

PAOLA DIDONG

En säregen styrka

*Hon går från undergivet trots,
över blodstänkt uppror till ett fast beslut.
Stina Ekblads Markisinna kräver
rum för sin tolkning
av tillvaron.*

Föreställningen i Ingmar Bergmans regi och med koreografi av Donya Feuer hade premiär på Dramatens lilla scen 1989. Den finlandssvenska skådespelerskan Stina Ekblad gjorde titelrollen och det är hennes spel jag vill försöka beskriva.¹ Väl medveten om svårigheterna att fokusera skådespelarens arbete vill jag undersöka vad Ekblad gör på scenen, hur hon använder sina personliga förutsättningar, hur hon utnyttjar texten och går utöver den.

Dramat

Markisinnan de Sade från 1965 är ett av de skådespel den japanske författaren Yukio Mishima skrev i europeisk stil, men med sitt eget säregna rika bildspråk.² Det är ett treaktsdrama där aktionen styrs enbart med hjälp av dialogen. Tre av rollerna har historisk bakgrund. Scenen är Paris.

Runt Renée, markisinnan de Sade, rör sig fem kvinnor. Dialogen kretsar kring den frånvärande markis de Sade och förs i salongen hos Renées mor, Madame de Montreuil. Denna söker skydda familjens rykte efter svärsörens skandalösa framfart med piskan över prostituerade kvinnors ryggar. Den yngre systern Anne tar för sig av livet. Sedan Madame de Montreuil fått klart för sig att markisen även tagit för sig av Anne beslutar hon att ändra taktik visavi de Sade. Hon nyttjar framdeles sina maktmedel till att hålla honom inspär-rad.

De fritt uppfunna gestalterna är den lastbara grevinnan de Saint-Fond som kontrasteras mot den religiösa baronessan de Simiane,

samt Charlotte, hushållerska hos Madame de Montreuil.

Första akten utspelas hösten 1772, den andra sex år senare och den tredje i april 1790, nio månader efter franska revolutionens utbrott. Man väntar då att markisen ska släppas ut ur fängelset. Renée som träget besökt honom i alla år gör så inte längre. Hon har följt sin make så långt hon förmått och sökt förstå och förklara de krafter som styrt honom. Nu läser hon hans roman om Justine och ser där hans ondskan uppenbarad.³ Hon beslutar att gå i kloster och rikta sina frågor till Gud. När markisen till slut bankar på porten låter hon hälsa att han ska gå sin väg. "Markisinnan vill aldrig se honom mer".⁴

Makt och underkastelse

Som markisinnan de Sade gör Stina Ekblad entré en bit in i första akten. Hon träder in i Montreuils salong med bleka anletsdrag, händer som porslin i tunna svagt rosa fingervantar och stel och snörd i den unga hustruns ljuvt blommiga krinolinliv. Hon niger djupt för modern och kysser hennes händer. Med en ovanlig gest framför ansiktet verkar hon vilja föra undan något som skymmer blicken. Hennes minne bär med sig bybornas blänganden, fladdermössen och fackelskenet över de väldiga väggarna på slottet La Coste.

Renée är alldeles utmattad. Det blir uppenbart för Madame de Montreuil först när dottern faller ihop efter en lång scen. Publikerna kan se det tidigare i hur Ekblad låter Renée dölja det. Replikerna ljuder med hård kon-

centration, ansatsen är stark för ansträngningens skull. En frusen spänning i rörelserna, stål i ryggraden håller ihop gestalten så den inte briserar. Renée försöker på olika sätt förklara sitt försvar av de Sade inför den oförstående modern. Pressen hon utsätts för öppnar glipor av röd kraft som kommer att forsa fram senare i andra aktens uppgörelse. Än så länge använder hon som dam av värld solfjädern till skydd lika elegant som Madame de Montreuil och baronessan de Simiane. Renée ljuger för att slippa konfrontera sin mäktiga moder.' När Renées lögnerna uppdagas gör dessa modern rasande. (*Bild 1, Renée och Montreuil*)

I ett efterord till skådespelet skrev Mishima: "Madame de Sade representerar en hustrus hängivenhet; hennes mor, Madame de Montreuil, lag, samhällsliv och moral".⁶ Det är alltså tänkt så att Montreuil står för den manliga makten. Han skrev också att "Föreliggande skådespel kan betecknas som 'de Sade sedd med kvinnoögon'".⁷ Mycket riktigt slukar den frånvarande de Sade kvinnornas blickar. Pjäsen handlar mer om markisen än om markisinnan. Samtidigt visar den troligen också Mishima själv sedd i sex olika skepnader. Föreställningen kommer däremot att handla om Renée och kvinnorna runt henne. Detta är ingen själv-

klarhet trots den kvinnliga närvaron på scenen. Det kräver ett spel som stångar mot gränserna och visar något utöver vad som är skrivet.

Renée tvingas spela dubbelt inför modern och har ännu inte funnit väg till egen vilja mellan de disparata polerna Montreuil och de Sade. Hennes ställningstagande för maken följer moderns moralkodex angående en hustrus plikter men är på grund av mannens karaktär i detta fall en fruktansvärd utmaning av samma morallagar. Det förekommer i första akten att Ekblad döljer Renées svaghet bakom en mask av kylig stolthet, men oftare göms släpat trots bakom undfallande kvinnlighet. Då utgör utsattheten det tredje underliggande skiktet i gestaltningen. Den ständiga växlingen mellan nivåer fångar uppmärksamheten och väcker frågor kring karaktären.

Sadomasochismen

Det sadomasochistiska temat spetsar till spelet om makt och underkastelse. Jag saknar egentligen erforderliga kunskaper för att ge mig in i den psykoanalytiska terrängen här. I anslutning till Angela Carter som skrivit om kvinnan hos de Sade vågar jag ändå antagandet att masochisten torde besitta någon slags anmärk-



Bild 1. Stina Ekblad som Renée och Anita Björk som Montreuil i första akten av Markisinnan de Sade.

Foto: Bengt Wanselius.

Bild 2. Anita Björk som Montreuil och Stina Ekblad som Renée i slutet av andra akten av Markisinnan de Sade.

Foto: Bengt Wanselius.



ningsvärd styrka för att eftertrakta och uthärda förhållandet med sadisten, vad de djuppsykologiska motiveringarna än må vara.⁸

"Tycker du så mycket om att fara illa?" frågar Montreuil sin dotter i andra akten.⁹ Anita Björk gör modern som snart bryter igenom Renées försvar med en rasande redogörelse för vad hennes utsände kunskapare bevitnat för egenartat julfirande genom fönstret på parret de Sades slott fyra år tidigare.

