

Från
Shakespeares
spöken till
hjärnspöken

Cecilia Sjöholm



Vad innebär det att plågas av sitt eget samvete, och hur belyser Shakespeare denna kamp med självet i sina dramer? Detta är ett utdrag ur Cecilia Sjöholms bok *Utan samvete? Hur vi förlorade vår inre röst.*



Scenen är nästan svart. Tystnaden har lagt sig. Vi ser Richard III, kung av England, oroligt vrida sig i sömnen. Nästa dag ska han ställas mot fienden i ett avgörande slag om makten över England. Men det är inte därför svettdropparna lyser på hans panna. Det som skrämmer honom är skuggorna, de viskande rösterna som kommer från ingenstans. Hans väg mot makten har varit kantad av blod och offer. Han har låtit avrätta sin egen bror och undanröjt ett otal hovmän och rådgivare. Han har låtit lönnmörda sin egen hustru. På vägen mot ohotad makt har han också kastat sina brorsöner i fängelset i Towern, och sedan låtit en lejd mördare kväva dem. De var bara barn. En efter en kliver de fram, som vålnader. Där skrider den äldre brodern, hertigen av Clarence som var hans första offer, över scenen. Där kommer brodern Edward och den före detta hustrun Lady Anne passerar, liksom de rådgivare och hovmän som alla stått i vägen för kungens väg mot oinskränkt makt. Och de små prinsarna, brorsönerna, som Richard skulle ha beskyddat. Långsamt skrider de fram, hållögda, som om de fortfarande svävade mellan liv och död. Men det viktiga är inte hur de ser ut utan vad de säger. Alla har ett budskap. "Tungt ska jag sitta på din själ imorgon", säger prins Edwards vålnad. "Vi tynger dig om hjärtat, Richard; vi tränger dig mot fall och skam och död", säger de små prinsarna. Richard vaknar till, badande i svett efter sin mardröm. Men vad är han rädd för egentligen?

O, fega samvete, du plågar mig.

Blått brinner ljusen. Dödstyst midnattsstund.

Kall ångestsvett på denna kropp som skälver.

Vad fruktar jag? Mig själv? Jag är ju ensam.

Richard är Richards vän, och det är jag.

Finns det en mördare? Nej. Jo. Jo, jag.

Det här är en av de kusligaste scener som finns i **Shakespeares** dramer. Inte för att den innehåller så mycket blod, eller för att döda människor skrider över scenen, utan för att den skapar en svävande känsla där inre och yttre hot glider samman. Vi ser vålnaderna, men då Richard vaknar till ser han ingen, rummet är tomt. De röster vi har hört finns kanske bara inom honom. De dödas röster verkar plötsligt smälta samman med Richards egna tankar. Vad är det han hör? Det är hans eget samvete som talar.

Mitt samvete har tusen skilda tungor

och varje tunga för sin egen talan

och alla dömer mig till sist som skurk.

Känslan av att inte vara ensam i sitt inre – det är samvetet hos Shakespeare. Han visar hur vi tänker, eller hur samvetet tänker i oss. Det är på många sätt en sensation. *Richard III* är ett av Shakespeares blodigaste dramer – det sker så många mord, det är gastkramande. Att brorsönerna faktiskt sattes i Tower är ett historiskt faktum, kanske var det också verkligen så att den historiske Richard dödade dem. Men i pjäsen spelar de främst rollen som dramaturgisk chock. Få saker väcker så stor indignation som barnamord – för den som ser *Richard III* i dag är mordet på de små prinsarna precis lika upprörande som de var för hundratalens år sedan. Och samtidigt ser vi aldrig mordet. Vi ser över huvud taget inte särskilt mycket mer än Richard själv på scenen under de timmar föreställningen pågår. Vi ser hur han talar, hur han tänker, hur han planerar. Hur nöjd han blir över att han lyckats eliminera sina motståndare eller utmanare, den ena efter den andra. Men så till slut, i sömnen, vrids allting om; spökerna uppträder, kallsvetten dryper, ångesten skär genom rummet. Samvetet klyver psyket som en yxa.

