

SARAH-LIZZIE SAKS

## Shakespeares Paradox

*Bör Shakespeares dramatik,  
som ett ett "oskrivet blad" börja från scratch?  
Teater är en evig kretsgång och det historiska perspektivet  
måste fungera som tankeställare och drivkraft, för att synliggöra det  
osynliggjorda. De elizabethanska galanterna i publiken  
har ersatts av "den medelålders kvinnan"  
Är teatermannen Shakespeares  
småpojkar illustratörer av  
kvinnokonventioner?*

Historiker och krönikörer har berättat sin historia om Macbeth. William Shakespeare, William Davenant, Ralf Långbacka och Annika Silkeberg sin. Min historia lägger tonvikten vid lady Macbeth och vill med variationer på temat berätta hennes historia eftersom historien om Macbeth är historien om lady Macbeth. Jag gör därför fyra diskursiva ansatser:

- 1 Jag drar en skiljelinje mellan traditionell och experimentell teatervetenskap.
- 2 Jag skiljer mellan William Shakespeare teatermannen och William Shakespeare dramatiker genom vad jag kallar Shakespeares paradox.
- 3 Jag använder begreppet universalitet i syfte att undersöka och applicera min läsart på dramat/texten *Macbeth* samt ställer frågan: finns det en Davenants paradox, en Långbackas paradox och en Silkebergs paradox?
- 4 Den medelålders kvinnan som diskurs driver frågan hur en manlig regissör berättar för teaterns stötspelare den medelålders kvinnliga teaterpubliken? Och sett i det omvända perspektivet – hur väljer en kvinnlig regissör att iscensätta dramatik skriven av en man och ur kanon? Mitt specialintresse är att fokusera på kvinnliga regissörer med tidigare bakgrund som skådespelerskor.

Det avhandlingsscenario som för övrigt ut-

gör en grund för föreliggande artikel växte fram ur en generalisering. Vid möten med skådespelare kvinnliga såväl som manliga tycktes det mig som om de manliga uppträdde med större säkerhet och dominans i förhållande till arbetet och i arbetsprocessen. De talade oftare om sig själva i relation till "de stora rollerna". Det handlade om skådespelaren som subjekt, en norm och ett jag, inte kollektivet som sådant. Min undran har då utfallit i, har de verkligen lättare att formulera sig och göra sig gällande eller ser ögat och hör örat bara det jag vill se och höra? Jag vill påstå att hur det än förhåller sig med det kvarstår faktum om jag ser med den generaliserande, subjektiva blicken, skådespelerskor yttrar sig enligt min erfarenhet mera obestämt, tankfullare inte lika mycket prat om de stora rollerna med en distans och insikt kopplad till rollarbetet i sin helhet. En del av förklaringen till det kan vara att "de stora rollerna" är betydligt färre till antalet. Emellertid ser de sig mera som en del av det kollektiva, objektifierade. Dock, en generalisering är ingenting annat än en generalisering som inte behöver bekräfta verkligheten utan enbart antyda en tendens. En följdfråga i empirisk anda borde obestriddligen vara: om nu generaliseringen mot all förmodan visar sig vara en sanning, hur utfaller denna dominans och underord-



Bengt Östman som Macbeth, Teater Hydra 1984. Regi: Annika Silkeberg.  
Foto: Mikael Silkeberg.

ning i den teatrala processen mot slutmålet färdig produktion? Självklart uppstår frågan, finns det en tillförlitlig mätapparat för att utvärdera relevansen i begrepp som dominans och underordning? Om så vore, hur skulle svaren se ut? Hur trovärdiga skulle de bli? Föreligger inte risken att skapa nya fördomar och förenklingar genom konstateranden som att män är dominanta, säkra, verbala, tar kommandot medan kvinnor automatiskt underordnar sig, är mera obestämda, tankfullare, förhåller sig passiva och lyssnar snarare än analyserar sitt arbete?

Då målsättningen med min avhandling inte är att göra den typ av enkätundersökning eller de djupintervjuer som krävs för att mäta huruvida generaliseringen är sann eller falsk får den stå för vad den är. En personlig erfarenhet och ett tankeexperiment som jag hänskjuter till den experimentella teatervetenskapens domän.

