



**Britta Blomberg**  
Stockholm

## Vad kan William Shakespeare lära oss om psykoterapi?

Boken *What Shakespeare teaches us about Psychoanalysis – A local habitation and a name* bygger på ett antal föreläsningar som Dorothy T. Grunes och Jerome M. Grunes givit vid The Chicago Psychoanalytic Society, The American Psychoanalytic Association och The International Psychoanalytic Association. Föreläsningarna riktade sig till en bred publik, intresserad av allmänmänskliga psykiska tillstånd. Den potentiella rikedom som finns i kombinationen av Shakespeares pjäser och psykoanalytisk teori belyses i den nytvignade boken. Jag har här valt att anmäla boken tillsammans med några egna reflektioner och tips om annan litteratur och filmer utifrån Shakespeares liv och gärning. Bokanmälan blir därför sammanvävd med mina egna reflektioner om Shakespeares texter och mitt yrke som psykoterapeut.

2014 var det 450 år sedan William Shakespeare föddes och 2016 blir det 400 år sedan han avled. Under tiden mellan dessa jubileumsår ser en mängd ny litteratur om den gamle bardens liv och produktion dagens ljus. Många nyinstuderingar görs också av hans dramer. Bara i Sverige gavs under 2015 ett 20-

tal olika uppsättningar runt om i landet (mer om detta finns att läsa på Shakespearesällskapets hemsida [www.shakespearesallskapet.se](http://www.shakespearesallskapet.se)). I England utkom för några år sedan Dominic Dromgooles bok *Will & Me – How Shakespeare took over my life* (2007). Dromgooler var under 2015 bland annat regissör

vid The Globe Theatre i London. Hans bok är en lättläst och humoristisk självbiografi, där titeln säger allt om innehållet – nämligen hur han redan som ung blev som besatt av Shakespeares texter och hur de kom att påverka hans fortsatta liv. Boken är ett exempel bland många på den kraft William Shakespeares pjäser och sonetter kan utöva på oss nutida människor.

För några år sedan (2006) utkom boken *Psychoanalytic Ideas and Shakespeare* av Inge Wise och Maggie Mills. Det är en antologi där olika analytiker (bland andra Peter Hildebrand) skriver om länkar mellan några av Shakespeares pjäser (bland andra *Trettondagsafton*, *Macbeth*, *King Lear*, *Stormen*) och psykoanalytiska teorier. I den boken utgör en pjäs i varje kapitel utgångspunkten för författarnas associationer till mänskligt liv och psykoanalys. En mycket intressant aspekt som dessa författare tar upp är narrens betydelse i flera av Shakespeares pjäser. En narr beskrivs ofta ha en komisk roll med syfte att locka publiken till skratt. Och i några av Shakespeares pjäser har narren denna funktion. Publiken som kom till teatrarna under sena 1500- och början av 1600-talet var mycket varierad och det skulle finnas något för varje åskådare. Men Shakespeare lät ofta sina narrgestaltningar få en annan funktion. Visst kunde de locka till skratt, men de hade ofta rollen av ett ”tredje öga”, någon som var en bit utanför handlingen och hjälpte publiken att smälta det den tog in. Denna narrens distanserade och reflekterande position (ofta med en humoristisk underton) underlättar för åskådaren att ta till sig innehållet i handlingen, men framför allt att kunna stå ut med och härbärgera de affekter som pjäsen väcker. Så här kan vi se ett av alla de ”knep” som Shakespeare använde sig av för att hålla publiken alert och intresserad under hela föreställningen.

### **Två psykoanalytikers syn på Shakespeares skådespel**

Från Dorothy Grunes och Jerome Grunes *What Shakespeare teaches us about Psychoanalysis – A local habitation and a name* har jag valt att ta upp några aspekter som de berör i sin bok. Den innehåller betydligt fler högtintressanta illustrationer av hur Shakespeare faktiskt har något att lära oss nutida psykoterapeuter och psykoanalytiker. Jag har valt

att väva in egna reflektioner och också lägga till några andra litteraturreferenser och associationer till filminspelningar av Shakespeares pjäser. De sidanvisningar som anges för citaten ur pjäserna gäller Grunes & Grunes bok. Shakespeares dramer finns utgivna i ett otal olika upplagor. Det är därför omöjligt att ge korrekta sidanvisningar direkt till pjäserna. I något citat har jag utgått från *The Complete Works of Shakespeare* 1967. När detta skett framgår det i informationen efter citaten.

Dorothy och Jerome Grunes belyser några centrala allmänmänskliga teman och länkar dessa till psykoanalytiska begrepp (i huvudsak till Freud, Winnicott, Klein, Kohut och andra företrädare för självpsykologin). Dessa begrepp får sin relevans genom författarnas associationer till hur William Shakespeare har valt att behandla sådana mänskliga teman i sina pjäser. Författarna skriver att Shakespeare var den förste pjäsförfattaren som på det engelska språket började att:

”craft characters with an understanding of the unconscious and the inner conflicts that motivate our species.” (s. 1)

Kanske är det just dessa tvetydigheter, ambivalenta känslor och kval som gör att hans pjäser ligger så nära det som senare kom att utvecklas till psykoanalytisk teori. Det sägs att Sigmund Freud lärde sig engelska med syftet att kunna läsa Shakespeares texter på originalspråket. Och psykoanalysen och den psykodynamiska teoribildningen har många grundpelare gemensamt med Shakespeares texter.

Boken inleds med några reflektioner från Grunes & Grunes om drama och psykoanalys. Citatet *a local habitation and a name* (ur *En midsommarnattsdröm*) antyder att det finns en specifik funktion där teorier om litteratur har en plats (*a habitation*) och beskriver vad vi kan känna, men ännu inte har ett språk för att förstå. Att följa Grunes & Grunes upptäcktsresa genom några av Shakespeares skådespel skänker förtröstan över att något som ännu inte har ”ett namn” – något man verbalt inte kan förklara – ändå finns där. *Köpmannen i Venedig* inleds till exempel med stroforna:

”In sooth, I know not why I am so sad:  
It wearies me; you say it wearies you;  
But how I caught it, found it, or came by it,  
What stuff ‘tis made of, whereof it is born,

I am to learn;  
And such a want-wit sadness makes of me  
That I have much ado to know myself.”  
(Akt I; Scen 1. Ur *The Complete Works of Shakespeare*, 1967, s. 185)

Här kan man ana att köpmannen Antonio upplever sorgsenhet, men han – och publiken – vet ännu inte vad som får honom så trött och melankolisk. Shakespeare förmedlar också på dessa få rader en interpersonell approach, nämligen att hans vänner Salarino och Solanio också blir nedstämda av att köpmannen är sorgsen och försöker muntra upp honom med en konkret förklaring till att bekymren handlar om oron för köpmannens skepp som kränger i de höga vågorna ute på öppet hav. Kanske äger denna logiska förklaring sin riktighet. I denna inledningsreplik vet vi ännu inte vad som komma skall, men man kan ana att något trycker honom. Likt Winnicotts tankar om ett *potential space* leds åskådaren in i ett handlingsförlopp, där alla möjligheter står öppna. Även köpmannens homosexuella dragning till den unge mannen Bassanio, som nu vill lämna honom för en skön ung kvinna, Portia. Grunes & Grunes framhåller att köpmannen Antonios nedstämdhet inte beskrivs (som i tidigare traditioner från de grekiska dramerna och ända fram till Molière och Shakespeares samtida) som överskott på ”svart galla”, utan som en melankoli som hänger samman med att hans nära vän Bassanio nu ska överge honom för *fair Portia*. Det lämnas öppet till åskådaren att fantasera över om de två männen hade en kärleksrelation. Grunes & Grunes menar att gestaltningen av Antonios själstillstånd är en förträfflig beskrivning av ett tillstånd av anaklitisk depression, där kärleksobjektet försvunnit. Ett synsätt som dessvärre i dagens psykiatri tycks ha fått stå tillbaka för nya teorier om vår tids ”svarta galla”.