Ett plågat skri undslipper Renée och hon faller i Stina Ekblads gestalt samman på golvet framför modern. Där ligger hon i klänning som djupnat i rött, med huvudet böjt och ryggen mot publiken medan Montreuil manar fram bilden av dottern hängande naken och halvt medvetlös av smärta under en takbjälke.¹⁰ Vad som vidtar är en grandios uppgörelse mellan de båda.

Montreuil anklagar Renée för att ha blivit förgiftad av sin mans liderlighet. Renée menar istället att hon blivit kvitt sitt högmod och den rovgiriga ärbarhet modern står för. Montreuils argument verkar till sist tämligen tafatta och när hon som sista utväg hotar att slå sin dotter böjer Renée knä framför henne och erbjuder sitt upplyfta ansikte: "Ni får gärna slå mig. Men vad gör Ni om jag kurar ihop mig av vållust över att bli slagen?" frågar hon lugnt.¹¹ Montreuils hand far upp men hejdas i nästa ögonblick. Anblicken av Renées ansikte har skrämt henne. Dottern har blivit så lik Alphonse. (*Bild 2, Montreuil och Renée*)

Den påtvingade masochistiska underkastelsen inför Alphonse uppdagade och sopade undan det montreuilska vilddjuret i Renée. I masochistiskt spel inför Montreuil kunde hon sedan agera ut sin inre Alphonse, den som på samma gång slår och blir slagen. Ekblad tar här fram Renées sällsynta förmåga att vända en underlägsen position till övertag. Hennes Renée lägger ömt kinden mot Montreuils i svarta fingervantar dolda händer och sätter sedan snabbt tänderna i dem. Därpå faller hennes bekräftande replik: "Vad var det Madame de Saint-Fond sa – 'Alphonse är jag!'"¹² Hon står stolt uppsträckt på sina knän. Montreuil, som tycks ha förlorat sin dotter till de Sade, vänder och går. Kvar på golvet sjunker Renée ner och uppprepar stilla med en antydan till

ljus undran i rösten "Alphonse är jag". Det är ett texttillägg som vänder på triumfen nyss. Hon är lämnad ensam med sin upptäckt av identifikation med Alphonse och redan här låter Ekblad ana ett smärtsamt ifrågasättande av Renées roll i det sadomasochistiska dramat.

Frihet och fångenskap

Renée är fånge i en tragedi. Trots det ser Ekblad henne som en segrarinna och menar att det finns en väldig styrka hos rollfiguren när hon gör sina val. Ändå finns egentligen inga handlingsalternativ. Stina Ekblad säger att i en tragedi så finns det inget val: "Någon måste offras, /.../ någon måste dö, antingen på riktigt eller på något symboliskt sätt". När hon spelar så utgår hon ifrån att tragedin är förutbestämd och att rollfiguren bär med sig fröet till sin fulländning, som också är hennes undergång, redan i den första entrén. Det skulle bli konstruerat annars. Hon tycker inte livet är så att man genom en enskild händelse kan fatta sitt livs stora beslut utan "det ligger och väntar någonstans".¹⁴

Aristoteles spår följs fortfarande. För honom var tragedin efterbildning, mimesis, av allmängiltiga skeenden. Handlingen utformades logiskt utifrån rollernas respektive karaktärer och karaktärerna bestämdes primärt av kön och samhällsställning. Den tragiska upplösningen byggdes på så vis in redan från början. Gestalterna fixerades i diktens strukturella mönster på ett sätt som påstods spegla verkligheten. Enligt Aristoteles tillhörde kvinnorna en lägre kategori. De var visserligen inte värdelösa som slavar men kvinnokarakters användbarhet i tragedien var begränsad. Tapperhet ansågs exempelvis oförenlig med kvinnonaturen, varför en roll som krävde tapperhet måste vara manlig. Genom hela den västerländska traditionen definieras dessutom subjektet som manligt. Hur kan då en skådespelerska hävda en subjektposition för sin rollfigur i en tragedi?

Linda Kintz föreslår i sin bok *The Subject's Tragedy* att begreppet "teatralitet" skulle kunna användas för att teoretisera det kvinnliga subjektet och dess samtidiga frånvaro i teoretisk diskurs och närvaro i världen. Även om vi

accepterar att subjektet skapas i och genom diskursen så är inte positionen varifrån ett uttalande görs likgiltig. Vi kan inte bortse från den historiska situationen, olika sorters kroppar och varierande maktbefogenheter. Dessa omständigheter kan enligt Kintz beskrivas med hjälp av "a theatrical notion of the subject as performance".¹⁵

Teatralitet kan i sig definieras på olika sätt. Ett av dem bygger just på tanken att det specifikt teatrala skulle vara ett synliggörande av något frånvarande, av en fiktion. Det frånvarande blir närvarande tack vare en sändare som i nuet vänder sig till en mottagare. Det måste finnas detta tilltal.¹⁶ I ljuset av en sådan definition borde skådespelerskan faktiskt ha en unik

Ordens makt

I *Markisinnan de Sade* tillfaller det annars manliga privilegiet att benämna världen kvinnorna, och i synnerhet titelrollen. Renée är hårt bunden i manliga strukturer men utnyttjar sin formuleringsförmåga till att kränga sig ur ramarna. Hennes språkliga kreativitetsutbrott har sådan force att de ger upphov till nya ordningar där hon själv styr. Renée omskapar verkligheten genom de himmelssträvande katedraler av ord hon bygger åt sig.

I andra akten, före uppgörelsen med modern, samtalar Renée med systemen och beskriver sin tillvaro. Stina Ekblad breder ut sina gester i rummet. Hon sitter på golvet. En



Bild 3. Stina Ekblad som Renée och Anita Björk som Montreuil i början av andra aktens uppgörelsescenen i *Markisinnan de Sade*.

Foto: Bengt Wanselius.

möjlighet att visa fram det osynliga kvinnliga subjektet genom sin "performance". För att göra det måste hon dock överträda gränserna som den mimetiska traditionen sätter upp och fråga sig vems verklighet pjäsen beskriver. Om hon är vad som på teatern ofta kallas "sann" eller "övertygande" i en lögnaktig beskrivning av verkligheten för hon lögnen vidare och förstärker den. Som " trovärdigt" offer alternativt kvinnomonster objektifieras hon i överensstämmelse med en patriarkal kvinnosyn.

hand lyfts mot tänkta mässingstrumpeter av solljus och övergår omärkligt till att teckna känslan av hur Alphonses utsvävningar och Renées egen nöd flutit samman.¹⁷ Det är stora utmejslade långsamma gester som ändå är omöjliga att fixera i sina glidande betydelser. De tycks hänga samman med Renées storstilade fantasier och diffusa verklighetsuppfattning. Hennes fantasier erbjuder en flyktväg samtidigt som de binder henne vid de Sade genom att de får lidandet att framstå som me-

ningsfullt. Hon försvarar dem rabiat. Klipp de banden av måste någon finnas som tar emot henne. Det gör det inte förrän i tredje akten då Simiane som blivit nunna träder in igen. Med ousäglig förtvivlan i rösten beskriver då Ekblads Renée hur Alphonse spärrat in henne i sin roman om Justine samtidigt som han själv rivit ner sitt fängelse inifrån. "Han stannade i fängelset av fri vilja" säger hon och pekar på boken.¹⁸ Romanen var alltså syftet med hans fängelsevistelse. Renées långa lidande och hennes ansträngningar att få honom fri "var bara meningslöst slöseri med tiden".¹⁹ De poetiska konstruktionerna, med vilka Renée rättfärdigat sin kamp för Alphonse, skakar i grunden. Hans formulering av världen underminerar hennes.