### *Teatervetenskap, tradition eller experiment?*

Teater består av två grundelement, teori och praktik. Bägge med en skaparkraft som ständigt måste omprövas. En kreativ forskare testar och experimenterar och om så blir fallet förkastar för att nå ny kunskap. Det är forskarens privilegium. En bra början på ett forskningsprojekt är att söka andra infallsvinklar än de etablerade. Mitt val blir att tala om feminism som teoretiskt experiment. Jag påstår vidare att dramat *Macbeth* inte vilar på två grundelement men väl på två grunduttryck genomslagskraft och drivkraft. Vad är det då som skiljer begreppet traditionell teatervetenskap från experimentell? Teatervetenskap som redskap för källforskning utgår ifrån ett historiskt material som grundar sig på arkivforskning. Den teoretiska basen faller tillbaka på de analysverktyg som vetenskapsteorin tillhandahåller och som används för att utvärdera den praktiska teaterns arbetsprocess genom uppsättnings- och föreställningsanalys, perception och reception. Vad gäller att leta fram adekvat arkivmaterial skiljer sig inte den forskning jag utfört från den traditionella. Skillnaden är att den inte i huvudsak anlägger

ett historiskt perspektiv utan har sin grund i den aktuella tiden. Det medför att sanningshalten i det material jag använder lätt går att bekräfta eller dementera vilket kan vara svårt i historiskt perspektiv på grund av materialbrist. Konkret handlar det om teaterdokumentation i form av modern teknik som videospelningar eller som i fallet *Macbeth* på Stockholms stadsteater en repetitionsdokumentär<sup>1</sup>. För min forskning bidrar feministisk teori med det analytiska spelrum som krävs för begreppsexperiment. Det traditionella synsättet har redskapet som genom studier prövats och bekräftat begränsningar med anlag för formalism. Genusperspektivet, som för att undvika att gå i samma fälla som den traditionella vetenskapen, riskera samma hämningar och formalisering om samma klichéer konstant upprepas, måste problematisera, ventilera och förkasta. Hur skapas då icke-genusfixa identiteter? Genom att sluta se teater som en spegelbild av världen och som i mitt exempel utgå från en generalisering för att kunna använda scenen som laboratorium för ny kunskap. En kunskap som i sin tur återspeglas i världen, utanför scenens sfär?

### *Teoretiskt fundament*

Jag hävdar att teater som abstraktion kan vara kropp men inte nödvändigtvis kön i det arbetsfrämjande syftet hona/hane! Konkret och samhälleligt sett har skådespelarens kön betydelse vid revirkontroll, gränsdragningar och zonmarkeringar. Teater som abstraktion är artefakt i meningen konst(gjord)produkt som inom sitt system rymmer arketyper, urbilder. Kort sagt, teater är ett genusspel!

Teater är också, förutom hårt, konstnärligt arbete, paradox och tillfälligheter. Teater är dramatiska och fiktiva möten. Enligt min erfarenhet räcker det inte med att jag ideologiskt bekänner mig till den materialistiska feminismen.<sup>2</sup> Genussystemet borgar för en kritisk analysmetod men inte utan tillsats av den poststrukturella feminismen<sup>3</sup> som till teaterns genusspel adderar språkspel.<sup>4</sup> För att illustrera teatrala konventioner kan jag motkönsroll-sätta. Låta kvinnor spela alla roller eller för att understryka Shakespeares koncept låta män-

nen göra det. Kostymen får signifiera texten. Jag kan experimentera, stilisera och maskera. Skillnaden mellan detta och att rollsätta enligt rollistan kräver ett tillskott av psykologi och att vara uppmärksam på politiseringen av sexualiteten. Konventionen tenderar att bli konstruktionens ultimativa tecken när kostymen som text biologiseras och blir kroppen som text. Publikens blick vänd mot skådespelaren möts av skådespelarens blick i omvänd riktning. Voyeuren och estradören växlar blickar. Jag fortsätter att hävda att Annika Silkebergs Macbeth har större likheter med Shakespeares Macbeth än Ralf Långbackas som snarare associerar till Davenants Macbeth. Mitt avhandlingsprojekt har tagit på sig uppgiften att utgå från likheter för att belysa olikheter mellan Långbacka och Silkeberg som regissörer. Vad detta kommer att leda till står tills vidare öppet.