### Ondskan och mänskliga känslor

Ett annat mycket intressant kapitel i boken rör *the evil* – onskan som den framställs i pjäsen *Othello*. Författarna menar att Shakespeare var bland de första som skapade *human villains*, det vill säga ondskefulla personer som inte bara var en allegorisk framställning. De har sin egen historia, som format dem och som delges åskådaren. Bakomlig-

gande motiv och händelser ger sin förklaring till deras agerande. Bland Shakespeares alla roller som kan ses som ”onda”, till exempel Richard III, Brutus i pjäsen *Julius Caesar*, Titus Andronicus, så är det bara Jago (i *Othello*) som aldrig får själskval eller mardrömmar. Det ges inte heller några ledtrådar till varför han styrs av sin ondskefullhet, annat än svartsjuka – *the green-eyed monster* – över att Othello valt en annan man till sin förste löjtnant än Jago. Men avunden och svartsjukan kan ställa till med mycket djävulskap. Det är just de bakomliggande motiven och förklaringsgrunderna som vi psykoterapeuter söker för att kunna hjälpa våra patienter. Shakespeare utvecklar inte detta bakomliggande motiv (annat än som en primitiv drift) för just karaktären Jago, varför hans ondska blir utan sådana bakomliggande sammanhang och affekter undviks. *A motiveless malignity* är något som vi kliniker kan se hos patienter som uppvisar psykopatiska och destruktiva oempatiska drag. En gestaltning av detta kunde man se i Stockholms Stadsteaters uppsättning 2015 av *Othello*. En mimikfattig Jago, iklädd brun kostym, riktar sig med sina ondskefulla och uträknade planer direkt till publiken, som dras in i en sort ohelig allians med Jago. Det var först en bra bit in i pjäsen som mina associationer från den brunklädde Jago gick till Vladimir Putin. Samma mimiklösa ansikte och inga affektuttryck som var kongruenta med de maliciösa replikerna, där ondskefulla planer smiddes. I till exempel *Richard III* får man en inblick i hans egen upplevelse om varför han har de begär som styr honom. Han berättar att han var så illa skapad att ”dogs bark at me as I halt by them”. Man får också en inblick i hur hans tidiga psykiska liv och relationen till modern format hans inre värld, som styr honom i hans vuxna liv. I Grunes & Grunes kapitlet om Othello får läsaren också en mycket intressant beskrivning av skillnaden mellan giftmord och mord på grund av till exempel strypning. Författarna menar att förgiftning med ett ämne, som inkorporeras och dödar passivt, är kopplat till primärprocess-tänkande, medan ett yttre våld hänger samman med sekundärprocess-tänkande genom ett aktivt dödande, där mördarens egen agens krävs för att offret ska dräpas. Författarna skriver att Jago inte är en roll (*a character*) utan en primitiv kraft fylld av destruktion, ständigt närvarande och han lyckas manipulera Othello så att denne mister sin själsliga balans och stryper sin hustru Desdemona, varefter han tar sitt eget liv.

Jago straffas och pjäsen avslutas med orden från en av staten Venedigs tjänstemän:

”... – To you, lord Govenor,  
Remains the censure of this hellish villain;  
The time, the place, the torture, – O, en-  
force it!  
Myself will straight aboard; and to the state  
This heavy act with heavy heart relate.”  
(Akt V; Scen 2. Ur *Complete Works of William Shakespeare*, 1967, s. 1012)

Precis som i flera av Shakespeares pjäser (till exempel Romeo och Julia) sker en distansering från själva handlingen och en tämligen perifer person summerar upp det som skett genom att denne ska berätta för världen – det tredje ögat – vad som utspelat sig. Kanske kan man se detta som en tidig ”journalistisk” ansats. Det oerhörda som drabbat huvudrollsinnehavarna ska förmedlas till omvärlden och blir på så sätt en sedelärande ny kunskap för allmänheten. Det blir också ett sätt för publiken att gå ut ur handlingen och reflektera över de centrala teman som pjäsen berör.

### Närvarande och frånvarande mödrar i Shakespeares pjäser

Ett annat kapitel i Grunes & Grunes bok belyser hur Shakespeare presenterar mödrar – *present and absent*. På hans tid fick kvinnor inte delta i en teaterensemble. För den intresserade kan jag hänvisa till Tom Stoppards och Marc Normans film från 1998, *Shakespeare in Love*, som väver en historia kring en fiktiv William Shakespeare runt detta faktum. Bristen på kvinnoroller berodde just på att det var männen i skådespelartruppen som fick ikläda sig dessa roller. En trupp bestod av rätt få personer och nästan alla i ensemblen uppbar flera roller i samma pjäs. Shakespeare har inte sällan valt att låta mödrar vara avlidna eller frånvarande. Unga flickor gick lättare att gestalta för ynglingar som ännu inte kommit i målbrottet. Det var också lättare att gestalta kvinnor i komiska roller (till exempel *De muntra fruarna i Windsor*) men svårt att få manliga skådespelare att framställa kvinnliga roller i dramerna (till exempel *Lady Macbeth*). Den ideala modern lyser med sin frånvaro i hans pjäser – mödrarna är komplexa och styrs ofta av egna behov. Om de lever, så är de ändå psykiskt

frånvarande och kan inte tillfredsställa sina barns emotionella behov (till exempel Julias eller Hamlets mödrar eller Richard III:s). I en del pjäser är de magiskt försvunna (*Stormen*) eller dyker upp först mot slutet (*En vintersaga*) och får då en ganska perifer betydelse för handlingen. Inte sällan beskrivs deras sköten och modersmjölk som en förgiftande omgivning för det lilla barnet och hur de inte kan värna om sin avkomma. Det intressanta för psykoterapeuten blir förstås att följa hur ”avkomman”, i det vuxna livet, påverkats av denna psykiskt frånvarande moder, och hur detta kan styra ett helt händelseförlopp. I några av Shakespeares pjäser gestaltas den nära relationen mellan mor och son, till exempel i *Coriolanus*, där modern lever genom sonens bedrifter. När hans lycka vänder, så desintegreras hon. Denna moder beskrivs ha ammat honom med ”valiantness and murderness instead of breast milk”, och när sonen inte kan leva upp till moderns aggressivt styrda maktbehov, upphör också hennes mening med livet. En mycket bra – men hemsk – beskrivning av hur symbiotiska förhållanden är dödsbringande om en förändring hos ena parten sker. Så Coriolanus intar en huvudroll i en pjäs som utgår från moderns liv, inte hans eget.

Man kan förstås undra över Shakespeares förhållande till hans egen mor (Mary Arden) och till hans hustru (Anne Hathaway) och hur dessa kvinnor kommit att präglats honom.