Språket som värn

"According to Julia Kristeva, woman needs language, the paternal symbolic order, to protect herself from the lack of distinction from the mother".²⁰ Jag rycker ut detta citat ur en feministisk-psykoanalytisk kontext för att det ska få belysa den stora uppgörelsescenen mellan mor och dotter. Bild 3 visar den fysiska intensiteten i slagsmålet i scenens upptakt. Renée försöker här förtvivlat försvara sin integritet när modern vill öppna hennes klänning för att blotta ärren efter de sår Alphonse har tillfogat henne. Denna unga kvinna verkar faktiskt behöva ett skydd mot moderns intimiteter. (*Bild 3, uppgörelse*)

Montreuil hånar den symboliska ordning dottern tagit sin tillflykt till: "du med dina förskönande omskrivningar". Renée försvarar den/sig: "Det är ju för att Alphonse bara kan beskrivas med liknelser. Han är en duva, inget lejon. Han är en blomma, ingen giftig växt".²¹ Sedan släpper Ekblad iväg armarna i vild gestik. Hon liksom kämpar sig med kroppen böjd nära golvet ur det grepp som moderns ideal hållit henne fast i. Rösten blir rå och rasande. Med armarna utbredda, böjd och blottad men på något sätt befriad säger hon: "Det högmod som går i spann med ärbarheten försvann den där fruktansvärda natten".²² Handlingen – hon var tvungen att "göra någonting", delta i markisens orgiastiska

julfirande – gav insikt om att hon sin språkliga akrobatik till trots varit sin mors dotter. Genom att temporärt förkasta det skydd ordet gav och istället bejaka handlingen kunde hon se sin identifikation med modern och bryta densamma. "Det oregerliga vilddjur som kallas kvinna upptäckte att hon inte varit annat än rovgirig ärbarhet... Ni min mor är fortfarande ett sådant vilddjur".²³ Kvinnorna kryper på knä mot varandra – här råder ingen tvekan om att de är vilddjur – och texten ger en variation över temat kvinnokroppen som vapen. De Sade har bara lite gammalmodiga tortyrredskap att komma med, medan Montreuil får höra att: "ni har haft huggtänder från första början. Era vita bröst är huggtänder. Låren som inte har förlorat sin spänst och lyster trots er ålder, är huggtänder. Ja, hela er gestalt är från hjässan till fotabjället klädd i ett pansar, som glittrar av skenhelighetens taggar".²⁴ Det är svårt att inte se en kvinnofientlig attityd i en sådan beskrivning. Mannen som hellre piskar än smeker kvinnor måste försvaras mot deras utmanande kvinnliga attribut. Renée säger triumferande att hennes bröst inte är som moderns – en distinktion som kräver vetskap om överensstämmelse.²⁵ Ekblad reser sig till knästående på denna replik medan Björk intar underläge med huvud och händer mot golvet. Nå, Renée tar avstånd från en kvinnokropp som är pansarklädd och bits. Det får ses som en befrielse från modern och en kapitulation inför de Sade. Här går hon ur det ena fängelset in i det andra. Den antydning till ifrågasättande som jag nämnde kommer först precis i slutet av scenen, som också är aktslut.

Om språket varit ett sätt att dölja beroendet av modern så blir Renée inte mindre beroende av orden när hon avlägsnar sig från moderns domäner. Hennes poesi kommer att följa henne även när hon slutligen lämnar de Sade för att söka Gud. Det gör hon i tredje akten. Den är mer realistiskt iscensatt. Revolutionen har rivit undan de formaliserade turerna. Regissören och scenografen för också in anakronismer i spelet. Det är den tid då murar raseras. Ekblad som generellt sett hade ett mycket stramt, kontrollerat, nästan utstuderat kroppsspråk i första akten och ett starkt expressivt i andra aktens uppgörelse är var-



Bild 4. Marie Richardson (Anne), Anita Björk (Montreuil), Stina Ekblad (Renée) och Helena Brodin (Charlotte) en bit in i tredje akten av *Markisinnan de Sade*.
Foto: Bengt Wanselius.

dagligt avskalad i tredje. Händerna plockar med glasögon och bok eller ligger stilla i knäet och väntar. Bild 4 visar den nya situationen. Att rekvisitan och den praktiska världen trängt sig in påverkar alla, men Renée har förändrats inifrån. (*Bild 4, grupp*)

*Kropp och ande*²⁶

Vad gäller sinnlig kärlek löper Renée hela skalan från äktenskapligt dygdemönster över delaktighet i makens liderliga utsvävningar och till avsvärjande av sexualiteten för klostrets askes. Renée blir ett "vidunder av kvinnlig dygd" för att hon ska kunna kompensera att maken är ett vidunder av osedlighet.²⁷ I Mishimas pjäs finns, som väl framgått, ett kvinnomonster i Madame de Montreuil också. Av de två sinnliga kvinnorna i pjäsen har grevinnan de Saint-Fond perversionen på sin lott som en de Sades kvinnliga motsvarighet. Anne, som kan ge kvinnligt och sinnligt gensvar när det passar är fullkomligt trolös. Här finns knappast några positiva bilder av kvinnlig sinnlighet eller av kvinnors kroppar. Förakt, förnekande och rädsla är förhärskande. För Renée står hoppet till Gud. De erfarenheter markisinnan har gjort och de insikter hon vunnit kan inte delas.

Stina Ekblad spelar i föreställningen i hög grad på Renées ambivalenta ensamhet. Modern är genomgående avvisande och system undvikande efter sitt äventyr med Alphonse.



Bild 5. Stina Ekblad som Renée och Marie Richardson som Anne i andra akten av *Markisinnan de Sade*.
Foto: Bengt Wanselius.

Renée säger kallsinnigt att hon använde Anne som redskap för att de Sade skulle få pröva på att uppträda som en vanlig man, något hon själv visste att han inte var. Därefter söker hon behärska sina känslor med bitt i egen hand och bortvänt ansikte när Anne berättar om sina nätter i Venedig med markisen. Här låter Ekblad ett kroppsligt uttryck bända igenom Renées intellektuella försvarsmekanismer.