### *Shakespeares paradox*

Jag har valt att skilja mellan teatermannen/skådespelaren Shakespeare och dramatikern. Teatermannen levde i en teatertrupp.<sup>5</sup> En kompakt mansvärld patriarkalisk till sin struktur och närmast att liknas vid ett skråväsen. Vissa likheter med dagens institutionsteater går inte att avfärdas helt. En hierarki som bekräftades av truppens namn *Lord Chamberlain's Men*, senare *The King's Men* som direkt lydde under Jakob 1. Teaterbolagets åtta aktieägare ledde tillsammans verksamheten. De avgjorde truppens policy och hur den praktiskt skulle tillämpas samt val av dramatik. De la repertoar och ansvarade för kostymförråd och inhyrning av tillfälliga medarbetare. Förutom uppgiften att uppträda vid hovet var verksamheten kommersiellt inriktad. Delägarernas uppgift var också, om inte teaterbyggnaden förvaltades av dem själva, att upprätthålla kontakten med hyresvärderna samt att till teatertruppen knyta de lärlingar, de unga pojkar som under överinseende av en äldre skådespelare tränades i funktionen att illustrera kvinnor. Lärlingarna inackorderades hos sin lärare och levde tillsammans med truppens övriga medlemmar i en starkt sammansluten värld. Teater som företeelse stod under kon-

stant debatt. Försvarens argument möttes av onyanserad polemik och moralisk indignation från motståndarna. Över allt detta vilade ceremonimästarens censurerande blick. Han bevakades i sin tur av lord Chamberlain, medlem av riksrådet och slutligen ansvarig inför drottningen (senare kungen). Ceremonimästaren deltog vid repetitionerna för att eliminera sådant som kunde verka stötande på monarken. Han såg till att diktaten följdes. Det var vid dessa repetitioner som truppens begåvningar presenterades och om de höll måttet gjordes "instick" i texten för att ge gossarna en chans att briljera vid hovet. Så långt en rekonstruktion av Shakespeares professionella verklighet. Teaterlivets paradox närdes av pedagogiken. Utbildningsinrättningarna använde teaterns teknik för att öva pojkar på konsten att uppträda offentligt. Deras oratoriska och retoriska kvalifikationer trimmades. Då den offentliga sfären inte tillät kvinnor utbildning eller tillträde till scenen tillgodosåg dessa institutioner teaterns behov av att rekrytera pojkar som inte nått målbrottet. Som teaterlärlingar finslipades deras teknik. Från korsetten och ut utbildades de i konsten att "lägga på" kvinnlighet. De fick lära sig vett och etikett, maner och gestik. Pojkarna tränades i allt från kvinnligt kroppsspråk, som skilde sig betydligt från männens, till banaliteter som att vifta med en solfjäder. "Korrekt" kvinnligt uppträdande krävde att konsten att förhålla sig rätt till de långa och breda kjolarna noga övades in. "Korrekt" kvinnligt uppträdande personifierades av ett nödkön, ett metakön.

Transvestism, maskerad eller maskerade till kvinnor ja paradoxen får sin moderna uttolkning i tvåloperans värld<sup>6</sup> när den karriärinriktade hjältinnan, i strikt grå dräkt utan färgglada accessoarer får hjälp av "The Drag Queen" i konsten att uppträda kvinnligt för att sexuellt stimulera hjälten. Detta medan hon, hårt omsluten av hans armar, hela tiden bedyrar att hon innerst inne är densamma nämligen den karriärinriktade, självständiga, självförsörjande kvinnan i strikta kläder.

Transvestism som teknikalitet föreställer en kvinna som under maskeringen döljer en ung man. En ung man som Shakespeare själv kun-



Viveka Seldahl som Lady Macbeth i Ralf Långbackas uppsättning av *Macbeth*. Stockholms stadsteater 1992.

Foto: Lesley Leslie-Spinks.



Johan H:son Kjellgren som Malcolm och Pontus Plaenge-Jacobson som Donalbain i Ralf Långbackas uppsättning av *Macbeth*, Stockholms stadsteater, 1992.

