

Shakespeare

Shakespearesällskapet
nummer 4 - 2006



Tema Brott och straff

Vi börjar med temanummer

Sedan starten 2001 har vi i varje nummer behandlat en pjäs mer ingående. Det har blivit 19 pjäser plus ett nummer om sonetterna. I möjligaste mån har vi sett till att behandla en pjäs samtidigt som den satts upp på någon teater i Sverige.

Vissa pjäser spelas helt enkelt väldigt sällan, *Henrik V* bara en gång i Sverige. Det finns pjäser vi väntar på och tror ska sättas upp, till exempel *Titus Andronicus*, *Julius Caesar* och *Muntra fruarna i Windsor*. Andra kommer vi säkerligen inte att få se på länge om man får gissa.

FRÅN OCH MED DETTA NUMMER är temat inte nödvändigtvis en pjäs, utan kan också vara ett tema av annan typ. Denna gång tar vi upp 'Brott och straff'. Som synes är det ett tema i vid mening och vi har inte strävat efter att täcka in alla upptänkliga aspekter kring ämnet i Shakespeares verk.

Vår strävan är att vi för den skull inte ska tappa i aktualitet utan ambitionen är att även i fortsättningen ska uppmärksamma aktuell repertoar på våra teatrar genom intervjuer och reportage.

ETT ANNAT TEMA som kan sägas ta sin början i detta nummer är den så kallade "författarfrågan". I höst kom boken *Täcknamn Shakespeare*, där det hävdas att Edward de Vere, earl av Oxford var den som skrev såväl

pjäser som sonetter. Vi publicerar ett utdrag ur boken (sid. 23-24) och inleder därmed en serie om de olika teorier som finns.

Vi vill påpeka att Shakespearesällskapet som organisation inte tar ställning. Våra medlemmar har olika uppfattning och vi har ingen officiell hållning i frågan. Vi tar inte heller ansvar för att enskilda medlemmars åsikter kan göra sig gällande i enskilda artiklar.

Vi kommer dock att fortsätta att lägga huvudvikten vid pjäserna och vad de har att säga oss. Eventuell diskussion i författarfrågan kan därför knappast föras i vår fäsidiga tidskrift. Däremot uppläter vi gärna vårt forum på vår hemsida för diskussion i frågan (www.shakespeareallskapet.se)

I KOMMANDE NUMMER PRESENTERAS andra teorier i författarfrågan, till exempel den om Francis Bacon.

Om vi ser tillbaka på sällskapets historia har nog de flesta skribenter i förekommande fall utgått från att pjäserna skrevs av William Shakespeare från Stratford.

Ingen är väl egentligen så säker att hans/hennes bevisning om vem som skrev pjäserna skulle hålla i en ordinarie rättegång. Däremot kan vi ha olika uppfattningar om vad som verkar rimligt, påtala sådant som inte verkar stämma i andras resonemang och på så sätt försöka leda vår eventuella övertygelse i bevis.

I detta nummer kan vi läsa vad Shakespeares pjäser har betytt för olika människor. Det är uppfriskande och det kan ge även oss andra tankar och idéer om pjäserna.

Att höra fångarna på The Luther Luckett Correctional Complex, fängelset i Kentucky, berätta hur *Stormen* gick in i deras hjärtan var omtumlande (se sid. 4 ff).

Även om Shakespeares texter inte är så livsavgörande för de flesta, så har de i olika sammanhang och vid olika tidpunkter talat till oss. Med en åsnas envishet undrar jag hur. Och varför!

Vi välkomnar artiklar från er som har något att berätta om vad slags tankar ni fått när ni sett eller läst en Shakespearepjäs, vilka associationer de kan ge, hur man på olika sätt kan tolka dem.

Skriv till oss om hur Shakespeares texter påverkat dig själv eller andra, vare sig du sett, läst, spelat eller på annat sätt har arbetat med någon av pjäserna. Man behöver naturligtvis inte vara expert eller extra insatt. Alla kan förstå en Shakespearepjäs. Ben Jonsons skrev att Shakespeare är en man för alla tider. Shakespearesällskapet har vägat sig på att göra ett tillägg: "Och för alla människor!"

Roland Heiel, ordförande

I detta nummer:

Redaktionssida	sid. 2
Förbrytare hos Shakespeare.....	sid. 3
Shakespeare bakom galler	sid. 4
Shakespeare bakom galler. Intervju med Hank Rogerson.....	sid. 5-6
No Fear Shakespeare. Ny bokserie	sid. 7
Brott och straff på Shakespeares tid.....	sid. 8-9
Fiktiva Shakespearebrott	sid. 10
Magnus Nordin skriver om sin bok <i>Svart drama</i>	sid. 11
Ett utdrag ur Magnus Nordins <i>Svart drama</i>	sid. 11
Intervju med Rikard Wolff	sid. 12-13
Ulrika Wedin, kostymtecknare. Intervju	sid. 14-15
Simon Callow om Orson Welles och Shakespeare	sid. 16-18
Shakespeare i Sverige under 225 år.....	sid. 18-19
Shakespeare just nu och framöver.....	sid. 20
<i>Trettondagsafton</i> på Helsingborgs stadsteater. Intervju med Michael Cocke	sid. 21
Vem var Shakespeare? Utdrag ur <i>Täcknamn Shakespeare</i>	sid. 22-23

Omslagsillustration av Sir John Gilbert R.A. i Howard Stauntons utgåva av Shakespeares samlade verk 1858-66

Shakespearesällskapet

c/o Roland Heiel
Mossen 616
473 97 Henån
073 - 800 50 60
shakespeareallskapet@yahoo.se

Redaktion:

Roland Heiel, Kent Hägglund,
Anna Leffelt-Sahlen, Don Mahan
Ansvarig utgivare: Roland Heiel

Bli medlem

Sätt in årsavgiften på pg 133 24 78 - 5
Enskild medlem: 150 kr
Skolor, företag, teatrar mm: 250 kr
Om man är under 20 år: 50 kr
Stödmedlem: 250 kr
Tillägg för adress utomlands: 75 kr
Du får tidskriften Shakespeare fyra gånger per år.

Förbrytare hos Shakespeare

Det finns många förbrytare i Shakespeares pjäser. En del är mest komiska, som de tre fredlösa i *Två ungherrar från Verona*. De försöker råna Valentin, men blir så imponerade av att han talar vackert att de väljer honom till sin hövding.

Sir John Falstaff – i *Henrik VI, del 1 och 2* samt *Muntra fruarna i Windsor* – är en rätt förfärlig figur, som lurar såväl vänner som kärlekspartners på pengar, begär väpnat rån och tar emot mutor. Ändå omges han av ett romantiskt skimmer. Det är frestande att göra elaka freudianska tolkningar av tankelivet hos de många Shakespeareälskare (till exempel den amerikanske litteraturprofessorn Harold Bloom) som har honom som sin favorit bland Shakespeares alla rollfigurer. Men deras förkärlek för den gränslöse och storvulne Falstaff har snarast att göra med att han är en variant av Narrfursten – the Lord of Misrule – som ställer alla lagar och värderingar på ända.

ANDRA LAGÖVERTRÄDARE är så nattsvarta att de näppeligen skimrar. Rickard III; Aaron, drottning Tamora och hennes söner Chiron och Demetrius (i *Titus Andronicus*); hertigen av Suffolk och drottning Margareta (i *Henrik VI del 2*); Edmund och earlen av Cornwall (i *Kung Lear*); Jago (i *Othello*); don John (i *Mycket väsen för ingenting*); kung Claudius (i *Hamlet*).



Skurken Aaron i *Titus Andronicus*. Ill. av Sir John Gilbert.

SHAKESPEARE GER FLERA AV DEM en bakgrund så att man kan förstå, deras motiv, men det minskar inte hemskheten i deras handlingar.

Anmärkningsvärt är att praktiskt taget alla sådana skurkar står högt upp i samhällshierarkin. Ett stort undantag är Jago, han framstår som en yrkesmilitär utan fin familjebakgrund.

Här och var ger Shakespeare ordentligt utrymme för lågättade skurkar. Det gäller Jack Cade i *Henrik VI del 2* och Trinculo och Stefano i *Stormen*. Men de fungerar då som

narrspeglar av de högättade herrarnas övergrepp och illdåd i samma pjäser.

SHYLOCK I KÖPMANNEN I VENEDIG är en komplicerad lagbrytare. Han försöker använda lagen för att hämnas Alla i pjäsen tror att han är i sin laga rätt när han kräver att få skära ett skälpund kött ur köpmannen Antonios bröst, även om de känner avsky för hans krav. Inte förrän den till man förklädda Portia hittar en lagtolkning som vänder upp och ned på allt börjar man se honom som en förbrytare.

Shylock skildras inte som en nattsvart skurk, utan som ett offer som slår tillbaka. Trots att Portia nyss talat så vacker om barmhärtighet så visar varken hon eller de andra någon sådan mot honom. Annars förekommer förlåtelse och nåd påfallande ofta i pjäserna.

Hertigen av Milano benådar såväl Valentin som hans laglösa kamrater. Prospero i *Stormen* förlåter alla dem som förgripit sig mot honom. Bernadin i *Lika för lika* är en förskräcklig dödsdömd förbrytare, men får likafullt nåd. Till och med Angelo i samma pjäs blir förlåten, trots alla vidrigheter som han ställ till med. Att hans namn betyder "ängel" kan ses som en ironi, men också som att William Shakespeare var medveten om hur komplicerat det är med lag, rätt och moral.

Text: Kent Hägglund

ROMATEATERN

ROMATEATERN PÅ GOTLAND har under årens lopp satt upp många Shakespearepjäser – inte bara de annars mest spelade. För många människor har det varit den första kontakten med Shakespeares pjäser. Romateatern har nått stora framgångar som 'Shakespeareteater' och samlar varje sommar stor publik. Förra sommaren sågs *Slutet gott, allting gott* av nästan 20.000 personer. En fantastisk siffra! Så många hade dittills inte sett pjäsen i Sverige sedan den sattes upp första gången¹.

Romateatern var ett tag i farozonen, eftersom huvudsponsorn plötsligt drog sig ur samarbetet. Nu berättar marknadsansvarig Christina Vainio att nya sponsorer kommit till och att verksamheten därför förhoppningsvis kan fortsätta.

Till sommaren sätter Lars Norén upp *Hamlet* på Romateatern med sju skådespelare. Spännande! Premiär onsdag 27 juni. Biljetter släpps i början av mars. Se www.romateatern.se

RH

¹ enligt Kent Hägglund statistik

SHAKESPEARE FÖR KÖR

DEN NORSKE SOLISTKÖR har gett ut en CD med musik till Shakespeares texter och 1900-talsmusik.

Alfred Janson: Sonnet No. 76
Nils Lindberg: Shall I compare Thee to a Summer's Day?
Sven-Eric Johanson: Fancies
Frank Martin: Songs of Ariel from Shakespeare's Tempest for a-cappella Choir
Søren Barfoed: Sonnet No. 33
Jaakko Mäntytjärvi: Come Away, Death
Håkon Berge: ...nennsomt spinner...

Köp CD:n (165 kr + porto) eller ladda ner enskilda stycken (9,50 kr/styck) på www.solistkoret.musikkonline.no

Shakespeares bakom galler - ett framgångsrikt projekt

Shakespeare behind bars heter en dokumentärfilm som har väckt uppseende i USA. Filmen handlar om hur 20 interner arbetar med att sätta upp Shakespeares *Stormen* på The Luther Lockett Correctional Complex, ett statsfängelse i Kentucky, USA. Deltagarna har begått grova brott och avtjänar långa fängelsestraff.

40 % av de totalt 1100 fångarna på anstalten har begått våldsbrott och strafftiden är i genomsnitt 15 år. Fängelset är väl framme vad gäller rehabilitering. Man har ett 60-tal utbildningspro igång och inställningen är att 'den dag de kommer hit börjar vi förbereda dem för att lämna oss'.

SKÅDESPELAREN CURT TOFTELAND har arbetat enbart med Shakespeare i 14 år och säger att han ständigt lär sig något av honom: "Han är min mentor". Sedan 1995 har han arbetat med ett Shakespeareprogram på fängelset. Han har sagt att han valde just Shakespeare för att denne förstod människans livsvillkor bättre än någon annan författare han har kommit i kontakt med. Han menar också att Shakespeares texter är speciellt relevanta för människor på fängelser.

Curt Tofteland märkte snart att de intagna hade en speciell känsla för de moralfrågor som finns i Shakespeares pjäser. För många får arbetet med pjäserna livsavgörande betydelse.

För en hel del av dem som deltar i arbetet med Shakespeare känns det som att de för första gången i sitt liv genomför något som betyder något. Curt Tofteland vill visa att människor kan förändras, även om de begått förfärliga handlingar mot mänskligheten.



Välbevaktad repetition av *Stormen*



'Big G' spelar Caliban i *Stormen*

I ARBETET MED STORMEN väljer de intagna roller som speglar deras känslor inför sig själva och de brott de begått. Men de menar också att det är rollerna som väljer *dem*; de får starka uppenbarelser när de utforskar de karaktärer de ska spela. Under arbetets gång suddas gränserna mellan det egna jaget och rollen ut; pjäsens teman om förlåtelse och befrielse får ny mening.

HAL SPELAR PROSPERO, en roll han gärna ville göra, för att han i den måste arbeta sig igenom känslor och tankar kring förlåtelse, något som Hal identifierar sig starkt med. Hans brott skadade massor av människor, och han känner sig som en av dem som inte har fått någon förlåtelse. Att gå in i en roll och prata om detta är stort, menar Hal, som växte upp i en tyst familj där man aldrig talade om sina känslor. "Oförmågan att kommunicera var det som gjorde att jag hamnade här", säger han och hoppas att arbetet med *Stormen* ska hjälpa honom att i kampen för att få förståelse för det han har gjort.