### Förklädnad och förnekande

Ett annat kapitel berör det författarna benämner *disguise and disavowal* (förklädnad och förnekande). De tar upp pjäserna *Köpmannen i Venedig* och *Romeo och Julia* och här beskrivs den stora förändring som den elisabetanska och jakobitiska teatern genomgick jämfört med de gamla grekiska dramernas tragik. I dem var tragedin beroende på något utifrån kommande (till exempel gudarnas vrede, andras illvilja) som rollinnehavare drabbades av, men under Shakespeares tid förändrades sättet att beskriva det tragiska. Nu blev det mer intressant att gestalta hur svårigheter och konflikter löstes. Hur den inre världen hos rollinnehavaren påverkades av traumat spelade en betydande roll i skådespelen. På så sätt ligger den tidens drama betydligt närmare ett psykoanalytiskt och psykodynamiskt tänkesätt, det vill säga hur en person hanterar upp-

komna situationer. Tragedier innefattar ofta olösliga inre konflikter, varför andra personers ageranden får en väsentlig plats. I till exempel *Köpmannen i Venedig* upplöses köpmannen Antonios dödsdom genom att Portia (som köpmannens protegé ska gifta sig med) klär ut sig till advokat och pläderar för honom på ett förträffligt sätt. I det dramat för Shakespeare också in den inre konflikt och den tragik som juden Shylock (som lånat köpmannen pengar) drabbas av. Detta skådespel innefattar många bottnar, där interpersonella relationer och beroendeförhållanden gestaltas. Shylock är en roll som många framstående skådespelare önskar gestalta – han utgör en mångdimensionell personskildring, som får ett sorgesamt slut. Bland nyare inspelningar kan jag rekommendera den med Al Pacino från 2004. I den filmen gestaltas Shylock på ett sympatiskt sätt, som gör att man som åskådare kan leva sig in i hans levnadsöde. En annan intressant levnadsskildring i *Köpmannen i Venedig* är gestaltningen av Portia. I många av Shakespeares pjäser återges ett ”feministiskt perspektiv”, även om de är mer än 400 år gamla. Många kvinnoroller gestaltas kapabla och smarta kvinnor – till exempel Portia som vida överstiger sin tillkommandes företagsamhet. Likaså Viola i *Trettondagsafton*. Båda är kvinnor som måste klä ut sig till män för att kunna utföra sina hjältedåd. Shakespeare leker i många av sina pjäser med ord som alluderar till likheter och skillnader mellan könen. En annan kvinnogestalt som kämpar med sin kvinnlighet och skräck för beroende av en man är Beatrice i pjäsen *Much Ado About Nothing*.

I *Romeo och Julia* står *disavowal* – förkastande och förnekande – i centrum för handlingen. Att vara född i den släkt och kultur man kommer från präglar fortsatt val av partner och yrkesliv. Detta är dessvärre fortfarande skrämmande aktuellt även i vår västerländska kultur, som nu möter unga kvinnor från andra kulturer som tvingas in i tvångsäktenskap. Om de gör som Julia (gifter sig med sin käraste) riskerar de att utsättas för ”heders”-våld. Att förkasta och förneka sitt ursprung är utgångspunkten för Shakespeares drama om de två unga älskande från Verona, och det blir också orsaken till slutet för dem båda. Att *disavow* – förkasta och förneka – sitt ursprung går inte. Denna tragiska handling har berört människor genom alla tider och moderniseringen av *Romeo och Julia* till musikalerna *West Side Story* går fortfarande på scener runt

om i världen. På så sätt kan man säga att Shakespeare lyckats fånga ett allmänmänskligt tema (som också andra beskrivit), men hans sätt att klä dramat i ord har en genomgripande kraft. En filminspelning av *Romeo & Julia* som lockat många unga åskådare är regisserad av Baz Luhrmann från 1996 och med bland andra en ung Leonardo Di Caprio i huvudrollen. Det är fascinerande att se hur denna uppsättning har originaltextens versmått och repliker som grund, och ändå berör så många unga av idag. I Grunes & Grunes bok finns många citat ur pjäsen, där de visar på hur Shakespeare aktivt ändrar sitt versmått (till och med i samma replik från Julia, genom att hon växlar mellan poesi och metaforiska uttryck till fakta i blankvers för att på så sätt illustrera hur hennes känslotillstånd skiftar). Ännu ett stilistiskt ”knep” som han så skickligt behärskade. Kanske var detta något han själv inte medvetet räknade ut, när han författade sina verk. Enligt hans kollega Ben Jonson hade Shakespeare ett flyt i sin penna som gick så snabbt att han måste stoppas (uttalande av John Barton, RSC 1982). Barton nämner också i TV-serien om Shakespeare hur den gamle barden aktivt lät repliker och pauser gå in varandra. Även Grunes & Grunes visar med exempel på hur de två älskande blir ”ett” genom att de tar över slutet på ett versmått från den andres replik, som om de två tänkte och andades samma tanke, som om de delade ett Winnicottiskt *potential space*. Och hur upplevelsen av tid och rum försvinner för dem, men sedan bryskt gör sig påmind igen och då ändras versmåttet. Just denna stilistiska teknik ger Shakespeare prov på i många av sina pjäser, men kanske är det just i *Romeo & Julia*, där kärleken gestaltas och verbalt uttrycks, som är den mest berörande. Det är således inte bara handlingen som är intressant, utan framför allt hur replikerna är utformade både i ordval och versmått. De rör på så sätt många affektiva aspekter hos åskådaren och inte bara intellektet. Replikerna vävs också samman så att interaktionen och relationen mellan två rollinnehavare lyfts fram.

### Uppluckring av självuppfattningen

Pjäsen *Julius Caesar* tillägnas ett eget kapitel, där Grunes & Grunes fokuserar på självutveckling. Egentligen har Julius Caesar endast en perifer roll – han dödas halvvägs in i dramat och utgör på så

sätt bara bakgrunden till de andra karaktärernas relation till honom, till sig själva och till varandra. Pjäsen är ett exempel på hur bakgrunden – här den mördade Julius Caesars – präglar andra människors kommande levnadsöden. Detta är ju något självklart för de flesta psykoterapeuter, och Freud inspirerades till sin teoribildning om det omedvetna i hög grad av Shakespeares sätt att beskriva mänskligt inre liv. Dramat domineras av män och inbördes maktkamper. Ett tema i pjäsen är följderna av att Julius Caesar självsvåldigt bryter mot naturens ordning och gamla normer genom att vilja ändra den rådande tideräkningen och införa det som sedan kom att kallas den julianska kalendern. En sensmoral kan anas i detta, då följderna blir gruvsamma om man inte håller sig till tingens ordning. Åskådaren får också följa Brutus ambivalens inför det ständande mordet på Caesar. Här ger författarna en intressant vinjett med hänvisning till Freud och det som utspelar sig i dramat *Julius Caesar*:

”While ambivalence in itself is a naturally occurring phenomenon of simultaneous experience of opposite affects, under stress or strength of these feelings one of the two affects reaches consciousness while the other remains repressed, out of awareness.” (s. 86)