Foto: Lesley Leslie-Spinks.

de undervisa. Han var medveten om de unga männens tillgångar och begränsningar och kunde hålla antalet kvinnoroller inom en rimlig gräns. Shakespeare, dramatikern hade, när han skrev *En midsommarnattsdröm*, *Mycket väsen för ingenting* samt *Som ni behagar*, till sitt förfogande en lång och en kort yngling. För dem skrev han Hermia respektive Helena, Beatrice och Hero samt Rosalind och Celia. Rollerna han skrev skapades för pojkar på väg in i den manliga vuxenvärlden. Roller som motiverade den motkönsklädda pojakens förvandling till pojke inom ramen för den dramatiska konventionen. Denna förvandling hade mycket litet med verklighetens kvinnor eller kvinnlighet att göra och i paradoxens namn har tiden hunnit i fatt dem. När kvinnor spelar sina tilltänkta roller och genomgår den förvandling som krävs för att illustrera manlighet reduceras Shakespeares tredubbla budskap till dubbelt budskap.

Transvestism som förenkling i motsats till

teknikaliteten, rymde dubbelt förtryck. Publikens blick och förtjusning omhuldade synvillan medan samma "blick" inte nödvändigtvis tog den omaskerade unge mannen till sitt bröst. Paradoxens homoerotiska perspektiv tonades ner av den dominerande, manliga publikens homosociala tillhörighet. I förlängningen ställer jag frågan: hurdana blev de unga männens relationer till den konvention de illustrerade? Den första "lady Macbeth" var en 16-årig yngling<sup>7</sup> på väg in i vuxenvärlden. "Hon" inbjöd till stilisering snarare än psykologisk realism när teatertruppens mansvärld beträdde scenen i ett drama där klart nya komplikationer uppstår när illustrationen kvinna bereder sig på att delta i maktkampen.

#### *Davenants Macbeth*

William Davenant<sup>8</sup> föddes samma år som *Macbeth* hade urpremiär, 1606. Han efterträdde Shakespeare som dramatiker i *The King's Men*

och Ben Jonson som hovpoet. Teatermannen Davenant verkade både före och efter restorationen. Paradoxens Davenant ser pojkaktriser i aktion men blir också den som introducerar kvinnor på scenen<sup>9</sup>. Som hovpoet intog han första parkett när hovets damer krearade både kvinno- och byxroller. William Davenant hade ambitioner som teaterman. Konceptet löd: underhållning kryddat med ett pedagogiskt grepp. Publiken skulle undervisas. De mänskliga svagheterna bland hovets medlemmar zoomades in. Bilden nyanserade något efter utnämningen till hovpoet. Blicken skymdes för att istället riktas mot mänsklig överlägsenhet symboliserad av kungamakten.

Liksom truppen kring Shakespeare levde även Davenants skådespelare i ett kollektiv. Kungen gav tillstånd och initierade ett teatermonopol. På hans anmodan skulle alla kvinnoroller från och med 1660 spelas av kvinnor men det fanns få skådespelerskor. Konstarten krävde utbildning som inte minst motiverades av de "ringrostiga" skådespelare som under 18 år inte fått utöva sitt yrke. En teaterskola inrättades och Davenant blev den förenande länken mellan den elizabethanska teatern och restorationens teater. Han band samman de två traditionerna, utvecklade scentekniken och tog sig stora friheter när han bearbetade dramatik.

Det första paret *Macbeth* framställdes av ett äkta par även utanför scenen, Thomas och Mary Betterton. Det var en, i det närmaste, oigenkännlig text som användes. Davenants bekymmer var att med kvinnor på scenen krävdes det fler kvinnoroller. Tidigare dramatiker hade kunnat kringgå detta genom att överbetona mansrollerna och negligera kvinnoroller. Davenants bearbetning av *Macbeth* blev en omarbetning. Han strök tio roller. Låt häxorna sjunga och dansa samt skrev in och överbetonade lady Macduff på ett sätt som borde fått Shakespeare att vända sig i graven. Davenants *Macbeth* utvecklades till ett binärt styrt drama om det goda och det onda äktenskapet. Men lady Macduff blir aldrig den väninna lady Macbeth så väl skulle behövt. Lady Macduff i dialog med lady Macbeth demonstrerar pol- och motpolssystemet i aktion. Hur myten om "the good girl and the bad girl" fix-

eras. Lady Macduff formulerar temat ambition och tidsanda i växelverkan med bristande moral och maktlystnad. En moralitet med dödliga konsekvenser.

