



**TURUN
YLIOPISTO**

**Shakespeare fiktiivisenä, historiallisena ja
myyttisenä hahmona kolmessa
nykydraamateoksessa**

Suvi Antila

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2022

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede
Suvi Antila
Shakespeare fiktiivisenä, historiallisena ja myyttisenä hahmona kolmessa
nykydraamateoksessa
120 s.

Tämä pro gradu – tutkielma käsittelee William Shakespearea fiktiivisenä hahmona ja häneen liitettyjä myyttejä kolmessa nykydraamateoksessa. Tutkimuskohteet ovat Peter Whelanin *The School of Night* (1992), Timothy Findleyn *Elizabeth Rex* (2000) ja Bill Cainin *Equivocation* (2009). Kaikissa kolmessa näytelmässä Shakespeare on yksi henkilöhahmoista.

Näytelmät sijoittuvat renessanssin ajan Englantiin. Näytelmässä *The School of Night* Shakespeare kohtaa aikalaikirjailija Christopher Marlowen. Hän yrittää auttaa Marlowea pakenemaan ulkomaille ateismiin liittyvien syytösten vuoksi, mutta Marlowe murhataan. Näytelmässä *Elizabeth Rex* Shakespeare muistelee kuoliniltanaan kohtaamistaan kuningatar Elisabet I:n kanssa. Hahmot kohtaavat Elisabetin rakastetun, Essexin jaarlin, teloituksen yönä kuningattaren kaivatessa harhautusta ajatuksistaan. Näytelmässä *Equivocation* Shakespeare saa käskyn kuningas Jaakko I:lta kirjoittaa näytelmä ruutusalaliitosta, kuninkaan henkeä uhanneesta katolisten uskovaisten salajuonesta. Shakespeare kohtaa salaliiton edustajia ja joutuu pohtimaan, miten säilyttää sekä moraalisensa että henkensä näytelmää kirjoittaessaan.

Tarkastelen fiktiivisten Shakespeare-hahmojen henkilökuva kirjallisuusfilosofian, myyttitutkimuksen, kulttuuritutkimuksen ja uushistorismin keinoin. Hyödynnän analyysissäni myös intertekstuaalisuuden ja metadraaman käsitteitä. Tarkastelen sitä, miten Shakespeare-hahmot representoidaan ja miten he suhteutuvat toisalta historialliseen Shakespeare-tutkimukseen ja toisalta häneen liitettyihin myytteihin.

Totean tutkimuksessani, että Shakespeare-hahmot sidotaan hyvin vahvasti historiallisen Shakespearen kirjoittamiin teoksiin. Erityisenä kiinnostuksen kohteena näytelmissä on, mikä innoitti Shakespearen tekstit. Innoituksen lähteitä etsitään tämän henkilökohtaisista ihmissuhteista ja yhteyksistä renessanssin ajan politiikkaan. Shakespeare-hahmot yhdistyvät neromyyttiin, mutta korostavat samalla Shakespearen inhimillisyyttä. Näytelmissä Shakespeare on väline kuvata yksilön mahdollisuuksia henkilökohtaisten halujen ja yhteiskunnan asettamien rajojen sisällä.

Avainsanat: William Shakespeare, Peter Whelan, Timothy Findley, Bill Cain, historiallinen näytelmä, draama (kaunokirjallisuus), myytti, representaatio, intertekstuaalisuus, metadraama, henkilökuvaus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymykset	1
1.2	Tutkimuskohteiden esittely	3
1.3	Teoreettiset lähtökohdat	5
1.4	Tutkielman eteneminen	9
2	Shakespeare fiktiivisenä ja myyttisenä hahmona	10
2.1	Historiallinen fiktio ja historiallisiin henkilöihin perustuvat henkilöahmot	11
2.1.1	Kirjallisuusfilosofian näkökulmia historialliseen fiktion ja historiallisiin henkilöahmoin	11
2.1.2	Intertekstuaalisuus ja metadraama	15
2.2	Shakespeare-myytti	18
2.3	Shakespearen kulttuurinen merkitys: representaatio ja diskurssi	24
3	Shakespeare ja teatteri	32
3.1	Viittaukset Shakespearen teoksiin	33
3.1.1	Intertekstuaaliset viittaukset	33
3.1.2	Metadraama	39
3.2	Arki teatterissa	44
3.3	Kirjailijanero Shakespeare	52
3.4	Plagiointimyytti ja Shakespearen todellinen henkilöllisyys	60
4	Shakespeare ja politiikka	67
4.1	Will ja kuningatar Elisabet näytelmässä <i>Elizabeth Rex</i>	68
4.2	Stone, Marlowe ja kuningatar Elisabet näytelmässä <i>The School of Night</i>	74
4.3	Shag, kuningas Jaakko ja Robert Cecil näytelmässä <i>Equivocation</i>	77
5	Shakespearen yksityiselämä	87
5.1	Shakespearen perhe	87
5.2	Shakespearen seksuaalisuus	93
5.3	Shakespearen uskonnollinen vakaumus	98

6	Lopuksi	103
	Lähteet	106
	Primäärilähteet	106
	Sekundäärilähteet	106

1 Johdanto

You, Master Shagspeare, have discovered how to be all things to all men... To do this, you have made yourself a pure vessel. You have shat out of yourself any trace of personal belief – any hint of personality – any hope of truth – so that all that is left of you is endless and universal flattery. Since that will never go out of style, I believe your plays will still be being done – (*Lavish guess.*) Fifty years from now. (*Equivocation* 2009¹, 11.)

Näin kuninkaan neuvonantaja Robert Cecil toteaa Shakespearesta Bill Cainin näytelmässä *Equivocation* (2009). Toisin kuin Cecilin arvaus, William Shakespearen (1564–1616) näytelmät ovat yhä vakituinen osa nykyteattereiden ohjelmistoa. Yhtenä länsimaisen kirjallisuuden merkittävimmistä henkilöistä hänen vaikutuksensa erityisesti englannin kieleen, runouteen ja teatteriin ovat historiallisesti huomattavat. Shakespearen teoksia tuotetaan yhä uudelleen niin näyttämösovituksina kuin varioituina versioina lähes kaikissa mahdollisissa medioissa. Esimerkkejä Shakespearen näytelmiä uudelleen kuvittelevista ja inspiraationaan hyödyntävistä teoksista ovat muun muassa Claire McCarthyn elokuvaohjaus *Ophelia* (2018), Kyō Shirodairan ja Arihide Sanon manga *Zetsuen No Tempest* (2009–2013) sekä Howard Jacobsonin romaani *Shylock Is My Name* (2016). Kirjailijan näytelmät liikkuvat populaarikulttuurissa laajemminkin kuvina ja sitaatteina. Esimerkiksi Hamlet pääkallo kädessään sekä ”ollako vai eikö olla, siinä pulma” -sitaatti ovat tunnistettavia myös *Hamlet*-näytelmää (1599–1601) lukemattomille.

Teostensa tapaan Shakespeare itse ei ole kadonnut, mutta hänen henkilökohtaisesta ajatusmaailmastaan ei tiedetä paljoakaan. Vaikka hänen näytelmänsä tunnetaan ympäri maailmaa, niistä ei olla tutkimuksessa onnistuttu tekemään varmoja johtopäätöksiä hänen uskomuksistaan tai henkilökohtaisista suhteistaan. Kiinnostus Shakespeareen ihmisenä ei vaikuta laantuvan. Kuten Stephen Greenblatt (2016, 124–125) toteaa: ”[...] kiihkeä halumme tutkia Shakespearen elämää kumpuaa siitä vahvasta vakaumuksesta, että hänen näytelmänsä ja runonsa eivät perustu vain muihin näytelmiin ja runoihin, vaan asioihin, jotka hän tunsu omasta kokemuksestaan, omassa sielussaan ja ruumiissaan.”

1.1 Tutkimuskysymykset

Shakespearen teosten vaikutusvaltaisuus ja tunnettavuus ovat herättäneet kiinnostusta myös kirjoittajaa itseään kohtaan. Biografioiden ja faktoihin perustuvan historiankirjoituksen lisäksi

¹ Jatkossa =E.

kiinnostus tähän Englannin kansalliskirjailijaan on synnyttänyt kokonaan oman genrensä: Shakespearen elämään keskittyvän fiktion. Kyseisen genren edustajia on niin kirjallisuuden, television kuin elokuvankin saralta. Shakespeare seikkailee hahmona esimerkiksi Neil Gaimanin *The Sandman* -sarjakuvissa (1989–1996), saa vieraakseen aikamatkustajia *Doctor Who* -televisiosarjan jaksossa ”The Shakespeare Code” (2007), ja vei sekä fiktiivisen rakastettunsa että yleisön sydämet vuoden 1998 elokuvassa *Rakastunut Shakespeare* (*Shakespeare in Love*). Kiinnostus kirjailijaa kohtaan ei ole osoittanut hiipumisen merkkejä vielä 400 vuotta hänen kuolemansa jälkeen.

Kuten monet erilaiset kuvitelmat Shakespearesta osoittavat, hän ei ole yksi tietty henkilö. ”Shakespearesta” on tullut adjektiivin lailla toimiva merkitsijä, jonka avulla voidaan muokata mielikuvia siihen liitetystä objekteista, esimerkiksi erilaisista kulutustuotteista (Lanier 2007, 93). Shakespearen kulttuurinen merkitys herättää kysymyksen siitä, mikä on suhde historiallisen henkilön ja populaarikulttuurissa luodun fiktiivisen henkilön välillä. Kirjallisuuden saralla Shakespearen elämästä kertovia teoksia ovat esimerkiksi Anthony Burgessin kuvitteellinen Shakespeare-elämäkerta *Nothing Like the Sun* (1964) ja Maggie O’Farrellin *Hamnet* (2020), joka kertoo Shakespearen lapsena kuolleesta pojasta. Kuten Peter Franssen (2016a, 3) toteaa, toisin kuin elämäkertojen tekijöillä, fiktion kirjoittajilla on mahdollisuus valita mitä historiallisia faktoja he haluavat sisällyttää ja mitä sivuuttaa teoksessaan voiden näin luoda oman mielikuvansa mukaisen tulkinnan Shakespearesta. Kuka siis on populaariyleisön kuluttamansa median kautta tuntemaksi tullut William Shakespeare?

Tutkielmani tutkimuskysymys liittyy juuri tähän eroon Shakespearea koskevan faktan ja fiktion välillä. Tarkoitukseni on selvittää, miten vuosien saatossa eri historiankirjoituksen ja mediarepresentaatioiden kautta syntynyt Shakespeare-myytti ilmenee nykydraamassa. Tutkimuskohteinani ovat kolme näytelmää, joissa Shakespeare on yksi henkilöhahmoista: Peter Whelanin *The School of Night* (1992)², Timothy Findleyn *Elizabeth Rex* (2000)³ ja Bill Cainin *Equivocation* (2009). Shakespeare-myytillä viitataan Shakespeareen liitettyihin mielikuviin ja oletuksiin koskien hänen yksityiselämäänsä, uraansa ja suhteutumistaan elinaikansa yhteiskunnalliseen elämään. Esimerkkejä Shakespeare-myyteistä ovat esimerkiksi Shakespearen huonot välit vaimonsa Anne Hathawayn kanssa, näytelmien plagiointi muilta näytelmäkirjailijoilta sekä kirjailijan mahdollinen homoseksuaalisuus (ks. esim. Franssen

² Jatkossa =SN.

³ Jatkossa =ER.

2016b; Lanier 2007; Maguire & Smith 2013). Myytti painottaa tarinankerrontaa toimintana, koska se korostaa tarinoiden kulttuurista kehitystä faktuaalisen tarkkuuden sijaan. Keskeiseksi nousee myyttien asema yleisesti hyväksytyinä uskomuksina. (Maguire & Smith 2013, 1.) Lähestyn Shakespeare-myyttiä fiktiivisten Shakespeare-hahmojen kautta. Tutkin, miten tutkimuskohteideni rakentama hahmokuva Shakespearesta suhtautuu Shakespeare-myyttiin. Yhdistän tutkimuksessani historiallista elämäkertatutkimusta Shakespearesta myyttien ja representaatioiden tutkimukseen. Tarkoitukseni on selvittää, miten Shakespeare representoidaan fiktiossa, miten representaatiot suhteutuvat historialliseen tutkimukseen ja myytteihin sekä millaisia merkityksiä Shakespeareen liitetään representaation kautta.

1.2 Tutkimuskohteiden esittely

Olen valinnut tutkimuskohteekseni edellä mainitut kolme näytelmää. Koen useamman tutkimuskohteen valinnan hedelmälliseksi tutkimuskysymyksen kannalta, sillä voin saada laajemman käsityksen Shakespeare-myytin ilmenemisestä nykydraamassa näytelmien vertailun kautta. Valitsin teokset kolmen pääperiaatteen mukaan: Shakespeare esiintyy niissä henkilöhahmona, kirjoitusajankohta sijoittuu 1990-luvun jälkeen ja näytelmän alkuperäiskieli on englanti. Kuten tutkimuskysymyksen kertoo, kiinnostukseni kohteena on Shakespeare hahmona. Hahmoon keskittymisen kautta pyrin myös löytämään rajatun lähestymistavan Shakespeare-myyttiin. Kirjoitusajankohdan rajaus 2000-luvun läheisyyteen perustuu omaan kiinnostukseni nykydraamaan sekä haluan saada käsitys Shakespeare-myytin ilmenemisestä nimenomaan nykynäytelmäkirjoituksessa. Kielen valinta perustuu Shakespearen teosten erityisen suureen merkitykseen englanninkielisissä kulttuureissa.

Käsittelen tutkimuskohteitani nimenomaan teksteinä ja sivuan esityserinnettä vain nimellisesti. Valintani syynä on esityksen ja tekstin välisen suhteen kompleksisuus. Kuten Mick Short (1998, 8) toteaa, näytelmäproduktioissa ohjaaja ja näyttelijät tekevät tulkintansa tekstistä ja valitsevat, mihin esityksessä keskitytään ja mitä elementtejä korostetaan. Jokainen produktio eroaa muista samaan tekstiin perustuvista produktioista, minkä lisäksi jokainen yksittäinen esitys on aina uniikki. Teksti on vain yksi osa esityksen merkitysten rakentumisesta, johon kuuluvat olennaisena osana esimerkiksi kehollisuus, tila sekä rytmi. Esitys on myös hetkellinen ja itsessään saavuttamaton sen loputtua. Vaikka esityksestä jää taltiointi tai muuta dokumentaatiota, ne eivät korvaa esitystilanteen kokemusta itsessään. (Ks. esim. Elam 2002; Fischer-Lichte et al. 2014; Postlewait 2009.) Koenkin omassa tutkimuksessani tarpeelliseksi rajata pois teosten teatteriproduktiot niiden ollessa aina omia tulkintojaan tekstistä.

Brittiläisen näytelmäkirjailija Peter Whelanin *The School of Night* keskittyy Shakespearen aikalaiseen Christopher Marloween ja tämän kuolemaan johtaneisiin tapahtumiin. Marlowe on vaarallisessa asemassa epäiltynä jumalanpilkasta ja osallisuudesta ateistiseen *The School of Night* -salakerhoon. Marlowen luokse saapuu salaperäinen näyttelijä Tom Stone, jonka tarkoitus esittää roolia Marlowen uudessa näytelmässä. Myöhemmin paljastuu, että Stone on William Shakespeare. Marlowen tilanteen kiristyessä tämän lähipiiri tekee suunnitelman, jonka mukaan Marlowen kuolema tekaistaan hänen itsensä paetessa Venetsiaan. Marlowe joutuu kuitenkin yhden suunnitelmaan osallistuneista pettämäksi ja kuolee todella. Vaikka Stone epäilee suunnitelman epäonnistuneen ja Marlowen kuolleen, hän ei saa asiaan varmuutta ennen näytelmän loppua. *The School of Night* -näytelmän esitti ensimmäistä kertaa The Royal Shakespeare Company Lontoossa teoksen ilmestymisvuonna, minkä jälkeen sitä on esitetty ainakin Yhdysvalloissa. Näytelmän vastaanotto on ollut vaihtelevaa ja erityisesti tekstin historiallisen informaation suurta määrää on kritisoitu.⁴ Teoksesta ei ole vielä olemassa paljoakaan tutkimusta.⁵ Keskityn näytelmässä erityisesti Shakespearen henkilöllisyys- ja plagiointikysymyksiin, seksuaaliseen suuntautumiseen ja uskonnolliseen vakaumukseen. Keskeistä analyysissäni ovat Marlowen ja Shakespearen väliset yhteydet.

Timothy Findley on kanadalainen näytelmäkirjailija, jonka teos *Elizabeth Rex* esittää fiktiivisen kohtaamisen Shakespearen Hovimarsalkan miehet -näytelmäseurueen ja kuningatar Elisabet I:n välillä. Kehyskertomuksessa Shakespeare, tietäen kuolemansa lähestyvän, muistelee laskiaistiistain ja tuhkakeskiviikon välistä yötä vuonna 1601. Kyseisenä yönä Essexin jaarli, jonka huhuttiin olevan kuningatar Elisabetin rakastaja, teloitettiin maanpetoksesta syytettynä. Odottaessaan teloituksen toimeenpanoa kuningatar saapuu Hovimarsalkan miesten luokse. Elisabet käy keskusteluja muun muassa sukupuolirooleista ja kuolleiden suremisesta yhdessä näytelmäseurueen jäsenten, erityisesti kuolemansairaana naisroolien esittäjä Nedin, kanssa. Myönteisen vastaanoton saanut *Elizabeth Rex* sai ensi-iltansa ilmestymisvuonnaan Ontarion the Stratford Festival -teatteritapahtumassa ja sitä on sen jälkeen esitetty muun muassa Yhdysvalloissa, Ranskassa ja Etelä-Koreassa. Teoksesta ei ole tehty vielä laajempaa tutkimusta, mutta joitakin artikkeleita on julkaistu lehdissä ja kokoomateoksissa.⁶ Tutkimusten aiheet ovat liittyneet sukupuolen problematiikkaan,

⁴ Ks. esim. Eddy 2005; Hodgins 2008; McNulty 2008.

⁵ Robert Sawyer käsittelee näytelmää artikkelissaan ”’Fabricated Lives’: Shakespearean Collaboration in Fictional Forms” (2016) yhtenä fiktiivisistä teoksista, jotka esittävät Shakespearen kirjoittavan yhteistyössä muiden kirjailijoiden kanssa.

⁶ Ks. esim. Hackett 2009; Kuling, 2017; Savioli 2002; Schaffeld 2012; Schallegger 2015.

Shakespearen esittämiseen kanadalaisessa kontekstissa ja näytelmän televisioelokuva-adaptaatioon vuodelta 2002. Omassa analyysissäni keskityn erityisesti Shakespearen asemaan kirjailijana, hänen seksuaaliseen suuntautumiseensa ja suhteeseen kuningatar Elisabetin kanssa.

Yhdysvaltalaisen näytelmäkirjailija Bill Cainin *Equivocation* (2009) sysää Shakespearen, teoksessa nimellä Shagspeare tai Shag, keskelle aikansa politiikkaa. Kuningas Jaakko I antaa Shagille käskyn kirjoittaa näytelmän vuoden 1605 ruutisalaliitosta. Vastahakoisesti viimeaikaisen tapahtuman kirjoittamiseen suhtautuva Shag ei voi vastustaa kuninkaallista käskyä, mutta haluaa kertoa tapahtumista mahdollisimman toden version. Sen tehdäkseen hän pyytää päästä tapaamaan vangittuja salaliittolaisia. Keskustellessa salaliiton jäsenten kanssa Shagille paljastuu, että kuningashuoneen julkaisema versio tapahtumista on valhetta. Tämän seurauksena hän joutuu tasapainottelemaan kuninkaan käskyn ja oman moraalikäsitteensä välillä: miten kirjoittaa totuudenmukainen näytelmä tapahtumasta, kun vastassa on ajan ylin auktoriteetti? *Equivocation* esitettiin ensimmäistä kertaa Oregon Shakespeare Festival -tapahtuman yhteydessä vuonna 2009, minkä jälkeen sitä on esitetty hyvällä vastaanotolla muualla Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Uudessa-Seelannissa. Näytelmästä on vielä hyvin niukasti tutkimusta.⁷ Keskityn teoksen analyysissä erityisesti Shakespearen perheeseen, uskonnolliseen vakaumukseen ja poliittiseen vaikuttavuuteen.

1.3 Teoreettiset lähtökohdat

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys pohjautuu kirjallisuusfilosofiaan, myyttitutkimukseen, kulttuurintutkimukseen ja uushistorismiin.⁸ Toisin kuin kokonaan fiktiiviset hahmot, kuten esimerkiksi Sherlock Holmes tai Harry Potter, Shakespearen olemassaolo ei ole riippuvainen fiktiosta. Kirkonkirjojen, lainaussopimusten ja hänen laatimansa testamentin pohjalta Shakespearen elämästä tiedetään esimerkiksi hänen ja perheenjäsenten synnyin- ja kuolinajat, avioituminen Anne Hathawayn kanssa vuonna 1582 ja kasvanut varakkuus Shakespearen ostettua talon Stratfordista vuonna 1597. Toisaalta henkilökohtaisen historiallisen dokumentaation vähäisyyden vuoksi Shakespearen elämäkertatutkimus on perustunut laajalti

⁷ Joan Lord Hall käsittelee näytelmää artikkelissaan ”Bill Cain's *Equivocation*: How ‘Truth Must Be Lived’” (2011) syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeisen pohjoisamerikkalaisen yhteiskunnan kontekstissa.

⁸ Käyttämässäni teoreettisissa suuntauksissa on erilaisia tutkimusideologioita. Esimerkiksi kirjallisuusfilosofia keskittyy erityisesti fiktion sisäisiin kysymyksiin, kun taas uushistorismi keskittyy tekstien historiaan. Koen eri suuntausten hyödyntämisen hedelmälliseksi tutkimuksessani, jossa sekä fiktion sisäisillä tekijöillä että tekstien historiallisilla piirteillä on merkitystä historialliseen henkilöön perustuvan fiktiivisen hahmon rakennuksessa.

hänen kirjoittamiensa teosten analysointiin. Shakespearen esiintyminen hahmona eri medioissa herättää kysymyksen siitä, miksi juuri hänet luodaan jatkuvasti uudelleen fiktiivisessä muodossa. Kysymys liittyy Shakespearen kulttuuriseen asemaan ja siihen, miten sekä hänen näytelmänsä että hänet henkilönä ymmärretään. Laajalle levinneenä kulttuurisena hahmona Shakespearen liitetyt käsitykset eivät perustu vain faktuaaliseen tutkimustietoon, vaan ovat kehittyneet representaatioiden kautta myyteiksi. Näiden myyttien avulla Shakespeare on voitu nostaa nykyiseen asemaansa ”korkean” kulttuurin edustajana, mutta asemaa on voitu myös kritisoida. Esimerkiksi Shakespearen asemaa Englannin kansalliskirjailijana on hyödynnetty kolonialistisen auktoriteetin kohottamiseen (Loomba & Orkin 1998, 1–2). Koska käsitykset Shakespearesta henkilönä ovat tiiviissä yhteydessä hänen kirjoittamiinsa näytelmiin teosten runsaan biografisen tutkimuksen johdosta, näytelmien merkitykseen yhdistyvät niin positiiviset ja negatiiviset mielikuvat kirjailijasta itsestään. Esimerkiksi se, oliko Shakespeare häikäilemätön muiden plagioija, vaikuttaa suhteutumiseen hänen teoksiinsa.