I sekvensen i pjäsen ser man hur Brutus tvingas ta på sig avsplittrade affekter och tankar från en av de andra (Cassius) som önskar se Caesar död. Shakespeare ger här ett tydligt exempel på projektioner som Brutus med ambivalenta känslor måste tampas med, innan han till slut går till handling. I resonemanget kring Brutus förlust av ett själv, när han tar över en annan persons – Cassius – önskemål, hänvisar Grunes & Grunes till Heinz Kohuts teorier om spegelfunktion (*mirror-transference*) och det Winnicott benämner ett ”falskt själv”. Brutus säger:

”Into what dangers would you lead me,  
Cassius,  
Than you would have me seek into myself  
For that which is not in me?” (s. 88)  
(Akt I; Scen 2)

Detta är en tydlig beskrivning av hur Brutus tvingas ”söka inom sig själv” efter något som faktiskt inte finns inom honom – ett exempel på uppluckring av gränserna mellan självuppfattningen

och andras påtvingade önskemål. I Shakespeares pjäs kan man sedan följa hur Brutus tar över (introjicerar) sådana önskemål från yttervärlden, så att de till slut blir till hans egen vilja. I pjäsen illustreras denna process när Cassius på allehanda sätt negligerar Brutus mänskliga egenskaper – han kallar honom bland annat för ”det” och inte ”han”, samtidigt som Brutus får förförande uppmuntran, som gör att han värdesätter Cassius bedömning. Varje gång som Brutus visar på svaghet, förmår Cassius utnyttja detta och så småningom tar Cassius egna behov sin form inuti Brutus, den presumtiva mördaren. Brutus får (precis som Rickard III) sömnpblem och hans insomningssvårigheter, menar Grunes & Grunes, kan ses som en fragmentering av självsystemet och en begynnande galenskap. Och Caesars vålnad (*Ghost*) tränger in i Brutus och gör honom vettskrämd. För Shakespeare var *Ghost* det samma som ett skyldigt samvete, en inre konflikt som hemsökte den drabbade. På så sätt får Caesar makt över Brutus även efter sin död. Brutus själv kopplar ihop detta med det som skett efter att Cassius satte honom upp mot Caesar:

”Since Cassius first did whet me against  
Caesar  
I have not slept.” (s. 96)  
(Akt II; scen 1)

Men när Brutus till slut övertygas om att mörda Caesar, så genomgår också Cassius en förändring i det maktens vakuum som uppstår efter Caesars död. Här använder sig Shakespeare av samma teknik som för till exempel rollerna Jago och Richard III. Språket riktas direkt till publiken som på så sätt förförs in i maskopi med förövaren – utan att kunna protestera. Denna teknik (se nedan angående *soloquy* och *an aside*) är gastkramande för åskådaren, som å ena sida vet att det som planeras är alldeles oetiskt och fel, men å andra sidan aktivt dras in i planläggningen, som om man var delaktig men inte kan påverka händelseförloppet.

Pjäsen innehåller både mord och självmord som följd av avund, motvilja och själskval för vad de egna handlingarna ställt till med. Detta är ofta en av de pjäser som sätts i händerna på unga människor – kanske i syfte att visa på romarrikets våldsamheter och locka med en skräckhistoria. Det är dock, som framgår av ovan, en mångbottnad och komplicerad historia och gestaltning av intrång på självet, långt utöver alla mord och annan grym-

het. Jag skulle önska att unga läsare av Shakespeare slapp läsa detta drama tidigt i livet. Kanske kan pjäsen i sin utformning till både innehåll och stil rent av ha en avskräckande effekt på framtida läsare.

Kapitlet avslutas med att författarna skriver:

”If our lot in life is our ambivalence in relationship, Shakespeare suggests our inner world is a burdened private sphere that we must carry with us to our end.” (s. 113)

### Galenskap, psykos och själslivet död

Även *Titus Andronicus* används som exempel på hur galenskap och självet förtvinande styr en människas livsöde. Detta var ett av Shakespeares första skådespel, skrivet cirka 1592 då han var 28 år gammal. Pjäsen är den mest blodiga som han skrivit. Blodet flödar, våldtäkt och lemlästning av den underkuvade kvinnan från en annan kultur (goter) är ett centralt tema. Ben Jonson, samtida med Shakespeare, beskrev pjäsen som att den ”can scarcely be conceived tolerable to any audience”. För att underlätta för publiken gjordes på 1990-talet en filminspelning, som inleds med att en liten pojke leker med soldater – detta för att hjälpa åskådaren att distansera sig från det gruvliga innehållet i pjäsen. På så sätt menade man att innehållet kunde ses som ett uttryck för pojkens fantasilek. Dessvärre har pjäsen en skrämmande aktualitet i dagens värld, där IS och Boko Haram far fram. Precis som för dem är mord och kaos inte bara nödvändigt utan något som premieras och firas. Alla mänskliga och etiska värden är satta ur spel. Pjäsen spelades inte under många år på 16-1800-talen, men har nyligen tagits upp, bland annat på The Globe i London sommaren 2014, där publiken – inte enbart *the groundlings* på ståplatserna – tuppade av på grund av alla våldsamma gräsligheter som gestaltades. Intrigen utgår från maktspel (i det gamla Rom) och far-son-relationen, där förblindat hat och galenskap får förödande konsekvenser för karaktärerna i pjäsen. Dödande av den egna avkomman och kanibalism gestaltas; knappast en pjäs eller film för ”fredagsmys”! Grunes & Grunes drar intressanta paralleller mellan Shakespeares rollgestaltningar och Freuds teorier om civilisationens födelse och vilka uppoffringar människan måste göra för att bli

just så civiliserad att samhällsordning skulle kunna födas ur kaos. Det är intressant att se hur Grunes & Grunes har tagit in en stor mängd direkta citat ur pjäsen i detta kapitel, helt olikt de andra kapitlen i boken, där bara få och korta vinjetter illustrerar de psykoanalytiska begrepp man vill belysa. Kanske kan man se behovet av direkta utdrag från replikerna som en svårighet att reflektera över det överväldigande sadistiska innehållet. Shakespeare var ju annars suverän på att använda språkliga metaforer, men i detta verk lyser sublimeringarna med sin frånvaro. Kanske är det också därför som Grunes & Grunes lämnar det råa och obearbetade citaten direkt till läsaren – de går nästan inte att reflektera kring i sin hemskhet. Galenskapen och psykosen styrs ju av primärprocesser, där intellektet och kognitionen inte stämmer överens med affekterna och verkligheten. Metaforer blir till verklighet och tankarna styrs av vanföreställningar. Man får följa självutvecklingen hos Titus Andronicus, där hans psyke sakta men säkert desintegreras i destruktion med bisarra förtecken. Författarna skriver:

“Each culture defines what is madness or what is psychotic and has an explanation as to its origins, whether star-crossed or sorcery. While Freud was the first one who systematically explored the unconscious and interpreted psychosis as a breakthrough of unconscious processes, cultures before essentially knew that psychosis was indeed a breakthrough of unconscious processes, however the unconscious was defined in that society of the time.” (s. 133)

Shakespeare har, som ovan nämnts angående *Köpmannen i Venedig*, sällan referenser till de fyra temperamenten (melankolisk, gladlynt, kolerisk eller flegmatisk läggning) som förklaring till galenskap. Istället förläggs förklaringsmodellen till rollkaraktärernas bakgrund, tidigare upplevelser och egna motiv. Detta var unikt jämfört med hans samtida författarkollegor. Han visar hur ett psyke (*a mind*) fungerar på mer komplexa sätt än att bara beskriva olika personlighetstyper. På så sätt kan galenskap, som den gestaltas i hans pjäser, förstås ur ett psykodynamiskt perspektiv och som ett resultat av mänskliga upplevelser. För Shakespeare var galenskap och psykos ”själslig död” och som följd av detta förtvinar också kroppen.