RED SPELAR MIRANDA, en roll han inte valde frivilligt, utan han menar att Hal och andra prackade den på honom. Han gick dock in i rollen och såg snart paralleller med sitt eget liv. Liksom Miranda fick han vid 15 års ålder reda på sitt rätta ursprung.

Under arbetets gång växte rollen och fick honom att bearbeta egen smärta och förvirring.

I EN RÖRANDE SCEN I FILMEN samtalar Hal och Red om sina roller. I *Stormen* frågar Miranda sin far Prospero om hon inte varit en börda för honom och han han: "En ängel var du och min räddning". Replikerna berör Hal starkt. Hans dotter var bara åtta månader mamman dog. Han menar att Prospero, liksom han själv, gått under om han inte haft sin dotter.

'BIG G' SPELAR CALIBAN som han menar är "en riktig vilde, som representerar en stor del av internerna - inklusive mig själv - åtminstone som jag var förr." Big G trodde först att förbrytare skulle vara utmärkta skådespelare - vana att ljuga och spela olika roller. Men han insåg att det var precis tvärtom, eftersom man måste 'berätta sanningen' när man spelar. Han tycker det är obehagligt att öppna upp sitt inre så att alla kan se det.

I FILMEN VARVAS SCENER UR STORMEN med intervjuer med deltagarna, och man kan tydligt se vilka processer Shakespeares text sätter igång: maktspel och konflikter mellan de intagna på grund av att man i olika rollkaraktärer kan känna igen sig själv och sin historia. I pjäsens rollfigurer projicerar man sina egna konflikter och börjar fundera över sätt att komma tillrätta med sitt liv.

Återfallen bland dem som arbetat i Shakespeareprogrammet och frigivits är 0 % mot ett genomsnitt i hela landet på 55 %.

Text: Roland Heiel



Scen ur *Stormen* från filmen *Shakespeare behind bars*.

Shakespeares bakom galler - en film om att förändra sitt liv

För några år sedan funderade dokumentärfilmaren Hank Rogerson på hur man skulle kunna arbeta med teater på ett fängelse, sedan mer specifikt mes Shakespeare. När han läste om Curt Toftelands Shakespeare-program i Kentucky trodde han inte det var sant; att det verkligen fanns, att killarna var så engagerade, att ledningen stod bakom det och att det verkade fungera. Så han ringde Curt och kom med i projektet. Samarbetet resulterade i filmen *Shakespeare behind bars*, en film som Hank skrivit manus till och regisserat.

Filmen följer arbetet med Shakespeares *Stormen*, från idé till premiär. Men filmen handlar också om pjäsens innehåll och hur det påverkar de intagna på olika sätt.

FILMENS INLEDNING ÄR MAGNIFIK.

Några av de intagna arbetar med Prosperos monolog (We are such stuff that dreams are made on ... Vi är det tyg som drömmar görs utav, se sid 6). Männerna omges av taggtrådsstängsel och beväpnade vakter. Hank Rogerson säger att man som dokumentärfilmare väntar på en sådan scen:

– När jag såg den scenen förstod jag direkt att det skulle bli inledningen på filmen. Den innehåller samtliga teman, den är ett utmärkt anslag. Den togs på en gräsplan utanför fängelsets gym och männen skämtade om att de i stället kunde gå in och lyfta lite, skrot ifall vi ville ha den schablonbild som annars gärna visas av män i fängelse.

NÄR MAN SER FILMEN FÖRUNDRAS MAN över vad arbetet med Shakespeares pjäser och skådespelandet verkade ha gjort med de inblandade. Det var också något som Hank Rogerson upplevde.

– Jag såg att projektet gjorde det möjligt för människor att förändras. Även jag själv förändrades och under arbetet med *Stormen* och dess teman föddes många andra tankar, både hos mig själv och hos de intagna; om fängelser, om brottslighet, om straff och om förlåtelse. Vi som spelat



Hank Rogerson gjorde filmen *Shakespeare behind bars*

Shakespeare och fått tillfälle att göra Hamlet eller Lady Macbeth kan, när vi går in i rollen, tack och lov inte utnyttja något annat än *tanken* på att vilja döda en annan människa. Men dessa män har faktiskt begått de där hemska brotten. Att använda en sådan erfarenhet i sitt arbete med en roll är alldeles otroligt. Som skådespelare var jag alltid intresserad av hur man fångar en rollkaraktär.

– I en pjäs som *Stormen* hetsar folk varann att slå ihjäl någon annan, men faktum är att ingen dör. Här kunde de intagna se att man har ett val. Man kan *ha* sådana tankar men behöver inte genomföra dem. Och mer än vi kanske tror så vi har vi *alla* tankar på

hämnad och på att bestraffa. Vi har även tankar om förlåtelse. Dessa män, som utfört dessa hemska brott, kan tänka: Ah, folk därute är inte så olika mig trots allt, den enda skillnaden är att de gjorde andra val. De intagna tror att detta hjälper dem i en slags läkande process, och att de, när de kommer ut, kommer att kunna göra andra val än de gjort tidigare. Det var fantastiskt att se att Shakespeares text kunde fungera på det viset.

SOM ÅSKÅDARE ÄR DET INTRESSANT att se hur man under filmens gång lär känna de intagna, utan att genast få reda på vad de har gjort. En liknande erfarenhet gjorde Hank Rogerson och hans filmteam under arbetet.

– Jag själv som regissör och min fru Jilann Spitzmiller som producent lärde successivt känna dessa män och lärde oss tycka om dem. Många av dem ville förändra sina liv. De hade gjort riktigt dåliga val utifrån hur de växt upp, och de förstod inte då att det fanns andra val att göra. Vi såg dem repetera, vi arbetade med filmen och vi såg fantastiska saker hända med dem. Vi såg dem som människor. När vi åkte hem om kvällarna kom tankarna på vilka dåliga människor de egentligen var med tanke på vad de hade gjort. Jag måste erkänna att vi kämpade hårt med just den frågan när vi gjorde filmen.



– We are such stuff that dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep. Repetition av *Stormen*

ÄNDRADE DU INSTÄLLNING TILL BROTT och straff när du gjorde filmen om och med dessa människor?

– Ja absolut. Den största förändringen för mig var att jag började se dem just som människor. Jag vet inte hur det är i Sverige men i vårt samhälle har vi mycket av en "lås-in-dem-och-släng-bort-nyckeln-attityd". Många tycker att detta är riktigt dåliga människor. Det finns en hysteri som många politiker spelar på. I den kulturen har jag växt upp. Man tror man mer på vedergällning än på förlåtelse och rehabilitering, och det var med samma övertygelse jag själv gick in i projektet. Sedan jag gjorde filmen har jag insett att dessa män är mer lika mig än jag någonsin skulle velat erkänna. Det spelar ingen roll vad vi har gjort: likheterna är mycket större än skillnaderna. Vi älskar, vi lider, och vi försöker förlåta. Vi vill alla hämnas, få revansch. Jag lärde mig otroligt mycket i arbetet med filmen.

HANK ROGERSON MINNS SAMMIE (som spelar Trinculo) vars liv flätades samman med en roll, när man satte upp *Othello* några år tidigare.

– Sammie spelade Othello, som ju stryper sin fru Desdemona. Sammies brott var att han ströp en kvinna han hade ett förhållande med. Nu kunde han återuppleva sitt brott och försöka förstå vad som ledde dit. Det var förstas en oerhörd upplevelse och jag tror att det är därför han är så sorgsen människa. Men också en relativt återställd människa.

I filmen intervjuas också Leonard, en annan av de intagna. Han talar



Gene and Boris repeterar *Stormen*

mycket om förlåtelse och använder de två sista raderna i *Stormen*:

"Som själv ni vill förlåtna bli gör er förlåtelse mig fri."

– Leonard var en intressant man, en tänkare. Han resonerade filosofiskt kring förlåtelse med frågor som "Skulle det inte bli anarki om vi inte förlät varann?" eller "Varför förlåta över huvudtaget?" Det var på det planet vi lärde känna honom. Vid första intervjun frågade jag honom vad han satt inne för. Han bytte samsalsämne och började prata om nåd och barmhärtighet. Då insåg jag att de här killarna skulle berätta vad de gjort, först när de kände sig mogna.

I början tyckte Hank Rogerson det kändes tryggt att ha skådespeleriet som beröringspunkt med de intagna.

– Senare kunde jag hitta många fler beröringspunkter rent humanistiskt.

Dessa människor gav mig något som filmare genom att de gick med på att dela med sig av sina erfarenheter. En sak jag har lärt mig som dokumentärfilmare är att man måste ge något tillbaka. Jag gav min erfarenhet som skådespelare, men många gånger var det tillräckligt att jag lyssnade.

Och du gav din film!

– Ja visst, filmen (skratt). De tyckte väldigt mycket om den. De kände sig oerhört bekräftade.

TROR DU ATT DET FINNS EN RISK att människor tycker att ni förlåter vad de har gjort i och med att ni gör en film som visar att de är människor, och, som du själv säger, egentligen inte så olika dig och mig?

– Jo, det fanns en sådan oro under själva processen men vi har inte fått någon sådan kritik. Snarare har många tagit upp hur arbetet med Shakespeare har förändrat de inblandade som människor. Och jag tycker inte att filmen urskuldar dem, och det var heller aldrig avsikten. Den är visserligen sedd ur deras perspektiv – och tar inte alls upp deras offer och deras familjer – och skulle därför kunna ses som en film som är alltför välvilligt inställd till de intagna. Visst tänkte vi på att även ta med ett sådant perspektiv, men det skulle blivit en annan film. Vi beslöt att filmen skulle "stanna på ön", alltså på fängelset.

Intervju och översättning
Roland Heiel

Köp Hank Rogersons *Shakespeare behind bars* på www.amazon.co.uk (£ 6.76 + porto)
(För att spela den behövs 'regionsfri' dvd)



Scen ur *Stormen* från filmen *Shakespeare behind bars*.



Scen ur *Stormen* från filmen *Shakespeare behind bars*.

No Fear Shakespeare

Shakespeare översatt - till engelska!

Man har på olika håll diskuterat om man inte skulle spela Shakespeare på modern engelska, eftersom många människor - även engelsmän - inte förstår den engelska man pratade på Shakespeares tid.

I en översättning till annat språk moderniserar man förstås, något som kan göra engelsmän avundsjuka. De har, precis som vi, ett fasligt sjå med Shakespeares engelska. Det är lite som att lära sig ett nytt språk.

Nu presenterar Sparknotes förlag engelska 'översättningar' av 18 pjäser plus sonetterna. De är inte avsedda



att spelas, och självklart ersätter de inte Shakespeares texter. De är snarare avsedda att vara en hjälp att förstå originalet.

Översättningarna är en utmärkt idé. De kan användas i engelskundervisning, när man inte vill blanda in svenska översättningar. De kan vara till glädje om vi är trötta på att läsa kommentarer och notapparater. De kan bistå oss när vi läser enskilda scener såväl som hela pjäser. Dessutom kan den här typen av stilbrytningar vara väldigt roliga att läsa.

Text: Roland Heiel

Shakespeares original

Prospero (to Ferdinand):

You do look, my son, in a moved sort,
As if you were dismayed. Be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air.
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself –
Yea, all which it inherit – shall dissolve,
And like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. Sir, I am vexed.
Bear with my weakness. My old brain is troubled.
Be not disturbed with my infirmity.
If you be pleased, retire into my cell
And there repose. A turn or two I'll walk
To still my beating mind.

The Tempest. Akt 4, scen 1

No fear Shakespeare

Prospero (to Ferdinand):

You look like something's bothering you.
Cheer up. Our music-and-dance spectacle
is over. These actors were all spirits, as I told
you, and they've all melted into thin air. And
just like the whole empty and ungrounded
vision you've seen, with its towers opped with
clouds, its gorgeous palaces, solemn temples,
the world itself – and everyone living in it –
which will dissolve just as this illusory pageant
has dissolved, leaving not even a wisp of cloud
behind. We are all made of dreams, and our
lifestretches from sleep before birth to sleep after
death. Sir, I'm upset. Please put up with my
weakness. My old brain is troubled. Don't be
disturbed by my illness. If you like, you can rest
a while in my room. I'll go for short walk to
calm down my feverish mind.

The Tempest. Akt 4, scen 1

Svensk översättning

Prospero (till Ferdinand):

Min son, du blickar så förvirrad kring dig,
Som vore du bestört; var glad och munter!
Nu är vårt lustspel slut; aktörerna,
Som jag har sagt dig, voro andar alla
Och löstes upp i luft, tunn luft, med ens.
Och liksom detta bländverk utan kropp,
Så skola stolta slott, skyhöga torn
Och tempelvalv, ja själva detta jordklot,
Med allt vad däri är, en gång försvinna
Och liksom denna väsenlösa hägring
Ej lämna efter sig det minsta spår.
Av samma tyg, som drömmar göras av,
Vi äro gjorda, och vårt korta liv
Omfamnas av en sömn. – Man retat mig,
Ha tålmod med mig, min gamla hjärna
Förvirrad är; förskräcks ej åt min svaghet.
Gå in uti min cell och vila där;
Här vill jag vandra upp och ned en stund,
För att mitt sinne lugna.

Stormen. Akt 4, scen 1 (C-A Hagberg)

Alla titlar från No Fear Shakespeare

As You Like It
The Comedy of Errors
Henry IV, part I
Henry IV, part II
Henry V
Hamlet
Julius Caesar
King Lear
Macbeth

The Merchant of Venice
A Midsummer Night's Dream
Much Ado About Nothing
Othello
Richard III
Romeo and Juliet
Sonnets
The Taming of the Shrew
The Tempest
Twelfth Night

Läs dem på <http://nfs.sparknotes.com>
eller köp dem på www.amazon.co.uk
(£ 3.99 + porto)

Läs Hagbergs översättningar på
<http://runeberg.org/hagberg>

Brott och straff på Shakespeares tid

När man ser en pjäs av Shakespeare det är intressant att försöka föreställa sig i vilken värld pjäserna skrevs, hur samhället såg ut och hur olika man såg på brott och straff jämfört med idag.