Historiallisessa fiktiossa kirjoittajan tieto ja mielikuvat kuvaamastaan historiallisesta henkilöstä perustuvat usein diskursiivisesti todenmukaisiksi todettuihin dokumentteihin, kuten sanomalehtiin ja historiankirjoihin. Nämä lähteet ovat kuitenkin aina jollain tapaa vajaita ja sisältävät kirjoittajan päämääränsä ja kirjoituskontekstinsa mukaan tekemiä valintoja. Faktuaalisten dokumenttien perusteella on mahdotonta sanoa mitään varmaa niiden käsittelemän yksilön todellisesta sisäisestä maailmasta. (Margolin 2000, 128–129.) Onkin kiinnostavaa, miten historiallinen Shakespeare esitetään fiktiossa vedoten toisaalta tutkimustietoon hänen elämästään ja toisaalta kehittämällä faktoille mahdollisia taustoja. Koska Shakespeare-hahmoihin liittyy vahvasti historialliseen Shakespeareen liitetty tieto, hyödynnän tutkimuksessani käsitteitä intertekstuaalisuudesta, eli tekstien välisestä yhteydestä, ja metadraamasta, eli draaman keinoista viitata itseensä draamana. Molemmat käsitteet liittyvät sekä Shakespearen historiallisena henkilönä että fiktiivisen hahmokuvan rakennukseen.

Vaikka tutkimuksen myötä Shakespearen elämänvaiheista tiedetään jo melko tarkasti, kysymys siitä, millainen mies hän oli, pysyy mysteerinä. Juuri Shakespearen yksityiselämä kuitenkin kiinnostaa lukijakuntaa. Blakey Vermeulen (2010, 4) mukaan kerrottaessa julkisuuden henkilöiden elämästä ne muokataan keskittymään asioihin, joista ihmiset ovat kiinnostuneita toistensa kohdalla: varakkuuteen, statukseen, ihmissuhteisiin, kauneuteen, onnellisuuteen sekä menestykseen näillä osa-alueilla suhteessa muihin. Tämä heijastuu myös siihen, mikä fiktiivisissä hahmoissa on kiinnostavaa. Koska Shakespearen omista ajatuksista

ja tunteista tiedetään niin vähän, fiktion avulla voidaan konstruoida Shakespeare henkilönä. Tutkimuskohteeni tekevät tätä eri tavoin, mutta kaikissa kolmessa näytelmässä juuri Shakespearen ajatukset ja tunteet korostuvat.

Koska Shakespeareen fiktiivisenä hahmona liittyy tämän konstruoiminen mielikuvien pohjalta, olennaisena osana teoriaani hyödynnän Shakespeare-myytin käsitettä. Franssen (2016b, 86) määrittelee myytin alkuperäisestä totuudesta riippumattomaksi tarinaksi, joka vastaa tietyn kulttuurin tarpeisiin ja kysymyksiin tietyn ajanjaksona. Siksi Shakespeare-myyttikään ei ole täysin yhtenäinen käsite, vaan siihen liittyy monia näkökulmia ja versioita. Myytit liittyvät esimerkiksi Shakespearen yksityiselämään, uraan teatterissa ja yhteyksiin ajan monarkiaan. Yhteistä myyteille on, että ne ovat vaikuttaneet käsitykseen Shakespearesta maailman tunnetuimpana näytelmäkirjailijana. Kuten Alfred Harbage toteaa, Shakespeare oli omana aikanaan tunnettu enemmän populaarin viihteen kuin kirjataiteen edustajana. Arvostuksen nousu onkin Shakespearen kuoleman jälkeinen ilmiö. Hänestä on tullut kulttuurisankari: legendaarinen hahmo, jonka historiallinen identiteetti on korvautunut myytillä. (Harbage 2014, 104.) Shakespearen yhdistäminen korkeakulttuuriin onkin rakentunut historiallisesti ja kulttuurisesti.

Shakespeare-myytti ei ole yhtenäinen kokonaisuus vaan ryhmä erilaisia käsityksiä, joissa ilmenee vastakohtaisuuksia ja vastakkainasetteluja. Esimerkiksi romantiikan aikana 1800-luvulla syntyneitä Shakespearen neromyyttejä vastaan ovat nousseet myytit plagiaatista sekä Shakespearen koko olemassaolon kyseenalaistaminen. Shakespearen konstruoinnissa fiktiiviseksi hahmoksi näitä eri myyttejä valikoidaan teoksen tematiikkaan sopiviksi. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* esittää Shakespearen homoseksuaalina, jolloin tämän suhde vangittuun rakastettuun Southamptonin jaarliin rinnastuu kuningatar Elisabethin kärsimykseen niin ikään tuomitun rakastettunsa kanssa. Myyttejä myös yhdistellään. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä Shakespeare kirjoittaa omia tekstejään, mutta tarjoutuu myös ottamaan maanpakoon lähtevän Marlowen tulevat näytelmät nimiinsä mahdollistaakseen niiden esittämisen Lontoossa. Tutkimuskohteeni eivät siis vain toisinnalla olemassa olevia myyttejä, vaan myös kommentoivat niitä tuoden jälleen uusia puolia Shakespeare-myyttiin.

Shakespeare-myyttiin liittyy kiinteästi representaation käsite. Representaatiolla tarkoitetaan merkityksen tuottoa, jossa yhdistämällä kieli ja konsepti mahdollistetaan todellisuuden kuvaaminen (Hall 1997, 17). Fiktiiviset Shakespeare-hahmot ovatkin representaatioita

historiallisesta henkilöstä: kielellisiä konstruktioita renessanssin ajan kirjailijasta nimeltä Shakespeare. Mahdolliseen tutkimustietoon perustumisen lisäksi hahmot ovat myös representaatioita Shakespeare-myyteistä eli muista kulttuurisista representaatioista. Kuten fiktiivinen vastineensa, myös historiallinen henkilö on monimutkainen, useista teksteistä koostuva konstruktio (Margolin 2000, 128–129). Uushistoristisessa ajattelussa taidetta ei nähdä erillisenä kulttuuris-historiallisesta kontekstista, vaan ympäröivän todellisuuden nähdään vaikuttavan taiteen syntyyn. Kulttuuri näyttäytyy erilaisina teksteinä, jolloin menneisyys voidaan käsittää vain niiden kautta. (Gallagher & Greenblatt 2000, 8–14.) Fiktiiviset Shakespeare-representaatiot ovatkin yhä monimutkaisempia toistoja jo alkujaan monitahoisista tulkinnoista ja teksteistä.

Representaatiot yhdistyvät diskurssin käsitteeseen. Diskurssi määrittellään kulttuurintutkimuksessa ryhmäksi väitteitä, jotka toimivat niitä määrittävässä sosiaalisessa kontekstissa vaikuttaen sen olemassaoloon jatkossa. Instituutioilla ja sosiaalisilla konteksteilla on tästä syystä tärkeä rooli diskurssien kehittämisessä, ylläpidossa ja jatkuvuudessa. Diskurssien vaikuttavuus perustuu niiden yhteyksiin totuuden, vallan ja tiedon konsepteihin. (Mills 2004, 10, 16.) Shakespeare-myytti onkin oleellinen osa Shakespearen diskursiivista kulttuurista asemaa. Shakespearen näytelmien nostaminen klassikoiksi yhdistyy neromyyttiin. Suhteen voidaankin nähdä olevan kaksisuuntainen: toisaalta näytelmien koettu ajattomuus tekee Shakespearesta neron, toisaalta juuri neron asema ylläpitää näytelmien asemaa klassikoina.

Tekstilajien välillä on institutionaalisia eroja: historiatekstit yhdistetään totuuteen, autobiografiat kertovan äänen autenttisuuteen ja fiktiiviset tekstit ihmisyyden paljastamiseen fiktiivisen muodon kautta. Diskurssien muodostumisessa fiktiivisillä teksteillä on kuitenkin samankaltainen asema kuin historiallisilla ja autobiografisilla teksteillä, sillä eri tekstilajeista on löydettäviä yhteisiä valtasuhteisiin ja tietoon liittyviä piirteitä. (Mills 2004, 20–21.) Vaikka tutkimukseen perustuvat elämäkerrat ovat populaarikulttuurin tuotteita pitkäkestoisempia, juuri populaarikulttuurissa voidaan nähdä erityisen selkeästi Shakespearen myyttiseen asemaan johtaneet tekijät ja eri aikakauden tavat hyödyntää tätä myyttisyyttä (Franssen 2016a, 5). Shakespeare-fiktiot ovatkin yhtä, elleivät jopa tavoittavuudessaan enemmän, vaikutusvaltaisia kuin tieteelliset tekstit kulttuuristen käsitysten rakentumisessa Shakespearesta. Sillä, millaisena hänet esitetään fiktiossa, on vaikutuksensa historiallisen henkilön ja hänen teostensa kulttuuriseen asemaan.

1.4 Tutkielman eteneminen

Aloitan tutkielmani esittelemällä sen keskeistä teoriapohjaa luvussa 2. Esittelen henkilöahmon teoriaa kirjallisuusfilosofiassa selvittääkseni, miten Shakespeare-hahmoa voidaan analysoida itsessään ja toisaalta suhteessa historialliseen henkilöön. Aiheeseen liittyen otan esiin totuuden ja fiktion välisen problematiikan. Esittelen hyödyntämäni intertekstuaalisuuden ja metadraaman käsitteet. Määrittelen myytin käsitteen ja käyn lyhyesti läpi Shakespeare-myytin historiaa ja ulottuvuuksia keskittyen erityisesti oman tutkimusaineistoni kannalta keskeisiin piirteisiin. Sivuan samalla historiallisen Shakespearen tutkimusta suhteessa myytteihin. Lopuksi käsittelen Shakespearen merkitystä populaarikulttuurissa ja esittelen hyödyntämäni representaation ja diskurssin käsitteet.

Luvussa 3 keskityn siihen, millaisena Shakespeare-hahmon yhteydet teatteriin esitetään tutkimusaineistossani. Aloitan käsittelemällä sitä, miten historiallisen Shakespearen kirjoittamia teoksia hyödynnetään tutkimuskohteissani intertekstuaalisuuden ja metadraaman kautta. Tutkin, miten Shakespeare-hahmot liitetään erityisesti teatterin maailmaan. Tähän liittyvät kilpailevat myytit Shakespearesta teatterintekijänä ja kirjailijana. Otan myös esille tässä yhteydessä Shakespearen neromyytin. Viimeisenä käsittelen myyttiä Shakespearen todellisesta henkilöllisyydestä ja plagiointisyttöksiä. Keskityn erityisesti *The School of Night* -näytelmään, jossa muun muassa Marlowella ja Thomas Kydillä on keskeiset roolit.

Luvussa 4 tutkin Shakespearen suhdetta aikansa politiikkaan. Aloitan käsittelemällä Shakespearen yhdistämistä elinaikansa hallitsijoihin Elisabet I:een ja Jaakko I:een. Keskityn siihen, millainen suhde Shakespearella on hoviin ja miten hän suhtautuu sen päätöksiin. Kuvataanko Shakespeare hovin tukijana vai sitä vastaan taistelevana kapinallisena vai jonain siltä väliltä? Tutkin samalla, miten Shakespearen osallisuus ja asenteet oman aikansa politiikkaan yhdistetään tämän teoksiin ja työhön kirjailijana.

Luvussa 5 lähestyn Shakespeare-hahmoa hänen yksityiselämänsä kautta. Aloitan tutkimalla, millaisena isänä ja aviomiehenä Shakespeare esitetään näytelmissä. Kiinnitän huomioni erityisesti Shakespearen perhesuhteisiin näytelmässä *Equivocation*. Toiseksi käsittelen myyttejä Shakespearen seksuaalisesta suuntautumisesta. Otan tässä yhteydessä esiin sonettien biografisen tutkimuksen ja sen pohjalta syntyneet myytit. Viimeisenä näkökulmana aiheeseen tutkin Shakespearen uskonnollista vakaumusta. Tutkielman lopuksi kokoan yhteen keskeiset havaintoni ja johtopäätökseni.

2 Shakespeare fiktiivisenä ja myyttisenä hahmona

A "true history". How could there be anything true about a play? [...] Plays have beginnings and endings. That's two lies right there... And people listen. When does that ever happen?... And they care what happens – even if it's not happening to them. (*To the audience.*) How could there be anything true about a play? (*E*, 24.)

Näytelmässä *Equivocation* Shakespearen tytär Judith Quiney nostaa esille kysymyksen, joka liittyy vahvasti myös Shakespearen esittämiseen fiktiivisenä hahmona. Historiallinen Shakespeare, kuten kukaan muukaan ihmisyyksilö, ei ole täysin määriteltävissä tekstin avulla. Hän eli ja kuoli, mutta hän kiertää yhä kulttuurisena hahmona ympäri maailmaa. Missä Shakespeare siis alkaa ja loppuu, ja miten näytelmän avulla hänet voitaisiin kuvata todenmukaisesti?

Andrew Bennettin mukaan Shakespearen elämästä säilyneet dokumentit ovat lähinnä lakiasioihin ja kauppoihin liittyviä, minkä vuoksi hänen elämästään kirjoitettu historia on suurilta osin spekulatiota hänen mahdollisesta tai kuvitellusta toiminnastaan. Tieto Shakespearen elämästä on perustietojen ulkopuolella vähäistä eikä tarjoa tietoa siitä, mitä henkilö itse tunsu tai uskoi. Shakespeare-tutkimus kiertää tiettyä kehää: Shakespearen elämää tutkitaan, jotta tämän teoksia ymmärrettäisiin paremmin, mutta Shakespearen tuntemiseksi täytyy tyytyä tutkimaan tämän teoksia. (Bennett 2010, 13–14.) Shakespeare on olemassa monella eri tavalla, eikä eri tapojen tarvitse pohjautua todistettavaan tietoon. Tämä jättää myös tilaa spekulatiolle henkilön todellisesta identiteetistä ja tämän koko olemassaolosta. Kulttuurissa tunnettu Shakespeare syntyy erilaisten käsitysten kohdatessa.

Tässä luvussa käsittelen Shakespeare-hahmoa kolmesta teoreettisesta näkökulmasta. Alaluvussa 2.1. keskityn käsittelemään kirjallisuusfilosofian kautta historiallista fiktiota ja historiallisiin henkilöihin perustuvia fiktiivisiä hahmoja. Pyrin selvittämään, miten historiallisuus toimii fiktiivisessä kontekstissa. Esittelen tässä yhteydessä myös analyysissäni hyödyntämät intertekstuaalisuuden ja metadraaman käsitteet. Alaluvussa 2.2. käsittelen tarkemmin Shakespeare-myyttiä ja sen keskeisiä ulottuvuuksia tutkimuskohteideni kannalta. Viimeisessä alaluvussa 2.3. määrittelen hyödyntämiäni diskurssin ja representaation käsitteitä. Pohdin myös niiden yhteydessä Shakespearen kulttuurista merkitystä.

2.1 Historiallinen fiktio ja historiallisiin henkilöihin perustuvat henkilöahmot

2.1.1 Kirjallisuusfilosofian näkökulmia historialliseen fiktion ja historiallisiin henkilöahmoin

Peter Lamarque ja Stein Haugom Olsen määrittävät kolme peruslaatuista vastausta fiktiiviseen lausumaan: 1) lausumien merkityksen ymmärrys ja reflektointi, 2) merkityksen konstruoinnin täydentäminen mielikuvituksen avulla, ja 3) hetkessä uskominen siihen, että todellisia yksilöitä, tapahtumia ja paikkoja kuvataan, vaikka ne tiedettäisiin kuvitelluiksi. Lukija kutsutaan osallistumaan mielikuvituksellisesti tarinankertojan lausumien sisältöön. Mielikuvitus aktivoituu myös suhtautumistavoissa, kuten sympatiassa tai pelossa, fiktion. (Lamarque & Olsen 1994, 75.) Kun todellisia historiallisia henkilöitä ja tapahtumia kuvataan, ero fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välillä problematisoituu. Miten mahdolliset historialliset faktat tai niiden muuttaminen suhteutuvat niin kuvitteluun kuin tietoon fiktion ulkopuolella, jos lukija uskoo fiktion todellisuuteen nimenomaan fiktiona?

Yksi tapa fiktiivisen ja ei-fiktiivisen erotteluun on tekstin rakenteellisissa piirteissä. Dorrit Cohn (2006, 153) erottaa kolme tapaa, joilla fiktiivinen teksti eroaa ei-fiktiivisestä: tekstin synkroninen ja kaksitasoinen tarina-kerronta-malli, kerronnan tiettyjen muotojen mahdollisuus referentiaalisuuden vaatimuksen puuttuessa, sekä kerronnan äänen jakautuminen tekijään ja kertojaan.⁹ Näytelmätekstissä voidaan havaita myös erillinen kirjailija ja kertoja. Manfred Jahnin mukaan näytelmän kertoja voidaan nähdä tekstin agenttina, joka määrittelee ekspositiota ja kerronnan tapaa. Kaikissa kerronnallisissa genreissä on kerronnallinen agentti, joka järjestää kerronnan rakennetta. Esityksessä kertova agentti voi olla kehollinen henkilöahmo, tekstissä pelkkä ääni ilman selvää hahmoa tai täysin persoonaton kerrontaa järjestävä tekijä. Koska myös draamatekstissä on näin kerrontaa järjestävä tekijä, sillä voi olla myös persoonallinen kertojaääni. (Jahn 2001, 670, 672, 674.)

Cohnin mukaan ei-fiktiivien historiateksti voi kuvata menneisyyttä vain historioitsija-kertojan näkökulmasta, kun taas fiktiivinen teksti voi kuvata menneisyyttä sen hetkessä elävän historiallisen hahmon kautta. Fiktiivinen kerronta mahdollistaa kirjoittajalle historiallisten tapahtumien hahmottamisen yksilön hetkellisen kokemuksen kautta tapahtumahetkessä itsessään (Cohn 2006, 144, 174–175.) Historiallisessa näytelmässä kerronta ja tarina toimivat

⁹ Tiedostan, että narratologian mukainen tapa kuvata kerrontaa ei suoraan ole sovellettavissa sellaisenaan draamalliseen tekstiin. Koen kuitenkin omien tutkimuskohteideni kohdalla teorioiden olevan hyödyllisiä, sillä niiden parenteseissa on erityisen paljon samankaltaisuutta proosatekstien kerrontatapojen kanssa.

nykyhetkessä: mennyt tapahtuma esitetään tapahtuvaksi nyt, toisin kuin menneitä tapahtumia esittävässä eepoksissa (Lukács 1983, 152). Tutkimuskohteideni kohdalla hetken kuvaus on keskeistä, sillä kaikissa kolmessa näytelmässä kuvataan esimerkiksi merkittäviä poliittisia henkilöitä historiallisesti merkittävänä hetkinä. Fiktiivinen muoto vapauttaa kuitenkin kuvaamaan historiakirjoituksen diskurssin ulkopuolisia kokemuksia. Kuten Cohn (2006, 33) toteaa, faktuaalista ja fiktiivistä elämäkertaa erottaa erityisesti kuoleman kuvaus, sillä kuoleman kokemusta ei voida välittää muuten kuin fiktion avulla. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmän tapahtumat sijoittuvat kuolevan Shakespearen muistoihin ja *Equivocation*-näytelmässä ruutusalaliittolaisen Thomas Wintourin hirttäjäiset sekoittuvat *Macbeth*-näytelmään (1606).

Kun Shakespearesta puhutaan fiktiossa, on keskeistä, miten fiktion esittämät väittämät suhteutuvat ei-fiktiivisiin faktoihin.¹⁰ Lamarque ja Olsen erottavat tekstin sisällön ja ilmaisutavan toisistaan, jolloin fiktiota luettaessa tavanomaiset puheaktiin kuuluvat tekijät eivät päde. Tällöin fiktion väitteet eivät ole joko totta tai valhetta, vaan faktuaalisen luonteen omaava sisältö esitetään fiktiivisessä moodissa ja integroidaan laajempaan fiktiiviseen sisältöön. Väitteiden informaatiota tuova funktio on täydentävä, ei kilpaileva, niiden fiktiivisen funktion kanssa. (Lamarque & Olsen 1994, 66–67.) Fiktion esittämiä väitteitä ei siis oteta sellaisenaan päteväksi totuutena fiktion ulkopuolella, vaan fiktiivinen ilmaisu sallii niiden totuudenmukaisuuden itsensä sisällä. Fiktiota ei myöskään tämän perusteella ole mielekästä arvioida sen perusteella, miten hyvin se esittää faktatietoa ei-fiktiivisestä näkökulmasta. Jos esimerkiksi Shakespearen elämään liittyviä faktoja muutetaan fiktiossa, se ei ole arvioitavissa samalla tavalla valheena kuin ei-fiktiivisessä kontekstissa. Jerome De Grootin mukaan historiallinen fiktio vaikuttaa historiatietouteen esittämällä menneisyyttä tiettyjen avainsääntöjen, kuten todisteiden ja realismin, avulla. Fiktiona sen esittämä menneisyys ei kuitenkaan ole olemassa. Historiallinen fiktio onkin terminä ristiriitainen, sillä samanaikaisesti fiktion esittämä historia ei ole todellista, mutta toisaalta historia itsessään on fiktiota. (De Groot 2016, 3.)