Filosofin kom långt senare att föreslå att Shakespeare ”uppfann” samvetet. Som teatraliskt grepp är Shakespearemonologen nydanande och sensationell. Men samtidigt handlar det om

något mer än en uppfinning för scenen, ett teatralt verktyg. Det handlar, för den tyska filosofen **Hegel**, om en medvetandets egen revolution.

Det finns flera gåtor att besvara som alla på något sätt gestaltas hos Shakespeare. Hur kommer samvetet till oss? Finns det i oss själva som individer, i den samhällseliga gemenskapen, eller någonstans mitt emellan? Hur hänger det ihop med vår föreställningsförmåga och med vår fantasi? För Shakespeare tycks det vara oupplösligt förbundet med den inre rösten, vilken också kan ta sig uttryck genom hallucinationer, fantasier och våldnader. Det gör att samvetet blir intimt och begripligt, samtidigt som det blir gåtfullt. Det syns genom olika väsen, det hörs genom monologer där vi är osäkra på om karaktären talar med sig själv eller en osynlig åhörare – eller kanske med oss, publiken.

Shakespeare bar med sig ett tankegods från antiken, där till exempel skalden **Hesiodos** kommenterade samvetet som en helt och hållet inre affär. Det handlar inte om ett straff som följer efter en handling, menar Hesiodos. Det är något som föds samtidigt med en handling, att ha ett samvete handlar om att lida sitt straff oavsett vad de yttre konsekvenserna blir.

Det är också så **Montaigne** beskrev det i en av sina essäer, något decennium före Shakespeare skrev *Richard III*. Vi har väldigt svårt att lida under samvetet utan att det syns, konstaterade Montaigne: ”Så fantastisk är samvetets makt. Samvetet får oss att förråda, anklaga och bekämpa oss själva, och i brist på andra vittnen ställer det oss mot oss själva, det svänger en osynlig piska, och själen blir som en bödel.”

Shakespeare gör också samvetet till en oerhörd kraft, framför allt på två sätt. Dels handlar det om att blotta håligheter i den politiska makten. Auktoritära härskare tvingas konfrontera sina handlingar. Dels om att samvetet är något vi alla kan bära på inom oss själva. Det är något som kan vara bestraffande och skrämmande – inte bara för skrupelfria makthavare, utan också för vanliga människor. Det är denna dubbelhet som gör samvetet till en så stark kraft. Det skonar ingen.

Det som också gör samvetet till en stark kraft specifikt hos Shakespeare är att han inte knyter det till moraliska normer. Han ger ingen manual som skulle kunna tala om för oss när det kan slå till. I stället gestaltar han samvetet genom drömmar och tankar som oinbjudna dyker upp i halvvakettillstånd. För Shakespeare har samvetet inte med förnuftet, eller den rationella tankeförmågan att göra – tvärtom gör han ju i *Hamlet* sig lustig över hur kortsynt filosofin kan vara.

Om vi ser till Shakespeare blir det tydligt – det är genom halvt medvetna tillstånd, fantasin och föreställningsförmågan som vi kan förstå hur den inre rösten blivit en oförytterlig del av oss.

Ska vi återupprätta samvetet, och förstå hur det verkar, behöver vi alltså gå tillbaka till Shakespeare. Hos honom lever den

inre rösten. De värsta tyrannerna, de mest blodtörstiga mördarna och de mest lismande lögnarna har oftast ett samvete. De som tänker är inte ensamma och övergivna i sitt inre, de är öppna för andras röster. Samvetet får sin näring, inte som idé, eller norm, eller påbud, utan just som inre röst, som en högst påtaglig stämma. Hos Shakespeare blir samvetet ett slags sinnlig förbindelse till hur andra människor tänker och känner. Shakespeare går också som en röd tråd i samvetets historia; filosofer, psykologer, författare, filmare och så vidare, alla har de gått till Shakespeare. Genom Shakespeare ser vi in i oss själva. Men vi ser också in i andra – vars inre annars skulle te sig otydligt.