### Magi, drömvärld och primärprocesser

Ett kapitel rör *Stormen*, ett av hans skådespel som ligger närmast drömmarnas värld, där primärprocesser och magi regerar. Likt handlingen i *En midsommarnattsdröm* förflyttas publiken in i magins värld. En mycket fantasieggande filminspelning av *En midsommarnattsdröm*, i regi av Michael Hoffman, finns från 1999. Den inre och den yttre världen vävs samman både i denna filmatisering och i originaltexterna till *Stormen* och *En midsommarnattsdröm*. Men själva "settingen" i *Stormen* utgör en tydligare yttre ram – en handling förlagd till en ö vid den italienska kusten, och under en tid som i realtid motsvarar föreställningens längd. Med denna hållande ram kan åskådaren tillåta sig att dras med i fantasin. Prospero var tidigare hertig av Milano men avsattes av sin bror. Men en annan sida av honom var magikern och alkemisten Prospero som kan styra elementen. Han försäkrar sin dotter Miranda (och därmed också publiken) att inget farligt ska hända henne, när han ställt till med den stora oredan i stormen. Kanske är han själv rädd, menar Grunes & Grunes, för den inre storm och vrede som råder inom honom och vad den kan ställa till med. Pjäsen är också en beskrivning av förändringsprocesser inom oss människor och hur vi hanterar motgångar (för Prosperos del förlust av hans levnadsställning i Milano). På den isolerade ön, dit stormen har fört dem, finns de magiska böckernas värld, och kanske, menar Grunes & Grunes, utgör de en trygg länk för honom mellan hans tidigare liv och hans nu så utsatta position. Prospero beskrivs som en hertig som var "well-liked, yet he withdrew from the stage and into his studies." Han har själv iscensatt stormen som förändrar livet och Miranda frågar honom:

" – And now I pray you, sir,  
For still 'tis beating my mind, your reason  
For raising the sea-storm?" (s. 142)  
(Akt 1; scen 2)

Hon försöker förstå hans motiv för att ha åstadkommit den förändring som inträffat genom hans egna göranden. Men han har inte svaret på denna fråga – igen ser vi hur Shakespeare använder sig av omedvetna motiv som ursprung till våra handlingar. Prospero kan bara hantera hennes fråga

genom att på magisk väg försänka henne i sömn. Sekundärprocessens tänkande fungerar inte och då är det bara "utloggning" – sömnen – som återstår som räddning. Man kan kanske säga att hans regleringsförmågor inte är tillräckligt utvecklade för att kunna reflektera (och mentalisera) kring frågan om varför han åstadkommit stormen. Skådespelet innehåller många andra centrala teman, som rör gränslandet mellan fantasi och verklighet, till exempel gestaltningen av luftanden Ariel som lever här-och-nu och inte har behov av minnesfunktioner – en sann drömvarelse som slipper bli påmind om sin bakgrund, men samtidigt förlorar ett "narrativt själv", där man finns i en egen upplevd kontext. Det är mycket intressant att läsa hur Grunes & Grunes skriver om detta, men det skulle föra för långt att utveckla deras resonemang här. Kanske räcker det med Prosperos egna ord:

"... We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep." (s. 153)  
(Akt IV; Scen 1)

Pjäsen avslutas med en upplösning i "luften" och åskådaren förblir i drömmens rike, kvar på drömmarnas ö. Prospero, Miranda och den unge man som hon älskar seglar iväg och Prospero återfår sin position som hertig.

Så kanske slutade Shakespeare sin egen författargärning med att lämna sin publik på drömmens ö där allt är möjligt – en möjligheternas *potential space*. Det sägs att *Stormen* var Shakespeares sista egna verk (skrivet 1610–11), men därom tvista de lärde. Han skrev ytterligare två skådespel, men då tillsammans med John Fletcher (*Henry VIII* och *The Two Noble Kinsmen*, båda från cirka 1613). Kent Hägglund skriver i sin bok om Shakespeare (2006) att det inte finns några bevis för att han trappade ner sin teaterverksamhet. Han återvände till Stratford-upon-Avon cirka 1606, men hade också ett hus i London, och kom att leva i Stratford 10 år innan han avled. Han fortsatte att

"bearbeta andras pjäser, skriva prologer och epiloger för speciella föreställningar samt göra andra insatser för King's Men." (Hägglund, s. 115)



### Åldrande föräldrar och vuxna barn

Boken av Grunes & Grunes avslutas med ett kapitel om vad Shakespeare kan lära oss om åldrande föräldrar och deras vuxna barn – här är det pjäsen *King Lear* som fått bli utgångspunkten. Kanske är detta kapitel bland de mest intressanta, eftersom Jerome Grunes har ägnat en stor del av sitt yrkesliv som psykoanalytiker åt just geriatrik. Författarna nämner att denna pjäs tidigare sällan spelades och det var först under 1800-talet som den började iscensättas igen. Man ansåg att den – precis som *Titus Andronicus* – var ospelbar. En förklaring sägs vara innehållet, där en åldrande monark (precis som Elizabeth I) måste lämna ifrån sig tronen. Att gestalta en åldrande, sårbar och beroende förälder sågs inte som lämpligt. I pjäsen finns inte heller ett lyckligt slut. Författarna skriver:

”Children are sources of narcissistic gratification, and reminders of the historic self. Therefore children are important as both an extension of oneself into the future and also as witness to one’s past.” (s. 165)

Kanske är det just för att älsklingsdottern Cordelia inte vill smickra sin far Lear som hans narcissistiska behov får sig en törn och han förvisar henne ut ur landet (förnekar att hon finns). Och de ränker och maktfullkomna planer, som de två andra döttrarna smider, kan ta överhanden. Maktkampen mellan de två systrarna utmynnar i katastrof och den enda hederliga, Cordelia, som återkommit, dödas. Det är en historia om misstroende och bedrägeri, där destruktionen är oundviklig. Grunes & Grunes framhåller att pjäsen fick en allt större genomslagskraft efter 1900-talets båda världskrig. Det var då publiken kunde se vilka förödande krafter som kan släppas loss i krig. Men framför allt menar författarna, att det är relationen mellan den åldrande föräldern (Lear i 80-årsåldern) och hans vuxna barns gensvar på hans abdikation som kung och ålderman i släkten som var upprörande för dåtidens publik. Hans önskningar om att dela upp sitt kungarike i tre delar till döttrarna innefattar också hoppet om att få avsluta sina dagar i deras vård och omsorg. Den bästa delen av riket vill han ge den dotter som genom ett ”kärlekstest” kan visa att hon älskar honom mest. Som så ofta i Shakespeares pjäser finns också en parallell historia, där Ear-

len av Gloucesters söner (en legitim och en som är född utom äktenskapet) står inför att ta över deras fars egendomar. Girighet, lögn och förräderi står i centrum för denna arvtvist, där ingen part blir vinnare. Lear själv går in i galenskapen, när han inte blir bekräftad i relationen till sina närmaste. Grunes & Grunes refererar till Kohut med orden:

”The self requires objects, be they selfobjects as Heinz Kohut has described or love objects in a libidinal sense. When the daughters reject him and he loses them as objects he relies on his knights. It is only when these, too, are taken from him that there is a sense of the destruction of his internal world.” (s. 172)

Så än en gång visar Shakespeare (nu i pjäsen *King Lear*) på vilken genomgripande betydelse objektrelationerna har för självuppfattningen och den psykiska överlevnaden.