Kiinnostus historialliseen fiktioon ei johdu sen objektiivisesta ihmis- ja tapahtumakuvauksesta, mutta koska sen totuusefekti riippuu lukijan aiemmasta tiedosta tai mahdollisuudesta tarkistaa tieto muualta, täytyy fiktiivisen kertomuksen kuitenkin perustua

¹⁰ On huomattava, että fiktion ja historian vaikutus toisiinsa on kaksisuuntainen. Ajattelen, että historiankirjoitus itsessään on myös kerronnallinen muoto, jota fiktio voi muokata.

todellisiin nimiin, paikkoihin ja päivämääriin (Nesselroth 2000, 134–135). Laura Saxton erottelee historiallisen fiktion vastaanotossa tarkkuuden (*accuracy*) ja autenttisuuden (*authenticity*). Tarkkuus viittaa siihen, miten fiktiivinen teksti esittää historiallisen tutkimuksen tuottamaa faktatietoa. Autenttisuus sen sijaan viittaa lukijan kokemukseen tekstin esittämästä menneisyydestä. Historiallisen fiktion tarkkuutta voidaan jossain määrin mitata, koska fiktion esittämiä yksityiskohtia voidaan verrata historiantutkimukseen. Autenttisuus on sen sijaan vaikutelma tekstin totuudenmukaisuudesta, joka muokkautuu kulttuurisesti, intertekstuaalisesti ja subjektiivisesti. (Saxton 2020, 128.) Tutkimuskohteissanin faktoilla toisaalta leikitään, toisaalta niitä seurataan tarkasti. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmässä Shakespearen ja kuningattaren kohtaaminen on kuviteltu, mutta kohtaaminen olisi silti voinut tapahtua historiallisen ajankohdan ja sen käytäntöjen mukaan. Yleisesti tunnettuja faktoja voidaan siis muokata tiettyyn pisteeseen asti säilyttäen edelleen tekstin autenttisuus.

Kuten Cohn (2006, 182–183) toteaa, lukijan reaktio fiktiivisen tekstin muokkaamiin historiallisiin faktoihin riippuu tämän omista arvoista suhteessa muokattuun faktatietoon. Se, miten lukija kokee Shakespearen teosten ulkopuolella, vaikuttaa tämän tapaan käsittää hahmo fiktiassa. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmän Shakespearen uskonnollinen vakaumus voi herättää joko kannatusta tai vastustusta riippuen siitä, kokeeko hahmon ateistiset näkemykset omaan Shakespeare-mielikuvaansa sopivaksi. Aiemmat mielikuvat ja arvot vaikuttavat erityisesti Shakespeare-hahmoihin tämän historiallisen esikuvan kuuluisuuden perusteella. Kuten Catherine Gallagher (2011, 318) toteaa, lukija ei kohtaa tunnettujen historiallisten henkilöiden nimiä samalla tavalla kuin fiktiivisiä, vaan nimen mukana tulee aiemman tiedon mukainen semanttinen kenttä. Shakespearen nimen ja arvostetun asemansa perusteella lukijalla on hänestä jo valmiiksi käsityksiä, jotka voivat perustua tutkimukselliseen tai kulttuuriseen tietoon. Tämän vuoksi suhtautuminen ja ennako-odotukset Shakespearen hahmoa kohtaan ovat erilaiset kuin esimerkiksi tämän lapsia kohtaan, jotka ovat harvemman lukijan tiedossa.

Todellista ihmisyyttä on mahdotonta kuvata täysin. Siitä syystä todelliseen henkilöön perustuvalla hahmolla voidaan lisätä tapahtumia, ihmissuhteita ja ominaisuuksia historiallisten faktojen ulkopuolelta. Jotta historiallinen henkilö ja häneen perustuva hahmo voidaan kuitenkin todeta vastaaviksi, kahden ehdon tulee täytyä. Ensimmäinen ehto on, että henkilön ja hahmon biologiset ja tila-aiksidonnaiset alkuperät täsmäävät. Toinen ehto on, että hahmolla on samat lajipiirteet kuin historiallisella esikuvalla. Hahmo ei voi olla esimerkiksi eläin tai kone, jos esikuva on ihminen. (Margolin 2000, 131–132.) Shakespeare-

hahmon tulee siis pelkän nimen lisäksi olla ainakin renessanssiajan Englannista oleva ihminen, jotta tämä koettaisiin historiallisen henkilön vastinpariksi. Ehtojen täyttyessä fiktiivinen hahmo voidaan kokea todellisen henkilön versioksi. Tämä ei kuitenkaan ole vielä yksiselitteistä, koska varsinaista Shakespearen alkuperäisversiota ei voida tavoittaa. Uri Margolinin mukaan historiankirjojen ollessa riippuvaisia toisistaan ero absoluuttisen ja relatiivisen alkuperäisversion välillä on relevantti kysymys. Tämä pätee myös yleisesti tunnetun alkuperäisversion ja kulttuurisen stereotyypin kannalta. Historiallisten henkilöiden kulttuuriset stereotyypit vaihtelevat myös paljon riippuen esimerkiksi aikakaudesta, paikasta ja historiallisen kuvan rakentavasta ideologiasta sen diskursseissa. (Margolin 2000, 128.) On mahdotonta sanoa, minkä Shakespearen versioita hahmot ovat, sillä yhtenäistä alkuperäisversiota ei ole olemassa. Hahmot ovat siis kirjoittajan omia tulkintoja kirjoituspaikkansa ja -ajankohtansa käsityksestä Shakespearesta, eivät suoraan verrannollisia absoluuttiseen Shakespeareen.

Jos diskurssia pidetään fiktiivisenä, sen representoimia objekteja pidetään joko osittain tai kokonaan keksittyinä (Nielsen, Phelan & Walsh 2015, 68). Tämä ei kuitenkaan estä lukijaa yhdistämästä arvoja tai päätelmiä historiallisesta henkilöstä fiktiiviseen tai toisin päin. Tähän tiedon ja mielikuvien siirtoon historiallisessa fiktiossa liittyy paradoksi historiallisesta totuudesta. Kuten De Groot toteaa, historiallinen fiktio vaikuttaa historiatietouteen esittämällä menneisyyttä tiettyjen avainsäätöjen, kuten todisteiden ja realistisen kuvauksen, avulla. Koska kyseessä on kuitenkin fiktio, esitetty menneisyys ei ole olemassa. Historiallinen fiktio onkin terminä ristiriitainen, sillä samanaikaisesti fiktion esittämä historia ei ole todellista, mutta toisaalta historia itsessään on tavoittamaton. (De Groot 2016, 3.) Kun Shakespeare tai muu historiallinen henkilö muunnetaan fiktiiviseksi, fiktiivinen diskurssi antaa vapauksia kirjoittajalle esittää hahmo ja tapahtumat haluamallaan tavalla. Saxtonin mukaan fiktio voi muokata lukijan käsitystä historiallisen henkilön autenttisuudesta erityisesti silloin, kun tämä esiintyy useissa eri teksteissä. Lukijan tunne siitä, millainen yksilö oli, voi syntyä sekä fiktiivisen että ei-fiktiivisen kuvauksen pohjalta. Jokainen lukijan kohtaama representaatio muokkaa hänen käsitystään menneestä ja usein houkuttelevammat kuvaukset, niiden historiallisesta tarkkuudesta huolimatta, jäävät lukijan muistiin. Kohdatut representaatiot vaikuttavatkin tulevien tekstien autenttisuuden arviointiin. (Saxton 2020, 131–132.) Shakespeare esiintyy valtavassa määrässä mediaa, joten vaihtoehtoisia kuvauksia riittää. Koska varmaa tietoa Shakespearen elämästä on melko vähän, fiktiiviset kuvaukset vaikuttavat erityisen paljon käsitykseen hänen autenttisesta kuvastaan.

Koska lukijoilla on tapana identifioida fiktion kuvaamia hahmoja ja tapahtumia todelliseen elämään, kirjailijoilla on syntynyt konventio kieltää fiktiivisten tapahtumien vastaavan täysin todellisuutta. Todellisuusyhteyksien kieltäminen erottaa fiktiivisen historiallisesta, mutta toisaalta yhdistää fiktion siihen. Yhteyden kieltäminen kertoo siitä, että kieltämiselle on tarvetta: fiktiivisen ja todellisen välinen raja ei ole itsestään selvä. (Lamarque & Olsen 1994, 290–291.) Kaikissa tutkimuskohteissani todellisiin historiallisiin tapahtumiin pohjautumiseen viitataan ja toisaalta se kielletään. *Elizabeth Rex* -näytelmän esipuheessa Findley erottaa keksimänsä hahmon, näyttelijä Nedin, historiallisesta kuningattaresta. Hän myös kertoo sijoittaneensa tapahtumat Essexin jaarlin kuoliniltaan, koska kyseinen historiallinen tapahtuma tarjoaa näytelmän teemoille otollisen hetken (*ER*, ix–xi). *Equivocation*-näytelmän alkusanoissa Cain kertoo näytelmän perustuvan historialliseen tapahtumaan, ruutusalaliittoon, ja teoksen olevan mahdollinen vaihtoehto tapahtuneelle (*E*, 4). *The School of Night* -näytelmässä ei ole varsinaista esipuhetta, mutta siinä mainitaan sen ottaneen inspiraatiota Calvin Hoffmanin, Marlowea Shakespearen töiden takana pitäneen kirjailijan, teoksista (*SN*, hahmoluettelo). Jos draama on kuitenkin kertomuksellisenä lajina fiktiivinen ja sen hahmot voidaan lähtökohtaisesti ymmärtää kirjailijan mielikuvituksen tuotteeksi, miksi todellisuuden ja fiktion välinen ero täytyy selventää? Kuten Lamarque ja Olsen (1994, 295) toteavat, fiktiiviset entiteetit ovat kollaaseja niiden todellisen maailman vastineen osista, jolloin kuvauksena ne voidaan konstruoida totuusväittämiksi kuvaamistaan osista. Yhdistettynä autenttisuuden ja historiallisen tarkkuuden ideoihin, jos Shakespeare-hahmoja esittäessä historiallisia faktoja kierretään, asia täytyy perustella lukijalle.

2.1.2 Intertekstuaalisuus ja metadraama

Koska Shakespeare-tutkimus perustuu hyvin laajasti hänen teoksilleen, ne ovat myös olennaisessa osassa tutkimuskohteideni analyysiä. On huomattava, että kaikki kolme tutkimuskohdettani on luotu Shakespearen liittyville festivaaleille tai teattereihin, jolloin yleisöllä on voitu olettaa olevan taustatietoa hänen teoksistaan. Lähestyäkseen Shakespearen teoksia tutkimuskohteideni kontekstissa hyödynnän kahta käsitettä: intertekstuaalisuutta ja metadraamaa. Molempiin käsitteisiin liittyy osaltaan historiallisuus. Kuten Graham Allen toteaa, historia on saavutettavissa vain aiempien tekstien kautta, jotka sisältävät kirjoittajiensa omia ideologisia näkemyksiä ja ennako-oletuksia. Näin ollen historia on kokonaisuus subjektiivisia testejä, joiden intertekstuaalisesta vuorovaikutuksesta luodaan historiankirjoitusta. (Allen 2011, 186.) Historiankirjoituksessa kuvatut henkilöt ja tapahtumat voivat olla samankaltaisia todellisen maailman esikuvien kanssa, mutta merkitykset ja

identiteetit muuttuvat kirjoittaessa tapahtuvan rekontekstualisoinnin mukana. Tässä mielessä myös historia luo vaihtoehtoisia todellisuuksia. (Waugh 1984, 106.) Shakespearen teoksiin viittaaminen yhdistää historiallisia tekstejä nykydraamaan, kun taas metadraamallisuuden avulla näytelmä voi kiinnittää lukijan huomion omaan luonteeseensa fiktiivisenä konstruktiona historiasta.

Jessica Masonin mukaan intertekstuaalisuus¹¹ tarkoittaa eri tekstien välisiä yhteyksiä. Yhteydet voivat olla kirjailijan tekstiin tarkoituksella sisällyttämiä, mutta lukija voi myös muodostaa yhteyksiä omasta subjektiivisesta kokemuksestaan käsin. Intertekstuaalisuuden havaitsemisessa vaikuttaa se, miten selväksi eri kertomusten välinen yhteys on tehty. Havaintoon vaikuttavat myös lukijan omat, aiemmin kehittyneet kertomukselliset skeemat. (Mason 2019, 2–3, 76.) Tutkimuskohteissani oletetaan, että Shakespeare-tutkimus ja kirjailijan tuotanto ovat lukijalle ainakin pääpiirteittäin tuttuja. Intertekstuaalisuus sekä mahdollistaa historiallisen tarkkuuden ja autenttisuuden luomisen näytelmiin, mutta samalla tukee oletusta keskeisten Shakespeareen ja hänen teoksiinsa liittyvien piirteiden tunnettavuudesta.

Intertekstuaalisuuden avulla tutkimuskohteissani luodaan myös rakenteellinen yhteys niiden ja Shakespearen teosten välille. Tähän liittyy käsite yleisestä merkitsemättömästä viitteestä (*general unmarked reference*), jossa viitataan muihin kertomuksiin, mutta tiettyä genreä tai tekstijoukkoa ei suoraan nimetä (Mason 2019, 80). Tutkimuskohteissani viittauksen kohteena ovat renessanssin, tarkemmin Shakespearen, näytelmät omana genrenään. Tämä ilmenee esimerkiksi näytelmien rakenteellisissa piirteissä, joita käsittelen tarkemmin luvussa 3. Samalla tutkimuskohteisiini syntyy uusi taso: Shakespearen teoksille tyypillisiä piirteitä käytetään hänestä kertovassa näytelmässä. Tutkimuskohteeni tunnistavat näin myös historiallisuutensa. Intertekstuaalisuuden avulla pyritään osoittamaan historiallista tarkkuutta ja samalla tukemaan käsitystä näytelmien autenttisesta tavasta kuvata historiaa.

Toisaalta intertekstuaalisuuden kautta tutkimuskohteillani voidaan havaita olevan myös rakenteellisia eroja Shakespearen näytelmiin. Jenn Stephensonin mukaan Shakespearen ajan teatterissa näyttämöiden tyhjyys vaikutti siihen, miten puhe oli merkittävä tekijä fiktiivisen todellisuuden luomisessa esitykseen. Henkilöhahmot esimerkiksi määrittävät renessanssin

¹¹ Termin kehitti 1960-luvulla Julia Kristeva, joka hyödynsi muun muassa Mihail Bahtinin käsitettä dialogisuudesta. Myöhemmin intertekstuaalisuuden käsitettä ovat kehittäneet muun muassa Roland Barthes, Michel Riffaterre ja Gerard Genette. (ks. esim. Allen 2011; Mason 2019, 2–9.)

ajan näytelmissä tilan repliikeissään tarpeen vaatiessa. (Stephenson 2008, 30–31.) Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmä lainaa käytäntöä, kun Shakespeare kertoo näytelmän alkavan hänen lapsuutensa ladossa: ”[...] I’d rather be out here, in my barn” (*ER*, 2). Kuitenkin parenteesien käyttö eroaa Shakespearen niukoista ohjeista. Laura Suchyn mukaan nykyteatterissa parenteesit ovat alkaneet ottaa vaikutteita muista fiktiivisen kerronnan genreistä, erityisesti romaaneista. Ääni, joka samalla ohjaa ja kommentoi toimintaa parenteesissa, on lähempänä fiktiivistä kertojaa kuin kirjailijaa itseään. (Suchy 1991, 72, 74, 80.) Kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani parenteeseihin on sisällytetty toiminnan lisäksi hahmojen ajatuksen kuvausta, mikä eroaa renessanssin ajan käytännöistä. Parenteesien avulla henkilöhahmojen kuvaus syvenee tarjoten samalla mahdollisuuden kommentoida näytelmän itsensä luomaa todellisuutta.

Oleellinen osa intertekstuaalisuutta ja Shakespearen ajan teatteria on metadraama.¹² Metadraama tarkoittaa draamaa, joka viittaa itseensä draamana (Hornby 1986, 31). Se on draamallisen kerronnan keino, joka avoimesti tai piilotetusti kommentoi ja reflektoi omaa luonnettaan draamana. Esimerkiksi näytelmään itseensä viittaaminen näytelmänä ja näytelmä näytelmän sisällä -rakenne ovat metadraamallisia keinoja. (Angus 2016, 3, 24.) Metadraama on siis tietoinen omasta fiktiivisestä luonteestaan ja tekee näkyväksi esityksen ja todellisuuden välisen suhteen (Liang 2007, 100). Tutkimuskohteissani intertekstuaalisuus ja metadraama kietoutuvatkin yhteen, sillä ne hyödyntävät useita eri Shakespearen teoksissaan käyttämiä metadraamallisia keinoja. Tarkastelen näitä luvussa 3.

Metadraamaan liittyy sen yhteys esitykseen. Fiktio ja todellisuuden rajalla leikittelee muun muassa Bertolt Brechtin kehittämä eppinen teatteri, jossa hyödynnetään vieraannuttamisefektiä teatterin itsensä tiedostavana reflektiona (Beus 2007, 22). Yksi keskeinen piirre metadraamassa on myös draaman ja yleisön välisen suhteen esiin nostaminen esityksessä (Angus 2016, 17). Kuitenkin metadraamaa on mahdollista myös lukea vain tekstistä. Kuten Harry Newman toteaa, draama tekstijulkaisuina on alettu nähdä uudenaikaisena tapana esitykseen ja teatterikulttuuriin osallistuvalla lukijalla eikä vain ei-esittävänä tai ei-teatterillisena. Metadraamallisuus ja paratekstuaaliset piirteet, kuten parenteesit ja hahmoluettelot, luovat molemmat liminaalisen tilan sijoittaen katsojan tai lukijan kahden eri

¹² Shakespearen näytelmien metadraamallisuuden tutkimuksesta ks. esim. Fly 1986; Angus 2016.

todellisuuden välille. (Newman 2018, 90, 92–93.) Koenkin mahdolliseksi lukea tutkimuskohteideni metadraamallisia piirteitä, vaikka käsittelen niitä vain teksteinä.

2.2 Shakespeare-myytti

Nykyään Shakespearesta halutaan löytää jotain todellista, tai vaihtoehtoisesti halutaan löytää todellinen Shakespeare (Reynolds & West 2005, 6). Kuten Graham Holderness toteaa, romanttisen ja biografisen käsityksen mukaan kirjailija on työnsä ainoa kontrolloiva taiteellinen auktoriteetti. Myös Shakespearella on siis tämän käsityksen mukaan oltava ainutlaatuisesti häntä itseään ilmaiseva minuus, joka on mahdollista lukea hänen teoksistaan. (Holderness 2010, 105.) Romantiikan aikana Shakespearesta ei tiedetty paljoakaan, joten hänen teoksiaan voitiin lukea kirjailijan itsen kuvauksena ilman henkilön todellisen persoonallisuuden huomioon ottamista (Bennett 2010, 14). Shakespearea on kuvattu ylivertaisena, lähes jumalallisena kirjailijana, jota ilman emme käsittäisi ihmisyyttä samalla tavalla (Bloom 1999, 3–4, 13). Populaarissa diskurssissa Shakespeare onkin yleensä inhimillinen maailman kansalainen ja ihmisyyden keksijä. Akateemisessa maailmassa Shakespearen todellisuutta etsitään alkuperäisistä näytelmäeditioista tai esityksperinteestä. (Reynolds & West 2005, 6.) Toisin kuin esimerkiksi Marlowen ja monien muiden aikalaikirjailijoiden kohdalla, historiallisen Shakespearen luonteenpiirteistä on jäänyt hyvin vähän todisteita. Testamentti, lainaussopimukset ja näytelmät eivät kerro, kuka Shakespeare tuli ihmisenä. Kuitenkin klassikkonäytelmien kirjoittaja on ollut olemassa oleva henkilö, joka on saanut paikan kulttuurisena ikonina. Tämä ikoni on useiden eri myyttien yhdistelmä.

Roland Barthesin mukaan myytti on viestintäjärjestelmä ja merkityksenannon muoto. Myyttille on keskeistä se, että se määrittää tietyn kuvan todellisuudesta ja käyttää sitä yhteiskunnallisesti. Myyttinen puhe ei ole sidottu vain kirjoitettuun kieleen, vaan välittyy myös muiden merkityksellisten yksiköiden, esimerkiksi valokuvien ja mainonnan, kautta. (Barthes 1994, 173–174, 181.) Esimerkiksi Shakespeare-myytti ilmenee ja kehittyy eri medioissa sekä instituutioissa, kuten kouluissa. Erityisesti teatterissa Shakespearella on yhä valtaa siihen, mitä esitetään. Kuten Alan Sinfield toteaa, Shakespeare-myytti vaikuttaa edelleen nykynäytelmäkirjailijoihin, sillä Shakespearen näytelmien esitystiheys teattereiden esityksrepertoaarissa on suuri. Samalla katsojat ovat tottuneet Shakespearen näytelmiin, jolloin nykynäytelmäkirjailijoiden täytyy ottaa huomioon tottumusten vaikutus yleisön odotushorisontteihin. (Sinfield 1988, 128–129.) Näytelmän ei siis tarvitse liittyä suoraan Shakespeareen ollakseen silti myytin vaikutuksen alaisena.

Myytti ei ole luonnollinen, vaan se kehittyy ja muuttuu historiallisesti puheen kautta. Myytti kuitenkin pyrkii depolitisoitumaan, piilottamaan oman historiallisuutensa ja luonnollistamaan näin olemassaolonsa. (Barthes 1994, 173, 201, 208.) Näin ollen myös Shakespearen ja hänen teostensa kulttuurinen arvostus ei ole luonnollista, vaan syntynyt historian saatossa toiston kautta. Kuten Karen Armstrong (2005, 94) toteaa, myytti on ”tapahtuma, joka on jossain mielessä tapahtunut joskus mutta joka myös tapahtuu kaiken aikaa”. Shakespeare on historiallinen henkilö, joka eli Lontoossa ja kirjoitti siellä näytelmänsä 1500-luvun lopulla. Hän kuitenkin elää yhä uudelleen kulttuurisena hahmona, joka kuvitellaan jatkuvasti uusin tavoin. Yhä uudelleen Shakespeare kirjoittaa näytelmänsä, jotka myyttien mukaan puhuttelevat myös aina uutta nyky-yhteisöä.

Myytin tapa piilottaa historiallisuutensa näkyy esimerkiksi siinä, miten Shakespearen saama asema on irrotettu materiaalsen todellisuuden vaikutuksista. Esimerkiksi Shakespearen näytelmien säilyminen pohjautuu ainakin osittain siihen, että 1660-luvulla vanhojen näytelmien esittäminen oli halvempaa kuin uusien, jolloin Shakespearen näytelmät kuuluivat ohjelmistoon (Taylor 1989, 24–25). Näytelmien säilymisen syynä ei siis ole ollut aina niiden tai niiden kirjoittajan ylivoimainen nerokkuus, vaan puhtaasti taloudelliset tekijät. Myytin kannalta tätä ei kuitenkaan huomioida, vaan se keskittyy korostamaan Shakespearea irrallisena materiaalsen todellisuuden vaikutuksista. Paradoksaalisesti kaupalliset ja materiaalsen tekijät ovat kuitenkin mahdollistaneet sen, että Shakespearesta on tullut niin suuri myyttinen hahmo.