Illustrerad kvinna byts mot stereotypiserad kvinna. Vad kvinnor ska och inte ska, blir frågan, på flera plan. Davenants *Macbeth*text dominerade tills David Garrick åttio år senare, 1744, återupprättat Shakespeares text. David Garrick som lät sin favoritaktriss, Peg Woffington, som omvänd paradox illustrera unga män, alltså skapa byxroller utan anspråk på, får man förmoda, att männen i publiken skulle lockas att tro att det var annat än "rollmodeller" med ambitionen att förevisa kvinnor som objekt med kroppskonturer och allt till fröjd för den manliga, sexuellt grumlade blicken. Restorationens publik å andra sidan vände sig vid att se Davenants *Macbeth*, inte Shakespeares.

### *Långbackas Macbeth*

Långbackas *Macbeth* iscensätts i en tid när teater, feminism och genusperspektiv börjar diskuteras på allvar i Sverige. Den finländske regissören Ralf Långbacka är tacksam som måltavla för en feministisk analys. Han är samhällstillvänd och har en klar estetisk inriktning. Hans Brechtinspirerade teater bygger på distansering snarare än psykologisering och hans iscensättning görs på en institutionsteater. Gemensamma draget, med Davenant ytligt sett, är att de bägge gör operainfluerade insceneringar. Ralf Långbacka påbörjar arbetet med Verdis opera *Macbeth* direkt efter uppsättningen på Stockholms stadsteater. Paret *Macbeth* spelas i likhet med Davenants par, av ett par utanför scenen, Viveca Seldahl och Sven Wollter. Texten som Långbacka använder är nyöversatt.<sup>10</sup> Översättare och regissör i nära samarbete har gjort att regissören kunnat genomdriva önskemål och ändringar. Den publik som kommer att se uppsättningen består till övervägande delen av kvinnor. Att rollistan dominerades av mansroller under Shakespeares tid gjorde förmodligen inte så mycket då publiken i huvudsak bestod av män. Situationen blir något absurd när samma rollista passerar revy inför den nu-

tida, kvinnliga publiken och knyter an till min fråga vad den manlige regissören prioriterar att berätta och hur han berättar det. Ralf Långbackas iscensättning har sinne för samhällsförändringar, liksom för makt och maktmissbruk. Men hans iscensättning vilar på patriarkalisk grund. Det är en mansvärld med liten plats för lady Macbeth. Trots att han använder grupperingar och scenutrymmet på ett sätt som poängterar klasskillnader blir lady Macbeth bara en bricka i spelet. En traditionell tolkning av en komplex roll. Lady Macbeth är ingen lady. Allt talar för att "hon" skulle kunna vara en han i kvinnokläder, en illustration, en drivkraft utan genomslagskraft. Hennes språk, hennes uppträdande att hon har den dåliga smaken att ta för sig i en värld där stå vid spisen är grundbulten för kvinnligt beteende, motiverar bilden av negationens



Karin Viklund som Lady Macbeth, Teater Hydra 1984. Regi: Annika Silkeberg.  
Foto: Lesley Leslie-Spinks.

kvinnlighet. Den roll Shakespeare skrivit talar mot sig själv. Kontextuellt finns förborgat kunskaper redo för avkodifiering. Det är först när motströmläsaren tolkar "henne" som rollmodell för pojkaktriser på väg att träda in i männens värld som hon får substans och relevans. Allt finns i texten men ingenting av detta finns i Långbackas uppsättning. Hans inscenering bygger snarare vidare på de stereotyper som erbjöds restorationens skådespelerskor. Detta bildar en svåröverkomlig motsats till iscensättningens i övrigt politiska och distanserande egenskaper. Följden blir att den inte berättar någonting nytt för den kvinnliga publik som förväntasfullt slagit sig ner i teaterns salong.