Vi känner en särskild fascination för sådana människor. Det är inte en slump att en stor del av det filosofiska frågandet kring samvetet fokuserats på personer som verkar ha besittit en obegriplig ondska, eller styrts av en sådan regim. Hur är ondskan hos en **Eichmann** beskaffad, en **Hitler** eller en **Stalin**? Det är inte en fråga som bara hör till det förgångna. Den är högst levande i dag. Vi upplever samma slags misstrogn fascination inför ett obegripligt inre som Shakespeares samtida gjorde. Sedan kriget i Ukraina bröt ut har löpsedlarna börjat vittna om just detta, från kvällstidningarna till *Hänt i veckan* – **Putin** har intagit den obegripliga tyrannens plats: ”Putins brutala taktik samma som i Tjetjenien”, ”Sagan om Putins ringar – jämförs med ’Sauron’”, ”Putins blodsdiamanter strömmar in i Europa.” ”Putins hemliga älskarinna fick lyxvåning i Monaco.” Löpsedlarna och rubrikerna är personliga, sensationslystna och hungliga. Putin är en skrupelfri diktator som gjort sig skyldig till krigsförbrytelser. Den fascination som löpsedlarna vittnar om visar att han ter sig obegriplig, samtidigt som han väcker ett behov av att vilja se in i honom – hur fungerar han egentligen? Fixeringen vid Putins girighet, brist på moral och känslökyla följer en dramaturgi som vi känner igen sedan Shakespeare.

En av anledningarna till Shakespeares stora framgångar är just det att han gjorde till

och med tyranner och hänsynslösa mördare till människor med ett inre. Han gjorde dem kanske inte mer begripliga, men han lät vanligt folk se in i dem. Han lät blicken och ordet penetrera den obegripliga, despotiska makten.

Exakt hur Shakespeares personliga relation till makten, det vill säga till **Elizabeth I**, som regerade under större delen av hans liv, såg ut, vet vi inte i detalj. Men det är på många sätt uppenbart att hans dramer ibland iscensätter en skarp regimkritik som inte är särskilt hovsam. Långt innan Shakespeare ens började skriva hade drottning Elizabeth infört censur för teatrarna. Det blev förbjudet att debattera politisk och religiös makt på scenen.

Men Shakespeares historiska och politiska pjäser är ofta ute efter att blotta makten, som **Stephen Greenblatt**, en av vår samtids mest kända Shakespearetolkare, genomgående hävdar i sin bok *Tyrant*. Shakespeare ville avslöja en regim som blivit alltmer förtryckande och irrationell ju äldre Elizabeth blev. Hans dramer hade inte överlevt om de varit alltför försiktiga, eller förtäckta. Men de kunde inte heller vara helt öppna med vad de ville säga. På så sätt skapades den lek med insida och utsida som kan bli så gastkramande på scenen.

Det är den leken som skapar en betydligt mer komplex dramatik än den som bara handlar om att smickra eller kritisera en särskild regim. Shakespeare skrev de historiska pjäserna i ett sammanhang som avkrävde honom vissa ställningstaganden, men han ansträngde sig inte övermåttan för att gå till de historiska källorna, eller för att peka på konkreta händelser. Vad han gör med sin karaktär Richard III har inte särskilt mycket vare sig med fakta eller myt att göra, den är helt och hållet en uppfinning som handlar om inre kamp. Det är tydligt att Shakespeare inte var så intresserad av de faktiska händelserna i maktkampen mellan Tudor- och Yorksläkterna utan mer av Richards psyke – av vad som gör despoti möjligt.

Även om vi inte känner till så många detaljer då det gäller bakgrunden till hans dra-

mer vet vi ändå en hel del om den blodiga verkligheten i Shakespeares samtid. Vi vet att han levde i en urban miljö där död och blod var en vanlig syn. På Londons gator fanns avrättningsplatser och straffpålar. Liksom i andra stora städer i Europa var offentliga avrättningar och bestraffningar vanligt förekommande. Det var ett sätt att upprätthålla lagen. Men dessa offentliga och publika bestraffningar har av historiker också beskrivits som en del av maktens strategi. Det handlade i så fall om två saker – dels att hålla i gång levande skådespel i offentligheten som skulle tillfredsställa ett slags törst efter blod, dels om att styra genom rädsla. Även om de offentliga skådespelen skulle iscensätta bestraffningar, och inte en maktens nyckfulla vilja, var det omöjligt att ducka för den tunga, symboliska kraft de hade för den vanliga medborgaren. Lyd, eller vi tar dig. Shakespeares dramer handlade på så sätt om att gestalta en hänsynslös makt som inte kunde köpa sig fri från sitt eget samvete, men också om att få inblick i det inre av den förtryckande makten.