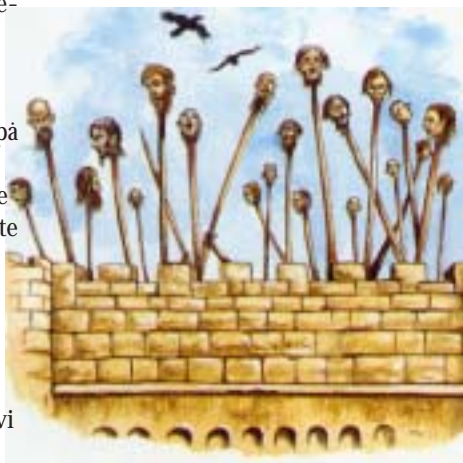
Kriminaliteten var hög, åtminstone i London, och sådant som vi idag inte ens betraktar som brott, kunde ge fängelse.

Hemlösa och arbetslösa försörjde sig gärna på kriminell verksamhet, och risken att åka fast var ganska liten. I *Mycket väsen för ingenting* kan vi se hur Shakespeare driver med en ineffektiv ordningsmakt i Dogberrys och Verges gestalter.

Holinsheds *Chronicles* är en utmärkt källa när det gäller brott och straff. Där skrev William Harrison (1534-93) om brott och straff i *A Description of Elizabethan England* (1577). Ur andra upplagan av *Chronicles* skulle Shakespeare hämta material till pjäser som *Macbeth*, *Kung Lear* och till sina historiska pjäser.

MYNDIGHETERNA FÖRSÖKTE SKRÄMMA människor till laglighet så gott de kunde. De höga straffen var ett sätt, ett annat var att sätta upp avrättades huvuden på London Bridge, en syn som mötte dem som kom in i staden söderifrån. Huvudena doppades i kokande vatten och tjära för att hålla fåglar borta. På så sätt bevarades de också och kunde sitta där i flera år.

STRÄNGASTE STRAFFET UTDÖMDES för brott mot staten. Då hängdes man tills man var halvdöd, blev nerplockad, dragen efter en häst med



Huvuden uppsatta på krönet av London Bridge.

ansiket i marken. Därefter blev man uppsprättad och fick inälvorna urtagna. Det som togs bort kastades i elden medan man ännu levde. och Man styckades levande och kroppsdelen placeras på olika platser i staden för att avskräcka andra.

Om förseelsen inte var lika allvarlig blev man hängd ända tills man dog. Hängning var det vanligaste sättet att avrätta folk på.

ATT HALSHUGGAS VAR ETT HEDERVÄRT sätt att bli dö på och så avrättades bara folk i de högre klasserna. Det kan låta som det lindrigaste sättet att bli avrättad på, men processen var inte alltid så kort som man kan tro; ofta krävdes flera hugg innan offret dog. Bödeln höll sedan upp den avrättades huvud, inte för att visa det för publiken, utan för att låta offret se åskådarna och sin egen kropp. (Man lär vara vid medvetande i minst åtta sekunder tills syrebrist uppstår).

Överlagt mord bestraffades med hängning med kedjor i närheten av brottsplatsen. Om juryn visade medlidande ströps man med ett rep först.

Vid dråp fick man innan man blev hängd högra handen avhuggen i närheten av brottsplatsen. Sedan leddes man till avrättningsplatsen.

Avrättningarna var offentliga för att de skulle avskräcka andra från att begå brott. Tyvärr var de ett populärt folknöje.

Om man begått självmord blev man begravd i en åker med en påle genom kroppen.

Om en brottsling vägrade att säga något när han ställdes inför rätta pressades han till döds av tunga vikter på en bräda som man la på bröstet och en vass sten i ryggen. Den här metoden användes också för att få någon att erkänna ett brott, vare sig han var skyldig eller ej.

Att koka folk till döds var ovanligt men kunde användas mot kokkar som förgiftade sina kunder. Sådana kokkar kunde bli kokta i en gryta med vatten eller bly.

Att dränka någon eller bränna honom på bål var andra sätt att ta livet av folk. Man brände häxor och andra som hade kätterska åsikter.

'HOOKING' VAR ETT VANLIGT BROTT på Shakespeares tid. Det innebar att man hade en ca två meter långt spö med en krok (eng. hook) i ena ändan. Eftersom husfönstren saknade glas vid denna tid kunde tjuven haka på stöldgods när folk i huset sov.

ETT AV DE VANLIGASTE BROTTEN var annars 'cutpursing' (cut=skära, purse=börs). Eftersom kläderna ofta saknade fickor bar man en läderbörs i vid midjan. Tjuven skar av remmarna som höll börsen och den föll till marken av tyngden. Tjuvarna opererade i folksamlingar, som till exempel på teatrar och marknadsplatser.



SKAMPÅLEN VAR ETT VANLIGT STRAFF



som användes vid olika typer av förelseer. Meningen var att man skulle hånas och skämmas. Därför placerades skampålen på torget eller på marknadsplatsen där många passerade. En bagare som hade fuskat med vikten, en slaktare som hade sålt ohälsosamt

kött fick stå vid skampålen (köttet brändes under näsan på honom). En författare som skrivit något olämpligt stod vid skampålen och fick se sina böcker brännas.

Att sitta i stocken liknade skampålen. Armar och ben sattes fast i en trästock som placerades vid infarten till stan eller vid väggkanten där alla kunde se och hånas den som satt där. Stocken användes också för att förvara brottslingar tillfälligt.

DET FANNS ÄVEN EN FINGERSTOCK, också den ett straff där man fick stå och skämmas.

Man fick sätta in ett böjt finger i ett träblock så att



man inte kom loss. Det gjorde ont om man stod där länge. Den användes ofta i finare kretsar vid olika sammankomster för att skämma ut dem som hade stört ordningen.

SPÖSTRAFF KUNDE GES TILL ARBETSFÖRA som inte ville arbeta. De piskades offentligt för att lära sig en läxa. Likaså använde man spö på lösdrivare, tiggare och andra, något vi kan förstå när vi läser Shakespeares pjäser, där piskande förekommer åtskilliga gånger i olika pjäser.

'FYLLETUNNAN' KUNDE MAN FÅ BÄRA omkring på stan om man hade uppträtt berusad offentligt.



Man ikläddes tunnans hål för huvud, armar och ben. Liksom vid andra 'skamstraff', skulle man göras till allmänt åtlöje.

"Ett fängelse är en grav där där man begravs levande, en värld av fruktan, en eländeskarta. Det är en plats som har fler sjukdomar än Pesthuset under Pestens tid, och det stinker mer än borgmästarens hundkoja, och mer än en trädgård i Paris i augusti."

Geffray Mynshull (1618)

DET FANNS 18 FÄNGELSER I LONDON med omnejd på Shakespeares tid, inklusive Towern. Fängelserna specialiserade sig på olika typer av fångar, Ludgate på ekonomiska brottslingar, Newgate på grövre förbrytare och



Man med fot i stocken. Fiolspelare ansågs kriminella (därav uttrycket 'being on the fiddle' - ha något fuffens för sig)

dem som väntade på avrättning. Bridewell var en korrigeringsanstalt för prostituerade och lösdrivare, som blev misshandlade och sedan tvingades arbeta - en tidig form av "rehabilitering".

I SOUTHWARK, DÄR TEATRARNÄR LÄG, fanns the Clink (idag museum) för religiösa brott, East Smithfield för "för tjuvar och ynkliga gäldenärer", New Prison för kättare, Marshalsea för bland annat pirater. På Towern satt de viktigaste politiska fångarna.

Bethlehem Hospital (Bedlam i dagligt tal) var egentligen ett mentalsjukhus som också användes som fängelse. Folk betalade för att se intagna göra en "föreställning".

I sin dagbok från 1599 berättar Thomas Platter storögt om Londons överbefolkade gator, om fångar på kärror med rep om halsen som körs till offentliga avrättningar och om hur fångelsekunder som tigger pengar ibland får in så mycket att de kan köpa sig fria.



EN DOPPSTOL VAR EN STOL fäst vid en stolpe, och som en gungbräda doppades stolen ner i vatten. Den användes för att rena kvinnor med dåligt rykte, prostituerade eller de som varit otrogna.

AUTOLYCOS I EN VINTERSAGA FÄR representera en grupp som inte var direkta brottslingar. De var en slags kringströvande försäljare, som försörjde byar som var för små att ha egen affär. Många av dem ägnade sig åt olaglig verksamhet, var ficktjuvar och allmän rufflare.

En sådan var Autolykos som i *En vintersaga* sjunger om sitt sortiment som innefattade linne, flor och handskar, masker, armband, halsband, snörliv, mössor, nålbrev, tvålar, parfym och "allt vad flickor kan behöva, kom och köp nu, inte vänta, annars gräter nog din jänta!"

Ohederlig verksamhet kunde ge extrainkomster också till grupper med annan sysselsättning, såsom jonglörer, trollkarlar, sångare, spåkvinnor, alkemister och kringströvande skådespelare. Redan på Shakespeares tid fanns de som gav sig ut för att utöva välgörenhet, men i själva verket stoppade pengarna egen ficka.



SKVALLERBETSEL FÖR KVINNOR var en metallmask som trädde över en skvallrande eller alltför frispråkig kvinnas huvud. Så kunde hon visas upp i stan för att av-

skräcka andra. Inne i masken fanns ett skarpt munstycke av stål täckt med vassa taggar. Om kvinnan försökte prata skulle hennes tunga bli illa åtgången av taggarna.

Text: Roland Heiel

Fiktiva Shakespearebrott

Med tanke på att William Shakespeares i verk påverkade så mycket litteratur är det inte konstigt att det finns många kriminalromaner som inspirerats av honom. Den här lilla genomgången gör inga anspråk på att vara fullständig.

En kategori böcker är de som skildrar brott kring ett nyupptäckt Shakespearemanuskript. Edward Crispins *Love Lies Bleeding* (1948, *Mördande manuskript* 1952), Michael Innes *The Long Farewell* (1953, *Ett långt farväl*, 1953), och Peter van Greenaways *The Destiny Man* (1977, *Häll masken* 1980) är några exempel.

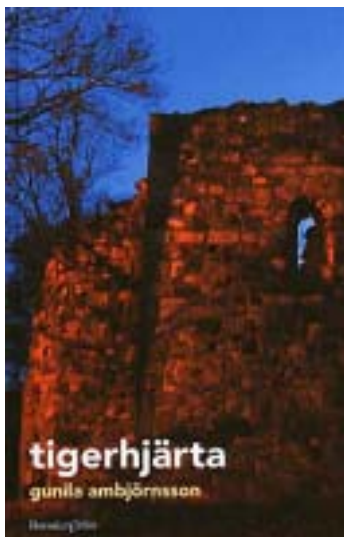
Deckare i teatermiljö finns det många. I åtskilliga av dem drabbas Shakespeare-upsättningar av ond bråd död. Ngaio Marshs *Light Thickers* (1982, *Kom täta natt*, 1984) utspelas på en teater som spelar *Macbeth*. Dramatens största stjärna dör inför öppen ridå under genrepet av *Othello* i Niels-Gustaf Sandbergs *Genrep med döden* (1975). Lika illa går det inte i Gunila Ambjörnssons ungdomsbok *Tigerhjärta* (2003) där dock en *Macbeth*-upsättning i Roma klosterruin drabbas av mystiska händelser. I en annan ungdomsbok, Emma Valls *Sabotage* (2000) är det ett *Romeo och Julia*-projekt på en skola som drabbas. Barbara Hamblys *Die Upon a Kiss* (2001) utspelas i New Orleans 1835 och är den femte i hennes deckarserie om den färgade frie läkaren Benjamin January. Här är det en uppsättning av operan *Othello* som rör upp känslorna i den rasistiska staden och leder till ond bråd död. *Othello* har också en viktig funktion i Magnus Nordins ungdomsthiller *Svart drama* (2006), som utspelas på en gymnasieskola i Värmland (se sid.

MÅNGA DETEKTIVROMANER låter sig inspireras av handlingen i pjäserna. Agatha Christies *The Moving Finger* (1924, *Mord per korrespondens*, 1944), *The Pale Horse* (1961, *Den gula hästen* 1962) *Curtain: Hercule Poirot's Last Case* (1975, *Ridå: Hercule Poirots sista fall*, 1976) kan man mycket väl läsa utan att se intrigernas samband med *Kung*



Lear, *Macbeth* och *Othello*. Arne Dahls *En midsommarnattsdröm* kopplas såväl i titeln som i texten ihop med Shakespeares komedi.

ETT ICKE FÖRAKTLIGT ANTAL NOVELLER diktar vidare på Shakespeares pjäser och låter hans rollfigurer bli inblandade i olika mordgåtor. Många sådana hittar man samlade i *Shakespearean Whodunits* (1997), *Shakespearean Detectives* (1998) och *Much Ado About Murder* (2002). I James Thurbers satiriska berättelse *The Macbeth Murder Mystery* listar en deckarfantast ut vem som egentligen mördade kung Duncan – enbart genom att läsa pjästexten. Lisa Fiedlers ungdomsbok *Dating Hamlet* (2002, *Hamlet + Ofelia: Ofelias berättelse*, 2006) berättas ur Ofelias perspektiv. Här är hon inte bara hjärnan bakom alla förvecklingarna i pjäsen, det hela får också ett lyckligt slut!