Författarna avslutar med kommentaren att de valt ut några av Shakespeares pjäser som kan ”teach us about the human condition”. De påpekar ödmjukt att deras slutsatser vid läsning av bardens texter:

”leave us with renewed vigour to reread, re-engage, rethink, and re-experience one’s relationship with these texts. ... Viewing art is a private and intensely personal relationship that takes great effort, yet offers a specific reward. Art actually opens the world for the individual, and through this process, changes us, and opens us to the world.” (s. 181)

Jag håller helt med dem – för mig öppnade boken en inblick till, om inte en ny, så till en fördjupad syn på de aspekter av mänsklighet som de olika kapitlen belyser. Shakespeare hade en fantastisk förmåga att blanda olika former av språkbehandling och variera verismått utifrån den som tilldelas en replik. Detta kan lära oss mycket om hur vi terapeuter själva uttrycker oss, så att de budskap vi vill förmedla kan nå fram till den som söker vår hjälp. I de anglosaxiska psykoterapeut- och psykoanalytikerutbildningarna spelar hans texter en central roll. Tyvärr använder inte vi i Skandinavien oss av denna läsvärda rikedom på samma sätt.

### Vad har Shakespeare lärt mig om psykoterapi?

Detta är en fråga som är svår att besvara eftersom det är så ofantligt mycket. Jag stiftade bekantskap med hans författargärning långt innan jag utbildade mig till psykoterapeut och kanske var det just det dubbelbottnade i hans texter som fick mig intresserad av att försöka förstå hur omedvetna behov och önskningar styr oss människor. Likaså att sådana mekanismer inte så enkelt låter sig översättas i enkel och endimensionell språkdräkt.

En annan viktig kunskap som styr mitt yrkesliv är respekten för skillnaden mellan innehållet i en verbal utsaga och den form som den kläs i. Även om Shakespeares originaltext följs, så är det stora skillnader i utformandet av den i olika uppsättningar. Några av de filmreferenser jag har lämnat här är just sådana där originaltexten bevarats, men sättet att tala ändå känns mycket modernt trots att man följer hans versmått. Shakespeare använde sig mycket frekvent av blankvers, ett versformat med 10 stavelser, som ligger helt i linje med mänsklig in- och utandning. Sådana textpartier känns därför inte krystade eller gammaldags. Ett mycket tydligt exempel på detta är Luhrmanns film (1996) om Romeo och Julia. När jag sett den med unga tonåringar har de fascinerats över att replikerna flyter så naturligt, trots att texten är mer än 400 år gammal.

Som psykoterapeut kan man ha en tanke om vad man vill förmedla (innehållet i det sagda) – det kan var något som stämmer för patienten eller något som skorrar fel. Att beakta hur man förmedlar sitt budskap blir därför centralt. En mycket tankeväckande BBC-serie gjordes för många år sedan (1982 och nyredigerad 2010) från The Royal Shakespeare Company (RSC). John Barton, dåvarande Associate Director, en av grundarna till RSC, regissör, litteraturvetare och Shakespearekännare gjorde en serie om nio BBC-program under rubriken *Playing Shakespeare* som riktade sig till den ordinarie TV-publiken. Han betonar att det inte handlade om att *reading Shakespeare* utan just hur man kan tänka kring att spela hans pjäser och, som han uttrycker det, hur rolltolkningen *works* och kan tas emot av publiken. Barton samlade ett antal skådespelare i en workshop – då mycket unga – bland andra Judi Dench, Ben Kingsley, Ian McKellan, David Suchet (mer känd numera som den åldrande Hercule Poi-

rot), Patrick Stewart (från bland annat *Star Trek*) och med teaterstuderande som publik. De nio programmen har olika teman, som ligger mycket nära det vi psykoterapeuter försöker förmedla till våra patienter. Bland annat får Patrick Stewart respektive David Suchet (som båda hade spelat Shylock i *Köpmannen i Venedig* på olika teaterscener) spela upp scenen, när köpmannen Antonio närmar sig Shylock för att be om ett lån. Det är fascinerande att följa deras så olika rolltolkningar. Exakt samma text, och ändå helt olikartat utförande och därmed också olika respons från åskådarna.

Flera av avsnitten i Bartons TV-serie rör de stilistiska ”knep” som Shakespeare använde sig av. De var, som jag nämnt, att variera olika versmått för att beskriva olikartade känslor. Likaså att han varierade skådespelarnas interaktion med publiken. Dialogerna är många i hans texter. Till exempel i pjäsen *Much Ado About Nothing* käftar de två huvudrollsinnehavarna Benedick och Beatrice oupphörligen med varandra i en dialog där de hör varandra, men ändå inte lyssnar till den andres andemening. Så upptagna av sina egna snärtiga gensvar är de. Monologer (*soliloquies*) förekommer inte heller så sällan. En monolog, liksom en dialog, kan försätta åhöraren i en position av just en som hör/ser på – det är något vi råkar höra. Man är utanför, men mer eller mindre berörd av det som förmedlas. Ibland kunde en monolog vara meningar som en rollinnehavare inte riktade till publiken – mest känd är förstas Hamlets ”Att vara eller inte vara ...”. En annan monologform som Shakespeare ofta använde var att låta rollinnehavaren vända sig direkt till åskådarna i syfte att få publiken delaktig och i maskopi med karaktärens tankevärld. Det blir som om en dialog skulle finnas, men den är ensidig. Publiken kan bara stillatigande betrakta det som sägs och en ohelig allians mellan den som levererar repliken och publiken kommer på så sätt till stånd. Åhörarna kan inte komma med protester eller andra gensvar (som i en interaktivt inbjudande replik) utan dras in i planerna som rollinnehavaren smider. I filmen (1995) om Rickard III småflinar Ian McKellan rakt in i kameran – och därmed in i åskådarens ögon – när han förmedlar sina planer. Samma sak gällde i Stockholms Stadsteaters uppsättning från 2015 av *Othello*, där Jago riktar sig direkt till publiken, men utan att denna har en chans att reagera och protestera. Denna

teknik gör att man blir ett medskyldigt vittne till övergrepp som planläggs. En mycket kraftfull påverkan! Shakespeare blandade också monologer med *an aside*. Med detta begrepp menas att rollinnehavaren riktar sig direkt till publiken, och *aside* från de andra medverkande på scengolvet. De andra agerande har därför inte möjlighet att uppfatta att en sådan kontakt tas, och även här försätts publiken i ett tillstånd av maskopi. Genom att blanda dessa uttrycksformer skapade Shakespeare en hög intensitet i sina pjäser. Det höll publiken vaken och gav en rytm av att man som åskådare stundtals var delaktig, stundtals en iakttagare. Som jag tidigare nämnt fanns inte sällan också en narr som hjälpte publiken som ett ”tredje öga” genom att ”mentalisera” kring det som utspelade sig. Dessa olika sätt att aktivt rikta sig till en annan person, att låta den ”vila”, att prata högt för sig själv utan att avkräva ett svar, att använda sig av ett ”tredje öga” är något som psykoterapeuter kan känna igen. Genom att vi använder oss av en sådan rytm i interaktionen med våra patienter, så försöker vi skapa förutsättningar för att interpersonella samspel och egna vilopauser för både patient och terapeut kan uppstå och fortgå.