Flera gånger har Stina Ekblad sträckt ut Renées händer mot Marie Richardsons Anne, men denna har dubbelt medveten om egen skuld och om Renées vetskap om densamma misstrott systemens närmanden och vikit undan. De gränser Renée har passerat för att kunna följa de Sade omgärdar henne när hon försöker sträcka sig över dem till sina närmaste. Hon skrämmer dem genom vad hon har sett av mänsklig ondska. Hennes unika vetskap gör henne oemottaglig för argument, onåbar, okontrollerbar, omöjlig att förstå och förutse. Hon har verkligen blivit ensam. Renées ansatser att bryta sin isolering är dubbeltydiga. När hon smeker Annes kind och samtidigt mjukt anförtror henne att Alphonse aldrig älskat någon, "inte ens dig", känns det mer lömskt överlägset än vänskapligt. Inte att undra på att Anne skyggar.²⁸ (*Bild 5, Renée och Anne*)

I den omtalade uppgörelses scenen finns en sekvens där Montreuil har övertagit och hånar dottern som ligger med huvudet mot golvet tillfälligt slagen. När modern då vänder undan

och stegar iväg en bit sträcker Ekblad som Renée ut armarna efter henne längs golvet. Det blir en sista fåfäng tyst bön innan hon reser sig och återgäldar Montreuil's sarkasmer. Både gesten mot Anne och den mot Montreuil verkar sträcka mot försoning. Den ena föds ur överläge och har drag av falskhet och avvisas medan den andra kommer ur underläge och syns äkta men är dold för mottagaren och gagnlös.

Andra akten av *Markisinnan de Sade* innebar en kroppens och röstens frigörelse för Ekblads Renée. Borta var första aktens porslin och spända ton. I stället kom något av trött mildhet över gestalten tills köttet och röstens råhet bröt fram. I tredje akten är hennes andliga utveckling central. Kroppen lämnar hon förstrött åt sidan. Den placeras lite snett och oskönt på en stol medan hon fördjupar sig i läsning eller bara försunker i sig själv. Armarna hänger ibland som om hon inte behövde dem och ryggen är en aning krum. Hon har ju blivit gammal. Tunga skor håller henne kvar mot golvet. En fotsid grå asketisk klädnad täcker henne och över den hänger en kortare rödtonad dito. Man skimtar det breda svarta nunnebältet. Runt huvudet har hon en grå sjal. Långa stunder är hon tyst och orörlig, inåtvänd. Hon bryr sig inte längre om att argumentera och övertyga. Hon måste överlägga med sig själv istället.

Kontrasternas enhet

Genom dramat finns många sammanställningar, ej motställningar, av förmodade motsatser. Frågan om väsenslikhet mellan det till synes disparata är ett övergripande tema i pjäsen. Kan det påvisas att ömhet och grymhet är detsamma, att "Allt är en oupplöslig enhet" som Renée säger, så är den perverse utan skuld. Montreuil's svar är "Du chikanerar dig själv när du sammanför det upphöjda och det depraverade".²⁹ Hon vill ha var sak i sin låsta låda, vilket senare framgår.³⁰

I den våldsamma scenen mellan mor och dotter utbrister Renée: "Alphonse är ingen skurk. Han är en tröskel mellan mig och det orimliga, mellan mig och Gud. En tröskel som är solkad av fotsulor, sargade av törnen". Jag beskrev det fortsatta replikskiftet tidigare men återger det här igen. Montreuil svarar: "Du

med dina förskönande omskrivningar" och Renée försvarar sig upprört: "Det är ju för att Alphonse bara kan beskrivas med liknelser. Han är en duva, inget lejon. Han är en vit blomma, ingen giftig växt".³¹ Det Montreuil kallar omskrivningar och Renée liknelser är egentligen metaforer. Mishima arbetar genomgående så med texten att identiteter byts ut eller smälter samman. Det är ytterst sällan något bara liknas vid ett annat.³² Alphonse är en solkig tröskel och en vit blomma. Renée talar rent ut om nätter, "då helighet och skam omärkligt byter gestalt".³³

Hela hennes språkvärld, som är den värld hon lever i, delar villkor med sådana nätter under vilka blodet flödar när lejonet och rådjuret älskar med varandra.³⁴ I sista akten inser tydligen Renée att det alltid varit rådjurets



Bild 6. Stina Ekblad som Renée och Margaretha Byström som Simiane i tredje akten av *Markisinnan de Sade*. Foto: Bengt Wanselius.

blod som spillts, Justines blod och hennes eget. Hon har aldrig varit Alphonse och Alphonse var trots allt snarare lejonet än duvan. Karaktäristiskt nog blir hans grymheter verkliga för henne först när hon ser dem i ord i romanens fiktion. Där känner hon igen sig i den svårt marterade, envetet dygdiga flickan Justine. Betydelsen av "De svarta bokstäverna på det vita papperet" i den konkreta boken hörde till det som Stina Ekblad tyckte mycket om och fann spelbart.³⁵ Man kunde se att hon använde sig av den känslan i föreställningen när hon med ett plötsligt energiutbrott gick över till Simiane för att visa henne bokstäverna, frenetiskt, upprört, plågat, bläddrande, beskrivande. Bilden jag visar här gör inte full rättvisa åt energin i scenen, men ger ändå en antydning. (*Bild 6, Renée och Simiane*)

Ekblads Renée har tytt sig till Madame de Simiane, vilat huvudet i hennes knä, medan Montreuil förskräckt ryckt sig bakåt i stolen med handen för den gapande gummunnan. Simiane tror sig förstå Renée. I Margaretha Byströms gestalt skrider hon steg för steg mot henne och talar med övertygelse: "Du har sett det första skimret av det heliga ljuset hos Alphonse, och nu vill du bli nunna för att steg för steg föra honom allt närmare ljusets källa".³⁶ Stina Ekblad backar. När hennes Renée förklarar att hon har en känsla av att det var en annan sorts ljus och att "det var som om ljuset hade brutits någonstans och kommit från ett annat håll" går hon själv en bit ifrån Simiane och gör en illustrativ vändning som inte Simiane mäktar följa.³⁷

Sedan Renée konstaterat att "den värld vi lever i nu är en skapelse av markis de Sade" släpper hon boken, sinnebilden för hans skapelse, i golvet. Den världen vill hon inte ha. Hon är matt, liksom utsugen, och tar stöd mot stolen. Hon ser att "Alphonse har byggt en baktrappa till frälsningen" och publiken kan se att hon har varit med och betalat. Simiane hävdar eftertryckligt att Gud kommer att rasera den baktrappan, men Renées fruktansvärda poäng, stillsamt meddelad, är att "Gud har kanske gett Alphonse i uppdrag att bygga den". Hon tänker tillbringa återstoden av sitt liv med att oupphörligt ställa den frågan till Gud.³⁸

Aven om hon vänder Alphonse ryggen så

släpar hon vidare på sin börda av bärnstensinfattade, utsägliga, minnen. Hon säger att de kanske är vad hon innerst inne önskade sig fast hon aldrig kunde drömma om det som ung. Frågan är om hon omedvetet styrt sitt öde och om Gud rättfärdigar Alphonse handlande och hennes lidande.