Denna dubbelhet gör att Shakespeares historiska dramer är tacksamma att gestalta än i dag. Gränsen mellan dagens maktfullkomliga ledare och 1600-talets despoter kan framstå som lövtunn, då vi ser hur auktoritet kan nära maktfullkomlighet och hur makt och auktoritet också kan korrumpdera den närmaste omgivningen. Shakespeare fångar generiska drag hos den regent som Greenblatt kallar för den populistiske bedragaren:

Den skrupelfria ledaren har inte något verkligt intresse av att förbättra för de fattiga. Han har växt upp med enorma rikedomar, och har smak för extravagant lyx, samtidigt som han inte tycker att det finns något av intresse med underklassens liv över huvud taget. Faktiskt föraktar han dem, hatar hur deras andetag luktar, är rädd för deras sjukdomar, och betraktar dem som oberäknliga, dumma, värdelösa och utbytbara. Men samtidigt ser han att de kan användas för hans egna ambitioner.

Men att dramerna inte bara överlevt, utan ständigt blivit aktuella på nytt, beror på en

särskild slags fascination: vi ser rakt in i maktens psykologi. Vi ser hur makt korrumperar. Och vi ser hur despotism kräver sitt straff. Det straffet kommer inte från den yttre världen, utan inifrån, från regenterna själva. Vi ser med tillfredsställelse hur maktfullkomliga kungar, drottningar och andra makthavare plågas av sitt samvete. De står ensamma med sina egna tankar.

Shakespeare klär inte bara av tyrannen. Han ser samtidigt till att vi njuter av att se tyrannen avklädd och blottad. Helt säkert njöt Shakespeares samtida av att se den korrumperade makten få betala priset för sina handlingar – från Richard III till Lady Macbeth, Hamlets mor och styvfar, Coriolanus, den maktfullkomliga Caesar, den otäcka Jago och så vidare. Och vi njuter ju än i dag – det finns en tillfredsställelse i att uppleva moralisk överlägsenhet och hämnd, ett slags revansch på makten.

Att vi fortfarande följer Shakespeares despotiska ledare in i svärtan av deras korrupta själar säger inte bara något om vår tids auktoritära ledare. Det säger också något om oss själva och om vårt behov av att se ett bestraffande samvete. Behovet av att iscensätta hur hänsynslösa makthavare piskas av sin inre röst är tidlöst, kraftfullt och i grunden omättligt. Vad Shakespeare iscensätter genom sina tyranner är kanske ett behov av revansch hos vad Brecht kallade för den lilla människan. Vi känner oss rättfärdigade, som om det också finns en högre instans som går vår väg. Kanske är det ett slags iscensatt populism, ett den lilla människans hämnd på en korrupt överhet, den vanliga människans hämnd på eliten.

Det är uppenbart att de historiska dramerna iscensätter skillnaden mellan ”bra” och ”dåliga” ledare. De visar också att inte ens den mest distanserade och allsmäktiga regim kan fjärma sig för fasan i sitt eget samvete. De dåliga regenterna kommer helt enkelt att döma sig själva, mot sin medvetna vilja.

Att samvetet framkallar strider inom regenten skapar en oerhört effektiv kritik mot en auktoritär regim. Det auktoritära talet undermineras då samvetet tittar fram. Regenten

börjar tvivla på sig själv och sina beslut. Därmed undergrävs också den symboliska makten. Det handlar om en njujningsfylld revansch för publiken.

Det gäller exempelvis Richard II. Som historisk gestalt levde han före Richard III, men pjäsen skrevs några år senare, kanske 1595. Richard II är inte lika mordisk som Richard III i Shakespeares tappning, men han är lika driven då det gäller att smida ränker, och lika maktlysten. Liksom Richard III saknar han förmågan att förstå folkets behov och visar ingen respekt för sina egna rådgivare.