I Shakespeares pjäser får man nästan alltid följa ambivalenta känslor, inre konflikter och själskval som rollinnehavarna förmedlar. *Ambiguity* – med dubbla meningar, tvetydigheter och ambivalenta känslor och tankar – är ett centralt fenomen i hans texter. I dagens psykiatri, med illusionen om en *quick fix*, är sådana tillstånd inte önskvärda och patienten uppmanas med olika tekniker att tänka på annat sätt. Det är förstås inte möjligt, utan förändringsprocesser tar tid och mycket arbete. Shakespeare lär oss en hel del om just sådana processer och vad de kan innehålla för känslor och tankar och – förstås – utspelas de både på den inre arenan och i relation till andra (både självet, jagfunktionerna och objektrelationerna påverkas av drifterna).

Ett annat stilistiskt ”knep” i Shakespeares språkbehandling är betoning på kontraster och det som benämns *antithesis*. Genom att i texten lyfta fram ord som representerar motpoler i mycket nära anslutning till varandra så förstärks upplevelsen av den känsla och det handlingsförlopp han vill förmedla. Ett exempel på detta är min mening ovan om Titus Andronicus där jag i samma mening ställt

orden ”dödande av den egna avkomman och kanibalism” och ”fredagsmys” intill varandra. Denna teknik är något som också lämpar sig i psykoterapi med barn som har svårt att hålla fast tankar och intentioner. Egentligen är det bara en aspekt som står i fokus, men den förstärks och blir lättare att ta till sig om dess totala motsats också illustreras. Det är således ett förstadium till fusion, två aspekter kan finnas sida vid sida, men ännu inte kombineras till ambivalenta eller fusionerade tankekedjor.

I Shakespeares skådespel utvecklas och förändras karaktärerna under pjäsens gång. Detta beskriver han som ett resultat av att de reflekterar om sig själva och sina relationer (jämför det aktuella begreppet mentalisering). De befinner sig under påverkan av en förändringsprocess, som gör att de tvingas se sig själva med andra ögon. Kanske är det gestaltningen av just denna förändringsprocess som appellerar till så många av oss terapeuter. I dagens psykiatri har respekten för förändringsprocesser snudd på försvunnit och hur centralt det aktiva medverkandet hos ”huvudrollsinnehavaren” – patienten – är. Kanske är det därför som William Shakespeares texter än i dag känns så aktuella och tankeväckande för oss psykodynamiskt inriktade psykoterapeuter. Som åskådare blir vi indragna i mänskliga tillstånd som berör oss och där vi får en berörande inblick i olika personlighetens känslor, fantasier, tankar, handlingar och relationer.

Shakespeares sonetter berörs inte i boken av Grunes & Grunes – det finns mer än nog av associationer bara utifrån hans pjäser. För den som är intresserad av sonetterna vill jag rekommendera en förträfflig liten bok av Eva Ström (2010), där varje sonett återges i originaltext. Bredvid finns en svensk översättning av Eva Ström av varje sonett med förklarande kommentarer till den. Jag vill också rekommendera den bokserie av Shakespeares pjäser som Oxford University Press ger ut. Alla hans pjäser finns i varsin liten bok, med kommentarer kring pjäsens ursprung och uppläggning. På varje sida finns också en mängd kommentarer och ordförklaringar som underlättar läsningen. Dessa böcker har fördelen att de både återger originaltexten och erbjuder kommentarer som underlättar läsningen och förståelsen av texten.

### Har Shakespeare funnits?

Alla som intresserat sig för William Shakespeare verkar vara övertygade om att en man med detta namn funnits, född i Stratford-upon-Avon, son till handskmakaren John Shakespeare och hans maka Mary Arden. Likaså att han som yngling gick i en *grammar school* i staden och tidigt gifte sig med Anne Hathaway, som redan var gravid med deras första barn. Man kan också enas om att flera kringresande teatersällskap kom till Stratford under hans ungdomsår. Att det sedan dyker upp en man i London vid namn William Shakespeare är också bekräftat, men företrädare för den så kallade Oxfordteorin menar att det omöjliga skulle kunna vara en handskmakarson som skrivit alla de verk som går under hans namn. Första gången hans namn dyker upp i London anses vara 1593 – han var då 29 år, då en boktryckare publicerar en upplaga av *Venus och Adonis*. Enligt Oxfordteorins anhängare (till exempel Tegen 2014) så skulle den unge ädlingen Edward de Vere, 17:e earlen av Oxford, ha skrivit pjäserna och sonetterna, men av diskretionsskäl ha tillskrivit dem en man vid namn William Shakespeare. De bevis som framläggs för detta påstående är minst sagt långsökta enligt många. Jag har också mycket svårt att sympatisera med deras kryptiska resonemang i beviskedjan.

Det finns dock mycket som talar för att en ung handskmakarson från landsbygden faktiskt kan ha skrivit allt det som står i William Shakespeares namn. På hans tid gick man i skolan närmare 10 timmar per dag. De läste både grekiska och latin. Så en viss bakgrundskunskap fanns hos mannen William Shakespeare. Man vet också med säkerhet att omkring 1580–1610 var London ett centrum för kultur och influenser från omvärlden, bland annat genom den starka handels- och krigsflotta man besatt. Vi vet också att Shakespeare råkade födas i en tid då många andra författare, poeter och kompositörer var verksamma i England (till exempel Ben Jonson, Christopher Marlowe, Thomas Kyd). Man lånade friskt av varandra. Någon upphovsmannarätt fanns inte, utan då en teaterpjäs uppfördes en gång så var den en allmän tillgång. Många teatersällskap satte upp ett 15-tal pjäser varje år och varje pjäs spelades bara några få gånger, så utbudet var stort och inspirationskällorna många. På den tiden

fick skådespelarna i teatertrupperna aldrig ett färdigt manus. De fick bara en "pappersrulle" (*a role*) som innehöll slutet på medspelarens replik och därefter de egna, som avslutades med stickrepliken från den som kom efter. Från detta kommer också ordet "roll". Så under Shakespeares livstid fanns aldrig hans skådespel nedtecknade i sin helhet. De kunde därför ständigt också ändras – roller strykas och repliker skrivs om utan att hela manuset ändrades. Det var först när Ben Jonson och några kollegor enats om att samla Shakespeares skådespel på 1620-talet som de trycktes och publicerades i sin helhet i det som benämns den första folioupplagan. Vad som då hade ändrats från den text som användes på scenen på hans tid till det nedskrivna orden i folioupplagan är oklart.