Ont och gott

Den eviga frågan om i vad mån Gud är ansvarig även för ondskan i världen tickar fram. Madame de Saint-Fond, gestaltad av Agneta Ekmanner, får i början hävda att lastbarhetens vidsträckta domän också utformats av Gud och ingenting kommit in där utifrån. I denna pjäs går lastbarhet och ondska hand i hand när de inte är utbytbara storheter, så hennes Gud kan för all del vara likgiltigt sovande men han saknar konkurrens. Djävulen har inget eget rike. Allt rymms i Guds.

Teaterkritikern Leif Zern pekar i en essä om *Markisinnan de Sade* på hur Stina Ekblad knyter sina händer i slutet, en naket vit och en i svart handske. I det ser han Renées förvärvade kunskap om att kärleken måste rymma både gott och ont.³⁹ Det tycker jag är en rätt tam slutsats efter excesserna i detta drama där man måste beakta proportionerna och graden av ondska. Bröstet på Alphonse sväller "när han ser den blodiga slaktingen, banketten som gästas av miljoner lik, det tystaste av gästabud".⁴⁰ Det heliga ljus som gör alla betraktare blinda och som Alphonse måhända är själva kärnan i är i Ingmar Bergmans konception inget annat än atombombens.⁴¹ Men den totala ondska markisinnan de Sade ser sin man personifiera är obegripligare och mer hisnande eftersom den inte längre har med jordiskt mänsklig förmåga att göra. Det handlar om kosmiska krafter. Ekblad talar också om hur magnifikt Gud och djävulen brottas i Renée.⁴²

Marguerite Yourcenar behandlar på några sidor *Markisinnan de Sade* i en längre essä om Mishimas författarskap. Hon tycker att den kvasimanikeiska motsättningen mellan ont och gott är utnött och skriver att vi har sett för mycket utbrott av onda krafter för att än en gång tro på det romantiserade Onda.⁴³ Att

”Alphonse har spunnit en tråd av ljus ur ondskan, skapat något heligt ur allt det fördärv han samlat kring sig” är också för mig en något svårsmält mystisk inversion.⁴⁴ Efter ett förfärligt ångestskri inleder Stina Ekblad sin stora slutmonolog med den repliken. Fortsättningen är en apokalyptisk vision där Alphonse, grandios som härförare i glänsande rustning, får anta kosmiska mått. (*Bild 7, Renée*)

Monologen formar sig i Stina Ekblads gestaltning till en hel sammanfattning av den egna rollens resa genom pjäsen. Man ser fascinationen inför den mäktiga ondskan lysa i rösten och målas fram av hennes händer i rymden, den tillbakaträngda gråten, sorgen och skrällen inför lidandet hör man. En blandning av förakt och hat tar plats i ansiktet. Den råa vreden finns där och mot den en ljus vek ton av lätt vansinne. Här finns de hårt pressade tonlägena, kraftansträngningen att tala, att resa sig. Till slut står hon där på en liten fotpall och sänker armarna, vänder upp ansiktet och överlämnar sig åt ljuschockens tystnad. Hon stapplar ner när Charlotte anmäler att markis de Sade står utanför dörren. På Renées uppmaning beskriver Charlotte – Helena Brodin – hur markisen ser ut. Kontrasten mot Renées bild av ondskans storslagna inkarnation är slående. Han är en darrande lortig gubbe där storheten främst sitter i den voluminösa kroppshyddan. Men, sitt namn sade han med värdighet och tonvikt på varje stavelse.

Mycket lugnt och enkelt börjar Ekblad sin slutreplik: ”Säg åt honom att gå härifrån”. Så går hon själv en bit över scenen, vänder sig om och avslutar: ”Och säg så här: ’Markisinnan vill aldrig se honom mer’”.⁴⁵ Så gör hon sin sorti. Det förefaller alldeles uppenbart att hennes Renée inte har något behov av den kroppsligt förfallne markisen. Det verkar snarast vara hon själv som spunnit den där tråden av ljus ur ondskan. Avfallet lämnar hon därhän. Den extrema andliga qualité hon utvunnit ur den värld av blod och träck som var markisens tar hon med sig till klostret att begrundas. Till sist väljer hon en ensamhet som länge varit påtvingad. För Renée leder upplevelsen av andlig gemenskap med någonting som är större än hon själv till fysisk isolering.

Skörhet och styrka

Stina Ekblad har själv vittnat om sitt intresse för kluvenheten mellan det spröda, sköra och det starka, nästan oövervinnerliga. Dock arbetar hon inte medvetet med att ta fram de sidorna i sina rolltolkningar. De finns där ändå som delar av hennes personlighet och hör till vad hon känner igen från sin egen upplevelse av vad det är att vara människa.⁴⁶ I en porträtterande artikel i tidskriften *Chaplin* menar hon att de roller som söker sig till henne och som hon söker sig till rymmer denna hennes egen problematik – utsatthet kontra styrka.⁴⁷

I första akten talar Ekblads gestaltning mycket om bräcklighet som döljs under tillämpad styrka. Hennes Renée är ännu inte säker på sina egna skäl. Hon söker själv förstå sina drivkrafter samtidigt som hon måste övertyga sin mor om deras giltighet. När hon isolerar sig framåt mot publiken och går in i en lång fundering där hon blottar sina minnen av Alphonse blottar hon på samma gång sin sårbarhet.⁴⁸ (*Bild 8*) Stina Ekblad låter Renée slappna av. Det fragila intryck hon gav när hon spänt värnade sina hemligheter ersätts av en rörande ömtålighet när ung förälskelse öppnar hennes anletsdrag och lyser genom blicken. Självklart är Montreuil där med en spydighet. När Ekblad levererat replik med besk tunga – som vittnar om en upprorisk styrka trots allt – byter hon strax till mjuk röst, böjer nacken och lugnar sig med några viftningar med solfjädern för att inte provocera. Hon behöver sin maktfullkomliga moders förståelse.