I den ovan nämnda *Shakespearean Detectives* förekommer dramatiker själv i fem noveller. Han är en viktig bifigur i Philip Goddens roman *Death of Kings* (2001), som kretsar kring Essex uppror 1601, och huvudperson i Faye Kellermans *The Quality of Mercy* (1988). Den sistnämnda skildrar judars situation i England och Spanien på Shakespeares tid, och är dubbelt intressant för att Kellerman stämde upphovsmännen till filmen *Shakespeare In Love*. Hon menade att de hade snott kärleksintrigen från hennes bok, I Simon Hawkes *A Mystery of Errors* bildar Shakespeare ett slags detektivduo med en skådespelare. Nära besläktad med de här böckerna är Edward Marstons serie om (det fiktiva) skådespelarsällskapet Lord Westfield's Men och dess äventyr i slutet av 1500-talet. Men här förekommer aldrig William Shakespeare själv. Det gör han däremot i Geoffrey Treases *Cue For Treason* (1940). I den ungdomsboken hamnar två förrymda ungdomar på Globe-teatern och avslöjar en mordkomplot mot drottning Elizabeth.

AV DET LITE PRILLIGARE SLAGET är Sarah A Hoyts trilogi med fantasydeckare *Ill Met By Moonlight* (2001), *Any Man So Daring* (2002) och *All Night Awake* (2003). I dem umgås William Shakespeare bokstavligen med älvor och blir inblandad i mordintriger och kärleksaffärer i deras värld.

HELT UDDA I SAMMANHANGET är Lindsay Davis *Last Act In Palmyra* (1994). Den utspelas år 17. e Kr och är den sjätte boken i författarens serie om den romerske detektiven Didius Falco. Här kommer han i följe med en teatertrupp som turnerar i Romarrikets östra utkanter. För att avslöja en mördare skriver Falco komedin *The Spook Who Spoke* och truppens framförande av den får avsedd effekt. Enligt Lindsay Davis efterord är denna pjäs en ännu ej återfunnen tidig prototyp för Shakespeares *Hamlet*!

Text: Kent Hägglund

Magnus Nordin skriver om sin bok *Svart drama*

I Shakespeares pjäser får vi uppleva människans mörkaste sidor utan att behöva konfronteras med verklighetens ondska. Samtidigt som vi förskräcks av Othellos oresonliga svartsjuka känner vi igen oss i hans smärta och tvivel. Vem har inte någon gång drabbats av svartsjukans grönögda best?

I MIN ROMAN *SVART DRAMA* sätter huvudpersonerna upp *Othello* som skolpjäs. De unga skådespelarna träder in i roller som visar sig reflektera de roller som de (mer eller mindre omedvetet) spelar utanför scenen. För mig var det en spännande tanke att låta teaterns fiktiva värld spegla sig i verkligheten (dvs. romanens verklighet). Men mer än att troget följa intrigen i *Othello* ville jag gestalta svartsjukans och avundsjukans självdestruktiva krafter, som bottnar i romanfigurernas längtan efter ovillkorlig kärlek och bekräftelse. Precis som i Shakespeares pjäs finns det inga vinnare eller förlorare, knappast hjältar heller, utan bara offer.



Magnus Nordin. Foto Cato Lein

"Det är min förhoppning att mina unga läsare också ska få upp ögonen för Shakespeares verk."

DET ÄR MIN FÖRHOPPNING att mina unga läsare också ska få upp ögonen för Shakespeares verk. Jag vågar nästan påstå att Shakespeares dramer är särskilt lämpade för unga människor.

Tänk på *Hamlet* och den unge prinsens existentiella grubblerier och ogrumlade hat mot en vuxenvärld som svikit honom. Eller *Romeo och Julia* där de unga älskande inte bara trotsar vuxenvärldens motstånd mot deras gränslösa kärlek utan även är beredda att dö för den. Det är också intressant att notera att flera av de adaptationer som gjorts av Shakespeares verk utspelar sig i ungdomsmiljö – jag tänker framförallt på den amerikanska filmversionen av *Othello* (O) som har uppdaterats till 2000-talet och där Othello-karaktern gestaltas av en ung och svart basketspelare på ett college.

Däri ligger väl en stor del av förklaringen till varför jag (och så många andra författare) ständigt återvänder till den gamle barden – han är sannerligen en man för alla tider.

Text: Magnus Nordin

Köp Magnus Nordins *Svart drama* på www.adlibris.se (102:- + 19:- porto)

... och här ett utdrag ur *Svart drama*

"Jag ska lära dej ett knep."

Dödsscenen. Tess stod på knä med blottad hals, vädjande för sitt liv, spelad skräck i blicken.

"När jag lägger händerna kring din hals ska du inte försöka slita bort mina händer utan istället tvinga dom mot din hals som om du vill få mej att strypa dej. Jag kommer då att försöka ta bort mina händer. Fattar du?"

Hon nickade. Annars var risken stor att Oskar verkligen ströp henne på riktigt. Knepet, som Oskar visade henne, fick det att se ut som om hon blev strypt.

Hon hade inte glömt stryplings-scenen mellan Oskar och Jackie och hoppades att Oskar inte rycktes med lika mycket den här gången.

"Ska vi köra?" sa han.

De andra hade gått, ingen av dem var med i scenen. Bara Inger var kvar.

Hon satt på sin stol och studerade dem med hakan stödd mot handflatorna och intensiv blick.

Oskar reste sig och försvann bakom kulisserna. När han kom tillbaka hade hans ansiktsuttryck och kroppsspråk förändrats. Första gången hon såg honom spela scenen hade vreden tickat honom som en tidsinställd bomb. Hon hade nästan hukat i sätet, väntat på att han skulle explodera. Av denna vrede syntes nu inte ett spår. Med stillsam blick och lugna kliv gick han fram till henne. Höll ut händerna som om han ville omfamna henne. När han började tala var rösten lugn och kontrollerad. Instinktivt förstod Tess att hon måste tona ner sina känslor, gråta och vädja kunde hon inte när Othello till synes uppträdde så samlat, hennes rädsla måste vibrera på ytan.

Han skrämde henne på riktigt.

När de kom till slutet av scenen då Desdemona ber för sitt liv släppte hon ut gråten, och underligt nog kändes det som en fullständig naturlig reaktion, och inte alls pinsamt eller krystat.

Hon kände Oskars händer kring halsen och försökte göra som han instruerat henne.

Efteråt låg hon på golvet, alldeles utmattad och samtidigt varm och upprymd och på något sätt belåten med sig själv. Som om hon genomgått ett prov som hon aldrig på allvar trott att hon skulle klara.

Ur Magnus Nordins *Svart drama*

Fler böcker av Magnus Nordin:
Förföljaren - Huset vid vägens slut - Prinsessan och mördaren
Köp på www.adlibris.se

Rikard Wolff spelar Puck och Rikard

– Det finns något oerhört mänskligt och humanistiskt i Shakespeares texter

Rikard Wolff spelar just nu (Wolff (Puck) i *En midsommarnattsdröm* på Stockholms stadsteater och titelrollen i *Rikard III* - med nio skådespelare - och Riksteatern. Han har gjort Shakespeare tidigare, bland annat titelrollen i *Hamlet*, *Tybalt* i *Romeo och Julia* och *Antonio* i *Stormen*.

– Förutom att jag har spelat Shakespeare, har jag förstås också sett en hel del pjäser. Det är oerhört kul att läsa pjäserna men inte alltid lika roligt att se dem uppsatta. Som myt, som text och som legend är Shakespeare fantastisk, men ganska ofta saknar jag den humor, den esprin och kasten mellan djupaste allvar och lättaste komik som man kan se när man läser texten. Det finns något oerhört mänskligt och humanistiskt i Shakespeares texter och jag tycker inte alltid man får fatt i det.

RIKARD WOLFF TYCKER ATT DERAS uppsättning av *En midsommarnattsdröm* är väldigt "shakespearek".

– Den är verkligen rolig, vilket ju inte alltid är fallet när komedierna sätts upp. Det är svårt att göra dem. Att göra som Alexander Mørk-Eidem är inte den enda vägen att gå.¹ I *Rikard III* går vi en helt annan väg.

RIKARD WOLFF TYCKER MAN KAN FÅ tillåta sig att göra vad som helst, att det inte finns några gränser utan att det handlar om att göra det bra.

– Jag tycker Shakespeare själv är en pragmatiker och det märks att han som har skrivit också har skådespelat. Det är så trist när man menar att man inte får göra det eller detta med en pjäs. Och visst – folk går ju från en och annan föreställning av *En midsommarnattsdröm*: "Det här är åtalbart! Shakespeare vänder sig i sin grav!" säger man. Det tror jag inte alls att han gör. Varje begåvad konstnär vill se sitt verk fungera för en ny generation, en ny tid. Och här talar vi faktiskt om en pjäs som är 400 år gammal.



Rikard Wolff. Foto Mats Bäcker

Rikard Wolff har inte något starkt förhållande till Puck, som han nu spelar. Han har sett pjäsen några gånger och han får aldrig riktig kläm på vad det där är för figur?.

– Jag kan tänka mig honom i alla möjliga versioner, men det finns nån androgyn gestalt där i botten, något väsen, en slags symbolisk figur utan kön. Det finns en förmänskligad version av den figuren. Han deltar inte själv men han går alltid in i människors liv och styr det med stor kärlek. Men också med en brist på verklig inlevelse, eftersom han aldrig



Rikard Wolff och Gerhard Hoberstorfer i *En midsommarnattsdröm* på Stockholms stadsteater. Foto Petra Hellberg

kan bli människa själv. Det tycker jag är spännande. En outsider, som ser att människor älskar varann men han hyser själv alls inte några sådana känslor. Jag har inte tänkt mig honom erotisk. Han är ett väsen som av någon anledning luras av vissa mänskliga egenskaper, men som ändå har en instämmande längtan till det som människorna håller på med. Där kan man ibland känna igen sig själv som artist, en gestalt som inte riktigt förstår att leva de liv man berättar om.

RIKARD WOLFF MENAR ATT PUCK och Rikard i *Rikard III* är lika i det att de båda är omöjliga.

– Rikard är en väldigt svart Shakespearefigur, brorsan som man inte vill ha. En sådan är också Claudius i *Hamlet*, Antonio i *Stormen*, en slags *Rikard III*-figur, den åsido-satte, den ofta barnlöse.

– Jag tycker att Rikard är mycket rikare än vad han beskrivs som. Han utmålas som en ungdomskonstruktion av Shakespeare till skillnad från Macbeth. Det som skiljer honom från senare gestalter är att han formulerar sitt utanförskap. Redan i första scenen talar han om att han är en skurk. Det gör aldrig Macbeth. Rikard är rolig för att han är infantil, han är som ett barn i sandlådan. Det finns inga undertexter hos Rikard, utan han säger ungefär det han gör, att han ska slå ihjäl någon och så gör han det. Samtidigt känner han en sorg över kärleken han aldrig har fått från sin mamma, som hatar honom.

Vad säger då Rikard Wolff om Rikards tal om att han har beslutat sig att "bli skurk" för att han föddes "grovt tilltyxad", blev "en krympling" och inte någon "älskartyp".

– Jag vet inte om jag tror på det, men jag kan ju läsa innantill. Som skådespelare tänker man alltid: "Talar människor sanning eller ljuger de?" Rikard ljuger och manipulerar så det skvätter om det i mötet med människor. Men mellan varje scen har

han ju ett litet "chat" med publiken, där han säger vad han avser och vad han har uppnått. Då uppfattar jag honom som en rätt trovärdig figur.

– Vi kan prata psykologi, men på Shakespeares tid var det viktigare om stjärnorna stod rätt och sänt där. Nu är det lätt att tolka den freudianskt: gestalten som avskyr sig själv för att ingen har älskat honom och därför måste mörda alla andra. Det kan tyckas vara en enkel tolkning men den behöver inte vara helt osann. Den kärlekslösa människans drama är ett evigt drama. I vår bransch som skådespelare kan man tycka att många av oss gjort ett lyckligt val när vi blev artister i stället för brottslingar, knarkare eller vadsomhelst. Självdestruktiviteten hos en oälskad människa är gränslös.

I 'FRIARSCENEN' I RIKARD III lyckas Rikard på 5 minuter fria och vinna Lady Anne, trots att han mördat både hennes man och svärfar. Rikard Wolff har funderat på hur den ska spelas.

– Det är inte alltid man går igång på de personer som har de finaste avsikterna. Där är Shakespeare lysande. Lady Anne är inte den första som faller för sin förtryckare eller för en brottsling. Jag tycker det är fäniigt att säga: Men han har ju mördat hennes man!? Det kanske är väldigt upphetsande. Vad vet jag? Varför har fängelsekunder ständigt en massa uppvaktande kvinnor. Sexualiteten är full av irrgångar. För en del kvinnor verkar det vara attraktivt med blodsbesudlade män. Dessutom är Lady Anne förlorad just då. Hennes ätt har satts åt sidan, hon vet inte vad hon ska göra med sitt liv. Hon blir uppvaktad av en tronföljare. Makt är attraktivt. Att låta Anne låtsas gå med på giftermål blir inte det minsta intressant. Då har man inte den minsta kontakt med sina mörka sidor. Om vi ska hålla på med teater så måste vi acceptera att människan är som hon är. Vi är komplexa varelser. Och allt är inte rumsrent. Jag tror till exempel att många människor har rätt så oklara grunder om varför man älskar den man älskar. Och om sina sexuella preferenser. Det är därför Shakespeare är bra. Han fattar det här. Som till exempel i *En midsommarnattsdröm*



Rikard Wolff i Rikard III. Foto Mats Bäcker

när de där ungdomarna blandar ihop varandra. Det har inte med trolldom att göra egentligen, utan mer med att kåtheten är ett besynnerligt element i våra liv. Sexualiteten är ett evigt ämne och hos Shakespeare är det uppenbart att människan är bisexuell. Det är de i princip i alla hans pjäser. Det förekommer förväxlingar mellan män och kvinnor, människor är promiskuösa, men han moraliserar aldrig. Det bara är så. Det är otroligt uppfriskande.