Barthesin (1994, 183–185) mukaan myytti ei pyri kätkemään itseään, vaan muokkaa tai vääristää kohteensa. Historiallisen henkilön muokkautumiseen myytin kautta liittyy kulttuurisankarin käsite. Alfred Harbage mukaan kulttuurisankareita esiintyy kaikissa yhteiskunnissa. Heidät esitetään myyttisinä symboleina, jotka saavat muotonsa kuninkaina, jumalina tai tietäjinä. Kulttuurisankari voi perustua todelliseen henkilöön, jonka historiallinen identiteetti on korvautunut myytillä. (Harbage 2014, 104.) Shakespearesta on tullut osaltaan kulttuurisankari. Legendojen mukaan hän esimerkiksi salametsästä peuran sir Thomas Lucyn puistosta. Vaikka tapahtumasta ei ole varmoja todisteita, se asettaa hänet mytologiseen kerrontamalliin nuorukaisesta, jonka auktoriteetti karkottaa kotiseuduiltaan. Toiseen keskeiseen myyttiseen malliin, mystiseen syntyperään, Shakespeare ei sovi. Hänen tiedetään olevan stratfordilaisen yrittäjän poika, mikä on osaltaan johtanut epäilyksiin hänen asemastaan teostensa kirjoittajana. Siksi näytelmien kirjoittajiksi on ehdotettu esimerkiksi lordi Baconia ja kuningatar Elisabetia. (Holderness 1988, 11.) Armstrong (2005, 117–118)

toteaa: ”sankarimyytin tarkoituksena ei ollut tarjota meille ikoneita ihailtavaksemme, vaan se luotiin jotta pääsisimme käsiksi omassa sisimmässämme piilevään sankaruuteen. Myytin täytyy johtaa jäljittelyyn tai osallistumiseen, ei passiiviseen tarkkailuun.” Shakespearen näytelmien kautta on koettu pääsy lähemmäs jotain ihmisyydelle olennaista. Hamletin pohdinta elämän mielettömyydestä ja Romeon ja Julian nuori rakkaus muiden vastustuksesta huolimatta koskettavat jotain lukijoissa.

Patrick Cheneyyn mukaan Shakespeare-myytti ilmenee häntä koskevassa kirjoituksessa kolmessa aallossa. Ensimmäinen aalto alkaa romantiikan aikana 1700-luvulla, jolloin yksilön ja neron käsitteiden myötä Shakespearen arvostus kirjailijana alkaa nousta. Hänestä luodaan kansallisrunoilijaa biografisen tutkimuksen pohjalta. Ajan kirjoittajien mukaan Shakespeare on samanaikaisesti sekä kansallisesti merkittävä runoilija että ylhäinen kirjailija, jonka kykyjä kuvataan usein antiikin Kreikan mytologian hahmojen kautta. Toinen aalto 1980-luvulla pyrkii murtamaan Shakespearen saaman myyttisen aseman ja osoittamaan myytin fragmentaarisuuden. Kolmas aalto 2000-luvulla pyrkii siirtämään Shakespearen teatterin miehestä kirjailijaksi. (Cheney 2016, 20–21, 24–25.) Shakespearen asema on muuttunut historiallisesti, ja asenteet häntä kohtaan sen myötä. Erilaiset käsitykset ovat kuitenkin olemassa rinnakkain, sillä vanhat eivät korvauu uusilla selvärajaisesti. Shakespeare-myytin monet ulottuvuudet ovat olemassa samanaikaisesti ja ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Myytti on paradoksaalinen, sillä samaan aikaan korostaessaan universaaliutta sen tulee sopeutua muuttuviin olosuhteisiin säilyäkseen relevanttina. Koska Shakespearen tekstit koetaan ajan ja paikan ylittäviksi, ne vaativat uusia sovituksia osoittaakseen kykynsä puhutella myös nyky-yhteisöä. Näin myös uudelleenkirjoitukset Shakespearen teoksista, vaikkakin eri kirjailijan tekemiä, päivittävät myyttiä ja auttavat vahvistamaan sitä entisestään. (Sinfield 1988, 132–133.) Tutkimuskohteeni eivät ole näytelmien uudelleenkirjoituksia, mutta teokset hyödyntävät Shakespearea henkilöihahmona ja osallistuvat tämän myötä myös Shakespeareen ja tämän teksteihin liittyvien myyttien luomiseen. Shakespearen yksityiselämään ja näytelmiin liittyviä myyttejä ei voi erottaa, vaan molemmat ovat riippuvaisia toisistaan. Näytelmien arvostus tekee Shakespearesta neron, ja tämä nerous kohottaa Shakespearen nimiin osoitettujen näytelmien arvoa.

Shakespeareen teatteriuraan liittyviä myyttejä on useita. Kiinnostus siihen, kuka kirjoitti maailman tunnetuimmiksi nousseet näytelmät, on synnyttänyt myyttejä kirjoittajan henkilöillisyydestä. Shakespeare tutkitusti hyödynsi teoksiensa pohjana tunnettuja tarinoita ja

muiden kirjailijoiden näytelmiä. Esimerkiksi *The Merchant of Venice* -näytelmä (1594–1598) lainaa paljon Christopher Marlowen näytelmästä *The Jew of Malta* (1589), kun taas *Hamlet* perustuu vanhaan keskiaikaiseen versioon prinssi Amlethin tarusta (Greenblatt 2016, 287, 297, 323). Tunnetuin tutkijoiden löytämä todiste mahdollisesta plagiaatista on aikalaisnäytelmäkirjailija Robert Greenen pamfletti vuodelta 1592, jossa viitataan Shakespearen sanoin ”an upstart Crow, beautified with our feathers”¹³ (Vickers 2017, 245–246). Lainaus on tulkittu kertomaan Greenen, yhden ajan oppineista kirjailijoista, närkästyksestä kouluttamatonta Shakespearea kohtaan. ”Höyhenillä koristautuminen” viittaa muiden kirjailijoiden töiden plagiointiin. (Honan 1998, 159–160; Leahy 2010, 4–6.) Plagiaattisyytökset ovat jääneet elämään, joskin renessanssissa muiden kirjoittajien teosten imitaatio oli ajalle melko tyypillinen kirjoitustyyli (Maguire & Smith 2013, 99–100). Jos syytöksiä tarkastellaan nykynäkökulmasta, se voi vaikuttaa heikentävästi Shakespearen henkilökuvaan. Kuten Sanna Nyqvist ja Outi Oja toteavat, plagiointiin liittyy moraalikysymys, koska sen koetaan usein olevan väärin niin lukijaa kuin plagioitua kirjailijaa kohtaan. Moraalittomuuden lisäksi plagiointiin liittävät kysymys esteettisyydestä ja syytös muiden ideoiden varastamisesta oman luovan työn sijasta. (Nyqvist & Oja 2018, 14–15.) Nykylukijan ajatusmaailmassa Shakespearen kohdistuvat syytteet plagioinnista eivät siis välttämättä koske vain teosten todellisen tekijän etsintää, vaan vaikuttavat myös käsitykseen historiallisen henkilön moraalista ja taiteellisista kyvyistä.

Toinen renessanssin ajan kirjoitustyyli, joka on synnyttänyt myyttejä näytelmien todellisesta kirjoittajasta, on yhteiskirjoittaminen. Esimerkiksi *Sir Thomas More* -näytelmää (n. 1591–93) kirjoitti yhteensä viisi eri kirjailijaa, joista yksi oli Shakespeare (Maguire & Smith 2013, 113). Tämä perusteella on ehdotettu, että myös Shakespearen muissa näytelmissä olisi ollut mukana useita eri kirjoittajia. Vielä pidemmälle Shakespearen kirjailijuuden kyseenalaistuksessa menee myytti, jonka mukaan Shakespeare ei ollut todellinen henkilö, vaan peitenimi. Koska näytelmien kirjoittajalla on ollut niin laaja tietämys esimerkiksi laista, musiikista ja hovikäytöksestä, Shakespearen nimen takana on ehdotettu olevan korkeasti koulutettu henkilö (Harbage 2014, 102). Muun muassa Sigmund Freud ehdotti, että teosten takana olisi ollut Oxfordin jaarli oppimattoman Shakespearen sijaan (Holland 1960, 164). Shakespearea, hansikasvalmistajan poikaa maalta, on siis pidetty liian tavanomaisena pystyäkseen kirjoittamaan niin syvällisiä teoksia. Shakespearen näytelmien kirjoittajan ja kirjailijan

¹³ ”Tuo röyhkeä nousukas, meidän höyhenillämme kauniiksi kaunistettu” (Greenblatt 2016, 226).

henkilöllisyyteen liittyvistä myyteistä voidaan nähdä sekä halu pitää yllä kuvaa taiteilijanerosta että vastavoimainen tahto kaataa kyseinen näkemys.

Shakespearen teoksiin liittyy myytti niiden ajan ylittävyydestä ja Shakespearen asemasta nerona. Näytelmien täydellisyyden ideaali on ollut esillä jopa akateemisessa tutkimuksessa, jossa näytelmissä esiintyviä virheitä on pyritty selittämään tarkoituksellisiksi. Esimerkiksi *A Midsummer Night's Dream* -näytelmässä (n. 1595) tapahtumat kestävät repliikeissä kerrotun neljän päivän sijasta vain kaksi, mutta eroa on selitetty kohtausten välissä kuluvalle ajalle (Harbage 2014, 30). Näytelmien ajattomuutta on perusteltu niiden ihmisen sisäisen maailman kuvauksella, joka eroaa muiden aikalaikirjoittajien tietoisesti rakennettuja, juonta eteenpäin vieviä hahmoja sisältävästä tyylistä (Maguire & Smith 2013, 147–148). Stephen Greenblattin (2016, 72) mukaan näytelmien lukija törmää ”Shakespearen käsittämättömään kykyyn omaksua erityissanastoa mitä erilaisimmilta aloilta ja muuntaa tekniset termit käden käänteessä naseviksi kuvauksiksi ajatuksen ja tunteiden kaikkein henkilökohtaisimmista sävyistä”. Kyky käyttää oman osaamisensa ulkopuolista sanastoa on neron merkki, vaikkakin muusta todellisuudesta aineiden ottaminen fiktion on kirjailijoille yleensä ominaista.

Shakespearen yhteyksistä aikansa hallitsijoihin liikkuu monenlaisia myyttejä. Kuningatar Elisabetin ja Shakespearen kohtaaminen on kuviteltu usein fiktiossa, kuten myös tutkimuskohteessani *Elizabeth Rex* -näytelmässä. Elisabetin ja Shakespearen kohtaamisesta tai kuningattaren suosioista kirjailijaa kohtaan ei ole kuitenkaan varsinaisia todisteita. Laurie Maguiren ja Emma Smithin mukaan Shakespearen näytelmäseurue Hovimarsalkan miehet esiintyi kyllä hovissa, mutta Shakespeare ei esimerkiksi kirjoittanut muista näytelmäkirjailijoista poiketen Elisabetia mukaan näytelmiinsä. Sen sijaan kuningas Jaakon aikakaudella teatteri kukoisti, ja kuningas rahoitti suoraan Shakespearen näyttelijäseuruetta. Kyseisen ajan näytelmillä, kuten *Macbeth* ja *King Lear* (1606), voidaan todeta olevan yhteyksiä kuninkaaseen. Elisabet on kuitenkin Englannin historiassa tunnetumpi hahmo, joten myytit Shakespearen ja kuningattaren välisestä suhteesta ovat suosituimpia. (Maguire & Smith 2013, 184–187.) *Equivocation* keskittyy kuitenkin juuri Shakespearen hovisuhteisiin kuningas Jaakon aikaan ja ottaa myös kantaa *Macbeth*-näytelmän mahdollisiin yhteyksiin kuninkaaseen.

Erityisen rikas myyttien kannalta on Shakespearen yksityiselämä. Koska hän ei jättänyt jälkeensä henkilökohtaisia kirjeitä tai päiväkirjoja, ovat tutkijat ja fiktion kirjoittajat joutuneet tukeutumaan virallisiin asiakirjoihin ja teosten analyysiin. Shakespearen perheenjäsenten

välisistä suhteista ei tiedetä oikeastaan mitään. Iso osa myyteistä perustuu Shakespearen testamenttiin. Siinä suurin osa omaisuudesta jätetään vanhimmalle lapselle, Susannalle, ja tämän lääkärimiehelle. Shakespearen kaksoslapsista eloon jäänyt, Judith, saa myös pienen osuuden, vaikka Shakespeare ei pitänyt tämän hulltioaviomiehestä. Sen sijaan vaimolleen Annelle Shakespeare ei jätä kuin ”toiseksi parhaan vuoteen”. (Greenblatt 2016, 412–413.) 26-vuotias Anne ja 18-vuotias Shakespeare menivät aikanaan naimisiin erikoisluvalla, sillä Anne oli raskaana Shakespearelle. Avioliittoa onkin pidetty usein tutkimuksessa onnettomana. Toisaalta Shakespeare osti Stratfordista suuren talon perheelleen, vaikka asui itse Lontoossa. Tutkimuksen perusteella Shakespearen avioliitosta liikkuu useita eri kertomuksia: nero pakotettuna avioliittoon hänen älykkyytään ymmärtämättömän vaimon kanssa, perheen pään rahoista riippuvaisen perheensä hylkäävä mies ja häävuoteensa vaimolleen romanttisena eleenä jättävä aviomies (Maguire & Smith 2013, 68–70). Toinen Shakespearen kaksosista, ainoa poika Hamnet, kuoli 11-vuotiaana. Nimien samankaltaisuuden ja näytelmän teemojen perusteella *Hamlet*-näytelmän inspiraatioksi on ehdotettu Hamnetin kuoleman aiheuttamaa tuskaa, joskin eroa pojan kuoleman ja näytelmän kirjoittamisen välillä on neljästä viiteen vuotta ja samaan tarinaan pohjautuvaa samannimistä toisen kirjailijan tekemää näytelmää oli esitetty jo aiemmin Lontoossa (Greenblatt 2016, 313–314, 332–334). Perheen merkitys Shakespearelle, tai sen olemassaolon tiedostaminen, on tutkimusteoksissani esillä eri tavoin. Perhettä ei mainita sanallakaan kahdessa näytelmässä (*Elizabeth Rex* ja *The School of Night*), kun taas yhdessä erityisesti Shakespearen kaksoset Judith ja Hamnet ovat keskeisessä roolissa (*Equivocation*). Shakespearen myyttisyyden kannalta herää näytelmissä kysymys erosta nerokirjailijan ja tämän tavanomaisen roolin perheessä välillä.

Kiinnostusta Shakespearen seksuaalisuutta kohtaan on värittänyt tämän asema kansallisrunoilijana. Esimerkiksi 1950 ja -60-luvuilla Isossa-Britanniassa kampanjoitiin homoseksuaalisuuden vastaisen lain uudistamiseksi, jolloin Shakespearea käytettiin esimerkkinä tunnetusta, kulttuuria edistäneestä homoseksuaalista. (Shepherd 1988, 97.) Shakespearen seksuaalisuuteen liittyviin myytteihin ovat erityisesti vaikuttaneet sonetit. Myytti siitä, että sonettien tummalla naisella (*the Dark Lady*) ja nuorella miehellä (*the Fair Friend*) olisi ollut suorat esikuvat Shakespearen elämästä, syntyi vasta 1700-luvun lopulla (Honan 1998, 181). Sonettien biografisesta luennasta tulikin suosittua 1800-luvulla romantiikan myötä (Edmondson & Wells 2004, 136). Autobiografisessa luennassa soneteissa ilmenevä kolmiodraama päättyy, kun runojen puhujalle, Shakespearelle, paljastuu nuoren miehen ja tumman naisen välinen suhde. Shakespearen ja nuorukaisen suhdetta on pidetty

niin idealisoituna ystävyysuhteena kuin homoseksuaalisena haluna. Sonettien biografisen tulkinnan kautta Shakespearesta on voitu muodostaa tarpeen mukaan kuva hetero- homo- tai biseksuaalina, ihmisvihaajana tai rakkauden marttyyrinä. Historiallisesti sonettien näkeminen autobiografisina on aiheuttanut muun muassa sonettien sisäisten vastaanottajien sukupuolen muuttamisen feminiiniseksi niin alkuperäiskielellä 1850-luvulle asti kuin käänöksissä vielä 1900-luvullakin. (Franssen 2016b, 86, 89, 93.) Sonettien miespuoliselle vastaanottajalle ja Shakespearen mahdolliselle rakastetulle on esitetty useita eri vaihtoehtoja, joista yksi on, kuten näytelmässä *Elizabeth Rex*, Southamptonin jaarli.

Siitä, mihin uskontokuntaan Shakespeare kuului tai mihin hän uskoi ei ole varmaa tietoa. Kuningatar Elisabetin valtakaudella protestanttisesta kirkosta tuli valtionkirkko, ja katolilaisuuden harjoittamisesta tuli rangaistavaa jopa kuolemantuomioon asti. Shakespearen vanhemmat tunnustivat protestanttista uskontoa, mutta isä John on mahdollisesti tukenut salaa katolilaisen uskon harjoittajia (Greenblatt 2016, 99–107). Shakespearen uskonnollinen vakaumus on siis ollut, kuten muutkin osat hänen yksityiselämässään, mahdollista luoda omien mielikuvien mukaiseksi. Fiktiossa Shakespearen uskosta onkin useita eri versioita. Varhaisimmissa versioissa Shakespeare kuvataan usein anglikaaniksi ajan ihanteiden mukaan, mutta myöhemmin hänet on kuvattu esimerkiksi juutalaisena, agnostikkona ja ateistina (Franssen 2016a, 169–170). Esimerkiksi *The School of Night* kuvaa Shakespearen auttamassa ateistista Marlowea, kun taas *Equivocation*-näytelmässä Shakespearen ja tämän näytelmäseurueen ”uskontona” on teatteri. Kuten muiden myyttien kohdalla, vaihtoehtoja Shakespearen uskonnolliselle vakaumukselle on siis monia. Kaikkien eri Shakespeare-myyttien kohdatessa toisensa onkin kysyttävä, kuka ja miten määritteli Shakespeare?

2.3 Shakespearen kulttuurinen merkitys: representaatio ja diskurssi

Shakespeare on voimakas kulttuurinen merkittäjä, jossa merkitykset rakentuvat ja jossa niitä voidaan myös haastaa (Sinfield 1988, 140). Tästä syystä se, miten ja millaisessa kontekstissa Shakespeare esitetään, on merkityksellistä. Kuten Lamarque ja Olsen toteavat, esittämistapa ohjaa lukijan käsitystä esitetystä kohteesta. Lukijat sisällyttävät lukemaansa erilaisia suhtautumistapoja ja merkityksiä, kuten arvoja ja konnotaatioita. Passiivisen reflektoinnin sijaan lukija kutsutaan tunnistamaan ja ottamaan tietty asenne lukemaansa sisältöä kohtaan. Fiktiivisen sisällön esittämisen tapa kontrolloi sitä, miten lukija vastaa tekstiin. (Lamarque & Olsen 1994, 89.) Vaikka lukija siis tekee omia päätelmiään lukemastaan, myyttiperinne ohjaa osittain tämän reaktioita. Fiktiivisen Shakespearen esittämisen kautta tämän asemaa voidaan

hyödyntää niin vakiintuneiden merkitysten tukena kuin vastustamaan niitä. Shakespearen kohdalla merkityksiä on paljon ja ne suhteutuvat muuhun kulttuuriin. Douglas Lanierin (2007, 94) mukaan Shakespeare on voimakas kulttuurinen resurssi, sillä hän on osa kulttuurisesti vakiintunutta kuvastoa, jonka assosiaatioita voidaan vapaasti hyödyntää esimerkiksi parodian avulla. Shakespearen esittämisen tapoihin liittyvätkin representaation ja diskurssin käsitteet, jotka esittelen seuraavaksi.

Representaatio, merkityksen tuotto kielen kautta, yhdistää käsitteet ja kielen mahdollistaen todelliseen ja fiktiiviseen maailmaan viittaamisen. Konstruktiivisessa lähestymistavassa representaatioon merkitykset eivät ole olemassa materiaalisessa todellisuudessa itsessään, vaan syntyvät yhteisöjen kommunikaatioon käyttämien symbolisten järjestelmien kautta. Merkitykset ovat siis kulttuurisidonnaisia. (Hall 1997, 17, 25.) Representaation myötä ei siis ole olemassa yhtä ja samaa alkuperäistä Shakespearea, vaan tämän saamat merkitykset vaihtelevat ajan, paikan ja kulttuurin mukaan. Kun ilmiö representoidaan, se täytyy representoida jonakin, eli se vaatii representaation tavan (Lamarque & Olsen 1994, 151). Esimerkiksi Shakespearea voidaan representoida näytelmissä, mainonnassa, lastenkirjallisuudessa ja niin edelleen. Eri representaation tavoissa Shakespearen saamat merkitykset muuttuvat ei vain moodien välillä, vaan myös saman moodin sisällä. Vaikka tutkimuskohteeni ovat kaikki muodoltaan draamoja, Shakespeare representoidaan niissä eri tavoin. Esimerkiksi näytelmässä *Equivocation* Shakespeare esitetään perheellisenä miehenä, kun taas näytelmissä *Elizabeth Rex* ja *The School of Night* Shakespeare on naimaton.

Representaation tapoihin liittyy genre. Genre herättää lukijassa kompleksisen valikoiman odotuksia tekstin suhteen, esimerkiksi sen teemoista ja mahdollisista hahmoista, kuten myös sopivista tunnereaktioista lukemaansa (Eder, Jannidis & Schneider 2010, 43). Odotuksia Shakespeareen liittyen ovat esimerkiksi hänen yhdistämisensä kirjoittamiinsa teoksiin, teatterin maailmaan ja renessanssiajan Englantiin. Koska Shakespeare on historiallinen henkilö ja tutkimuskohteeni sijoittuvat historiaan, niiden tulkintaan vaikuttaa historiallisen fiktion genre. Samoin näytelmiin vaikuttavat Shakespearen omat teokset genrenä ja niiden pohjalta luodut odotukset Shakespearesta ihmisenä. Kuten Lamarque ja Olsen toteavat, faktatiedon vääristymät kerronnassa kohdataan eri tavoin riippuen kertomuksen genrestä. Esimerkiksi kirjailija, joka muuttaa historiallisia faktoja taiteellisten syiden vuoksi, arvostellaan eri kriteerein kuin vastaavaa tekevä historioitsija. Kerronnassa käytettyyn genreen liitetyt tavat määrittävät, mikä ylipäätään lasketaan vääristymäksi. (Lamarque & Olsen 1994, 237.) Tutkimuskohteissani kohtaavat historiankirjoituksen ja fiktion genre, mikä

vaikuttaa siihen, miten Shakespearen hahmon todenmukaisuus ymmärretään. Näihin yhdistyy myös Shakespeare omana genrenään. Esimerkiksi Shakespearen näytelmien pohjalta on syntynyt käsite shakespearealaisesta kielestä (*Shakespearean language*) ja Shakespearen näytelmiin ja niiden tyyliin erikoistuneista näyttelijöistä (*Shakespearean actor*).