I den lugna början på andra akten förklarar Renée för systemen hur hennes egen förmåga inte räckt till att få upp porten bakom vilken Alphonse hållits inlåst medan Montreuils styrka fått den att både slå igen och att öppna sig. När Montreuil tidigare hävdade att det alltid varit hon som fått rätta sig efter dottern lyfte Ekblad Renées huvud, valde ett högt tonläge för ett ögonblicks bevakad triumf i repliken ”Gud tillåter inte skilsmässa”.⁴⁹ Renées styrka växer genom föreställningen. Den får ett furiöst uttryck i andra akten och ett sakligt, avklarnat i tredje. Mot slutet träder dock en ny osäkerhet in, en ny slags bräcklighet som

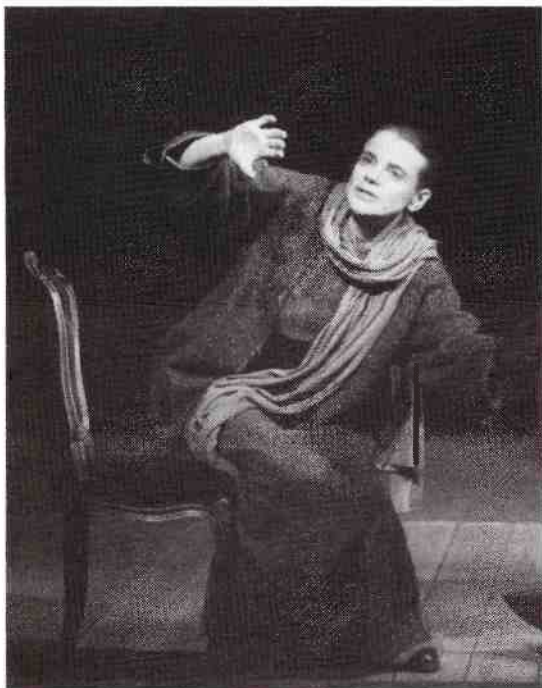


Bild 7. Stina Ekblad som Renée i början av slutmonologen i *Markisinnan de Sade*. Foto: Bengt Wanselius.

tar sig mycket mänskliga uttryck. Den behöver inte längre döljas. Renée måste inte mer bevisa något inför sig själv. Hon kan tillåta tvivel och förtvivlan att skära strimlor i rösten och låta kroppen vara ogarderad.

Ett oförmodat ogarderat ögonblick kommer redan som en föraning i andra akten. Det är när Agneta Ekmanners Saint-Fond avslutat sin berättelse om hur hon tjänstgjort som bord vid en svart mässa och därvid drabbats av insikt om vem Alphonse verkligen är. Ur skuggan, där Ekblad står vid sidan nära höger kulliss, kommer Renées fråga, ren, enkel men full av andäktig, uppriktig undran: "Och vem är han?". Ekblads Renée utsätter sig helt för vilket svar som än må komma. Det svar Saint-Fond ger är: "Alphonse är jag". Hon menar att kvinnorna som omger Alphonse också är Alphonse. "Den man ni kallar Alphonse är bara en skugga".⁵⁰ Det Renée ställs inför är budskapet att hon lika mycket har piskan i sin egen hand som hon låter sig piskas. Hon har modet att blotta sig för den möjliga vissheten om sin egen makt. Däri ligger hennes verkliga

styrka. Den består när hon smärtsamt erfar hur hon tagit miste om de roller Alphonse och hon själv spelat. Det mörker hon sett i sitt inre har varit hennes eget, fast förblandat med hennes idé om Alphonses kvalitativa grymhet.

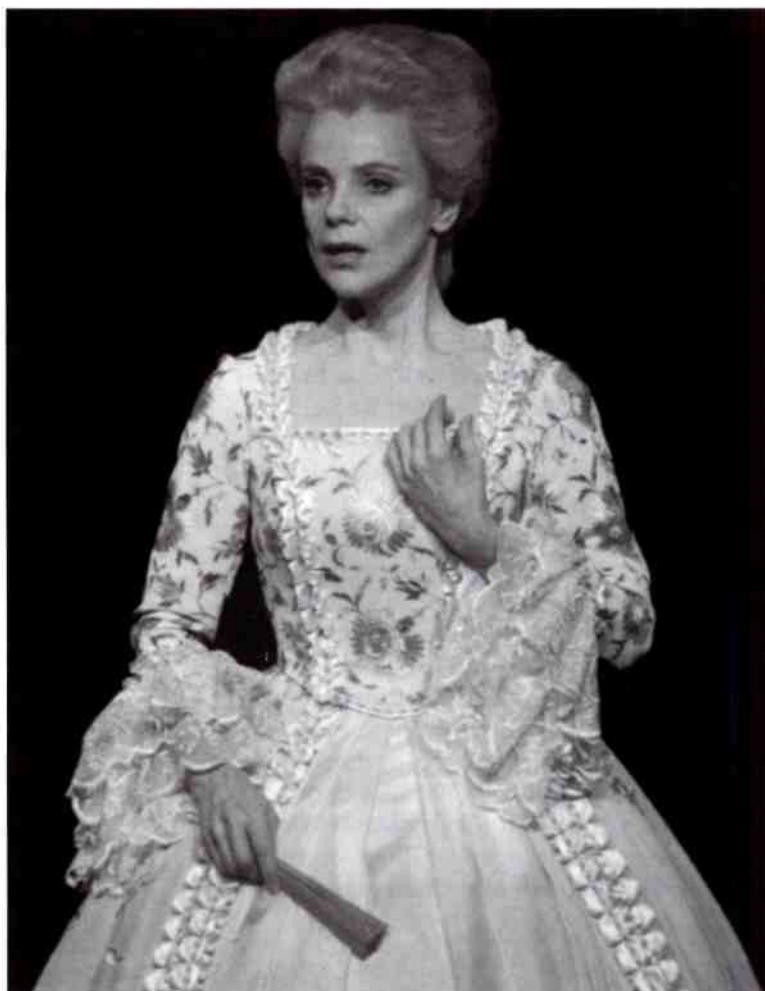
Skörheten och styrkan hos denna kvinnogestalt, som de trätt fram genom Stina Ekblad, är två sidor av samma mynt och visar sig i varierande grad i relation till Gud, överheten, mannen och det egna jaget. Renée talar om sin svaghet men visar sin styrka. Hon underkastar sig make och mor men tar sedan makten. Hon är fången, men fri att gå. Hon väljer andens flykt i kroppslig isolering.