Shakespeare är egentligen mer intresserad av den Richard II som uppträder under den andra halvan av pjäsen, då han berövats sin makt och kastats i fängelse för att avrättas. Den överrumplade och stukade Richard som liksom sin efterträdare ställs inför sitt eget samvete då han är ensam. Richard II hör inte bara röster i sitt inre som Richard III, han hör musik. Det är en musik som ”bryts i felstämd ton” och väcker det spökande samvetet inom honom: ”För min tid, för statens harmoni, uppfattade jag inte dissonansen.” I fängelset, isolerad med ljuden i sitt eget huvud, förstår Richard att han inte uppfattat tidens stämningar eller folkets vilja. Han har inte lyssnat till vare sig råd eller böner, och varit blind för problem, krav och behov. I fängelsecellen skär ljudet av dissonansen i öronen, gnider illa mot hörselnerven; ensam med sina tankar kan han inte längre tänka. Samvetet har gjort sig hört.

Det är på många sätt märkligt att sådana här scener också bidrog till Shakespeares storhet. De är förtätade och mörka, inte alltid lätta att förstå. Det är också ett historiskt faktum att flera teatersällskap helt enkelt strök monologerna i de blodiga pjäserna för att få en mer spänstig handling. Mer mord på scen och mindre tankar. Men samtidigt blev både Richard II och Richard III så populära för att de bjöd på en så våldsam inre dramatik – och säkert för att de spelade på publikens revanschlystnad.

Samtidigt finns det ju en annan dimension i Shakespeares historiska samvetsdramer. De handlar inte bara om tyranner. De handlar också om oss själva. Det som förs fram i monologerna är inte så mycket en moralisk och politisk idé. Shakespeare gör samvetet till något som syns och hörs och känns. Och det syns och hörs på vis som gör oss rädda – inte bara för de onda makthavarna utan framför allt för oss själva! Också vi ”vanliga” människor kan göra ont, kan känna dåligt samvete, kan slåss mot oss själva. Det krävs ingen särskild kunskap för det. Hos Shakespeare är samvetet inte abstrakt reflektion. Det är kött och blod. Vad vi ser på scenen är inte en individ som intresserat resonerar med sig själv. Spökerna och de inre rösterna för oss bortom idén om samvetet som kontrollerad självreflektion. Det är en

själ som bråkar med sig själv. Men det är också mage, muskler, svett och tårar.

Det säger givetvis mycket om Shakespeares dramaturgiska instinkt att han lyckats upprätthålla spänningen i ett drama som nästan bara försiggår i det inre. Då Richard ligger och svettas inför demonerna anfräts han av en inre röst som tycks ha kluvit honom mitt itu:

Jag älskar ju mig själv. Men varför det?

För något gott som jag gjort mig själv?

Å nej, jag hatar snarare mig själv

för allt det avskyvärda som jag gjort.

Jag är en skurk. Det är jag inte alls.

Richard är dubbelt kuslig, som Gollum i *Sagan om Ringen*, vars väsande blottar avgrunden mellan den goda Sméagol – som ska skydda Frodo som också bär ringen – och Gollum, som vill ta den. Gollum älskar och hatar ringen, men framför allt har han en bottenlöst dubbeltydig relation till sig själv. Jag hatar mig själv ... jag älskar mig själv, väser han till sin spegelbild, om och om igen. Samvetet handlar alltså inte bara om att det utspelas en konflikt i ens inre. Gollum (som tydligt är skapad efter *Richard III*) visar hur ett döende samvete kan förvanska och förkrympa en själ – och en kropp. Samvetet är en relation som jaget har med sig självt. Men det kan uppfattas som något helt främmande. Den inre rösten handlar då inte bara om nödvändigheten av att ha skrupler, eller en moralisk kompass. Den kan få själ och kropp att förtvina. Det som gör att Shakespeares karaktärer framträder som samveten är inte bara deras inre tal, och uppfläkta själar, utan också deras sätt att tala, gå, se, höra och känna.

CECILIA SJÖHOLM är professor i estetik vid Södertörns högskola. Hennes forskning berör relationen mellan konst och politik, hur konsten i vår samtid allt mer kommit att stå i korselden mellan olika ideologier. Hennes senaste böcker är *Utan samvete? Hur vi förlorade vår inre röst* (Norstedts, 2023), *Aisthesis II* (red. med Sven-Olov Wallenstein, Thales 2023) samt *Through the Eyes of Descartes; Seeing, Thinking, Writing* (med Marcia Cavalcante Schuback, Indiana University Press 2024).