– *Rikard III* har ett ganska komplicerat upplägg även om huvudstorn är enkel: en man som till varje pris vill nå makten och mördar alla som kommer i hans väg. Tiden är en slags historisk nutid, och vi har försökt att rensa i tidsmarkörer i pjäsen,



Rikard Wolff i Rikard III. Foto Mats Bäcker

som annars lätt kan krympa den existentiella värdet i en pjäs.

Rikard Wolff menar att Rikards deformation är viktigt ("som lytt och vanskapt" blev han "för tidigt sänd till världen").

– Jag har kommit fram till att den är ganska konkret. Sedan utnyttjar han sitt handikapp, som kanske inte är så stort som han säger. Men hans upplevelse av sig själv är att han är en deformerad människa och jag tror han uppfattar det som en bild av sitt utanförskap.

Rikard Wolff har också spelat titelrollen i *Hamlet* i Norrköping i regi av Ralf Långbacka.

– Jag älskar den rollen, otroligt kul att göra. Hamlet är väldigt viktig som gestalt. Han är den som i ett våldsbenäget samhälle försöker avstå från våld till skillnad från Rikard, Claudius² och andra figurer hos Shakespeare. Hamlet är en pacifist, som inte riktigt förstår det där med att man måste hämnas. Jag tror att varje ny generation kommer att dyrka Hamlet; en representant för den tvivlande ungdomen inför föräldrarnas brott.

När jag träffade Rikard Wolff var han mitt uppe i repetitionsarbetet med *Rikard III* och visste inte vart det hela skulle bära hän.

– Jag är inte en människa som gör en exakt plan, även om man kan ha en strategi. Men det blir aldrig som man tänkt sig. Det som är intressant är det intuitiva mötet med texten, med ensemblen och med publiken. Jag kan inte ge ett facit över det jag gör. Ett gott rollarbete rymmer en liten hemlighet även för oss som gör det.

Intervju: Roland Heiel

¹ I Shakespeares text pressar Puck blomsaft i de sovandes ögon, så att de blir förälskade i den första de ser när de vaknar, med förvecklingar som följd. Mörk-Eidems version utspelar sig kring en värmländsk folkpark och blomsaften är utbytt mot hembränt hållt ur en dunk.

² Hamlets farbror som mördat Hamlets far.

Intervju med Ulrika Wedin, kostymtecknare

– Plötsligt hörde man: RIITSCH!!! Någon bakom scen bytte kläder

Ulrika Wedin är kostymtecknaren som under det gångna året bland annat arbetat med kostymer till *Som ni vill ha det* på Uppsala stadsteater och till Vadstena-akademiens uppsättning av *William*, en opera av Tommy Andersson och Håkan Lindquist. Tidigare har haft uppdrag på teatrar runt om i landet och just nu arbetar hon med *Trettondagsafton*, som till våren sätts upp på Östgötateatern.

EN KOSTYMTECKNARE ARBETAR NÄRA samman med scenograf och regissör. Ulrika Wedin är oftast med och påverkar även om regissören kan ha en idé, men hon tycker att hon i allmänhet har stort inflytande över kostymer i en produktion.

– Ibland har jag som kostymtecknare till och med helt fria händer. Så var fallet i arbetet med *William*, som regisserades av Carl Kjellgren. Enda önskan han hade vara att han ville göra den i någon slags 'renässans'. Då blev det tidstypiska kläder, något annat vore larvigt, eftersom pjäsen utspelar sig på under renässansen och handlar om ett fiktivt möte mellan Shakespeare och Marlowe. I andra fall kan regissören ha en klar åsikt om hur pjäsen ska göras. Utifrån den gör jag research, vi diskuterar hurdana de olika karaktärerna är, vilka funktioner de har och hur det i sin tur påverkar val av kläder.



Chostopher och William i operan *William*. Kostymtecknare Ulrika Wedin. Foto Markus Gärder.



Ulrika Wedin. Foto Roland Heiel

WILLIAM SPELADES PÅ VADSTENA slott, grundat 1545, i en bröllopsal, kulturmärkt med allt vad det innebär av restriktioner och begränsningar.

– Vi hade detta ljusa renässansrum att utgå ifrån, med väggmålningar som de såg ut på den tiden. Därför behövde man inte styra ut det så mycket. Jag ville därför ha en rik färgskala i dräkterna, som blev konturer mot den ljusa bakgrunden; de skulle framträda klart och bli till tydliga karaktärer. Jag ville också ha en enhetlig kostymering, för att man på så sätt skulle uppleva karaktärernas ansikten, ljusa för att man tydligt skulle se dem.

BEGREPPET MODE MYNTADES först under renässansen. Innan dess hade man inte talat om det.

– Kläderna var betydelsebärande på ett sätt som de inte är idag, inte bara för att man på det sättet visade sin sociala status, utan också för att man blev det man bar. Det fanns en klädlag som bestämde vilka tyger man fick och inte fick använda i olika samhällsklasser. Man blev bötfälld både om man klädde sig över eller under sin rang. Att till exempel ha kläder med knäppning bak visade att man behövde en påklädare för att klä på sig, vilket tydde på högre status. Det sägs att anledningen till att tsarfamiljen i Ryssland inte lyckades fly var att de inte kunde klä på sig, eftersom tjänstefolket redan hade flytt.

TEXTILIER VAR DYRBART på Shakespeares tid och man lade ner väldigt mycket pengar på dem.

– Det finns nästan inga kläder bevarade för att man återanvände dem om och om igen. Second handmarknaden var enorm; man sålde och köpte och sydde om. Så gjorde också teatrar; man lånade och hyrde. Man märker när man ser på målningar att det är ett 'hopplock' som är rätt intressant, och på något vis också kopplar till hur det ser ut idag med influenser från olika ställen. Kvinnomodet, om man bortser från hoven, är väldigt stramt under den här perioden. Återhållet, höghalsat, slutet. Små frisyrier. Det är på herrsidan man excellerar och visar upp sig.

CARL KJELLGREN REGISSERADE också *Som ni vill ha det* på Uppsala stadsteater och den ville han göra i 1900-tal, säger Ulrika Wedin och fortsätter:

– Han ville ge en slags romantisk bild av som man tänker sig den engelska landsbygden, som den kanske i och för sig aldrig sett ut. Då tyckte jag att man kunde lägga det i 30-talsmiljö med sladdriga klänningar och tweedkostymer, en bild av något lantligt romantiskt pastoralt. Man kan också göra en koppling till fascismen. Hertigen hade en kostym som förde tankarna till Stalin och Pinochet.



Anne och William i operan *William*. Kostymtecknare Ulrika Wedin. Foto Markus Gärder.



Sir Francis Walsingham i operan William. Kostymtecknare Ulrika Wedin. Foto Markus Gärder

Hans bror däremot fick en mysigare, lite lantlig tweedkostymering, som en trygg lantlord. Det kunde ge en känsla av en längtan tillbaka till naturen.

ULRIKA WEDIN ANSER ATT MAN ALDRIG ska försöka tvinga på en skådespelare en kostymering som han eller hon inte fungerar eller trivs i.

– Också när man spelar pjäser som *Ronja* eller *Mio min Mio*, som görs i ett sagokoncept, måste man även föra en diskussion med personen som ska ha kostymen. Även om publiken inte förstår exakt hur vi har tänkt när det gäller kostym, kan det hjälpa skådespelaren att förankra sin rollkaraktär. Det handlar förstås också mycket om tekniska förutsättningar, som att den ska vara bekväm att röra sig i. En skådespelare ska arbeta i kläderna, stå inför stor publik kväll efter kväll och säga saker som publiken ska tro på. Om det känns helt fel så gör man inget bra jobb. Och då har jag som kostymtecknare misslyckats.

IBLAND KAN DET BLI DISKUSSION om kostymeringen. Alla skådespelare måste känna sig hemma i de kläder de bär på scen, menar Ulrika Wedin.

– En skådespelare kan ha en klar bild av sin rollkaraktär, vilja göra den på ett sätt, så att den blir mer personligt förankrad. När någon 'finlirar' med sin rollkaraktär kan det vara väldigt viktigt att hitta rätt, även om åskådaren kanske inte skulle märka någon större skillnad. Då kan man tillsammans hitta en lösning. Det kan handla om till synes enkla saker, som

att få en annan stil på jackan, hatten – eller ett par mindre eleganta skor!

ULRIKA WEDIN PEKAR PÅ HUR VIKTIGA skorna är och hur mycket de gör för karaktären; hur man går och står, om skorna är mjuka, om de har klack.

– Ta blanka stövlar till exempel – man påstår ju genast något när man har sådana på sig¹. Eller när man går med en klack som låter, eller tassar fram i en gummisko. Eller när en kvinnlig skådespelare som klappar runt i en hög smal klack jämfört med en stadig tung. Skorna är något jag tidigt i arbetet lägger ner mycket tid på. Oftast bygger man om befintliga skor så att de ska passa till karaktären. Det är väl bara Dramaten som har egen skomakare idag.

MAN KAN FÅ HJÄLPA ÅSKÅDARNA med är att identifiera en rollkaraktär som byter kläder. Så var fallet med Proba (narren) i *Som ni vill ha det*, som var olika klädd vid hovet och i skogen.

– Han hade sina arbetskläder på sig vid hovet och blev mer privat i skogen. Men han fick behålla sin kubb, en viktig markering, så att man skulle förstå att det inte var en ny karaktär. Vi hade ju några dubbleringar och då måste man vara tydligt, för annars förstår man inte vem man har framför sig.

NÄR DET GÄLLER TEATERKOSTYMER kan det bli snabba byten av kläder, men Ulrika Wedin håller sig i allmänhet till 'hysk-och hakprincipen'.

– Kardborreband är för mig bannlyst om man inte absolut måste ha det, av två skäl: 1. Det låter. 2. Det fastnar och river sönder kläderna. I en pjäs jag såg stod två och pratade. Plötsligt hörde man: RIIITSCH!!! Någon bakom scen bytte kläder. Då var det så att man kunde börja gråta. Jag hörde inte ett ord av vad de sa på scen. Nej, kardborreband är förbjudet. Jag tror aldrig jag har använt det.

Intervju: Roland Heiel

¹ (SS-uniformerna var otroligt utstuderade och ritades av ingen mindre än Hugo Boss)



Phebe och Corin i *Som ni vill ha det* på Uppsala stadsteater. Kostymskiss av Ulrika Wedin.

Simon Callow om Orson Welles och Shakespeare

Den brittiske skådespelaren och regissören Simon Callow har haft en synnerligen i framgångsrik karriär inom teater och film. SHAKESPEARES läsare känner honom nog bäst från filmen *Shakespeare in Love* där han gör en intensiv gestaltning av censorn sir Edmund Tilney. Han är också författare. *Being An Actor* (1985) är en av de bästa böcker jag läst om skådespelarkonst och hans biografi över skådespelaren Charles Laughton (1987) är mästertlig. Än mer fascinerande är de böcker om Orson Welles (1915-1985) som Callow skrivit på senare år. Del ett *Orson Welles: The Road to Xanadu* kom 1995. Del två *Orson Welles: Hello Americans* publicerades våren 2006. Nu står han i begrepp att börja arbetet med en tredje och avslutande del, som ska behandla åren 1949-1985.

Orson Welles var inte bara en av 1900-talets mest fascinerande film och teatermän, han är också en av de mest omskrivna.

Simon Callow lyckas emellertid hitta helt nya aspekter på hans liv och karriär. Delvis beror det på att Callow är så omsorgsfull – han har plöjt igenom mängder av källmaterial och intervjuat alla medarbetare till Welles som varit i livet. Men det är också viktigt att hans egna erfarenheter som skådespelare och regissör ger honom insikter som andra Welles-biografer saknat.

Denna intervju fokuserar på Welles och Shakespeare – dramatikern betydde mycket för honom, genom hela hans liv:

– Orson Welles skapar många myter kring sig själv. Det går inte att kon-



Simon Callow

trollera uppgifter som att hans mamma skulle ha lärt honom att läsa vid tre års ålder, med *En midsommarnattsdröm* som läsebok. Men när han 1926-31 gick på internatskolan Todd School bearbetade och regisserade han flera Shakespeare-pjäser, som han dessutom gjorde scenografin till och spelade huvudrollen i. Det finns flera vittnesnål om att det var utmärkta föreställningar. 1932 reste han till Irland, fick anställning som skådespelare på Gate Theatre i Dublin och spelade bland annat Hamlets faders välnad – vid 17 års ålder!



Welles teckning av Mark Antonys tal till i *Julius Caesar*.

1934 spelade Welles först Mercutio och senare Tybalt i en amerikansk turnéproduktion av *Romeo och Julia*. Där gjordes Romeo av den 41-åriga Basil Rathbone.

– Samma år skapade Welles tillsammans med Roger Hill (lektor för Todd School) en skolutgåva av *Köpmannen i Venedig*, *Trettondagsafton* och *Julius Caesar*. Hill skrev den allmänna introduktionen, Welles behandlade pjäserna och illustrerade. Böckerna kallades *Everybody's Shakespeare* och hade en stor intensitet och fräschör. De förblev en av de mest använda Shakespeareutgåvorna i amerikanska skolor i mer än 25 år.

SIMON CALLOW FRAMHÅLLER att det är stor skillnad mellan Welles rakt-på-sak-attityd till pjäserna i *Everybody's Shakespeare* och hur han hanterade dem som professionell regissör: 1936 satte han upp *Macbeth* som ett slags voodoo-kabaret med handlingen förlagd till det tidiga 1800-talets Haiti. Det var mycket danser och trummusik. *Julius Caesar* 1937 var flyttad till dagens fascistiska Italien. Texten var hårt beskuren och omdöpt till *Caesar*. Det hade nog varit riktigare att kalla den för "Brutus", den roll Welles tog hand om själv.