Ordet och gesten

Hanterandet av bildspråket kan sägas vara något av en specialité för Stina Ekblad. Hon beskriver hur en bild föds i samma ögonblick som hon uttalar ett ord, en metafor. Ofta följer Ekblads gester orden. Det har blivit något av en konvention inom teatern att man bör undvika att "illustrera" texten. Det kan bli banalt, icke trovärdigt och intetsägande när ord och gest slår ut varandra genom att försöka säga samma sak. Ekblads ordmålade gester fungerar annorlunda. Eftersom de inte är kopplade till psykologi förstärker de intrycket istället för att upphäva det. De är inte avsedda att uppfattas som sanna uttryck för känsla eller stämning inom ramen för en naturalistisk eller realistisk spelstil. Syftet är istället förhöjning. För trovärdig framställning använder skådespelare vetenskapen att människors tal ofta motsägs av deras kroppsspråk. Spänningen däremellan är spelmässigt fruktbar. Bildrik text ställer andra krav på gestaltaren. Bilderna i orden behöver uppmärksamhet, inte avledande manövrer för att komma till liv.⁵²

I avsnittet om frihet och fångenskap uppmärksammas Stina Ekblads målade av bilder i luften, och speciellt hur hon som Renée låter betydelseerna gå över i varandra. Hon ger tid åt publikens fantasi att följa med medan händerna dröjande vandrar vidare. Hennes slutmonolog som jag behandlat i samband med kroppsligt och andligt är ett annat exempel på hur händerna står i direkt relation till bilderna hon ser framför sig, här av den ly-

Bild 8. Stina Ekblad som Renée i första akten av *Markisinnan de Sade*.
Foto: Bengt Wanselius.



sande Alphonse, samtidigt som hon med andra medel gestaltar sin känsla inför dessa bilder. Gesten följer det poetiska ordet och slipper därmed mimetiskt följa rollens handlande. Så blir gesten själv handling, den blir performativ, och undgår fällan att falla ihop med en objektifierad gestalt.

Skimret

Leif Zern skrev apropå Ekblads Tintomara i *Drottningens juvelsmycke* på Dramaten 1987 att det ofta finns något reserverat i Stina Ekblads uppträdande på scenen: "som om hennes utstrålning vore för 'fin' för att på allvar låta sig besmittas av situationen och mötet med publiken. Hon förkroppsligar en ensamhet som ibland rimmar illa med teaterns irrationella

och vulgära sidor, det som hör kroppen till".⁵³ Stina Ekblad får inte sällan ifrågasättande recensioner av män. De kan finna henne sval och oåtkomlig. Jag tror att det delvis hänger samman med att hon inte offerar åt den s k "manliga blicken". Hon ställer sin mänsklighet i strålkastarljuset, inte sina kvinnliga behag.

Som den skickligt intrigerande Merteuil i *Farliga förbindelser* med premiär 1988 på Dramaten exponerade Ekblad njutningsfullt en kvinnlig förförelsekonst. Både texten och spelet uppenbarade emellertid tydligt att behagfullheten var kalkylerande och inte riktad ut mot salongen utan mot de män i pjäsen som var Merteuils offer. Publiken gjordes delaktig i hennes strategi. Ekblads Merteuil dirigerade själv blickarna.

I *Markisinnan de Sade* låter Ekblad ibland

sin Renée tillgripa en traditionellt kvinnlig undergivenhet för att maskera sin styrka. Eftersom med- och motspelarna är kvinnor genomsådar de emellertid dessa manipulativa försök, vilket gör dem genomskinliga också för publiken. När Renée spelar svagt och följsamt objekt görs hon synlig som subjekt. Den starka integritet Ekblad har i sig själv för hon med in i rollen. Den berättar om en säregen styrka samtidigt som den tillåter henne att blotta en mänsklig sårbarhet som också den blir uttryck för ett kvinnligt subjekt. Ekblads Renée reduceras aldrig till offer. Redan i första akten säger hon med fräsande eftertryck sig avsky ordet olycka och vill inte ha det häftat vid sig. Hon bjuder motstånd.

Som jag ser det tänds skimret kring Ekblads rollgestalter i spänningen mellan skörheten och styrkan. Ekblad börjar sin tolkning av Renée med spända lemmar och repliker av sprött glas med ett och annat kras och övergår till blodfulla utbrott i kraftmätningen med modern. Sedan vidtar den långsamma vandrigen med förströdd kropp in mot stillheten tills hon inte kan väja för ångesten. Sista monologen gör Ekblad till en plågad kvinnas rikt orkestrerade uppgörelse med ondskan. Så kan hon fattad och klar lämna scenen.

NOTER

- ¹ Denna artikel är en bearbetning av min 60 p uppsats *Skör skimrande stark* från 1993 där också Ekblads rollgestaltningar i *Färliga förbindelser* och *Beatrice, Rappacinis dotter* behandlades.
- ² Yukio Mishima, pseudonym för Kimitake Hiraoka, (1925-1970) var romanförfattare och dramatiker med omfattande produktion. Innan han begick seppuku under teatraliska former hade han varit påtänkt för Nobelpris.
- ³ Donatien-Alphonse-Francois de Sade (1740-1814) skrev *Justine ou les Malheurs de la Vertu* 1788. Den publicerades anonymt ffg 1791. Det finns också en tidigare och en senare version.
- ⁴ *Markisinnan de Sade*, sv övers från japanska Gunilla Lindberg-Wada, scenisk text Per Erik Wahlund, Kungliga Dramatiska Teaterns Pjäsbibliotek, Stockholm, 1989, s 132. Observera att sidhänvisningarna till text-citaten ur *Markisinnan de Sade* i fortsättningen gäller denna pjäsutgåva trots att citaten egentligen är hämtade från Dramatens videospelning av föreställningen, varför avvikelser från den utgivna texten förekommer. Markisinnan de Sades avisande av maken efter alla trogna år har verklighetsbakgrund. Mishima fann hen-

nes handlande gåtfullt och säger att hans skådespel är ett försök att ge gåtan en logisk lösning.

- ⁵ Jfr den "falliska modern" hos Julia Kristeva, "Det semiotiska och det symboliska" i *Stabat Mater och andra texter* i urval av Ebba Witt-Brattström, sv övers Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm, 1990, bl a s 126.
- ⁶ Sv övers av Per Erik Wahlund. Cit efter inledningen till den tidigare anförda tryckta utgåvan av pjäsen, s 12, där denna efterskrift är återgiven, liksom f ö också i Dramatens program till föreställningen.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Angela Carter, *Kvinnan hos de Sade*, sv övers Micka Andersson och Anna Witting, Stockholm, 1981. I ett avsnitt som egentligen fokuserar Marilyn Monroe som exempel till jämförelse skriver hon att: "masochisten måste ha en ousinlig förmåga att återhämta sig. Icke desto mindre ropar offret ut sin sårbarhet i varje gest, varje ord, varje handling", s 78.
- ⁹ *Markisinnan de Sade*, s 88.
- ¹⁰ Modellen på den klänning Ekblad bär i andra akten överensstämmer med den hon bär i första, men de oskuldsfullt benvita och ljusrosa färgtonerna har ersatts av mörkare rosa i livet och blodrött i kjolen. (Efter fotograferingen, som vanligen äger rum i genrepsveckan, ersattes det mönstervävda tyget i Ekblads kjol med omönstrat och rosetterna mitt över bröstet togs bort, varför bild 2 är missvisande vad Ekblads kostym beträffar.)
- ¹¹ *Markisinnan de Sade*, s 100.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Intervju med Stina Ekblad genomförd av artikelförf 1992-06-03, något redigerad bandutskrift, s 5.
- ¹⁴ Ibid, s 5-6.
- ¹⁵ Linda Kintz, *The Subject's Tragedy, Political Poetics, Feminist Theory, and Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, s 100 f.
- ¹⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, 1991, s 820 f.
- ¹⁷ *Markisinnan de Sade*, s 63.
- ¹⁸ Ibid, s 128.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Jane Gallop, *Feminism and psychoanalysis*, London, 1982, s 115.
- ²¹ *Markisinnan de Sade*, s 93 f. I några av Annes strukna rader riktade till Renée heter det för övrigt: "Du omskriver allt med poesi. Kanske är det enda sättet att förstå det alltför upphöjda eller det alltför depraverade. Men något kvinnligt sätt är det ju inte", s 69.
- ²² Ibid, s 94.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ibid, s 95.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Det intresse som ägnas "kroppen" i detta avsnitt rör sinnesförmågelser och varseblivningar som kroppsligt kan registreras samt kroppars samspel med scenrummet och med varandra. Vad begreppet "ande" täcker är mer svärdefinierbart. Det får här spela mot det kroppsliga sinnligt varseblivna. Därigenom blir dess första konstituerande egenskap en i motsvarande grad ickemateriell kvalitet. Ibland spelar psykiska egenskaper in, men huvudsakligen tänker jag mig anden