### *Silkebergs Macbeth*

Annika Silkebergs *Macbeth* tar avstamp i ett storgär. Efter repetitioner i Frankrike i *Theatre de Soleis* grannskap valde teatergruppen Folhammars raukfält på Gotland som spelplats. Inte utan motstånd från lokalbefolkningen. Trots att det varken var ceremonimästaren eller kungen utan folkets representanter som skulle ge sitt medgivande fick Teater Hydra lägga ner mycket tid på att övertyga folkopinionen om att deras val av spelplats var motiverad. Detta delade upp Gotland enligt principen för och emot. Trots att tillstånd medgavs gav inte motståndsrörelsen upp. Då arrangemanget försiggick utomhus precis som på Shakespeares tid med den skillnaden att Shakespeares dramatik framfördes mitt på dagen medan Silkeberg följde mönstret att spela på kvällen innebar det att det behövdes en transformator för att tillgodose eltillförseln. På premiärkvällen utsattes den för sabotage. Så premiären fick genomföras med hjälp av facklor, i en dunkel men mycket "Macbethsk" atmosfär i motsats till Shakespeares pojkaktriser som arbetade i dagsljus, vilket inte borde lurat någon att tro att de var annat än "oriktiga" kvinnor och en distanseeringseffekt!

När Annika Silkeberg iscensätter *Macbeth* har hon precis avverkat tre år som skådespelerska. *Macbeth* blir hennes andra regiuppgifter. Hon använder Björn Collianders översätt-



ning men precis som Davenant stryker hon portvaktsscenen. Det är nu paradoxen och tillfälligheten förenas för bristen på manliga skådespelare gör att bl a Macduff spelas av en kvinna. Macbeth/man och Macduff/kvinna gör upp i slutscenen och skådespelerskorna får lära sig "lägga på" manlighet, "att repetera och spela från midjan och ner"<sup>11</sup>. Utan att kalla sig feminist och mest av en slump skapar Annika Silkeberg en *Macbeth* som 1984 har de egenskaper Ralf Långbackas uppsättning saknar 1992. Det blir en stiliserad och ickepsykologiserande framställning, vilket Stockholmskritikerna påpekar när uppsättningen flyttar från Folhammars raukfält till Skinnarviksbergen. Distanseringen håller psykologiseringen i hårt grepp och bereder väg för nytolkning. Inspirerad av Mnouchkine och den japanska No-teatern gestaltar hon det androgyna. Påstående om kvinnligt/manligt transformeras till frågan finns kvinnligt/manligt? De perifera likheter som finns mellan Silkeberg och Långbacka är synen på paret Macbeth som ett symbios, och som utan varandra, var och en för sig, inte uträttar någonting. Bägge regissörerna är medvetna om maktperspektivet men i Långbackas patriarkaliska offentlighet skymtar lady Macbeth underordnat förbi som en privat skugga av det hon kunde vara. Hon är tömd på sin drivkraft. Hennes roll i dramat, hennes genomslagskraft är lika konturlös som sömngångarscenen. Paradoxens cirkelrörelse från nutid tillbaka till Shakespeares tid har gestaltat genusspelet som möjligheternas redskap om den kreativa blicken fokuserar, fryser fast och låter tillfälligheterna utnyttjas som möjligheter

## NOTER

- <sup>1</sup> Dokumentären har filmats och sammanställts av Marius van Niekert och Peter Tucker som följde repetitionerna på Stockholms stadsteater 1992.
- <sup>2</sup> Vad gäller feministisk teori i allmänhet och materialistisk feminism i synnerhet är min huvudsakliga källa Elaine Aston (se vidare litteraturlistan).
- <sup>3</sup> Enligt E Ann Kaplans redogörelse för feministisk strukturalism, se *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3, 1988, sid 4-15.



Bengt Östman som Macbeth, Teater Hydra 1984. Regi: Annika Silkeberg.  
Foto: Mikael Silkeberg.

- <sup>4</sup> Språkspel se Ulla M Holms definition av Wittgensteins språkspel i avhandlingen *Modrande och praxis, En feministisk filosofisk undersökning*, 1993, sid 116-117 samt Eva Ersons artikel i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1, 1990, sid 5-18.
- <sup>5</sup> En av mina källor är Andre Gurr (se litteraturlistan) som "iscensatt" Shakespeares liv och värld.
- <sup>6</sup> Exemplet är taget ur serien *Jambalaya* som för närvarande visas i TV 4.
- <sup>7</sup> Källa: A M Nagler. Enligt Nagler var det Richard Burbage som gestaltade Macbeth vid urpremiären 1606. Nagler namnger som Burbage lärling Nicholas Tooley. Om han möjligen illustrerade den första lady Macbeth lämnar jag öppet. (se litteraturlistan Nagler, A M, sid 77-81).
- <sup>8</sup> Om skvaller används som diskurs säger ryktet att William Davenant var Shakespeares illegitime son. Sant eller inte, vad som lär vara sant är att han var Shakespeares gudson.
- <sup>9</sup> Davenant iscensatte den första engelska operan *The Siege of Rhodes* 1656 det var vid samma tillfälle som en skådespelerska första gången framträdde. Han kring-

gick teaterförbudet genom att addera musik och dans vilket väl inte riktigt motsvarar dagens tolkning av begreppet opera.