Caesar blev en stor succé som ledde till att Orson Welles fick en egen radioteaterserie. Han fick också chansen att spela in fyra Shakespeare-pjäser på gramfonskivor. Det var ett pionjärverk, en av de första gramfonutgåvorna av hela (om än förkortade) pjäser. Dittills hade man nöjt sig med att ge ut skivor med korta textavsnitt.

Simon Callow föddes 1949. Han var den förste skådespelaren som gestaltade Mozart i Peter Shaffers pjäs *Amadeus*, och spelade en mindre roll i Milos Formans filmatisering 1984. Bland hans mest kända filmer är *Ett rum med utsikt* (1985), *Maurice* (1987), och *Fyra Bröllop och en begravning* (1994). Hans enda film som regissör är *The Ballad of the Sad Cafe* som aldrig har visats i Sverige. På CD kan man få tag i hans utomordentligt fina inläsning av Shakespeares sonetter.

Den som åker till Stratford i slutet av 2006 eller början av 2007 kan se Callow som Falstaff i Gregory Dorans musikaluppsättning av *Muntra fruarna i Windsor*.

Chimes at Midnight går tyvärr inte att få tag i, men Orson Welles filmversioner av *Macbeth* och *Othello* finns på dvd. På åtminstone en *Othello*-utgåva ingår dokumentärfilmen *Filming Othello* som Welles själv gjorde 1978. I Nordamerika har hans gramfoninspelningar av *Julius Caesar*, *Trettondagsafton*, *Macbeth* och *Köpmannen i Venedig* getts ut på cd i serien Pearl Plays and Poets. Det bör också fortfarande gå att få tag i en radioteaterversion av *Julius Caesar* som ingick i Welles serie *The Mercury Theatre of the Air*, men då får man leta lite extra bland samlare av gamla radioprogram.

1939 arbetade Orson Welles samman *Henrik IV del 1 och 2*, med *Henrik V* plus textavsnitt ur *Richard II* och *Muntra fruarna i Windsor*, till en pjäs. Han regisserade, designade scenografin och spelade Falstaff. Pjäsen kallades *Five Kings* och var tänkt som första hälften av en tvåkvällarsföreställning. Del 2 skulle bygga på de tre delarna av *Henrik VI* och *Richard III*.

– Det storartade var att Welles såg pjäserna som en sammanhängande cykel. Han var inte helt först med det, i åtminstone 100 år hade det funnits en tradition att skära ned och skriva ihop för att fokusera mer på Falstaff. Men han försökte göra någonting mycket mer ambitiöst.

1960 gav sig Orson Welles på det här materialet igen och skapade pjäsen *Chimes of Midnight*, utifrån *Henrik IV*-pjäserna och *Muntra fruarna i Windsor*. Den hade premiär i Dublin 1960. År 1998 spelade Simon Callow Falstaff i en ny uppsättning.

– Pjäsen är en katastrof, totalt fel-tänkt, storhetsvansinnig. I *Henrik IV*-pjäserna skiftar Shakespeare suveränt skickligt mellan världshus, hov och slagfält. I Welles version dominerar Falstaff alldeles för mycket.

Five Kings var definitivt en katastrof 1939. Man hade inte haft tid och pengar till ordentliga förberedelser och allt förvärrades av att Welles engagerade sig i mycket annat under repetitionsperioden. På premiären i Boston den 29/2 gick allt fel. Vridscenen fungerade inte, några aktörer skadades i stridsscenerna och sista akten var inte färdigspelad förrän långt efter midnatt. Nu lade Welles ned mycket tid och kraft på att få fason på föreställningen, men det var för sent. *Five Kings* lades ned i Philadelphia i slutet av mars.



Orson Welles och Suzanne Cloutier i i Welles *Othello* 1952.



Scen ur Orson Welles filmatisering av *Macbeth* 1948.

1947 SATTE ORSON WELLES UPP *Macbeth* för en teaterfestival i Salt Lake City. Den spelades bara sex gånger, men tre veckor senare gick hela ensemblen in i filmstudio för att göra film av pjäsen.

– Nu hade Welles helt andra ambitioner än i "voodoo-Macbeth" 1936. Han ville åstadkomma en slags autentisk tidig medeltida skotsk miljö. Han menade att skådespelarna skulle bli mer hemma i rollerna genom att göra dem på scen först. Dessvärre hade han också en vansinnig idé om att effektivisera inspelningen genom att spela in hela dialogen i förväg. Aktörerna fick mima till ljusbandet! Det ställde till med stora problem för spelet – det är bara Jeanette Nolan som ladvn som håller måttet.

SIMON CALLOW ÄR OCKSÅ TVEKSAM till idén om att skådespelarna skulle komma in i sina roller genom att göra dem på scen först:

– Vad Welles kunde ha vunnit på det var att aktörerna kunde ha lärt sig att spela tillsammans. Men film är så annorlunda mot teater. På scen måste skådespelaren alltid projicera sitt spel ut mot publiken, samtidigt som man samverkar med resten av ensemblen för att skapa en syntes. På film registrerar kameran vad jag gör som aktör. Om jag projicerar mitt spel mot kameran så blir det oftast fel. Och syntesen skapas av regissören.

ÅR 1948 FLYTTADE ORSON WELLES till Europa. Han fick många roller i andras filmer, men fick allt svårare att hitta pengar till att göra egna. Ingen

av hans filmer hade gått med vinst och han ville inte inordna sig i det traditionella filmstudiosystemet. Hans nästa Shakespeare-film *Othello* tog tre år från inspelningsstart 1949 till premiär 1952. Inspelningarna gjordes på många platser runt Medelhavet och bröts gång på gång av att Welles måste åka iväg och medverka i andra filmer för att få ihop pengar.

– Jag tror att han gillade att arbeta på det här sättet. Han spelade in några få scener och var sedan tvungen att vänta ett par månader på nästa tillfälle. När han kom tillbaka var han utvilad och sugen på att fortsätta. Allt höll han i huvudet och i den färdiga filmen ser man inte många spår av den här märkliga inspelningssituationen.

– Den stora svagheten i *Othello* är Welles gestaltning av huvudpersonen. Han agerar i en märklig sömngångarstil, som också präglar hans *Macbeth*-figur 1948. Han spelar som i trans. Även om det finns en viss logik i det så blir det lite tråkigt – det är ingen tvekan om hur det hela ska sluta.

När jag frågar Simon Callow om Orson Welles var en bra regissör för andra skådespelare så jämför han honom med Charles Laughton:

– Welles var fantastiskt duktig på att skapa en kreativ atmosfär, men han fokuserade alltid på de yttre uttrycken. Han fick aldrig på djupet. Men han var duktig på att stimulera sina skådespelare och han använde sig av vad de själva hittade på. När någon hade en bra idé kunde Welles förstärka den tio gånger om. Vincent Price som arbetade med honom på 1930-talet berättade för mig att "Han hittade på så underbara saker för oss att göra!".

fortsättn. nästa sida



Orson Welles teckning av en ung Shakespeare.

– Laughton grävde djupare och djupare och djupare, och trodde att man hela tiden kunde hitta mer. Welles trodde på något vis att det fanns ett rätt sätt att göra saker på. Om man kan hitta det, så är problemet löst. Vad som gör hans filmer så fascinerande är – med ett par undantag – inte skådespeleriet utan energin, bildrikedomen och den fantastiska känslan för rytm.

– Det här gäller också för deras egen skådespelarstil. Som Rochester i filmen *Jane Eyre* 1944 spelar Welles i princip sin make-up: han gestaltar en person som är som han ser ut. Laughton hade mycket högre ambitioner. Han använde ett slags organisk metod, där han försökte omvandla sig totalt för rollen. För *Ringaren i Notre Dame* 1939 skapade Laughton först en Quasimodo som ser ut som ett vanskapat monster. Sedan spelade han honom så mildt, så ödmjukt, så poetiskt. Kontrasten blev så vacker och så effektiv. Någon sådan kontrast hittar man aldrig i Welles rollgestaltningar. Nästan aldrig. Teaterpjäsen *Chimes at Midnight* blev



Charles Laughton som Quasimodo i *Ringaren i Notre Dame*.

ingen framgång i Dublin 1960. Men fyra år senare gjorde Welles en film av den. Återigen spelade han själv Falstaff.

– Den är så mycket bättre än scenversionen. Genom hela sin karriär hänvisade Welles ofta till idén om "Merry Old England", en mytisk guldålder, när människorna levde i ett nära samspel med jorden. I *Chimes at Midnight* lyckas han verkligen ge liv åt den här visionen.

Och för en gångs skull gjorde han en underbar rollgestaltning. Hans starka känslor för figuren Falstaff lockade fram sidor av honom som man inte kan se i någon annan film.

1969 gjorde Orson Welles en 40-minutersversion av *Köpmannen i Venedig* för television, men stora delar av ljudbandet blev stulet innan den hann visas. Hans sista Shakespeare-projekt var en filmatisering av *Kung Lear* som låg färdig i manuskript vid hans död 1985.

Sist frågar jag Simson Callow om han har någon förklaring till varför Shakespeare betydde så mycket för Orson Welles. Han skrattar litet förvånat åt min fråga:

– Shakespeare är ju den bäste!

Intervju och översättning: Kent Häggglund

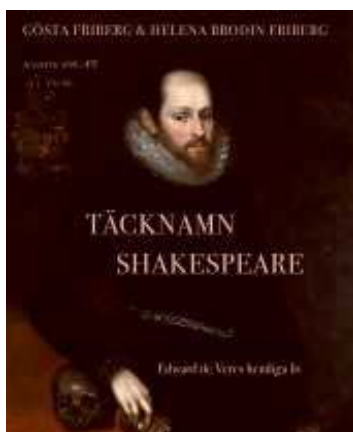
Simon Callows böcker finns bl.a. på www.adlibris.se
Orson Welles: The Road to Xanadu, 146 kr
Orson Welles: Vol 2: Hello Americans, 245 kr
Being an Actor, 130 kr

Shakespeare i Sverige under 225 år

2006 HAR VARIT ETT OVANLIGT livligt Shakespeareår i Sverige. Ett 15-tal nya uppsättningar av hans egna dramer, tre nya svenska sceniska verk om hans liv och många pjäser – framför allt för barn och ungdomar – som diktar vidare utifrån hans verk. Två nya böcker om Shakespeare har också kommit ut – varav en hävdar att Edward de Vere, earl av Oxford

skrivit alla verken. Därtill har det getts ut en ny översättning av sonetterna, samt två ungdomsromaner med kraftig anknytning till Shakespearepjäser. Ändå har många människor en vag uppfattning om att intresset för Shakespeare var större förr. Han är ju en klassiker, han är ju lite gammalmodig. Men det stämmer inte.

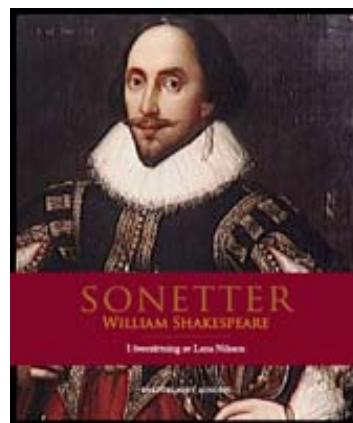
var Magnus Bergquist. Elisaveta, som hade spelat Puck i *En midsommarnattsdröm* hela fyra gånger, var nu verksam på ABF:s öppna teater, där hon gjorde ett enperson-program kallat *Repriser och surpriser*. Det var uppbyggt av Shakespeare- och Brechttexter, Riksteatern sände runt en engelsk uppsättning av *Trettondagsafton* på turné. Det hade man gjort var



Täcknamn Shakespeare, nyss utkommen. (se s. 22-23)

FOR 25 ÅR SEDAN

1981 hade fyra nya svenska Shakespeareuppsättningar premiär. Riksteaterns Örebroensemble spelade *Trettondagsafton* i regi av Jan Lewin. På Göteborgs stadsteater satte Ralf Långbacka upp *Troilus och Cressida*. Teatersällskapet Proteus ledare Ulf Grahn regisserade *Slutet gott, allting gott*. Och i Södertälje gjorde Sommarteatern, en ny grupp med unga proffs och amatörer en uppsättning av *Romeo och Julia*. Regissör



Nyöversättning av sonetterna, nyss utkommen.

eller vartannat är sedan mitten av 1970-talet. Shakespeares *Sonetter* i tolkning av Sven Christer Swahn, var årsbok för FIB:s Lyrikklubb 1981. I boken anges dock att den är tryckt 1980, så det är oklart när den egentligen kom ut.

FÖR 50 ÅR SEDAN

1956 hade fyra professionella svenska Shakespeare-uppsättningar som hade premiär. Dramatens stora scen var under ombyggnad, och därför spelade man *En midsommar-nattsdröm* på Operan, i regi av Alf Sjöberg. På Uppsala stadsteater satte Hans Dahlin upp *Hamlet* med 35-åriga Ingvar Kjellson i titelrollen. I Göteborg spelade Parkteatern *En midsommarnattsdröm* i regi av Ellen Bergman. Riksteaterns *Trettondagsafton* var regisserad av Börje Mellvig. Eriksbergarna hette en synnerligen ambitiös amatörgrupp som hade sin hemvist på Eriksbergsvägen i samma stad. Detta år spelade man *En vintersaga* i regi av stadsteateraktören Sture Ericson. Nya Teatern i Stockholm framförde Peter Ustinovs moderna Shakespeareparafra *Romanoff och Juliet*, där ett par diplomatbarn förälskar sig tvärsöver järnridån. Laurence Oliviers film *Rickard III* hade svensk premiär. *Hamlet* gavs ut som tecknad serie, nummer 4 i serien *Illustrerade klassiker*.