- som en realitet av närmast religiös art, vilken dock inte kan inrangeras i någon etablerad religions trosförklaror.
- ²⁷ *Markisinnan de Sade*, s 49.
- ²⁸ *Ibid*, s 64.
- ²⁹ *Ibid*, s 50.
- ³⁰ *Ibid*, s 98.
- ³¹ *Ibid*, s 93 f.
- ³² Jfr text Kristeva om Baudelaire: "varje metafor är just en *sammansmältning* (identifikation) av den överförda betydelsen och den konkreta, samtidigt som den är en 'upphöjning'", "Baudelaire, eller om oändligheten, doften och punkten" i *Stabat Mater*, s 258.
- ³³ *Markisinnan de Sade*, s 97.
- ³⁴ *Ibid*, s 97.
- ³⁵ Intervju, 1992-06-03, s 6.
- ³⁶ *Markisinnan de Sade*, s 123.
- ³⁷ *Ibid*, s 124.
- ³⁸ *Ibid*, s 129 f.
- ³⁹ Leif Zern, "I Bergmans svarta låda" i *Venus armar*, Stockholm, 1989, s 202.
- ⁴⁰ *Markisinnan de Sade*, s 131.
- ⁴¹ I ett program inför sändningen av TV-versionen av uppsättningen berättade Bergman hur de kom underfund med det i slutet av repetitionsperioden. I scenföreställningens bländande ljuseffekt klipper han för TV in en bild av svampmolnet.
"Inför Markisinnan de Sade. Vilgot Sjöman samtalar med Ingmar Bergman", och "Markisinnan de Sade", båda sändes av SVT Kanal 1, 1992-04-17.
- ⁴² Intervju, 1992-06-03, s. 6.
- ⁴³ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, 1980, s 45 f.
- ⁴⁴ *Markisinnan de Sade*, s 130.
- ⁴⁵ *Ibid*, s 132.
- ⁴⁶ Intervju, 1992-06-03, s 7.
- ⁴⁷ Anneli Jordahl och Håkan Lahger, "Ansikte mot ansikte – Stina Ekblad", *Chaplin*, nr 1, 1991, s 54.
- ⁴⁸ *Markisinnan de Sade*, s 47 f.
- ⁴⁹ *Ibid*, s 46.
- ⁵⁰ *Ibid*, s 76.
- ⁵¹ Minnesanteckningar från intervju med Stina Ekblad genomförd av artikelförf., 1992-10-06, s 3.
- ⁵² Teater- och dramateoretikern Manfred Pfister pekar på hur aktionen kan vara simultan med talet på olika sätt. I klassisk dramatik tenderar gest och mimik att följa och förtydliga talet, medan spelet gärna relativiserar eller t o m motsäger texten i realistiska dramer. Se Manfred Pfister, "2.1.6 Interrelation der Zeichensysteme" i *Das Drama*, München, 1977, s 40 f.
- ⁵³ Leif Zern, "Oskarson, Almqvist och det tyngdlösa" i *Venus armar*, Stockholm, 1989, s 178.
- Jordahl, Anneli och Lahger, Håkan, "Ansikte mot ansikte – Stina Ekblad", *Chaplin*, nr 1, 1991
- Kintz, Linda, *The Subject's Tragedy, Political Poetics, Feminist Theory, and Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992
- Kristeva, Julia, *Stabat Mater och andra texter* i urval av Ebba Witt-Brattström, sv övers Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm, 1990
- Mishima, Yukio (pseudonym för Hiraoka, Kimitake), *Markisinnan de Sade (Sado kôshaku fujin)*, 1969) med en efterskrift av förf återgiven i inledningen, sv övers fr japanska Gumilla Lindberg-Wada, scenisk text, inledning och kommentar Per Erik Wahlund, Kungliga Dramatiska Teaterns Pjäsbibliotek, Stockholm, 1989
- Pfister, Manfred, *Das Drama*, München, 1977
- Yourcenar, Marguerite, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, 1980
- Zern, Leif, "I Bergmans svarta låda" och "Oskarson, Almqvist och det tyngdlösa" i *Venus armar*, Stockholm, 1989

SUMMARY

The article is an attempt to describe the actress Stina Ekblads's artistry in the role of Renée in *Madame de Sade* by Yukio Mishima. The play was produced at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm 1989.

In her appearance on stage Stina Ekblad gives the impression of considerable strength and at the same time of great frailty. These features seem to be intimately connected. They exist in the fictitious character of the play and are also integral parts of Ekblad's personality. A particular shimmer is revealed as they coalesce.

In Ekblad's acting there is also a point of resistance against "the male gaze". When she occasionally turns on a traditional womanly submissive charm it becomes part of a strategy towards her companions and adversaries on stage. As it becomes a performative gesture she manages to keep a subject position. The same thing is true for her gestures connected to the rich poetical imagery in the text. Interpreting strong poetical texts can be regarded as a speciality for Ekblad. By letting her movements follow the images she extends the part and slips out of the mimetic trap of depicting a fictitious woman taken to be real and nothing else. Ekblad takes command by making extensive use of the male naming privilege the role of Renée offers. Through her interpretation the character is never victimized, in spite of her sufferings.

Paola Didong
Valhallavägen 149
S-115 31 Stockholm

LITTERATUR

- Carter, Angela, *Kvinnan hos de Sade (The Sadeian woman)*, 1979), sv övers Micka Andersson och Anna Witting, Stockholm, 1981
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, 1991
- Gallop, Jane, *Feminism and psychoanalysis*, London, 1982