<sup>10</sup> Texten översattes av Göran O Eriksson.

<sup>11</sup> Jag citerar skådespelerskan Ulla Rasmussens som under ett samtal med mig redogjorde och illustrerade hur hon arbetade med framställningen av Macduff.

#### LITTERATUR

- Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism & Theatre*, Routledge, London/New York, 1995
- Austin, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, The University of Michigan Press, 1990
- Bordinant, Ph, Blaydes, S, *Sir William Davenant*, Twayne Publishers (a division of G K Hall & Co), Boston, 1981
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Macmillan Publishers Ltd, Hampshire/London, 1988
- Cerasano, S P, Wynne-Davies, M (red), *Renaissance Drama by Women, Texts and Documents*, Routledge, London, 1996
- Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, UMI Research Press, London, 1988
- Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy, Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his contemporaries*, Harvester Wheatsheaf, Great Britain, (1984) 1989
- Ferris, Lesley, *Acting Women, Images of Women in Theatre*, Macmillan Education Ltd, Hampshire/London, 1990
- Fridén, Ann, *Macbeth in the Swedish Theatre 1838-1986*, Liber Förlag, Malmö, 1986
- Gurr, Andrew, *William Shakespeare, The extraordinary Life of the most succesful writer of all time. 300 Stunning Photographs bringing Shakespeare's world to life*, Harper Collins Publishers Ltd, London, 1995
- Hartnoll, Phyllis, *A Concise History of the Theatre*, Thames and Hudson, Norwich, (1968) 1978
- Haun, Eugene, *But Hark! More Harmony, The Libretti of Restoration Opera in English*, Eastern Michigan University Press, 1971
- Hov, Live, *Thalias Første Døtre, Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*, Solun Forlag, Oslo, 1990
- Howard, Jean E, "Crossdressing, The Theatre, and Gender struggle in Early Modern England", *Shakespeare Quarterly*, Vol 39, No 4, Winter 1988
- Jardine, Lisa, *Still Harping on Daughters, Women and Drama in the Age of Shakespeare*, The Harvester Press Limited, Great Britain, 1983
- Martin, Carol (red), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance, On and beyond the Stage*, Routledge, London/New York 1996
- Marsden, Jean I (red), *The Appropriation of Shakespeare, Post-renaissance Reconstruction of the Works and the Myth*, Harvester Wheatsheaf, Great Britain, 1991
- McLuskie, Kathleen, "The Act, the Role, and the Actor: Boy Actresses on the Elizabethan Stage", *New Theatre Quarterly*, Vol III, No 10, May 1987
- Rutter, Carol (red), *Clamorous Voices, Shakespeare's Women Today*, The Women's Press Ltd, London, 1988
- Spencer, Christopher, *Davenant's Macbeth from the Yale Manuscript, An Edition with a Discussion of the Relation of Davenant's Text to Shakespeare's*, Yale University Press, New Haven, 1961
- Zimmerman, Susan (red), *Erotic Politics, Desire on the Renaissance stage*, Routledge, London/New York, 1992

#### SUMMARY

Starting with four postulates, this article (somewhat sweepingly) demonstrates how the paradox of Shakespeare, the discrepancies of his time, become our paradox and our discrepancies. So have for instance the young Elizabethan gallants been replaced by "the middleaged woman". Institutionalized theatre is part of the patriarchal tradition. Creativity and flexibility is mostly found within free theatre groups. Burning issues pertaining to the theatre tend to be the same over the centuries; what was passionately discussed during Elizabethan times is still being discussed, albeit with a different slant. Although the tone superficially can sound different, it is the same conventions and implications, political as well as artistical, that are discussed.

Sarah-Lizzie Saks  
Swedenborgsg. 4A  
S-118 48 Stockholm