FÖR 75 ÅR SEDAN

1931 sattes det upp tre Shakespeare-pjäser på svenska scener: *Macbeth* på Dramaten (regi Olof Molander), *Så tuktas en arbigga* på Oscarsteatern (regi Henry Hellsson) samt *Romeo och Julia* med Allan Rydings teatersällskap.



Radioteatern spelade också tre pjäser *Rickard III*, *Othello* och *En midsommarnattsdröm*. Detta år kom det också ut en doktorsavhandling: Nils Molins *Shakespeare och Sverige intill 1800-talets mitt. En översikt av hans in-flytande*. (Det är en innehållsrik och mycket läsvärd bok som fortfarande går att hitta på antikvariat). Dessutom publicerades det 12:e och sista bandet av Per Hallströms översättning av Shakespeares samlade verk, med *Timon av Athen*, *Coriolanus* och avsnitt ur *Perikles* (det var första gången som den pjäsen översattes till vårt språk).

FÖR 100 ÅR SEDAN

1906 är det svårt att riktigt få grepp om repertoaren. Det mesta spelades av turnerande sällskap som höll sina föreställningar vid liv i många år. Även på Dramaten behöll man framgångsrika föreställningar vid liv säsong efter säsong. Detta år hade dock *Kung Lear* premiär på Dramaten. Det var den första svenska uppsättningen av pjäsen på 59 år! Dramaten gästspelade också i Göteborg med *Så tuktas en arbigga*. Knut Lindroths sällskap spelade *Romeo och Julia* och *Hamlet*. Julia Håkansson's sällskap fick äran att inviga Kristianstads nya teater med *En midsommarnattsdröm* (alltsedan tidigt

1900-tal har det varit vanligt i Sverige att använda Shakespearepjäser för sådant) och hade även *Hamlet* på sin repertoar. August Falcks sällskap spelade *Så tuktas en arbigga*.

FÖR 150 ÅR SEDAN

1856 skulle Kungliga Teatern spela *Köpmannen i Venedig*. Men aktrisen Zelma Hedin som hade Portias roll vägrade i sista stund. Ingen ersättare kunde hittas med så kort varsel och föreställningen ställdes in.

FÖR 225 ÅR SEDAN

1781 spelades den första (dokumenterade) Shakespeareföreställningen i Göteborg. Gemenasiska Sällskapet, under ledning av Johan von Blanc, framförde *Romeo och Julia* på sin teater vid Sillgatan. Man spelade en översättning av Jean-Francois Ducis franska version. Den var skriven 1778 och i sin strävan att anpassa pjäsen till franska smakideal hade Duci tagit bort gatubräken, festen, amman, munken och till och med balkongen! I sin första version behöll Duci det tragiska slutet, men han skrev snabbt en alternativ slutscen där de unga älskande överlever och får varandra. Den 13/1 i Göteborg tycks man ha använt det olyckliga slutet. Föreställningen blev en sådan framgång att den "på mångas begäran" spelades en gång till, den 30/11. Johan Michael von Blanc (1738-1796) var av franskt ursprung och hade hetat Michel Le Blanc innan han slog sig ned i vårt land och försvenskade sitt namn.

Text: Kent Hägglund

Saxat ur tidningen *Hwad Nytt* från tisdagen den 13 Nov. 1781:

»I afton öpnas åter Gemenasiska Sällskapet's Skådeplats och upføres: *Romeo och Julie*, Sorgespel i 5 öpningar ifrån Fransyskan. Denna Piece är en af de wackraste, som blifwit upförd på Theater, både i anseende til sin förträffeliga skrifart oeh wäl träffade öfwersättning, så har den wunnit Allmänhetens bifall på alla språk och orter, den blifwit upförd; man förmodar således at den äfwen här winner Resp. Åskådares bifall.

Romeo och Julie i högsta kärleks qwal
Skal prätta ur wårt bröst de suckar utan tal,
Som wi wid olycksfall för öma hjärtan gjuta,
Hwars lott är utan brott af swaghet lifvet sluta.

För Picens wididlyftighet blir i dag ingen efter-Piece. Början sker kl. 5.»

Shakespeare just nu och framöver

Här vill vi ge information om aktuella uppsättningar av Shakespeares pjäser.

TRETTONDAGSAFTON

Helsingborgs stadsteater
Regi: Michael Cocke
27 jan. - 24 mars 2007
042 10 68 100;
www.helsingborgsstadsteater.se

TRETTONDAGSAFTON

Östgötateatern
Regi: Stina Ancker
I Norrköping 17 mars - 14 april 2007,
I Linköping 27 april - 27 maj 2007
020 - 51 51 20; www.ostgotateatern.se

RICKARD III

Riksteatern
Regi och bearb: Linus Fellbom
Turné i landet t o m 30 jan 2007
www.riksteatern.se; 08-531 99 100

RICKARD III

Stockholms stadsteater
Regi: Anette Norberg
Alla roller spelas av kvinnor.
08-506 20 100
www.stadsteatern.stockholm.se

MACBETH

Dramaten, Stockholm
Regi: Staffan Valdemar Holm
spelas till och med 28 mars 2007
08 08-66 556 100; www.dramaten.se

EN MIDSOMMARNATTSDRÖM

Stockholms stadsteater
Regi & bearb: Alexander Mørk-Eidem
t o m 20 maj 2007; 08-506 20 100
www.stadsteatern.stockholm.se

ROMEO OCH JULIA

1 2 3 Schtunk
Regi och bearbetning: Ensemblen
Lasse Beischer, Jenny Nilsson och
Johan Friberg
viss turneverksamhet våren 2007
070-3104726; www.schtunk.se

SHAKESPEARE - den absoluta sanningen

1 2 3 Schtunk
Manus: Roland Heiel och Lasse Beischer
På scen: Lasse Beischer
viss turneverksamhet våren 2007
070-3104726; www.schtunk.se

SHAKESPEARES DOTTER

En monolog av och med Görel Crona.
om en kvinnas kamp för kärlek, respekt
och rätten att få använda sina kunskaper.
Lunchteater på Göteborgs stadsteater
6 - 10 mars 2007 - 031-708 7100
www.stadsteatern.goteborg.se

ROMEO OCH JULIA (balett)

Kungliga Operan, Stockholm
Musik: Sergej Prokofjev
08-791 44 00; www.operan.se
13 febr. - 15 mars 2007

SHAKESPEARES SAMLADE VERK

Boulevardteatern, Stockholm
Regi och översätt: Roger Westberg
26 - 31 dec; 97 min + paus
08-642 98 00; www.boulevardteatern.se

HAMLET- EN STAND-UP

Boulevardteatern, Stockholm
På scen: Roger Westberg
2 - 7 januari 2007
08-642 98 00; www.boulevardteatern.se

STRATFORD-UPON-AVON

Royal Shakespeare Company
+44 1789 403 403; www.rsc.org.uk

THE COMPLETE WORKS

Shakespeares samlade verk under ett
år i Stratford. tid: april -06 - april -07.

Spelas i december 2006: Merry Wives of Windsor - the musical (med bl.a. Judi Dench), A Winter's Tale, Pericles.

Spelas i januari 2007: Merry Wives of Windsor - the musical (med bl.a. Judi Dench), A Winter's Tale, Pericles, Richard III.

Spelas i februari 2007: Merry Wives of Windsor - the musical (med bl.a. Judi Dench), Coriolanus, Henry V, Macbeth, Twelfth Night, Baghdad (A pan-Arab company of actors in contemporary re-telling of Richard III).

Spelas i mars 2007:

Coriolanus, Twelfth Night, Venus and Adonis, The Merchant of Venice.

Dessutom 10 - 20 januari 2007:

Days of Significance av Roy Williams ('written in response to Much Ado About Nothing'; Regi: Maria Åberg).

Ladda ner datum för samliga pjäser 2006-2007 på www.rsc.org.uk/downloads/pdfs/cwf_schedule.pdf

BBC Shakespeare

Se BBC:s versioner av Shakespeares pjäser på AXESS TELEVISION
Tablåer på <http://tv.axess.se>



LONDON

OLD VIC

Waterloo Road
0870 060 6628; [ww.oldvictheatre.co.uk](http://www.oldvictheatre.co.uk)

THE TAMING OF THE SHREW

Regi: Edward Hall
11 januari - 17 februari 2007
Med en grupp av enbart män

TWELFTH NIGHT

Regi: Edward Hall
5 januari - 17 februari 2007
Med en grupp av enbart män

THE GLOBE

+44 (0)20 7401 9919
www.shakespeares-globe.org

Inga föreställningar under vinterhalvåret
Utställning och guidade turer
på teatern året runt

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

(NOVELLO, f.d. the Strand, vid Aldwich)
www.rsc.org.uk
870 950 0940

ANTHONY AND CLEOPATRA

Royal Shakespeare Company
Regi: Greg Doran; Patrick Stewart
(Antony), Harriet Walter (Cleopatra)
11 jan. - 17 febr. 2007

THE TEMPEST

Royal Shakespeare Company
Regi: Rupert Goold
Patrick Stewart (Prospero), Mariah Gale (Miranda), John Light (Caliban)
22 febr. - 24 mars 2007

MUCH ADO ABOUT NOTHING

Royal Shakespeare Company
Regi: Marianne Elliott
Tamsin Greig (Beatrice),
Joseph Millson (Benedick)
7 dec. 2006 - 6 jan. 2007

SHE'S A MAN (film)

Amerikansk collegekomedi som bygger på
Trettondagsafton. Regi: Andreas Fickman.

Michael Cocke sätter upp Trettondagsafton i Helsingborg

– Vi går från turkisk basar till svensk golfbana

Michael Cocke befinner sig mitt uppe i repetitionsarbetet med *Trettondagsafton* som har premiär den 27 januari 2007 på Helsingborgs stadsteater. Där satte han förra året upp Steinbecks *Möss och människor* (som gick för fulla hus så det blev många extraföreställningar). Han har haft en mängd regiuppdrag sedan 80-talet över hela landet. Shakespeare har han regisserat förut: *Hamlet* 1994 på Västerbottensteatern, *Rickard III* 1994 och *Lika för lika* 1995, båda på Roma-teatern. På 80-talet hade han statistuppdrag på Dramaten i bland annat Ingmar Bergmans *Kung Lear* och Staffan Roos *Julius Ceasar*.



Michael Cooke. Foto Helsingborgs stadsteater

HAR DU NÅGON IDÉ OM HUR du ska sätta upp *Trettondagsafton*, något 'koncept' som du arbetar utifrån?

– När jag jobbar med en pjäs tänker jag mer på vilka krafter man ska sätta i centrum och vilka utgångspunkter man ska ha för uppsättningen mer än att tänka något färdigt koncept. Sedan får vi se vart vårt arbete för oss. Ändå vi har tagit fasta på vissa saker – till exempel att Illyrien, där pjäsen utspelar sig, en gång låg på Balkan. En del av vår publik kommer däriifrån och en av våra skådespelare likaså, så en och annan replik kommer att vara på serbokroatiska (det vanligaste språket i Helsingborg förutom svenska). Inte för att förklara var vi befinner oss, men precis som jag tror Shakespeare gjorde, så vill vi spela på den publiksammansättning som finns där vi arbetar.

NÄR MICHAEL COCKE FÖRBEREDDE arbetet med *Trettondagsafton* ihop med en scenograf och en kostymör, arbetade de i Istanbul i flera månader, och det påverkade deras arbete.

– I Turkiet har man till exempel inte samma trygghetssystem som vi, och det är ett ständigt trixande med pengar för den dagliga överlevnaden. I *Trettondagsafton* är det också en hel del tal om pengar: man betalar narren för olika tjänster, man lurar pengar av Andreas osv. *Trettondagsafton* är ett kärleksdrama där vi kan se hur

långt kärleken kan föra människor, hur oförutsägbar den är, något som vi också har planterat i scenografen, som också är helt oförutsägbar: saccosäckar som är vanliga på turkiska caféer, hoppslott och studsmattor, små träd i form av höga 'teaterblommor', små och stora vita svävande klot. Miljön i pjäsen är inte spännande i sig: hertigens palats, ett rum i Olivias hus, en gata. I vår uppsättning kan vi med scenografins hjälp vi leka med rummet och med perspektiven. På Shakespeares tid använde man ju inte så mycket scenografi; den fanns i själva berättelsen. Själva har vi gått på intuition. Man vågar ta fler risker med scenografen, när historien är så stark och karaktärerna är så bra som i *Trettondagsafton*.

HAR DU TÄNK PÅ DET HÄR MED trovärdighet när det gäller en sådan förväxlingskomedi? Alltså: tycker du det är viktigt att syskonen som folk förväxlar ska vara porträttilika, är det något du strävat mot?

– Man kan tycka att man inte behöver vara så konventionell i sin roll-sättning. Jag brukar tänka att en skådespelare kan spela vad som helst, men i *Trettondagsafton* tvingas vi se att det är en kvinna som klär ut sig till en man. Och att det ställer till det. Så tvillingarna i vår uppsättning är väldigt lika varann. Publiken vill ju vara med och leka och jag tycker det är

viktigt att man i det fallet konkret tror på det man ser.

MICHAEL COOKE HADE INTE NÅGRA bestämda svar på hur han ville göra när han fick erbjudandet, men han tackade ja för att det är en fantastiskt bra pjäs med väldigt stora möjligheter.

– Jag ser arbetet som en process och vissa val är gjorda, andra återstår att göra tillsammans med ensemblen. Vi har valt rum, och där har vi tre influenser: Balkan, Turkiet och Sverige idag. Vi går från turkisk basar till svensk golfbana. Vi försöker hela tiden se berättelsen med olika kulturella ögon. Dessutom lyfter vi fram konflikter och situationer vi tycker är intressanta och väljer hur vi ska göra dem. Även om alla uppsättningar av *Trettondagsafton* handlar om pengar och makt och om kärlekens irrationella krafter, så bestämmer vi hur dessa saker ser ut i vårt Illyrien. Och hur män förväntas vara, hur kvinnor förväntas vara.