Lamarque ja Olsen erottavat relationaalisen (*relational*) ja ei-relationaalisen (*non-relational*) representaation. Relationaalisessa representaatiossa representaation kohteena on tietty yksilö tai tapahtuma. Ei-relationaalisessa representaatiossa kohde ei ole tietty henkilö tai tapahtuma vaan siinä viitataan yleisesti tunnettuihin kohteisiin. Molemmat representaation tavat voivat olla realistisia tai epärealistisia. Kirjallisen representaation realistisuus ei siis ole riippuvainen siitä, onko viittauksen kohde todellinen. (Lamarque & Olsen 1994, 314–315.) Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä on relationaalisesti representoitavia henkilöitä, kuten Marlowe, ja tapahtumia, kuten hänen murhansa Deptfordissa. Ei-relationaalisesti näytelmässä representoidaan esimerkiksi Tom Walsinghamin talo, jossa Marlowe majoittuu. Shakespeare ja monet tähän liitetyt henkilöt ja paikat kuuluvat relationaalisen representaation piiriin tutkimuskohteissani relationaalisen representaation piiriin, koska ne sijoittuvat historiallisen Shakespearen elinaikaan ja -ympäristöön. Kuitenkin Shakespeareen liittyy myös ei-relationaalinen representaatio, sillä fiktiossa hän voi liikkua paikoissa, joita ei todellisuudessa ole ollut olemassa. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmässä Shakespeare näyttelijäseurueineen asettuu latoon, joka representaatioltaan on ei-relationaalinen. Samassa näytelmässä relationaalisen representaation piiriin kuuluva Shakespeare myös kommunikoi ei-relationaalisen näyttelijä Nedin kanssa, jonka hahmo on luotu teosta varten. Molemmat henkilöt kuvataan kuitenkin täysinä henkilöihahmoina riippumatta näiden esikuvien todellisuuden statuksesta.

Fiktio korostaa historian representaation vaillinaisuutta. Sen tekijät usein samaan aikaan sekä hyödyntävät autenttisuuden ideaa viittamaalla aiheestaan tekemäänsä tutkimukseen että vieraannuttavat fiktiona reaalityodellisuudesta. Historiallinen fiktio nostaa näin esiin kysymyksiä liittyen representaatioon ja tekijän ja kokijan tekemiin valintoihin todellisuuden ymmärtämiseksi. (De Groot 2016, 14.) Fiktiivisen teoksen täytyy kuitenkin jollain tapaa representoida tunnettuja historiallisia faktoja tai ainakin ottaa ne huomioon, jotta Shakespeare voisi olla Shakespeare. Samalla fiktiivinen representaatio voi muuttaa käsityksiä. Kuten De Groot (2016, 50) toteaa, populaari historiallinen teksti sekä kontrolloi toiseutettua historiaa että toimii sen representaationa. Shakespeare brittiläisen kirjallisuuden keulahahmona voidaan

esittää esimerkiksi seksuaalivähemmistön jäsenenä ja näin representaation kautta tällainen rooli voi kommunikoida brittiläinen nero -mielikuvan kanssa.

Shakespearen representaatioon ja sen todellisuuteen liittyy tietty halu saavuttaa kansallisrunoilijan sisin. Fiktiiviset Shakespeare-hahmot esitetään usein jollain tapaa paikkansa pitävinä kuvauksina henkilöstä yksityiskohtien muokkauksesta huolimatta. Vaikka Shakespearen elämän representaatio olisi kuinka spekulatiivinen tahansa, tekijät usein yrittävät esittää todisteita representaation olemuksen todellisuudesta, vaikka yksityiskohdissa sitä ei olisikaan. (Franssen 2016a, 3.) Todellisen henkilön representaatiolle ei siis ole aivan yhdentekevää, perustuuko se todellisille faktoille. Faktoihin voidaan viitata niitä kannattavasti tai vastustavasti, mutta näkemykset on perusteltava. Jos representaatio ei vastaa kulttuurisesti tunnettua kuvaa, sitä voidaan pitää vääränä tai valheellisena. Erityisesti Shakespearen kohdalla myös yhteydet representaatioiden välillä ovat keskeisiä niiden suuren lukumäärän vuoksi. Shakespearessa on oltava riittävästi ”Shakespearea”, jotta tämä koettaisiin samaksi henkilöksi eri representaatioissaan.

Representaatio liittyy yhteen kielen, ajattelun ja diskurssin. Jos kieli vaikuttaa ajatteluun, niin opittu ympäröivää maailmaa representoiva kieli saa ajattelemaan tietyllä tavalla. Diskurssit, joita tietty ajatusmaailma tuottaa, konstruoivat todellisuuden. (Goddard & Carey 2017, 26.) Diskurssit siis määrittävät, miten todellisuudesta puhutaan ja mikä käsitetään mahdolliseksi tai sopivaksi. Kieli on merkityksellistä diskursseille, sillä kuten Elizabeth Keating ja Alessandro Duranti toteavat, diskurssin kautta kollektiivinen ja yksilöllinen menneisyys yhdistyvät nykyhetkeen ja tulevaan, jolloin yksilöt pääsevät käsiksi aiemmin kokemattomiin maailmoihin. Kieli on tapa identiteettien esittämiseen, kuten myös esimerkiksi muiden moraalien, älykkyyden ja persoonallisuuden selvittämiseen. (Keating & Duranti 2011, 332.) Fiktiiviset Shakespearet saavat kielen kautta erilaisia piirteitä, jotka yhdistyvät tästä kertoviin diskursseihin muodostaen käsityksiä ”Shakespearesta”.

Theo van Leeuwen ja Gunther Kress (2011, 114) määrittävät viisi diskursseille tyypillistä piirrettä: 1) ne voidaan tiivistää toistettaviksi dogmiksi, 2) monet eri diskurssit toimivat samanaikaisesti rinnakkain, 3) diskurssit legitimoivat tiettyjä käytäntöjä ja instituutioita, 4) diskurssit ovat sosiaalisesta rakentuneita ja historiallisesti spesifejä, ja 5) ne voivat ilmetä eri genreissä ja esitystavoissa. Esimerkiksi Shakespearen liitettyssä nerodiskurssista voidaan löytää kyseiset piirteet:

- 1) Toistettavana dogmana Shakespeare on maailman paras kirjailija.

- 2) Nerouden diskurssin rinnalla toimii tunnettavuuden diskurssi: koska Shakespere on nero, hänen teoksensa ovat tunnettuja. Toisaalta Shakespearen teosten laaja tunnettavuus tukee hänen asemaansa nerona.
- 3) Koska Shakespeare käsitetään kirjalliseksi neroksi, hänen teoksiaan tulee opettaa esimerkiksi kouluissa.
- 4) Käsitteet Shakespearesta ovat muuttuneet historiallisesti, kuten todettu aiemmin tässä luvussa.
- 5) Shakespearen nerous ilmenee esimerkiksi tutkimuskohteissani ja käsittelen nerouden diskurssia luvussa 3.3.

Kuten tässä luvussa on jo tullut ilmi, Shakespearen liittyviä käsityksiä on useita ja ne ovat muuttuvia. Diskurssin käsite tuo kuitenkin tärkeän piirteen Shakespearen ymmärtämiseen legitimoinnin mahdollisuuden kautta. Koska Shakespeare on niin tunnettu, hänen nimellään ja häneen liitetyillä väitteillä ja arvoilla on merkitystä todellisuuden rakentumiseen.

”Shakespeare” on melko vapaa merkitysijänä, mutta eri instituutiot voivat hyödyntää tätä omiin tarkoituksiinsa sopivasti. Kielen satunnaisuus alistaa sen yhteiskunnassa valtaa pitävälle, koska he voivat sisällyttää siihen ja diskursseihin omia merkityksiään (Goddard & Carey 2017, 27). Instituutioilla on siis erityisesti valtaa siihen, millaisen aseman Shakespeare saa kulttuurissa. Esimerkiksi David Margoliesin (1988, 43) mukaan koulutusjärjestelmä tukee Shakespearen tekstien mystifointia kulttuurisesti ylivertaisiksi opettamalla niistä tulkittuja abstrakteja totuuksia aatehistorian tuotoksina. Shakespearelle annetaan näin auktoriteettiaseman kautta valtaa ja toiston kautta diskurssi ylivertauudesta verrattuna muihin maailman näytelmäkirjailijoihin pysyy voimissaan.

Kertomuksilla on keskeinen rooli diskursseissa, sillä niiden avulla voidaan luoda käsitys asioiden olotilasta. Jos tietynlaisia kertomuksia toistetaan, ne koetaan osaksi todellisuutta ja ne osallistuvat tunnistettavien diskurssien kehittymiseen. (Goddard & Carey 2017, 126.) Shakespearen avulla voidaankin vaikuttaa ajattelutapoihin häneen yhdistettyjen kertomusten kautta. Esimerkiksi Shakespearen teosten ajattomuuden idea ilmenee Bloomin tavassa kuvata Shakespeare historiallisen kontekstinsa ylittävänä nerona, jolla on ollut universaali vaikutus ihmisten käsitykseen persoonallisuudesta. Hänen teoksensa ylittävät eri kulttuurien rajat ja kertovat syvimpiä totuuksia ihmisyydestä. (Bloom 1999, 4, 10–12.) Ajattomuuden diskurssia vastustaa muun muassa Margolies, jonka mukaan Shakespearen näytelmiin liitetty ajattomuus

on osa näytelmien ideologista käyttöä. Näytelmien hahmojen käytöstä pidetään yleisinä malleina ihmisyydestä ja tämän hyväksyminen tekee lukijasta kulttuurisesti valvutuneen henkilön. Esimerkiksi Hamletin melankolia ja Macbethin kunnianhimo esitetään osana muuttumatonta ihmisyyttä, jotka eivät rajoitu niiden draaman kontekstiin. (Margolies 1988, 51.) Shakespearen nerouden ja historiallisen kontekstin yhdistää uushistoristista käsitystä edustava Greenblatt (2016, 10–11, 422), jonka mukaan Shakespeare toimi elinaikakautensa materiaallisen todellisuuden vaikutuksen alaisena ja oli samaan aikaan poikkeuksellisen lahjakas kirjailija. Näin ollen esimerkiksi Shakespearen nerodiskurssiin liittyy monia eri käsityksiä, jotka yhdessä muokkaavat sekä kuvaa Shakespearesta että mahdollistavat tai kritisoivat hänen käyttöönsä eri mielikuvien rakentamiseen.

Shakespearen ajattomuudella voidaan siis esittää niin ihmisyyden määrittelyn kuin kulttuuriin kuulumisen diskursseja. Tämä mahdollistaa myös Shakespearen poliittisen hyödyntämisen. Esimerkiksi 1760-luvulla Shakespearen nerouden korostaminen yhdistyi nationalismiin ja imperialismiin Iso-Britannian sotiessa ensin Ranskaa ja sitten Yhdysvaltojen itsenäistymistä vastaan (Taylor 1989, 121). Shakespearea on käytetty myös kolonisaation välineenä ja tämän teoksia on asetettu tärkeydessä jopa Raamatun rinnalle. (Franssen 2016a, 180). Kolonialismin aikana Shakespearen teoksia käytettiin koulutuksessa ylläpitämään olemassa olevia valtasuhteita ja hierarkioita. Tämä saavutettiin analysoimalla tämän teoksia vanhoja hierarkioita tukevalla tavalla sekä konstruoimalla hänet maailman parhaaksi näytelmäkirjailijaksi. (Loomba & Orkin 1998, 1.) Shakespeare-diskursseilla on siis myös poliittisia seurauksia.

Shakespeare-diskursseihin liittyy matalan ja korkean taiteen välinen arvotus. Kate McLuskien ja Kate Rumboldin mukaan, vaikka postmodernismin myötä ero korkean ja matalan kulttuurin välillä on hälventynyt, se ei ole kadonnut kokonaan. Ero kulttuurin ja hyödykkeiden sekä kulttuuristen ikonien ja brändien välillä on yhä merkityksellinen. (McLuskie & Rumbold 2014, 222.) Koska Shakespeare liitetään niin vahvasti tämän teoksiin ja brittiläisen kulttuurin kehitykseen, hänen asemansa on diskursiivisesti taiteen eikä viihteen puolella. Asema korkeakulttuurin ikonina ei kuitenkaan ole aina ollut selvä. Kuten Theodore E. D. Braun, Stuart Gillespie ja Neil Rhodes toteavat, Shakespeare ei ollut kuolemansa jälkeen erityisen suosittu kirjailija. Erityisesti ranskalaisessa klassismissa hänen näytelmiään kritisoitiin sopimattomina suuntauksen tyyllisääntöihin. Shakespearen tyyliä pidettiin matalana, jopa ”barbaarisena”. 1750-luvulle tultaessa asiat muuttuivat, kun populaarikulttuurin arvostus kansan omana ilmaisuna nousi. Shakespearesta tuli osa eliittiä autenttisena bardina sekä

subliimin teorioiden myötä. 1800-luvulla Shakespearesta tuli osa akateemisia opetusohjelmia, mikä sinetöi muutoksen matalasta korkeakulttuuriin. (Braun 1970; Gillespie & Rhodes 2006, 2.) Useat eri diskurssit ovat siis muokanneet Shakespearesta korkeakulttuurin edustajan. Yhteys ei ole luonnollinen, vaan kehittynyt historiallisesti erilaisten ihmisten ja tapahtumien vaikutuksesta.

Kulttuurisena ikonina Shakespeare liikkuu myös populaarikulttuurissa. Lanierin mukaan Shakespearesta on tullut populaarikulttuurin vastahahmo sen jälkeen, kun tämä assosioitiin osaksi korkeakulttuuria. Shakespeareen liitetään elitistisiä ja vanhanaikaisia arvoja, mutta samalla myös laatuun ja kulttuuriseen auktoriteettiin liittyviä miellelyhtymiä.

Populaarikulttuuri korostaa Shakespeareen korkeaa kulttuurista statusta, sillä kyseinen assosiaatio mahdollistaa eron tekemisen populaariin. Paradoksaalisesti Shakespeare on siis populaarikulttuurin suosituin merkittäjä korkeakulttuurille. (Lanier 2007, 95, 99.) Vaikka Shakespeareen liitettäisiin elitistinen diskurssi, hän kuitenkin esiintyy paljon populaarikulttuurissa. Representaatioita on monia, joten myös diskurssit kohtaavat ja muuttuvat. Shakespeareen suosio ikonina korostaa tämän kulttuurista merkitystä ja vaikutusvaltaa.

Shakespeareen diskursiivisen aseman hyödyntämiseen liittyy myös kaupallisuus. Kaupalliset ja kulttuuriset organisaatiot käyttävät molemmat Shakespearea tavaramerkin tavoin ja tuottavat näin Shakespeare-brändiä. Kun kilpailevat organisaatiot hyödyntävät Shakespearea tämä luo vaikutelman Shakespearesta kaiken ylittävänä ja tuotteita legitimoivana brändinä. (McLuskie & Rumbold 2014, 218.) Shakespeare-diskurssilla, johon tämän representaatiot vaikuttavat, on siis myös taloudellista merkitystä. Esimerkiksi tutkimuskohteeni osaltaan voivat tukeutua Shakespeareen diskursseihin ja niiden tunnettavuuteen lukijoiden houkuttelussa. Shakespeareen osoittaminen yhdeksi kuuluisat teokset kirjoittaneeksi henkilöksi onkin myös kaupallisessa mielessä tärkeää. Esimerkiksi Graham Holderness toteaa, että Shakespearen aikana yhteiskirjoittaminen ja ajan teatterien materiaaliset olosuhteet horjuttavat ajatusta yhdestä, universaalista tekijänerosta. Turismille on kuitenkin keskeistä, että Shakespeare on nimenomaan tietty yksilö, jotta häneen liitetty omaisuus säilyttäisi arvonsa. Bardolatry, joka on yhdistelmä sanoista *bard* ja *idolatry*, tarkoittaa Shakespearen palvontaa, joka syntyi 1700-luvun puoliväliin mennessä. Tällöin Shakespeare-turismia oli jo alkanut syntyä Stratfordissa, Shakespearen synnyin ja -kuolinpaikassa. Esimerkiksi mulperipuu, jonka Shakespeare oli huhujen mukaan itse istuttanut ja tuoli, jossa tämä oli kuulemma istunut, alkoivat levitä lukemattomina reliikkeinä ja tuliaisina pyhiinvaeltajille. (Holderness 1988, 3–6, 13.)

Shakespearen nerodiskurssi, kuten muutkin häneen liitetyt diskurssit, vaikuttavat materiaaliseen todellisuuteen konkreettisesti.

Representaation analyysin kautta voidaan nähdä tavat, joilla eri yhteisöjen jäsenet ymmärtävät itsensä. Yksilön konstruktio voi myös vaihdella sen mukaan, millaisen identiteetin tämän ajatellaan omaavan erillään ryhmästään. (Keating & Duranti 2011, 339–340.) Shakespeare-fiktio voi positoida itsensä joko kannattamaan tai vastustamaan olemassa olevia kansallisrunoilijadiskursseja tai niitä vastaan, tai jotakin siltä väliltä. Tutkimuskohteissani liikutaan usein nerodiskurssin ja yksilöllisen henkilön esittämisen välillä. Shakespeare kuvataan erityislahjakkuutena, jolla on kuitenkin myös omaan henkilökohtaiseen elämäänsä liittyä ongelmia. Tässä suhteessa tutkimuskohteeni rakentavat henkilökuvaa Shakespearesta samalla tavalla. Ne eroavat kuitenkin siinä, keiden kanssa Shakespeare on kanssakäymisessä ja millaisessa elämäntilanteessa hänet esitetään. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä Shakespeare on vielä nuori ja uusi näytelmäkirjailija, kun taas *Elizabeth Rex* - ja *Equivocation*-näytelmissä Shakespeare on jo kokenut kirjailija Lontoon teatterimaailmassa.

Fiktio kautta Shakespearen nerous, tai tapa plagioida muilta, voidaan ottaa representaatioissa kommentoinnin kohteeksi. Kuten De Groot toteaa, historiallinen fiktio voi kritisoida hegemonisia rakenteita, jotka selittävät historiaa. Se paljastaa strategiat, jotka liittyvät tiedon ja virallisten versioiden kehitykseen. Historiallisessa fiktiossa esitetty menneisyys on performanssi, joka matkii dominanttia diskurssia mahdollistaakseen uusien identiteettien ja käytöksen mukaan ottamisen. Arkistojen ollessa muistia populaarit tekstit ovat puolestaan väärää muistia. (De Groot 2016, 16.) Shakespearen fiktiiviset representaatiot voivat siis ottaa kantaa ja vaikuttaa esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen asemaan tai kyseenalaistaa kirjailijaan liitetyn neromyytin. Fiktiivisiä Shakespeare-hahmoja tutkimalla voidaan pyrkiä selvittämään, miten kyseiset fiktiot suhtautuvat Shakespeare-diskursseihin ja miten ne voivat mahdollisesti vaikuttaa käsityksiin kansallisrunoilijasta.

3 Shakespeare ja teatteri

Teatteri oli historiallisen Shakespearen työpaikka ja hänen näytelmänsä ne, mistä hänet muistetaan. Globe-teatteri Lontoossa ja ympäri maailmaa tapahtuvat näytelmien uudet esitykset pitävät Shakespearen teatteritraditiota elossa.¹⁴ Toisaalta teatteri aikaan ja paikkaan sidottuna taidemuotona ei olisi voinut yksinään tehdä Shakespearesta yhtä tunnettua kuin hän on nyt. Kun kirjapainon myötä teksti ja esitys alkoivat erkaantua omiksi taidekentikseen, myös Shakespearen teoksista tuli luettavia tekstejä. Shakespearen teokset nimenomaan teksteinä ovat mahdollistaneet Shakespearen nousun kuuluisuuteen ja tehneet hänestä samalla kirjailijan. Nykypäivänä audiovisuaalisen median yleistymisen seurauksena Shakespearea on alettu taas lähestyä erilaisten esitysten, esimerkiksi elokuvien, kautta (Weimann 2000, 2). Shakespeareassa kohtaavatkin kaksi mahdollista diskurssia: teatterityöläinen esityksineen ja näytelmäkirjailija teksteineen. Joka tapauksessa ilman teatteria ja teatteri-instituutiota Shakespeare ei olisi tuntemamme Shakespeare.

Tässä luvussa käsittelen fiktiivisten Shakespeare-hahmojen yhteyksiä teatteriin. Selvyyden vuoksi käytän jatkossa Shakespeare-hahmoista tutkimuskohteideni kohdalla sitä nimeä, jolla hän esiintyy näytelmässä. Nimet ovat Will (*Elizabeth Rex*), Shag (*Equivocation*) ja Tom Stone (*The School of Night*). Aloitan luvussa 3.1. käsittelemällä Shakespearen näytelmien käyttöä tutkimuskohteissani. Hyödynnän analyysissäni intertekstuaalisuuden ja metadraaman käsitteitä, joiden avulla pyrin erittelemään Shakespearen teosten käytön saamia funktioita erityisesti suhteessa Shakespeare-hahmojen hahmokuvaan ja Shakespearen kulttuuriseen asemaan. Luvussa 3.2. tutkin Shakespeare-hahmojen yhteyksiä teatterimaailmaan niin näytelmän tapahtumapaikkojen kuin muiden henkilöahmojen suhteen. Keskityn erityisesti siihen, millaista henkilökuva Shakespearesta rakennetaan teatteritoimintaan liittämisen kautta. Luvussa 3.3. käsittelen kilpailevia diskursseja Shakespearesta näyttelijänä ja kirjailijana sekä häneen liitettyä neromyyttiä. Luvussa 3.4. keskityn myyttiin Shakespearesta plagioijana sekä tämän henkilöllisyyttä koskeviin myytteihin. Tutkin, miten kyseiset myytit ilmenevät tutkimuskohteissani sekä sitä, millaisia vaikutuksia niillä on fiktiivisen Shakespearen henkilökuvaan ja toisaalta mahdolliseen käsitykseen historiallisesta Shakespearesta.

¹⁴ Esimerkiksi Shakespeare Resource Center -nettisivusto listaa yli sata Shakespearen näytelmien esittämiseen keskittyntä teatteria ja festivaalia pelkästään Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa (Shakespearean Theatre Companies 2021).

3.1 Viittaukset Shakespearen teoksiin

3.1.1 Intertekstuaaliset viittaukset

Shakespeare tuntuu liittyvän erottamattomasti kirjoittamiinsa näytelmiin myös fiktion maailmassa. Fiktiiviset Shakespeare-hahmot kirjoittavat näytelmiään ja runojaan, jotka muut fiktiivisen maailman henkilöt tuntevat. Maailmanrakennuksen lisäksi Shakespearen teoksilla on muita merkityksiä niin Shakespeare-hahmojen hahmokuvaan kuin historiallisen Shakespearen asemaan liittyen. Analysoidakseni Shakespearen näytelmien saamia funktioita tutkimuskohteissani hyödynnän intertekstuaalisuuden käsitettä.