Det fanns också många andra influenser som påverkade Shakespeare och hans samtida författarkollegor. Vi vet att Raphael Holinshead publicerade sin *Cronicles of England* 1577 (reviderad 1587) och att Shakespeare hade tillgång till den. Där kunde han plocka material till de flesta av sina historiska skådespel, *Macbeth*, *King Lear* och *Cymbeline* och konungaspelen (till exempel de om Richard II och Richard III och de om flera olika kungar vid namn Henry). Shakespeare hämtade också influenser från många av sina samtida, till exempel från Marlowes pjäs *The Jew of Malta* som stod som modell för Shylock i *Köpmannen i Venedig*. Det skådespelet hade också som utgångspunkt en 1300-talsnovell av florentinaren Ser Giovanni. Många italienska litterära verk var skrivna på latin, ett språk som Shakespeare behärskade. Han kunde därför friskt plocka go'bitar, som blev utgångspunkter för nya versioner skrivna av honom. Francesco Da Mosta från Venedig spelade under 2012 in en miniserie om *Shakespeare in Italy*. Några år i Shakespeares liv beskrivs som "de försvunna åren". Vad han gjorde vet man inte. Da Mosta är tydlig med att han inte heller vet, men kanske vistades Shakespeare några år i Italien. Man får i miniserien följa med Da Mosta på en odysse till olika platser i Italien och stifta bekantskap med många gamla skrifter som berör exakt samma teman som Shakespeare senare skulle skriva om. I många fall är till och med namnen identiska i originaltexternas och i Shakespeares pjäser. Hur Shakespeare kommit i kontakt med dessa originaltexter är oklart, men på

något sätt har det skett, så kanske reste han under några år till södern. Uppenbart är i alla fall att han förlade de allra flesta av sina skådespel till platser utanför England och med många italienska ors- och personnamn. Det var också ett smidigt sätt att förlägga dagsaktuella och kontroversiella spörsmål i dåtidens London till andra – illusoriska – platser. På så sätt undvek han att stöta sig med de stränga normer som gällde för samhällskritik under den elisabetanska eran.

Vi vet också att William Shakespeare verkade under en tid i England som både var dynamisk och farlig. Pesten härjade och man fick ofta stänga teatern. Hans mor och hennes släkt var troende och aktivt utövande katoliker – detta i en tid när Elizabeth I:s far införde protestantismen och katoliker förföljdes. I allt detta menar man att Shakespeare måste haft en förmåga att hålla sig någorlunda på god fot med många styrande. Kanske hade den dolda katolska agendan i ursprungsfamiljen tidigt lärt honom att det finns en öppen sida och en annan inre värld som verkar i det fördolda.

Jag vill avsluta med ett av de mer kända citaten ur William Shakespeares verk:

”I hold the world but as a the world, Gratiano,  
Where every man must play a part,  
And mine a sad one.”  
(Ur *Köpmannen från Venedig*, Akt I; Scen 1)

Och nog är det så att vi alla har en roll att spela i livets drama. Men låt oss hoppas att ingen bara ska behöva ta på sig *a sad one* utan få pröva på också andra roller. William Shakespeare har mycket att lära oss om människan och hennes psyke.

## Referenser

- Dromgoole, D. (2007). *Will & Me – How Shakespeare took over my life*. London: Penguin books.
- Hägglund, K. (2006). *William Shakespeare. En man för alla tider*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Ström, E. (2010). *William Shakespeare. Sonetter i tolkning och med förord av Eva Ström*. Lind & Co.
- Tegen, M. (2014). *Vem var Shakespeare? Sonetternas gåta*. Stockholm: Themis.
- The Complete Works of William Shakespeare compris-*

*ing his plays and poems* (1967). London: Spring Books.

Wise, I. & Mills, M. (2006). *Psychoanalytic Ideas and Shakespeare*. London: Karnac.

Shakespeares pjäser och sonetter finns också utgivna av Oxford World's Classics under rubriken *The Oxford Shakespeare*, Oxford University Press. 39 av Shakespeares pjäser ingår i serien.

## Filmer

- 1993 Kenneth Branagh: *Much Ado About Nothing* (med bland andra Kenneth Branagh, Emma Thompson, Keanu Reeves).
- 1995 Richard Loncraine: *Richard III* (med bland andra Ian McKellen, Robert Downling Jr, Annette Benning, Maggie Smith).
- 1996 Baz Luhrmann: *Romeo + Juliet* (med bland andra Leonardo Di Caprio, Clare Danes).
- 1996 Trevor Nun: *Twelfth Night* (med bland andra Helena Bonham Carter, Ben Kingsley).
- 1998 Tom Stoppard, Marc Norman: *Shakespeare in Love* (med bland andra Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow, Judi Dench, Geoffrey Rush).
- 1999 Michael Hoffman: *A Midsummer Night's Dream* (med bland andra Michelle Pfeiffer, Kevin Klein, Rupert Everett, Calista Flockhart).
- 2004 Michael Radford: *The Merchant of Venice* (med bland andra Al Pacino, Jeremy Irons, Joseph Fiennes).

## TV serier

- 2010 The Royal Shakespeare Company (RSC), *Playing Shakespeare* (med bland andra John Barton, Judi Dench, Ben Kingsley, Ian McKellen, Patrick Stewart, David Suchet). Acorn Media UK 1982/2010.
- 2012 Francesco Da Mosta: *Shakespeare In Italy*. BBC Two – kan beställas on line: [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) Vi-sas också i många reprisar på den svenska TV-kanalen Axess.

**Sökord:** Dorothy T. Grunes, Jerome M. Grunes, Shakespeare och psykoterapi.

**Keywords:** Dorothy T. Grunes and Jerome M. Grunes; Shakespeare and psychotherapy.

## Abstract

The article takes its starting-point from the book *What Shakespeare teaches us about Psychoanalysis – A local habitation and a name* by Dorothy T. Grunes and Jerome M. Grunes. From there, the author of the article reflects on topics emanating from William Shakespeare's works and how the old bard has inspired her as a psychotherapist

**Dorothy T. Grunes** har sin BA i Elizabethan and Jacobean drama. Hon utbildades vid The British American Drama Academy i England vid Balliol College, Oxford. Hon har också en doktorsgrad i medicin efter att ha specialiserat sig i psykiatri och fullföljde sin utbildning till psykoanalytiker vid Chicago Institute for Psychoanalysis. Hon är bland annat medlem i The American College of Psychoanalysts och IPA (The International Psychoanalytic Association) och i The British Psychoanalytic Association. Dorothy Grunes arbetar kliniskt som psykoanalytiker både i USA (Chicago) och i Storbritanien.

**Jerome M. Grunes** utbildades vid Brooklyn College och tog senare också en MA i psykologi vid Columbia University och senare en MD i psykiatri vid State University of New York. En utbildning till psykoanalytiker finns också från The Chicago Institute for Psychoanalysis. Han har arbetat både kliniskt som psykoanalytiker och varit *director* vid olika utbildningsinstitutioner. Han är *life member* i The American Psychoanalytic Association, och med i IPA. Han beskrivs som en pionjär inom gerontologi och användandet av psykoanalys i behandling av gamla. Han har privatpraktik i psykiatri och psykoanalys i Chicago.

### Grunes, D. & Grunes, J.

*What Shakespeare teaches us about Psychoanalysis – A local habitation and a name.*

London: Karnac, 2014

ISBN-13: 978-1-78220-136-6

Ant sid: 191

### Britta Blomberg

Leg psykolog, leg psykoterapeut,  
Stockholm

blomberg.psykologhuset@telia.com