HUR MAN SPELAR MALVOLIO i *Trettondagsafton* är alltid intressant att se. Michael Cocke vill inte ha för bestämd uppfattning om karaktärerna innan de börjar repetera. Ändå uppfattar han Malvolio lite som en 'mellanchef' som drömmer om ett annat liv, om att komma upp sig.

– Jag försöker att inte döma honom. Man kan faktiskt känna igen sig i en sån som han: i sina orealistiska drömmar om hur livet ska bli, för att man inte riktigt inser hur verkligheten ser ut. Eller hur lätt det är att se ner på andra människor när man känner sig utsatt. Och i vår uppsättning är han extra utsatt, Sir Tobys gäng är väldigt elaka mot honom. Det blir riktigt obehagligt. Malvolio är väl ingen dålig människa. Han försöker hjälpa Olivia med att få lite ordning. Tänk dig själv att ha ett gäng inneboende som super, slösar pengar och är uppe på nätterna. Det skulle väl inte vara så kul, eller hur?

Intervju: Roland Heiel

Vem var Shakespeare?

Det finns olika teorier om vem som skrev de pjäser och dikter som vanligen tillskrivs William Shakespeare från Stratford. Vi kommer att presentera dem i vår tidskrift. Francis Bacon är en av kandidaterna som kommer att tas upp i senare nummer.

I den nyutkomna boken *Täcknamn Shakespeare* hävdar Gösta Friberg och Helena Brodin Friberg att Edward de Vere, 17:e earl av Oxford är författaren. Den teorin har sina rötter tillbaka till en bok som publicerades av den brittiske litteraturläraren John Thomas Looney 1921. Oxfordteorin grundas i övertygelsen om att en hantverkarson från en landsortsstad inte hade bildning och erfarenheter nog för att kunna skriva de här texterna. Edward de Vere (1550-1605) tillhörde högadeln, vistades långa perioder vid drottning Elisabeths hov, och gjorde en mångårig resa runt i Europa. Två grundbultar i teorin är att pjäserna skrevs betydligt tidigare än vad som tas för givet i den traditionella Shakespeareforskningen, och att pjäserna innehåller såväl självbiografiska element som politisk polemik. Redaktionen för SHAKESPEARE är tacksam för att vi fått tillstånd att publicera ett stycke ur *Täcknamn Shakespeare*. Avsnittet är hämtat från kapitel 25, sid 351-354. Året är 1576 och Edward de Vere har kommit hem från en tvåårig resa i Frankrike, Tyskland och Italien. /Redaktionen

Tidig dramatik 1576-78: Timon från Athen och Perikles /utdrag ur *Täcknamn Shakespeare*

... leaves have with one winter's brush
Fell from their boughs, and left me open, here,
For every storm that blows -

Timon of Athens

I. Den storm som avlövar "lord Timon" i skådespelet *Timon från Athen* och lämnar ut honom naken åt elementen, har flera likheter med den kris som drabbade earlen av Oxford efter hemkomsten från Italien. Enligt Eva Turner Clarks kronologi skrev Oxford troligen *The Life of Tymon of Athens* under sommaren och hösten 1576. Efter brytningen med klanen Burghley hade han råkat i onåd hos drottningen. Sladdrets tungor hade gjort honom till "a fable of the world"

År 1576 publicerades en antologi med dikter, *The Paradyse of Dainty Devices*, som med tiden skulle bli något av en bestseller. Här fanns en handfull av Oxfords dikter (under signaturen E.O.), de flesta skrivna cirka tio år tidigare; bland andra "I am not what I seem to be" som vi citerat tidigare. Under sina besök hos Rolande Yorke i London, måste earlen ha blivit betänksam när han såg antologin på bokhandelsdiskarna utanför S:t Pauls. Han behövde nu en helt annan uttrycksform än poesin för de upplevelser han gått igenom under det senaste året. Men där fanns åtminstone en rad, "howling hounds of hell", som stämde väl överens med hans nuvarande be-lägenhet.

Att drottningen samma år utsett Oxfords ungdomsvän och rival George Gascoigne till *poeta laureata* måste ha ökat hans känsla av utstött-het. Oxford kommenterar Elisabeths val av Gascoigne en av de få nyskriv-na dikterna från 1576:



Edward de Vere, Earl of Oxford.

A crown of bays shall that man wear
That triumphs över me;
For black and tawny will I wear.
Which mourning colours be.

Han klädde sin dikt i sorgens färger; hans lättsinne och lyckande festi-vitas är som bortblåsta. Och han hade till en del sig själv att skylla.

Dokumentet kring Oxford år 1576 är få. Men enligt Bernhard M. Ward lämnade han antagligen Lon-don strax efter hemkomsten för att dra sig tillbaka till Essex. Från sitt murgrönklädda tom i Wywenhoe kunde han se ut över havet. Och här skulle två av hans mörkaste och mest krisartade ungdomsdramer, *Timon från Athen* och *Perikles*, undan för undan ta form.

Den traditionella forskningen har länge bedömt *Timon*, *Perikles* och *Cymbeline* som sena pjäser. Vi kommer att vända upp och ner på den hypo-tesen. Och vi är i gott sällskap. Flera framstående kritiker har länge ställt sig tveksamma till den stratfordianska dateringen av dessa tre dramer. Redan John Dryden menade att *Perikles* måste bedömas som en av Shakespeares tidigaste pjäser. Vi kommer att granska det problemet närmare i vårt kapitel om *Cymbeline*.

Det är framförallt överensstämmelsen mellan Oxfords brev och en rad for-muleringar i *Timon* som ställer hela dateringsfrågan i ett nytt ljus. Vidare finns en incident i Oxfords biografi som tycks binda honom till *Perikles*.

Efter hemkomstens psykologiska "skeppsbrott" 1576 skulle Oxford cirka två år senare, likt en fågel fenix, återfödas till sin ungdomliga sorg-löshet ur den misantropiska askan efter *Timon*. Med en rad nya pjäser som spelades vid hovet 1578-79 skulle han till slut återvinna drottningens förtroende.

Men låt oss dröja vid det kritiska året 1576. Vid den här tiden var han nära lierad med en grupp katolska adelsmän som i hemlighet arbetade på att störta Elisabeth: Henry Howard, Charles Arundel och Francis Southwell, en krets upproriska andar som mot slutet av sjuttioalet skulle dra in Oxford i ett komplicerat nät av intriger.

Vi har tidigare undrat över Oxfords eventuella böjelse för katolicismen. Förklaringen till att han vacklade så pass länge, berodde antagligen på den fantasilösa puritanism som gjorde sig bred i England, företrädd av män som Burghley, Leicester och Hatton. Den borgerliga småkurenheten hos reformationens män måste ha ingett honom avsmak. Trots jesuiternas motreformation och Bartholomei-nattens alla fador hyste Oxford sedan gammalt en viss sympati för den katolicism som hans förfäder en gång bekant sig till. Erfarenheterna från Italien – kyrkomusiken, katedralernas praktfulla ceremonier, den folkliga kulten av Madonnan, gathörnens färgrika helgonbilder – tilltalade säkert både hans fantasi och konst-närliga ådra. Rent känslomässigt måste han ha känt sig mer hemma i den

gamla religionens rökelsedoftande atmosfär än i reformationens torftiga och nakna kyrkor, där madonnan var portförbjuden och helgonbilderna för längesedan sönderslagna. Känslan av mysterium som Oxford måste ha upplevt under sina besök i San Giorgio dei Greci i Venedig hade säkerligen satt sina spår.

Som vi såg av Orazio Cognos vittnesmål i förra kapitlet var Oxford tolerant; han följde inga religiösa mönster eller dogmer – hans sympatier låg på annat håll. Leva och låta leva.

Samma vacklan, för att inte säga konflikt, mellan den katolska och den puritanska världsbilden möter vi gång på gång i Shakespeares skådespel (t.ex. i *Lika för lika*). Det var en problematik Oxford brottades med i decennier, fram till de sista skådespelens annorlunda och allt mörkare världsbild.

II. Redan före resan till Italien hade Oxford prövat på den dramatiska formen. En av hans tidigaste pjäser var som vi redan nämnt *The Famous Victories of Henry the Fifth*, ett krönikospel skrivet på en ojämn och ungdomligt hetsig prosa. Före 1575 hade han troligen även skrivit en första skissartad version *The Merry Wives of Windsor*. Ett annat tidigt drama var den egenartade mordhistorien "Murderous Michael" som Oxford senare skulle arbeta om till *Arden of Feversham* enligt den traditionella forskningen en "anonym" pjäs, men som flera forskare, bl.a. Eva Turner Clark, bedömt som en av Shakespeares (dvs. Oxfords) tidigaste dramer. Där finns även en annan tidig pjäs, som vi nämnt i förbigående, "The Historie of Error" framförd vid hovet i Hampton Court den 1 januari 1577, en pjäs som senare skrevs om med titeln *The Comedy of Errors* (*Förvillelsen*).

Efter hemkomsten tog earlen upp sitt dramatiska författarskap på nytt. Det emotionella tryck som plågade honom måste få något slags utlopp. Som Bernhard M. Ward skriver: "De omvälvande upplevelserna under Italienresan lämnade bestående spår i hans litterära arbeten och ambitioner."

Vi har tidigare varit inne på de speciella koder och rigorösa tabun som omgav en hög adelsmans författarskap på Elisabeths tid. Framför allt förbudet för en adelsman att låta



TOWARD DE VERE, TAIT OF OXFORD.

sitt namn synas i tryck i samband med ett litterärt verk. Följande citat ur en elisabetansk litteraturhandbok, *The Arte of English Poesy* ger en vink om litteraturens låga status: "Ty såväl Poeter som Poesi ringaktas, och hos de högvälborna blir namnet vanhedrat, utsatt för både hån och förlöjligande; och för dem som utövar [denna konst] leder det snarare till skam än till beröm."

Och än värre var det naturligtvis för en earl att kopplas ihop med den vulgära teaterkonsten. Mot den bakgrunden förstår vi varför Oxford under hela sitt liv aldrig satte sitt namn under ett enda skådespel. Vi ska senare ta upp de omständigheter som ledde till att han under 1590-talet började använda pseudonymen "Shake-speare"

Trots de stränga koderna fanns det många inom drottningens närmaste krets som beundrade och uppskattade Oxford som författare.

Som vi antytt tidigare var Elisabeths lidelsefulla intresse för teaterkonsten själva förutsättningen för Oxfords utveckling som dramatiker. Drottningen behövde ständigt nya pjäser vid hovet – som underhållning för sina utländska gäster. 1575 oroades sig puritanen Francis Walsingham över drottningens överdådigt pakostade



Helena Brodin Friberg & Gösta Friberg. Foto Ulla Montan

festligheter. Han skriver i ett brev: "Nothing is thought of at Court but banqueting and pastime." Elisabeths middagsbjudningar hade alltid en masque eller teaterföreställning som sin höjdpunkt; och så skulle det i stort sett pågå under hela hennes regeringstid.

Rent privat tycks Elisabeth och Oxford vid den här tiden ha kommit över sin gamla problematiska kärleksrelation; earlen fanns åtminstone från juni 1577 vid drottningens sida under sommarens eriksgator, som nära vän och förtrogen – en vänskap som byggde på gemensamma litterära intressen. 1578 lät drottningen förära Oxford herresätet Rysing med tillhörande jordegendomar: "in consideration of the good, true, and faithfull service done and given to Us before this time by Our most dear cousin Edward Earl of Oxford, Great Chamberlain of England, as for divers other causes and considerations moving Us" som det står i dokumentet.

Eftersom den sparsamma drottningen aldrig skänkte bort någonting utan att få något tillbaka, så är förleningen av Rysing något förbryllande. Som Ward påpekat är det svårt att se vad "good, true, and faithful service" innebar rent konkret. Elisabeths övriga adelsmän, som fick liknande gåvor, fyllde alla upp ansvarsfyllda poster i riket. Den enda slutsats vi kan dra är att egendomen Rysing, som gav en avkastning på cirka 250 pund om året, var en gåva till Oxford för hans insatser som hovdramatiker.

Ett samtida dokument visar att ett teaterstycke med titeln "The Historie or the Solitarie knight [was] shoven at Whitehall on Shrovesundaie at night", den 17 februari 1577. Enligt Eva Turner Clark är "The Historie of the Solitarie knight" en tidig version av *Timon från Athen*. Och det finns en hel del som talar för det. Den andra pjäsen, visad vid hovet i januari 1579, är det stycke som senare skulle få titeln *Pericles, Prince of Tyre*.

Och låt oss börja med *Pericles*. I femte akten av detta svårtolkade och omstridda drama finns en scen som liknar en händelse som Oxford personligen var med om – cirka ett och ett halvt år efter hemkomsten till England.

Läs mer i *Täcknamn Shakespeare*

SHAKESPEARES
13

DAGS
AFTON
ILI ŠTA ŽELITE
ELLER VAD DU VILL

TOBIAS BORVIN
HELENA NIZIC
THOMAS UNGEWITTER
CECILIA BORSSÉN
LARS WIİK
ELLEN BREDEFELDT
ANNIKA KOFOED
JÖRGEN DÜBERG
HAMPUS BJÖRCK
DANJIN MALINOVIC
FILIP RUNESSON
CHARLOTTA WEBER SJÖHOLM



REGI: MICHAEL COCKE



HELSINGBORGS
STADSTEATER

▶▶▶ Storan 27/1 – 24/3 2007

Biljetter & information: 042-10 68 10, www.helsingborgsstadsteater.se