Intertekstuaalinen viittaus voidaan esittää eri tavoin tekstissä. Tietty merkitty viittaus (*specific marked reference*) tarkoittaa suoraa viittausta tiettyyn kertomukseen sen nimen perusteella (Mason 2019, 85). Esimerkiksi *Equivocation*-näytelmässä Shag ymmärtää kuninkaan neuvonantaja Robert Cecilin vaikuttaneen häneen lainaamalla epäsuorasti *Richard III* -näytelmää (n. 1591), mikä myös kerrotaan lukijalle:

SHAG: [...] *No creature loves me and if I die, no soul shall pity me...*

CECIL and SHAG: (*With building shared understanding.*) *And why should they? I've never had pity on anyone!*

GARNET [RICHARD]: It's understandable. You were moved.

SHAG: OF COURSE I WAS MOVED. IT'S THE END OF RICHARD THE THIRD. I FUCKING WROTE IT. (E, 107.)

Viittaus tuo dialogiin komediaallisuutta. Jotta komediaallisuus avautuisi lukijoille, joille *Richard III* -näytelmä ei ole tuttu, viittauksesta tehdään merkitty. Merkitseminen on tärkeää myös siksi, että Cecilin keino huijata Shagia tulisi ymmärretyksi.

Kaikkia viittauksia ja sitaatteja ei aina selitetä, vaan ne jäävät lukijan itsensä selvitettäviksi. Tätä Jessica Mason (2019, 82–83) kutsuu nimellä tietty merkitsemätön viittaus (*specific unmarked reference*), jossa viittauksen kohteena on jälleen tietty kertomus, mutta sitä ei nimetä. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä Marlowe kertoo haaveestaan kirjoittaa näytelmä maurilaisesta kenraalista. Vaikka näytelmän nimeä ei mainita, lukijan odotetaan ymmärtävän kyseessä olevan Shakespearen *Othello*-näytelmä (n. 1603). Vaikka viittaus olisi merkitsemätön, suorien lainausten kohdalla se usein erotetaan muusta tekstistä esimerkiksi lainausmerkein, jolloin lukija tiedostaa kyseessä olevan intertekstuaalinen viittaus toiseen tekstiin (Mason 2019, 116). Esimerkiksi *Elizabeth Rex* viittaa myös *Othello*-näytelmään, tässä

tapauksessa suoralla sitaatilla tekstistä itsestään: ”Then must you speak of three that loved not wisely, but too well...” (ER, 91). Tässä tapauksessa, vaikka sitaatin lähde ei kerrota lukijalle, se osoitetaan kuitenkin lainaukseksi toisesta tekstistä. Haastetta kyseiseen sitaattiin tuo se, että sitä on muokattu alkuperäisestä asustaan: ”then must you speak of one that loved not wisely, but too well” (Shakespeare 2013, 159). Vaikka sitaatti osoitettaisiinkin olevan toisesta tekstistä, se saattaakin olla muokattu sopimaan näytelmän kontekstiin. Lukijan täytyy tällöin tietää sekä sitaatin alkuperäinen lähde että alkuperäinen muoto, jotta muutoksen tuoma merkitys avautuisi tulkittavaksi.

Joissain tapauksissa sitaattia ei osoiteta edes lainausmerkein tutkimuskohteissani, vaan lukijan täytyy tunnistaa se ilman erillistä merkintää. Esimerkiksi *Equivocation*-näytelmässä on viittaus *The Tempest* -näytelmään (1610–1611), kun teloitettun Tom Wintourin pää, jota Cecil pitelee käsissään, kuiskaa: ”Thou liest” (E, 63). *The Tempest* -näytelmässä kyseinen repliikki toistuu useamman kerran kohtauksessa, jossa näkymättömäksi muuttunut henkiolento Ariel huijaa merimiehiä ja velho Prosperon palvelijaa Calibania:

CALIBAN: As I told thee before, I am subject to a tyrant, sorcerer, that by his cunning hath cheated me of the island.

ARIEL: Thou liest.

CALIBAN: Thou liest, thou jesting monkey, thou; I would my valiant master would destroy thee; I do not lie. (Shakespeare 2015, 60–61.)

The Tempest -näytelmän komediallisena elementtinä toimiva repliikki kääntyykin *Equivocation*-näytelmässä vakavaksi, kun teloitettu Wintour syyttää hänet tuomiolle saanutta Ceciliä. Tiedyt merkitsemättömät viittaukset vaativatkin lukijalta tutkimuskohteideni kohdalla tuntemusta Shakespearen teoksista. Tutkimuskohteideni syvemmän tulkinnan kannalta tieto on lähes välttämätöntä, sillä Shakespearen teoksiin viitataan paljon.

Tutkimuskohteissani viittausten kohdalla on havaittavissa eroja siinä, kuinka tarkasti lukijan oletetaan tuntevan Shakespearen teokset. Mitä tarkempaan yksityiskohtaan siteeraus viittaa, sitä tärkeämpää tekstin kreditointi Shakespearelle on. Erityisesti näin on, koska lainausten funktiolla on ero. Esimerkiksi *Richard III* -sitaatin tunnistaminen on keskeistä *Equivocation*-näytelmän juonelle, koska Shag ymmärtää Cecilin huijanneen häntä sen avulla. Cecil nimittäin vetoaa Shagin myötätuntoon näytelmää siteeraamalla, jotta saisi Shagin uskomaan salaliitosta tuomitun jesuiittapappi isä Garnetin valehdelleen hänelle. *The School of Night* -näytelmässä *Othello*-viittauksella avataan Marlowen ja Stonen suhdetta kirjailijoina, kun

Stone kehittää näytelmän juonta Marlowelle odottamattomaan suuntaan. Stone nimittäin ehdottaa, että kateellisen Othellon tulisi murhata rakastettunsa Desdemona yksin ilman näytelmän antagonisti Iagon läsnäoloa, toisin kuin Marlowe oli ajatellut. Koska teoksen juoni on kohtauksessa tietyksi nimeämistä keskeisempi, viittaus jätetään avoimemmaksi.

Molemmissa tapauksissa viittaukset yhdistyvät erityisesti hahmokuvan rakentumiseen. *Elizabeth Rex* -näytelmässä sen sijaan siteeraus samasta näytelmästä yhdistyy lukuisiin muihin samankaltaisiin siteerauksiin muista Shakespearen teoksista. Siteerauksilla Shakespearen teokset tuodaan osaksi näytelmän todellisuutta ja maailmanrakennusta. Erityisesti niiden avulla luodaan tiivis yhteys Shakespearen perinteeseen.

Elizabeth Rex -näytelmä hyödyntää intertekstuaalisuutta Shakespearen teoksiin erityisesti suhteessa omiin esittämiinsä tapahtumiin ja teemoihin. Keskeisiä Shakespearen teoksia, joihin viitataan, ovat näytelmät *Much Ado About Nothing* (n. 1598) ja *Antony and Cleopatra* (n. 1601). Viittaukset *Much Ado About Nothing* -näytelmään liitetään erityisesti teemaan feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta. Esimerkiksi naisroolien esittäjä Nedin kohdalla sukupuoliroolien välinen häilyvyys näkyy tämän replikoidessa ja riisuessaan rooliasuaan: ”’Is ’a not approved in the height a villain...’ (*He now attempts to remove his underskirt.*) ’...that hath slandered, scorned, dishonoured my kinswoman?’ (*He tears the underskirt away.*) ’O, that I were a man!’” (ER, 9.) *Antony and Cleopatra* -näytelmän kohdalla viittaukset liittyvät Essexin jaarlin ja kuningatar Elisabetin väliseen suhteeseen ja sitä kautta henkilökohtaisen elämän ja valta-aseman tuoman vastuun väliseen ristiriitaan. Kuten Essexin jaarli ja Elisabet, Antonius ja Kleopatra ovat rakastavaiset haastavan poliittisen tilanteen keskellä. Petoksista huolimatta Kleopatra rakastaa Antoniusta, mikä taas tuntuu Elisabetista mahdottomalta tasapainottaa valtion päänä toimimisen kanssa. Käyttämällä hyväkseen lukijan aiempaa kokemusta Shakespearen teosten kerronnasta *Elizabeth Rex* pystyy sekä syventämään omia keskeisiä teemojaan että sitomaan ne Shakespearen teksteihin. Samalla Shakespearen teoksiin yhdistyy myytti niiden ajattomuudesta, kun niiden sisältämiä teemoja voidaan hyödyntää nykydraamatekstin tukena. Erityisesti näkökulmaa tukee se, että Shakespearen teoksista etsitään nimenomaan moderneihin käsityksiin liittyviä piirteitä. Esimerkiksi *Much Ado About Nothing* -näytelmässä Benedickin ja Beatricen avioliittoa on analysoitu yhteisön manipulaationa liittoon henkilöiden oman tahdon sijasta, mikä kyseenalaistaa avioliiton onnellisuuden (Hopkins 1998, 71–72). Elisabet tulkitseekin Beatrice-hahmoa: ”More wit, than once she was joined with him [Benedick]. Yes?” (ER, 36.) Vaikka *Much Ado About Nothing* -

näytelmässä toteutuu perinteinen romanttinen kuvio, jossa heteroseksuaalinen pari saa toisensa, Shakespearen teoksista voidaan myös lukea aikaansa modernimpia käsityksiä.

Yksi intertekstuaalisuuden funktio tutkimuskohteissani on pyrkimys selittää, mikä inspiroi Shakespearea kirjoittamaan näytelmänsä. Inspiraation lähteisiin viitataan pääasiassa kolmella eri tavalla. Ensimmäinen tapa on inspiraation lähteen hakeminen Shakespearen omista merkittävistä elämäkokemuksista tutkimuskohteissani esitettävien tapahtumien kautta. Tämä piirre näkyy myös Shakespeare-tutkimuksessa. Esimerkiksi Stephen Greenblatt esittää Shakespeare-elämäkerrassaan mahdollisuuden siihen, että *The Merchant of Venice* -näytelmän (1596–1599) juutalaisen Shylock-hahmon innoituksena olisi ollut maanpetoksesta teloitettu lääkäri Roderigo Lopez (Greenblatt 2016, 291–295). Esimerkiksi *Equivocation*-näytelmässä *Macbeth* saa innoituksensa Shagin ja Cecilin kiistojen seurauksena, kun taas *Elizabeth Rex* -näytelmässä *Antony and Cleopatra* -näytelmän hahmojen välinen suhde on lähellä Elisabetin ja Essexin jaarlin suhdetta. *The School of Night* -näytelmässä sonetit tummalle naiselle viittaavat italialaiseen näyttelijättäreen Rosalindaan, jonka nimi myös muistuttaa Rosalind-hahmoa näytelmästä *As You Like It* (1599). Näissä tapauksissa inspiraation lähde esitetään lukijalle tekstin tasolla suoraan, kun näytelmän tapahtumat yhdistyvät Shakespearen teoksiin. Yhteys inspiraation lähteenä toimivien tapahtumien ja niistä syntyneiden näytelmien välillä myös tehdään usein selväksi, jolloin viittaus on tietty ja merkitty. Esimerkiksi *Equivocation*-näytelmässä kuningas Jaakko toteaa *Macbeth*-näytelmän esityksen jälkeen, miten Cecil vastaa Macbethin hahmoa: ”[...] you gave him a play about a man of no conscience, with ambitions above his station, a killer of royalty, careless of his wife, with a spy in every house who dies entirely unpitied. They did a play – (*Then, to Cecil.*) about YOU!” (E, 119.) Tällöin lukijan ei tarvitse välttämättä ymmärtää tekstien välistä viittausta tai viittauksen kohteena olevaa Shakespearen tekstiä itse, vaan se kerrotaan suoraan. Näytelmien juonen tai henkilöhahmojen kannalta tärkeät viittaukset usein merkitään, jotta lukija pystyy tulkitsemaan tekstiä. Sen sijaan teosten ymmärtämisen kannalta vähemmän olennaisten viittausten ymmärtäminen, kuten Rosalinda-nimen kohdalla, jäävät usein lukijan oman tiedon varaan. Vaikka viittausten ohittaminen ei haittaisi näytelmien itsensä ymmärtämistä, Shakespearen tuntemusta tuetaan ja kannatetaan. Mitä tarkemmin tuntee Shakespearen teokset, sitä syvemmin ymmärtää tutkimuskohteenani olevia näytelmiä.

Toinen tapa viitata Shakespearen inspiraation lähteisiin on viittaaminen yksityiskohtiin, joita Shakespearen näytelmissä esiintyy. Näitä ovat esimerkiksi jo esiteltyt suorat sitaatit Shakespearen teoksista. Tutkimuskohteistani löytyy myös muita yksityiskohtia, jotka voidaan

yhdistää Shakespearen näytelmiin. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmässä on näyttelijä Nedin karhutaisteluaareenalta pelastama karhu. Tämä tuo mieleen Shakespearen *The Winter's Tale* -näytelmästä (1609–1611) kuuluisan kohtauksen, jossa parenteesi kertoo hahmon poistuvan lavalta karhun jahtaamana. *The School of Night* -näytelmässä Shakespeare-hahmo Tom Stone taas tunnistaa siteerauksen myrkytetystä miekasta Kydin julkaisemattomasta näytelmästä. Viittaus tuo mieleen *Hamlet*-näytelmän, jossa Laertes myrkyttää miekkansa terän ennen taisteluaan Hamletia vastaan. Näissä tapauksissa intertekstuaalisuuden ymmärtäminen vaatii lukijalta laajempaa tietoa Shakespearen teoksista.¹⁵ Koska nimeämättömiä viittauksia on tutkimuskohteissani paljon, ne yhdistyvät erityisesti Shakespearen tunnettavuuden diskurssiin. Lukijan odotetaan tuntevan tarpeeksi Shakespearen teoksia, jotta hän voi ymmärtää tekstien välisen yhteyden. Kuitenkin tämän kaltaiset yksityiskohtat ovat tutkimuskohteideni itsensä kannalta sellaisia, ettei niiden tunnistaminen tai tunnistamatta jättäminen vaaranna tutkimuskohteideni itsensä ymmärtämistä.

Kolmas tapa viitata Shakespearen inspiraation lähteisiin ovat viittaukset myytteihin ja historiantutkimukseen. *Equivocation* esimerkiksi viittaa myyttiin, jonka mukaan *Hamlet* olisi saanut inspiraationsa Shakespearen pojan, Hamnetin, kuolemasta. Judith toteaa Shagin viimeisten näytelmien yhteydessä: ”Still, better than what he wrote for my brother. *Hamlet*. Seven soliloquies.” (*E*, 125.) *The School of Night* -näytelmässä viitataan historiantutkimuksen pohjalta mahdolliseen tapahtumaan, kun Stone näkee commedia dell’arte -esityksen¹⁶. Shakespeare todennäköisesti kohtasi commedia dell’arte -teatterin näyttelijöitä ja hyödynsi kyseisen teatterimuodon hahmoja sekä juonikuvioita esimerkiksi näytelmissään *Love's Labour's Lost* (1598) ja *Much Ado About Nothing* (ks. esim. Henderson 2007, Nicholson 2017). *The School of Night* -näytelmässä siis hyödynnetään Shakespearen elinaikaan liittyvää tutkimusta, jonka yksityiskohtia käytetään selittämään Shakespearea innoittaneita tekijöitä. Myyttien ja historiantutkimuksen kohdalla intertekstuaalisuus yhdistää kolme eri tekstuaalista tasoa: tutkimuskohteeni, Shakespearen teokset sekä Shakespeare-tutkimuksen. Viittausten

¹⁵ On huomattava, että merkitsemättömien viitteiden kohdalla on aina tiettyä epävarmuutta varsinaisen, kirjailijan sisällyttämän intertekstuaalisen viittauksen olemassaolosta. Tällöin lukijalle herää mahdollinen kysymys siitä, onko kirjailija tuntenut lukijan tunnistaman viittauksen kohteen ja todella sisällyttänyt sen mukaan. (Mason 2019, 119–120.) Omissa esimerkeissäni pohjaan havaintoni suhteessa siihen, että näytelmät kertovat Shakespearesta ja sisältävät paljon muun muassa historiallisiin faktoihin perustuvia yksityiskohtia hänen elämästään.

¹⁶ Commedia dell’arte on 1500-luvulla suosioon noussut italialainen teatterimuoto. Se perustuu vakiintuneisiin kohtauksiin ja hahmoihin, joiden pohjalta esiintyjät improvisoivat esityksen toiminnan ja repliikit. Ammattimaiset commedia dell’arte -ryhmät kiersivät myös muualla Euroopassa esiintymässä 1570-luvulta lähtien. (Katritzky 2006, 31–32, 44.)

tunnistaminen vaatii siis lukijalta useamman kerronnallisen skeeman hallintaa. Kaikkiaan Shakespeare-hahmojen inspiraation lähteeksi osoitetaan intertekstuaalisuutta hyödyntämällä tämän omat elämäkokemukset. Tämä yhdistyy ajatukseen Shakespearesta uniikkina henkilönä, jonka elämä yksilönä on mahdollistanut hänen teostensa kirjoittamisen. Kuten Greenblatt pyrkii todistamaan Shakespeare-elämäkertansa avulla: jos teoksia ovat innoittaneet yksilön kokemukset, on Shakespearen myös oltava yksi, tietty henkilö. Tämä Shakespearen representaatio vastustaa esimerkiksi myyttejä plagioinnista ja epäilyjä Shakespearen todellisesta henkilöllisyydestä, joihin palaan tarkemmin luvussa 3.4.

Runsasta intertekstuaalisten viittausten määrää pohjaa oletus Shakespearen universaaliudesta ja teosten laajasta tunnettavuudesta lukijalle. Lainauksia ja viittauksia voidaan hyödyntää, koska tutkimuskohteiden lukijoiden odotetaan tuntevan Shakespearensa. Mason kritisoi kulttuurisen lukutaidon mallia (*cultural literacy model*), jossa tiettyjen tekstien tunteminen määritetään olennaiseksi perustiedoksi yhteiskunnassa toimimiseksi ja koulutetuksi tulemiseksi. Mallin mukaan tietyt ominaisuudet nousevat arvostetuiksi: yksilö arvostaa kirjallista mediaa muiden mediamuotojen yli, tietää laajasti auktoriteettien, usein länsimaiseen kaanoniin perustuvista, teoksista, omaa vaikeiksi koettujen tekstien kerronnan tavat ja tuntee vain vähän tai ei pidä arvokkaana populaareja tekstejä. Koska näiden ominaisuuksien perusteella luodaan representaatio älykkäästä tai hyvästä lukijasta, intertekstuaalisista viittauksista tulee tapa kategorisoida ja arvottaa muita lukijoita. (Mason 2019, 144, 146–147.) Shakespeareen, joka kuuluu laajasti länsimaiseen kirjallisuuden kaanoniin, viittaamalla tuetaan tämän kulttuurista asemaa. Toisaalta Shakespeare on myös olennainen osa populaarikulttuuria ja tunnettu sen myötä. Viittaukset sekä heijastavat jo olemassa olevaa ajatusta Shakespearen tunnettavuudesta useille eri lukijoille että rakentavat sitä edelleen.

Tutkimuskohteiden tiedostaessa historiallisuutensa jää kysymys siitä, miten paljon Shakespeare-hahmoille annetaan mahdollisuuksia kehittyä kirjailijan teosten puitteissa. Kuten Marie Lovrod toteaa *Hamlet*-näytelmän uudelleenkirjoituksessa *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Tom Stoppard, 1966) nimihahmot ovat sidottuja seuraamaan *Hamlet*-näytelmän juonta. Kuitenkin heille annetaan mahdollisuus muuttaa käsikirjoitusta ja pelastaa sekä itsensä ja Hamlet, jos he paljastavat Hamletin kuoleman määräävän kirjeen sisällön. Hahmot eivät kuitenkaan toimi niin, vaan kokevat lopulta traagisen absurdin lopun kuten *Hamlet*-näytelmässä. (Lovrod 1994, 505.) Omalla tavallaan Shakespeare-hahmot ovat myös käsikirjoituksen alaisia, nimittäin Shakespearen teosten. Kun Shakespearen teokset sidotaan niin vahvasti hänen elämäntapahtumiinsa, se ohjaa mahdollisuuksia esittää hänen hahmonsaa.

Tässä kohtaa astuu mukaan myös metadraamallisuus, kun historiallisen ja fiktiivisen rajat kohtaavat.

3.1.2 Metadraama

Intertekstuaalisuuden lisäksi metadraamallisuuden kautta tutkimuskohteideni on mahdollista sekä ottaa kantaa Shakespearen kulttuuriseen asemaan että tuoda esiin näytelmien itsensä historiallisuus. Metadraamallisuus yhdistyy tätä kautta representaatioon, kun näytelmä kiinnittää lukijan huomion fiktiivisen todellisuuden luonteeseen konstruktiona. Kuten esimerkiksi Joan Lord Hall (2011, 207) toteaa *Equivocation*-näytelmästä, puhuessaan repliikkejä Shakespearen teoksista Shag ja muut hahmot vaikuttavat olevan vain seurausta Shakespearen näytelmistä. Tässä on tiettyä tasapainottelua historiallisen henkilön ja fiktiivisen hahmon välillä. Toisaalta Shag on Shakespeare, toisaalta taas Shakespearen representaatio.

Intertekstuaalisuus ja metadraamallisuus toimivat usein tutkimuskohteissani yhdessä, kun Shakespearen teoksiin viittaamalla huomioidaan Shakespearen teoksien tunnettavuus. Esimerkiksi *Elizabeth Rex* -näytelmässä *As You Like It* -teoksesta kuuluisa ”koko maailma on näyttämö” -monologi on jo kulunut:

PERCY: I could give you ”all the world’s a stage...”

ALL: (*Speaking in tired unison.*) ”... and all the men and women merely players...” (*Some make rude noises.*) (*ER*, 14.)

Jo omana aikanaan monologi on siis niin suosittu, että näyttelijät itse ovat puutuneet siihen. Tämä peilautuu nykypäivän lukijalle, joka voi havaita lainauksessa ja sen reaktiossa samaistumiskohdan nykyaikana jo kliseeksi muodostuneeseen sitaattiin. Samalla leikitellään yhdessä Shakespearen teoksen metadraamallisuuden kanssa, kun viitataan näyttämöä vertauskuvana käyttävään sitaattiin. *Equivocation*-näytelmässä Judith ei pidä Shagin näytelmiinsä viljelemistä monologeista: ”Soliloquies. People you’ve never met telling you things you’d rather not know. [...] And he always gives the soliloquies to the wrong people. As if you needed to know one more thing about Hamlet.” (*E*, 24.) Tässä luodaan sekä intertekstuaalinen viittaus *Hamlet*-näytelmään että mahdollistetaan kritiikki sitä kohtaan.

Vaikka Shakespearen teoksiin osoitetaan tutkimuskohteissani hahmojen suusta kritiikkiä, kuitenkin keskeistä on yhteyden luominen näytelmän ja lukijan välille. Yhdessä hahmojen kanssa nauraminen Shakespearen teoksien tyypillisille piirteille ja tämän asemalle tukee

Shakespearen diskursiivista asemaa tunnettuna kirjailijana. Vitsi nimittäin toimii vain, jos myös yleisö tunnistaa sen viittauksen kohteen. Tässä mielessä metadraamallisuuden käyttö heijastaa ajatusta Shakespearen laajasta tuntemuksesta yleissivistyksenä: jotta voi liittyä nauruun, on kuuluttava Shakespearen tuntevaan joukkoon. Intertekstuaalisilla viittauksilla voidaan myös nostaa Shakespearen asemaa. Esimerkiksi Judith toteaa Shagin viimeisistä näytelmistä: ”The last four were very odd plays” (E, 125). Tämä pohjaa Shakespearen aikalaiskommentteihin, joiden mukaan Shakespearen viimeiset näytelmät, jotka tunnetaan myös ryhmänä myöhäiset romanssit, olivat liian populaariin makuun perustuvia (ks. esim. Greenhalgh 2004). Kuitenkin *Equivocation* kääntää asetelman, koska näytelmät onnistuvat Judithin mukaan kertomaan hänen tarinansa. Shakespearen näytelmistä luodaan näin ihannoivaa kuvaa, joiden tyylille löytyy inhimillinen ja ihailtava selitys.

Intertekstuaalisuuden lisäksi metadraama ilmenee myös muilla tavoin tutkimuskohteissani. Erilaisia metadraamallisia keinoja kerronnassa ovat esimerkiksi itseensä viittaaminen näytelmänä ja erilaiset kehyskertomuksen mahdollistamat muodot, esimerkiksi näytelmät näytelmän sisällä ja roolien esittäminen roolin sisällä (Angus 2016, 25; Hornby 1986, 32). Erityisesti renessanssin ajan teatterissa yleiset konventiot, prologit, epilogit ja syrjään puhuminen, muistuttavat yleisölle heidän seuraavan näytelmää (Schlueter 1977, 2). Keskityn seuraavaksi analysoimaan näistä piirteistä keskeisimpiä tutkimuskohteideni ja Shakespearen näytelmien kannalta.

Renessanssin aikaan kaksoisroolittaminen oli yleistä erityisesti käytännön syistä. Ajan näytelmissä on usein niin paljon rooleja, ettei niiden roolittaminen yksittäin olisi ollut taloudellisesti järkevää. Kaksoisroolitus mahdollisti myös sen, että sairastapauksissa toisen, yleensä vähemmän olennaisia rooleja esittävän näyttelijän, oli mahdollista esittää sairastuneen rooli. Usein kaksoisroolitettujen roolihahmojen nimet kerrotaan näytelmissä heti hahmon saapuessa kohtaukseen erottelun helpottamiseksi. (Palfrey & Stern 2007, 50; Hattaway 2005, 71–72.) Tutkimuskohteissani kaksoisroolittamisella luodaan rakenteellinen yhteys Shakespearen teoksiin ja hänen aikansa käytäntöihin esityskäytäntöjen ja draamatekstin muodon kautta. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä pienet roolihahmot, kuten kuningattaren palvelijat, on merkitty kaksoisroolitettaviksi. Myös *Equivocation*-näytelmässä yhdellä esiintyjällä on useampia roolihahmoja Shagia ja Judithia lukuun ottamatta. Kyseisessä näytelmässä roolien väliltä löytyy myös selviä yhtymäkohtia. Shakespearen aikana tyyppi-roolittaminen näyttelijän ulkonäön ja persoonallisuuden mukaan oli yleistä ja näyttelijöiden oletettiin esittävän tyyppilleen sopivia rooleja (Palfrey & Stern 2007, 44–45, 52–

53). Esimerkiksi jesuiittapappi Garnetia, josta tulee Shagille eräänlainen henkinen johtaja, ja teatteriseurueen johtajaa ja isähahmoa Richardia esittää sama henkilö.

Kaksoisroolitus yhdistyy myös näytelmän sisällä renessanssin ajan näytelmien käytänteisiin ja huomioi oman historiallisuutensa. *Equivocation*-näytelmässä esimerkiksi näyttelijäseurueen johtaja ja pääroolien esittäjä Richard, joka perustuu historialliseen Globe-teatterissa toimineeseen Richard Burbageen, esittää kuningas Learin ja Macbethin rooleja. Roolien välinen vaihto ja roolien esittäminen roolin sisällä sisältävät myös metadraamallisia piirteitä. Esimerkiksi *The School of Night* -näytelmässä Stone esittää olevansa vain tavallinen näyttelijä ennen kuin hän paljastuu Shakespeareksi. Metadraamallisesti hahmon identiteetti jää häilyväksi, mikä liittyy myytteihin Shakespearen todellisesta henkilöllisyydestä, joihin palaan tarkemmin luvussa 3.4. *Equivocation*-näytelmässä tapahtuvassa *Macbeth*-näytelmän esityksessä näyttelijä Sharpe, joka esittää Macbethille kostoja hautovaa Macduffia, on samaan aikaan katsomossa istuva kuningas Jaakko. Esityksessä yhden näyttelijän on siis tarkoitus esittää kolmea roolia samassa kohtauksessa. Kaksoisroolittamiseen liittyy siis erityinen metadraamallinen taso, mikä korostuu erityisesti suhteessa roolihahmoihin, joita ei ole kaksoisroolitettu. Koska Shag ja Judith ovat ainoat hahmot, jotka on merkitty yhden esiintyjän rooleiksi, nämä nousevat näytelmän päähenkilöiksi renessanssinäytelmien roolituskäytänteitä seuraten. Erityisen mielenkiintoista tämä on Judithin kohdalla, joka on sekä näytelmän ainoa naisoletettu rooli että ainoa Shagin perheenjäsen, joka nähdään näytelmässä. Palaan lähemmin Judithin rooliin näytelmässä luvussa 5.1.

Useisiin rooleihin liittyy vahvasti näytelmä näytelmän sisällä -rakenne, joka on tunnettu muun muassa Shakespearen *Hamlet* ja *A Midsummer Night's Dream* -näytelmistä. Esimerkiksi *The School of Night* hyödyntää tekniikkaa yksinkertaisimmassa muodossaan, kun Stone ja Rosalinda esittävät kohtauksen Marlowen näytelmästä *Dido, Queen of Carthage* (n. 1598). Kohtauksen merkitys liittyy erityisesti lukijan informointiin Marlowen ystävän, sir Walter Raleighin ja kuningatar Elisabetin välisestä välirikosta. Hieman rakenteellisesti monimutkaisemman version esittää *Elizabeth Rex*, jossa Elisabet ja Ned kuvittelevat kuningattaren ja Essexin jaarlin kohtaamisen. Kohtaus ei ole varsinainen näytelmäesitys, vaikka Ned esittää Essexin jaarlia ja Elisabet versiota itsestään. Se ennemmin rikkoo todellisuuden tasoja, kun mahdollinen tapahtuma tuodaan esiin näytelmän pääasiallisen juonen sisällä. Näytelmässä toimivat kolme fiktiivistä todellisuuden tasoa: 1) Ylin taso on Willin kuolinilta, josta käsin näytelmän tapahtumat kerrotaan, 2) toinen taso on Essexin jaarlin kuoliniltana tapahtuva Willin ja Elisabetin kohtaaminen, 3) kolmas taso on

mahdollinen versio siitä, mitä olisi voinut tapahtua, jos Essexin jaarli ja Elisabet olisivat kohdanneet ennen teloitusta. Tässä historiallisen fiktion todellisuuden konstruktio nousee keskeiseksi. Kuten Yifen Beus toteaa, näytelmä näytelmän sisällä -rakenne on ironinen tapa tuoda esiin näytelmän luonne konstruktiona. Se osoittaa, miten näytelmä leikittelee hahmojen ja lukijan välisellä illuusion ja todellisuuden rajapinnalla. (Beus 2007, 21.) Metadraamallisuus kiinnittää lukijan huomion koko näytelmän luonteeseen historiallisen fiktion konstruktiona.

Monimutkaisin versio näytelmästä näytelmän sisällä tapahtuu *Equivocation*-näytelmässä, jossa esitetään Shakespearen keskeneräisiä tai hylättyjä näytelmiä. Toisin kuin *Elizabeth Rex* -näytelmässä, jossa todellisuuden tasot toimivat hierarkkisessa järjestyksessä, *Equivocation*-näytelmässä tasot sekoittuvat vapaasti keskenään. Näytelmässä on kolme limittäin toimivaa todellisuuden tasoa: 1) näytelmän varsinaiset kronologiset tapahtumat, 2) ruutisalaliiton tapahtumat sen osallistujien näkökulmasta, ja 3) Shagin kirjoittamien näytelmäversioiden harjoitukset Globe-teatterissa. Tason 3) näytelmät ovat ruutisalaliitosta¹⁷ kertovan ”The True History of the Powder Plot” -näytelmän versioita. Mason käyttää tällaisista pääkertomuksen sisällä esiintyvistä kertomuksista, jotka eivät ole olleet olemassa ennen pääkertomustaan, termiä valekertomus (*dummy narrative*). Valekertomuksia voidaan käyttää merkittyjen intertekstuaalisten viittausten tavoin hahmokuvan ja juonen luomiseen. (Mason 2019, 157.) Eri todellisuuksien tasojen sekoittuminen ilmenee esimerkiksi salaliittolaisen Tom Wintourin kertoessa Shagille omaa versiota tapahtumista:

CATESBY (ARMIN): *Unworthy life to serve a king debased!*

Armin – who has been playing Catesby – emerges from beneath the role to ask Shag –

ARMIN: Wait a minute, Will. You’re not really expecting me to say that, are you?

SHAG: (*Writer/director.*) GO ON!

Armin becomes Catesby again instantly.

CATESBY (ARMIN): Before we speak further – an oath.

SHAG: Waitwaitwait! The priest didn’t administer the oath?

¹⁷ Ruutisalaliitto oli katolisten uskovaisten suunnitelma protestanttisen kuningas Jaakon syrjäyttämiseksi vallasta. Salaliittolaiset piilottivat ruutitynnyreitä parlamenttitalon alaiseen kellariin tarkoituksenaan räjäyttää rakennus ja kuningas sen mukana 5. marraskuuta 1605. Juoni epäonnistui, kun salaliittolaisten lähettämä kirje päättyi kuningas Jaakolle. Salaliiton jäsenet otettiin kiinni, vangittiin tai tapettiin.

TOM (SHARPE): Garnet wasn't there. He was in the next room preparing the sacrament. (*E*, 46.)

Todellisuuksien tasot ilmenevät kyseisessä kohtauksessa näin:

- 1) Näytelmän kronologisessa tapahtumassa Shag on vangitun Tom Wintourin luona, joka kertoo hänelle tarinaansa. Taso näkyy Shagin keskeyttäessä Tomin kertomuksen kysyäkseen isä Garnetin läsnäolosta salaliiton vannoessa valaansa.
- 2) Osallistujien näkökulmasta Catesby ehdottaa muille salaliittolaisille valan ottamista. Tapahtuma näytetään tapahtuvan reaaliajassa, ei vain kerrottuna.
- 3) Näyttelijä Armin, joka esittää Shagin näytelmässä Catesbyn roolia, kysyy Shagilta ohjeita. Catesbyn repliikit toimivat tällä todellisuuden tasolla ”The True History of the Powder Plot” -näytelmän repliikkinä.

”The True History of the Powder Plot” toimii sekä Shagin hahmokuvan luomisen välineenä että metadraamallisesti muistuttamassa lukijaa siitä, että tämä lukee konstruoitua näytelmää. Valekertomuksena ”The True History of the Powder Plot” luo erityisesti epävakautta Shakespearen representaatioon, sillä kyseessä ei ole historiallisen Shakespearen kirjoittama näytelmä, vaan kirjailijan oma versio mahdollisesta Shakespeare-näytelmästä. Näytelmän hahmojen identiteetin ja tapahtumat ovat lopulta vain fiktiota, yhdenlaisia representaatioita historiasta.

Shakespearen näytelmissä on muun metadraamallisuuden lisäksi paljon monologeja (ks. esim. Arnold 1911, 24–26, Fly 1986).¹⁸ Tutkimuskohteissani monologit on keskitetty pääasiassa kolmelle eri hahmolle: Willille, Marlowelle ja Judithille. *Elizabeth Rex* ja *The School of Night* -näytelmät alkavat Willin ja Marlowen monologeilla. Tämä muoto myötäilee renessanssinäytelmien prologirakennetta, jossa lukijalle paljastetaan keskeistä tietoa näytelmästä. *Elizabeth Rex* -näytelmässä Willin monologi kehittää kehyskertomuksen hänen kuolinillastaan, kun taas *The School of Night* -näytelmässä Marlowen monologi esittelee hänen ateistisia näkemyksiään sekä kertoo jo ennalta Marlowen kuolinpäivästä. Epilogirakennetta myötäilee *Equivocation*, joka päättyy Judithin monologiin Shagin viimeisistä näytelmistä ja kuolemasta. Monologiin avulla lukijaa voidaan informoida näytelmille keskeisistä asioista. Metadraamallisesti keskeisiä monologit ovat erityisesti

¹⁸ Shakespearen monologit varioivat paljon tyyliltään ja funktioiltaan, joten varsinaisia tyyppiesimerkkejä tai yhtenäisiä tyylipiirteitä on vaikeaa esittää (ks. esim. Arnold 1911; Clemen 1972, 147–150).

Willille, joka Shakespeare-hahmona puhutellessaan yleisöä ylittää historiallisen ajan ja paikan etäisyyden. Hahmo, joka perustuu jo kuolleeseen näyttämökirjailijaan, puhuttelee yleisöä nykypäivän teatterissa kuolinhetkestään käsin. Hahmokuvan kannalta Willin monologit mahdollistavat tämän katumuksen esittämisen Essexin jaarlin teloitussyöstä. Samalla Will puhutellessaan lukijaa suoraan liittyy Shakespearen ajan ylittävyiden diskursseihin. *Elizabeth Rex* -näytelmän teemat esimerkiksi suremisesta ja vallasta sidottuina Willin hahmoon tarinansa kertojana korostavat Shakespearea ihmisyyden kuvaajana.

3.2 Arki teatterissa

Kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani Shakespeare sidotaan tiukasti kiinni teatterin maailmaan. Tutkimuskohteeni sijoittuvat historiallisen Shakespearen elinaikaan ja hyödyntävät muun muassa ajan teatterikäytäntöjä. Ei ole itsestään selvää, että Shakespeare hahmona tarvitsisi sijoittaa elinaikaansa ja -paikkaansa fiktiossa. Faktioihinkin perustuvassa fiktiossa on enemmän mahdollisuuksia erilaisille tulkinnoille kuin nerouden diskursseihin liittyvien Shakespearen teosten kohdalla, joiden uudelleentulkinnat tuottavat helposti kritiikkiä. Populaarikulttuurissa Shakespeare-hahmojen sijoittamisella muuhun kuin renessanssin ajan kontekstiin voidaan kommentoida tämän kulttuurista asemaa erilaisesta näkökulmasta. Shakespeare-hahmoja on esitetty esimerkiksi aikamatkustuskertomuksissa, joissa kirjailijan kehollisuus ja sijoittuminen populaarikulttuuriin eliitin sijasta ovat yleisiä piirteitä hahmojen representaatioissa (Franssen 2016a, 3, 229–231). Shakespeare-hahmon ei tarvitse siis esiintyä renessanssin kontekstissa ollakseen silti Shakespearen representaatio. Pyrin tässä luvussa hahmottamaan mahdollisia syitä valinnalle esittää Shakespeare-hahmot historiallisen henkilön elinajan- ja paikan kontekstissa sekä sitä, miksi Shakespeare-hahmot esitetään juuri teatterimaailmaan sijoittuvina.

Sen sijaan, että keskityttäisiin esimerkiksi Shakespearen perheeseen tai elämään Stratfordissa, kaikki kolme tutkimuskohdettani sijoittuvat Shakespearen teatteriuran aikaan. Erityisesti maalaiskaupunki Stratfordin ja urbaanin Lontoon ero näkyy *Elizabeth Rex* -näytelmässä. Douglas Lanierin mukaan populaarikulttuurissa Shakespearesta tehdään usein moderni henkilö, joka jättää taakseen maalaiselämän vanhoine traditioineen ja siirtyy innostavaan, mutta yksinäiseen, elämään kaupungissa. Kaipuu vanhaan ja sen menettäminen toimii inspiraationa myöhemmin Shakespearen teoksille. (Lanier 2007, 102.) Tämä Lontoon ja Stratfordin vastakkainasettelu näkyy *Elizabeth Rex* -näytelmässä, jossa Will muistelee onnellista lapsuuttaan maalla: ”All those summer days – scouring the banks of the Avon for

smooth, round stones – scaring up ducks and foxes – kingfishers – swallows... (*Distant dogbarking.*) . . . somebody's dog... Oh, God – I want it back.” (*ER*, 2.) Sen sijaan tämän uraan Lontoossa liittyvät vaikeudet ja pettymykset, vaikka hänestä tulikin teatterimaailmassa tunnettu: ”Barking dogs... Shrove Tuesday. Ash Wednesday. 1601. The beginning of the ending of my world.” (*ER*, 5.) Lontoo teattereineen on kuitenkin ympäristö, joka mahdollistaa kohtaamiset muiden historiallisten merkkihenkilöiden kanssa ja sysää Shakespeare-hahmot osaksi aikansa poliittisia kiistoja.

Tutkimuskohteeni tapahtumapaikat sitoutuvat laajasti teattereihin. *Equivocation* sijoittuu suurilta osin Shakespearen kotiteatteriin Globeen ja *The School of Night* -näytelmässä vierailaan Marlowen näytelmien esityspaikassa Rose-teatterissa. Vaikka *Elizabeth Rex* -näytelmässä ei ole varsinaista teatterirakennusta, teatterin kaltainen ympäristö on silti läsnä. Tapahtumapaikkana näytelmässä toimii lato, joka on täynnä teatterille ominaista rekvisiittaa ja lavasteita: ”some wicker skips containing properties and costumes which spill over their sides; a cluster of box-trees and a rosebush; a box of books [...] Above the lofts, a banner is loosely hung, which reads: ’The Lord Chamberlain’s Men.’” (*ER*, xiv.) Teatteriseurueen hahmot ovat myös suurimman osan ajasta *Much Ado About Nothing* -näytelmän esiintymisasut yllään, mikä hälventää ladon ja teatterilavan välistä eroa. Teatteritilan käyttö tapahtumapaikkana ja teatterin konventiot yhdistyvät sekä mielikuviin Shakespearesta teatterintekijänä että tutkimuskohteideni muotoon draamoina. Teatterilavan käyttö lavana fiktiivisessä maailmassa toimii tällöin myös metadraamallisena elementtinä.

Teatterillisuus myös siirtyy muihin tapahtumapaikkoihin teattereiden ulkopuolella. Kuten edellisessä luvussa todettiin, *Equivocation*-näytelmässä ruutusalaliiton eri henkilöiden kertomat versiot esitetään näytelmämuodossa. Tila, jossa kohtaaminen tapahtuu, on tällöin rajapinta vankilan ja Globe-teatterin välillä. Ero teatterin ja muun todellisuuden välillä hälvenee myös, kun Shag yrittää demonstroida näyttelijöille, miten haluaisi nähdä ”todellisen ihmisen” lavalla:

SHAG: I live for the day when an actor can walk onstage, stand stock still and have an audience applaud *in sheer wonder* that – in spite of plague, politics and the foolishness of this age – this *thing* has managed to stay *alive*.

SHARPE: Just stand there? That’s what you want us to do? (*Yes.*) OK. Do it then. (*Sharpe gets a barrel. Places it center stage. Shag hesitates.*) You think that’s what acting is? Go ahead then. Show us. Just stand there.

Shag steps up onto the barrel. [...] It's not long before he starts to feel foolish. (E, 18.)

Myöhemmin teloituksessaan salaliittolainen Tom Wintour nousee Shagin tavoin samalle tynnyrille ja toteuttaa Shagin vision sellaisena, kuin hän sen mielessään näki. Jälleen teatteri ja teatteritilat saavat metadraamallisia piirteitä, kun esityksen ja todellisuuden tasot sekoittuvat. Samalla huomio kiinnittyy metadraaman kautta teatteritilan materiaalisuuteen: tynnyrin päällä seisova hahmo on vain ihminen teatteritilassa. Myös näytelmätekstien konventiot nousevat kohtauksessa esiin, koska draama perustuu dialogiin ja toimintaan. Seisoessaan hiljaa toimimatta ja puhumatta Shag pysäyttää näytelmän etenemisen, mikä kiinnittää lukijan huomion näytelmään konstruktiona. Toisaalta teatterillisuus, joka liitetään Shakespearen tapaan kuvata todellisuutta, nousee kohtauksessa esiin. Maailma näyttämönä - metafora on tunnettu Shakespearelta ja kuvaa sitä, miten eri tavoin ihmiset tiedostavat esiintyvänsä omalla tahollaan maailmassa (Crosman 2004, 2, 5). Teatterillisuuden ilmeneminen tutkimuskohteissani eri tiloissa liittyykin ajatukseen siitä, miten Shakespearen ajatuksen mukaan teatteri ei rajoitu vain esitystilanteisiin.

Teatteriin sijoittuminen ja sen keskeiseksi teemaksi nostaminen myös mahdollistaa erityisellä tavalla henkilöiden ja tapahtumien metadraamallisen kommentoinnin. Esimerkiksi näytelmä näytelmän sisällä -rakenne mahdollistaa etäännyttämisen hahmoista ja huomion kiinnittymisen näytelmään itseensä konstruktiona. Erityisesti *Equivocation* hyödyntää teatteriympäristöä metadraamallisuuden lähteenä. Esimerkiksi Cecil viittaa yleisöön naljaillessaan Shagille tämän toiveista kirjailijana: ”(Re: audience.) What do you say, Writer? Do you show them their souls –” (E, 55.) Tuomalla yleisön mukaan osaksi kohtauksia Globe-teatterissa historiallinen etäisyys esitettyjen hahmojen ja lukijan välillä hälvenee. Näytelmän teemat ja hahmojen konfliktit tuodaan lähemmäs nykypäivää, jolloin syntyy vaikutelma ajan ylittävien kysymysten yhdistävästä voimasta. Samalla jälleen tulee esiin historiallinen näkökulma renessanssiin ja Shakespeareen.

Elizabeth Rex -näytelmässä metadraamallisuutta osoittaa Elisabetin ja Willin välinen keskustelu:

ELIZABETH: Is this a play we are in?

WILL: It would seem so, yes. (*ER*, 106.)¹⁹

Hahmot itse viittaavat *Antony and Cleopatra* -näytelmään, jossa Essexin jaarli ja Elisabet ovat innoittaneet nimihahmoja. Lukijalle avautuu kuitenkin herkullinen mahdollisuus lukea dialogi fiktion todellisuutta rikkovana. Tässä metadraamallisuus korostaa *Elizabeth Rex* -näytelmää fiktiona. *The School of Night* -näytelmässä Stone taistelee miekoin Marlowen suojelijan kätyreitä vastaan. Stone toteaa kamppailun jälkeen miekkojen olevan vaarattomia: ”It’s buttoned! The sword! (*Shows him the sword tip.*) It’s a property... a stage prop!” (*SN*, 73.) Fiktion luoma illuusio tuodaan esiin metadraamallisuuden avulla: itsessään vaaraton fiktio luo illuusion vaarasta Stonen henkilöhahmolle (taistelu miekoin), mutta vaara kumotaan jälleen teatterille tyypillisen elementin avulla (miekka on rekvisiitta). Samalla teatterin materiaallinen todellisuus nousee tekstin avulla esiin, kun huomio kiinnittyy teatterin materiaalisuuden tähtäämiseen illuusion luomiseen.

Teatteriympäristön lisäksi ihmiset, joiden kanssa Shakespeare näytelmissä toimii, liittyvät laajalti teatterimaailmaan. Shakespearen näyttelijäseurue esiintyy kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani. *Elizabeth Rex* esittää kohtaamisen Hovimarsalkan miesten ja kuningattaren välillä, kun taas *Equivocation*-näytelmässä Shagin yritys kirjoittaa näytelmiä seurueelleen on keskeisessä osassa. *The School of Night* poikkeaa kahdesta muusta siinä, että Stonen näyttelijäseuruetta ei koskaan nähdä. Seurueesta tiedetään vain, ainakin Stonen omien sanojen mukaan, että se päätti lähteä Lontoosta *Henry the Sixth* -näytelmän (1591) esityksen jälkeen, kun Stonen kirjoittama ja esittämä kapinallinen Jack Cade oli nähty yleisön mielestä liian sympaattisena hahmona. Ilman seuruetta Stone on kuitenkin teatterilaisten ympäröimä, kun sekä kirjailijat Marlowe että Thomas Kyd sekä italialainen näyttelijätär Rosalinda ovat mukana *The School of Night* -näytelmän tapahtumissa. Shakespeare-hahmot esitetään siis tiiviissä yhteydessä aikansa teatterimaailmaan muiden kohtaamiensa henkilöhahmojen kautta. Teatteri nouseekin myös henkilöhahmojen välisissä suhteissa keskeiseksi. Teatteriinkin liittymättömät hahmot edustavat laajalti poliittista ja hallinnollista aluetta, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.

Equivocation ja *Elizabeth Rex* nostavat Hovimarsalkan miehet erittäin keskeisiksi hahmoiksi Shakespearen elämässä, jolloin tämän hahmokuva rakentuu erityisesti suhteessa seurueen jäseniin. *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will on ryhmän johtaja. Ryhmän taloudellisen vastuun

¹⁹ Esimerkkinä tekstin mahdollistamasta metadraamallisuudesta esityksessä, kohtauksen aikana Will katsoo lavalla ympärilleen sekä yleisöä kiinnittäen huomion esitystilanteeseen (*Elizabeth Rex*, Nicu’s Spoon Theater Company 2000).

kantamisen lisäksi hän toimii sovittelijana näyttelijöiden välillä ja heidän ystävänä. Hän esimerkiksi lohduttaa Harrya, kun Ned on vihoissaan:

WILL: (*To Harry.*) You alright?

HARRY: Yes. I guess. He [Ned] says that bear's the only friend he has.

WILL: Well, we know that isn't true. Don't we. (*ER, 27.*)

Willillä onkin selvästi luottoasema ryhmässä, minkä lisäksi hänellä on auktoriteettia. Tämä käy ilmi kuningatar Elisabetin saavuttua paikalle. Kun hovineito kysyy näyttelijöiltä tuolia, muiden siirtäessä kysymystä eteenpäin Will vastaa siihen:

MATT: A chair? (*To Luddy.*) Have we a chair?

LUDDY: (*To Percy.*) Have we a chair?

PERCY: (*Hurrying down to Will.*) Have we a chair?

(*Will rises, revealing the prince's chair.*)

WILL: A chair.

PERCY: (*Decisively.*) Yes. (*He hurries back to Luddy.*) We have a chair. (*ER, 29–30.*)

Samanlainen dialogi toistuu vielä kahdesti hovineidon kysyessä tuolin laatua ja tyyntä. Kuten muiden tutkimuskohteideni kohdalla, draamamuoto dialogipainotteisena korostaa henkilöiden keskinäisten keskustelujen merkitystä hahmokuvan rakennuksessa, mikä näkyy kohtauksessa. Toistuva rakenne toimii komediallisena elementtinä, mutta samalla ilmentää muiden hahmojen kunnioitusta ja luottamusta Williä kohtaan. Will on kunnioitettu ei vain kirjailijana, vaan myös johtajana. Erityisesti Ned kuitenkin uskaltaa myös vastustaa Williä. Hän esimerkiksi naljailee tälle lukemisesta ja *Antony and Cleopatra* -näytelmän kirjoittamisen hitaudesta, koska Will pelkää sen läheisyyttä Elisabetiin ja Essexin jaarliin. Will ei siis ole täydellinen auktoriteetti ryhmässä, vaan hän on ennemmin osa teatteriperhettä. Will esitetään kaikin puolin hyvänä johtajana, joka on myös seurueensa jäsenten ystävä.

Vaikka *Equivocation*-näytelmässä Richard on seurueen johtaja, se toimii kuitenkin omien sanojensa mukaisesti kollektiivina. Ryhmä muun muassa äänestää yhdessä siitä, alkaako Shag kirjoittaa Cecilin heiltä pyytämää näytelmää ruutusalaliitosta. Näennäisestä demokratiasta huolimatta lopullinen valta on kuitenkin Richardilla. Niinpä Shagin on esimerkiksi alistuttava Richardin tahtoon, vaikka hän ei haluaisi kirjoittaa näytelmämuotoa vastustavaa tarinaa: "It's

a four act build up to an explosion that *doesn't* happen.” (E, 30). Tästä huolimatta, kuten Richard sanoo: ”I’ll be the judge of what can and can’t be done!” (E, 20). Osana seuruetta Shag on siis melko tasa-arvoinen muiden rivijäsenten kanssa. Kirjailijana toimiminen ei itsessään nosta hänen arvoaan seurueen sisällä. Esimerkiksi näyttelijä Sharpe ehdottaa ruutusalaliiton antamista näytelmäkirjailija John Fletcherin kirjoitettavaksi, jos Shag ei siihen itse pysty. Samaan aikaan kirjailijoilla on kuitenkin tietty erityisasema suhteessa näyttelijöihin, kuten Sharpe toteaa: ”A writer gets to pick. We only get to play. We are at your mercy.” (E, 33.) Vaikka Shagilla ei ole seurueen päätöksien suhteen erityistä valtaa, hän voi kuitenkin seurueen ainoana kirjailijana vaikuttaa ryhmän esityksiin ja hallitsee sitä kautta omalla tavallaan seurueen taiteellista sekä rahallista menestystä.

Valtakysymyksistä huolimatta seurue on erittäin tiivis ja pitää toisistaan huolta. Esimerkiksi Sharpe, joka kiistelee milloin Richardin ja milloin Shagin kanssa, ei kuitenkaan suostu ryhtymään Cecilin vakoojaksi. Shag ei anna Sharpen kritiikin kirjoittajanlahjoistaan hermostuttaa itseään, vaan tiedostaa, mistä käytös kumpuaa: ”Sharpe doesn’t hate me. He’s just frightened – mostly of his own talent.” (E, 21.) Shag onkin keskeinen osa seuruetta ja sen toimintaa myös henkilökohtaisella tasolla. Erityisesti Richard, vaikka johtaakin ryhmää ja on valmis tekemään kaikkensa teatterinsa selviytymisen eteen, kokee Shagin teatteriaan tärkeämmäksi. Kun Shag kysyy Richardilta, antoiko tämä hänen keskeneräisen käsikirjoituksensa Cecilille, Richard vastaa: ”You mean more to me than *this*. (He indicates *the Globe*. Richard can’t speak. Nobody else knows what to say. Then –) And that’s the truth.” (E, 99.) Teatteriseurue on, taloudellisista ja poliittisista olosuhteista huolimatta, kuin perhe. Kuten Will, Shag ei ole arvokas seurueelleen pelkästään kirjailijana, vaan myös ystävänä. Suhteessa Hovimarsalkan miehiin Shakespeare representoidaan hyvänä ihmisenä, ei vain hyvänä kirjailijana.

Teatteriinkin liittyy myös tietty arkisuus. Shag ja Will kirjoittavat näytelmiään seurueen esitettäväksi, näyttelijät harjoittelevat tekstejä ja valittavat niistä tai omista rooleistaan. Koska teatterit ovat *The School of Night* -näytelmässä suljettuja ruton vuoksi, Marlowe toteaa Stonen täytyvän olla runoilija itsensä elättääkseen: ”Are you a poet? You’ll need to be now with the theatres closed.” (SN, 35.) Historiallisena fiktiona tutkimuskohteeni käyttävät renessanssin ajan teatterin käytäntöjä autenttisuuden kokemuksen luomiseen, mutta sillä on myös erityisesti hahmokuvan kannalta tärkeä funktio. Raha ja teatterin talous ovat esillä erityisesti *Elizabeth Rex* - ja *Equivocation*-näytelmissä. Will on erittäin tarkka rahasta. Hän esimerkiksi nuhtelee Nediä, joka kohtelee rooliasuaan liian rajusti: ”Mind what you do with that costume.

Ned. It cost me a good deal of money” (*ER*, 6.) Samoin Elisabetin kaataessa olutta yhdelle puvuista hän on todellista ulosantiaan kiukkuisempi asiasta: ”No harm done. (*He turns away, furious – the cost!*)” (*ER*, 39.) Willin kiinnostuksesta rahaan ja tarkkuudesta sen kanssa voidaan nähdä kaikuja historiallisen Shakespearen lainaussopimuksista ja testamentista. Willistä pyritään kuitenkin luomaan moniulotteinen henkilöahmo, sillä rahanahneudesta huolimatta hän on hyvä ystävä näytelmäseurueen jäsenille. Tarkkuus rahasta on vain pieni, inhimilliseksi tekevä piirre muuten mukavassa miehessä. Saituruuden myyttiä loivennetaankin esittämällä Shakespeare-hahmo muuten kunnollisena henkilönä.

Toisin kuin Will, Shag on ennemmin taiteelleen omistautunut kuin kiinnostunut teatterin taloudellisesta kannattavuudesta. Kun Judith kysyy, saako Shag ruutisalaliitosta kertovan näytelmän kirjoittamisesta rahaa, Shag on mahdollisen palkan saamisen sijaan ennemmin kärttyinen, kun hänet on pakotettu kirjoittamaan ruutisalaliitosta:

JUDITH: [...] How is it [uusi näytelmä] coming?

SHAG: (*Focused on work.*) It can't be done.

[...]

JUDITH: What's it called?

SHAG: *The True History of the Powder Plot* by me William Shagspeare for posterity.

JUDITH: Will it pay? (*Affirmative grunt.*) Keep writing. (*E*, 23.)

Myöhemmin, kun seurue toteaa näytelmän ensimmäisen version perusteella sen olevan mahdoton toteuttaa, Shag ehdottaa ensimmäisenä rahojen palauttamista Cecilille. Aluksi Richard kieltäytyy, mutta suostuu lopulta Shagin pyyntöön: “[...] I'll go to Cecil. Give me the money. (*No response.*) Richard. (*Shag puts out his hand. Richard takes out the money. Gives it to Shag.*[...])” (*E*, 32.) Teatterin taloudellisesta kannattavuudesta ja raha-asioista huolehtiikin Richard. Hän yrittää esimerkiksi saada Shagin tuottamaan rahaa teatterille, kuten parenteesissa todetaan: ”*Decades of friendship between them, but Richard – businessman – has to get Shag – artist – to write the goddamn play*” (*E*, 21). Parenteesin tapa kuvata henkilöahmojen sisäistä maailmaa on poikkeava niiden tavanomaisesta toimintaa tai tilaa kuvaavasta funktiosta. Sillä onkin merkitystä hahmokuva rakennuksen kannalta, kun ystäväysten välinen ero tuodaan esiin. Vaikka myös Richard on näyttelijänä taiteilija, hänet asetetaan kirjailijana toimivaa Shagia vastaan. Shag myös syyttää Richardia rahan perässä juoksemisesta, kun he riitelevät Shagin näytelmän esittämisestä: ”*You insisted that I take this*

commission, Richard. For the *money!*” (*E*, 88.) Shakespearen rahanahneuden myytin vastustamisen lisäksi näytelmässä ohitetaan historiallisia käytänteitä suopeamman hahmokuvan luomiseksi. Kuten Diana E. Henderson toteaa, Shakespearen hyödyntämät draamagenret olivat usein jo valmiiksi suosittuja yleisön keskuudessa. Seurueen edun vuoksi ajan muodin seuraaminen on voinut olla yhtä suuri tekijä kuin Shakespearen oma kirjailijapersoonaa. (Henderson 2007, 15.) *Equivocation* esittää kuitenkin version Shakespearesta, joka ennemmin seuraa omaa taiteilijuuttaan kuin arjen realistisia vaatimuksia. Siinä, missä Will yhdistyy myytteihin Shakespearen rahanahneudesta muusta kunnollisuudestaankin huolimatta, Shag sopii ennemmin kaikkensa taiteelle antavan kirjailijan malliin. *Elizabeth Rex* ja *Equivocation* suhtautuvat siis eri tavoin Shakespearen talouskauppojen tuottamiin myytteihin. Samalla Shakespeare-hahmojen kuva eroaa hieman: Will on käytännönläheisempi ja Shag taas taiteen keskeisimmäksi asettava.

Samalla, kun Shakespeare sidotaan teatterin maailmaan, arjen esittäminen antaa mahdollisuuden paljastaa tämän inhimilliset puolet. Toisaalta Shakespearen osallisuus arkiseen todellisuuteen ammatissaan rutiineineen ja ongelmineen tekee hänestä samaistumisen kohteen. Toisaalta taas Shakespearen erityisyys korostuu, kun tämä onnistuu nousemaan arjen olosuhteiden yläpuolelle. *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will ja Hovimarsalkan miehet ovat erityisesti ne, joiden kanssa kuningatar Elisabet haluaa viettää Essexin jaarlin teloituksen yön. *Equivocation*-näytelmässä Shag onnistuu tavoitteessaan kirjoittaa totuudenmukaisesti nykyajastaan aiheuttamatta poliittista vaaraa itselleen tai läheisilleen muokkaamalla tapahtumat menestyksekkääksi *Macbeth*-näytelmäksi. Vaikka *The School of Night* -näytelmässä Shakespearen yhtä selvää nousua ei tapahdu, siihen kuitenkin viitataan tulevaisuutena. Esimerkiksi Marlowe on hyvin tietoinen siitä, että Stone on uskomattoman lahjakas kirjoittaja verrattuna tämän omiin kykyihin heidän keskusteltuaan *Othello*-näytelmästä: ”Yes! Wouldn’t surprise me if you’ve written it already... in the cracks between making love and making excuses for me being unable to write a line!” (*SN*, 83.) Shakespearen mahdollisuus tulla tunnetuksi ja nousta muiden yläpuolelle on siis olemassa myös tässä näytelmässä. Shakespeare-hahmoihin liittykin tutkimuskohteissani representaatio erityisestä yksilöstä, joka tavanomaisesta elämästään huolimatta ylittää aikansa ja henkilökohtaisen elämänsä esteet päätyen historiankirjoihin.

Tutkimuskohteideni fokukseen nousee Shakespeare henkilönä ja kysymys siitä, millainen mies hän todella oli. Tutkimuskohteissani Shakespeare ei siis ole tiettyä aikaa tai ajatusmaailmaa edustava ikoni, vaan yksilöity henkilöahmo arkisine huolineen. Pyrkimys

palauttaa Shakespeare ihmiseksi historiallisessa kontekstissaan kohtaa tämän ajan ylittävyyden diskurssin. Toisaalta Shakespeare luodaan omaksi henkilökseen, jonka elämä ei ole vain hänen kuuluisissa teoksissaan vaan jokapäiväisissä tapahtumissa ja kohtaamisissa. Toisaalta juuri historialliseen hetkeen sitominen korostaa teosten kestävyyttä ajan kuluessa, koska ne ovat pitäneet Shakespearen henkilönä elossa myös jälkipolville. Kuten Lanier toteaa, populaarikulttuurissa Shakespearen elämän arkipäiväisyyden esittämisellä voidaan parodioida hänen myyttistä kulttuurista statustaan. Yleisempää on kuitenkin Shakespearen teosten synnyn sijoittaminen keksittyihin elämäkokemuksiin haastamatta tämän töiden kulttuurista auktoriteettia. (Lanier 2007, 100–101.) Renessanssin populaarin viihteen kirjailijana esittäminen ei kumoa ajatusta aikaansa edellä olevista teoksista, vaan ennemmin vahvistaa mielikuvaa Shakespearen erityislaatuisista kyvyistä kirjailijana.

3.3 Kirjailijanero Shakespeare

Shakespeareen liittyvät kilpailevat diskurssit teatterintekijän ja kirjailijan välillä. Kuten David Wiles toteaa, Shakespeare kirjoitti tekstinsä esityksiä varten ja ne olivat, kuten esimerkiksi puput ja muut materiaalit, teatteriseurueen omaisuutta. Vasta Shakespearen kuoleman jälkeen ryhmä näyttelijöitä julkaisi tämän tekstejä, jolloin Shakespearesta tuli teostensa ainoa kirjailija. (Wiles 2013, 66.) Romantiikan aikana Shakespearen teoksia alettiin arvostaa nimenomaan teksteinä, minkä seurauksena hänen näytelmiään on pyritty käsittelemään kirjallisuutena teatteriesitysten sijaan (Henderson 2007, 18). Shakespearen suhtautumista kirjoittamiseen on analysoitu runsaasti hänen teostensa pohjalta. Esimerkiksi *The Tempest* -näytelmän velho Prospero on analysoitu allegoriana Shakespearelle, joka jättää viimeisessä näytelmässään hyvästit uralleen kirjailijana (ks. esim. Maguire & Smith 2013, 130–131; Wiles 2013, 69). Shakespeare tunnetaan nimenomaan kirjailijana, vaikka hän työskenteli myös näyttelijänä. Historiallisen Shakespearen urasta näyttelijänä ei ole kuitenkaan jäänyt aikalaiskommentteja samalla tavalla kuin hänen työstään kirjailijana, mikä on osaltaan synnyttänyt ajatuksen Shakespearesta mestarikirjailijana ja korkeintaan keskivertona näyttelijänä (Astington 2009, 1031–1032). Shakespearen teosten biografisen tutkimuksen mukaan on myös esitetty, että Shakespearen näyttelijäntyön vähyys perustuu tämän kriittiseen suhtautumiseen ajan näyttelemistyylisiin (ks. esim. Desai 2014). Tämän perusteella Shakespearen rooli teatterissa liittyi nimenomaan kirjoittamiseen, ei esiintymiseen lavalla.

Kirjailija-Shakespearen ja näyttelijä-Shakespearen välinen ero huomioidaan kaikissa tutkimuskohteissani. *Equivocation* pilailee Shagin näyttelijänkyvyillä. Esimerkiksi Richard ei

voi myöntää Shagin olleen hyvä näyttelijänä tämän pyytäessä asiaan kannatusta: "I was an actor – and a GOOD one – before you were born. Wasn't I, Richard? (*Richard pretends to not have heard.*) Richard! (*Richard would love to say yes. Can't quite.*)" (E, 18.) Myös pappi Garnet toteaa vartijaa esittäväälle Shagille: "I have seen you act. And you were no more convincing on stage than you are here." (E, 76.) Siinä, missä Shagin näyttelijänlahjat eivät vakuuta, hänen kirjailijanlahjansa kyllä huomioidaan. Shagin hyvä maine näytelmäkirjailijana sai aikoinaan näyttelijä Sharpen liittymään Kuninkaan miehiin ja kuningas Jaakko kutsuu jatkuvasti Shagia kirjailijaksi tämän nimen sijasta. Shagista tehdään siis nimenomaan kirjailija. Samalla hahmoon tuodaan tiettyä inhimillisyyttä: Shag ei ole hyvä kaikessa, mihin ryhtyy, vaan myös hänellä on huonot puolensa. Shakespeare-representaationa tämä kutsuu lukijan tuntemaan sympatiaa hahmoa kohtaan ja tuo tätä lähemmäs kaukaiselta tuntuvasta, saavuttamattomalta tuntuvasta nerokuvasta.

Elizabeth Rex yhdistää myös Shakespearen nimenomaan tämän maineeseen kirjailijana. Hahmoluetelossa Will mainitaan näyttelijä-näytelmäkirjailijaksi, mutta näytelmässä itsessään hänen työhönsä näyttelijänä ei viitata lainkaan. Willille erityistä tarpeista ovat näytelmässä tämän vihko, kynä sekä tämän oppineen hattu (*scholar's cap*). Kun hän alkaa kertoa teloitussyön tarinaansa, hän ottaa kirjoitusvälineensä, ja luopuu niistä näytelmän lopussa ennen kuolemaansa. Tarpeistoon liitetään siis vahvasti symboliikkaa kirjailijuudesta. Will myös erotetaan näyttelijäseurueensa esiintyjistä. Usein muiden hahmojen käydessä dialogia parenteesit ohjaavat Willin joko lukevan tai kirjoittavan sivussa, kuten muiden käydessä tanssiin: "*They dance near Percy, who joins in. Will sits on the steps, takes the small book from his pocket, and reads.*" (ER, 14.) Muut hahmot myös korostavat Willin asemaa kirjailijana. Esimerkiksi puhuessaan kuolemasta Ned yhdistää Willin kirjoittamiseen: "To be alive – no more. No more the smell of horses or the kiss of leather. No more connections, no more responses. (*He looks at Will.*) No more wonder. No more words. [...]" (ER, 136.) Willin erikoislaatuisia kykyjä kirjailijana myös korostetaan. Esimerkiksi näyttelijäseurueen ompelijatar Tardy kuvailee Willin kykyä kirjoittaa Elisabetille näin:

TARDY: [...] It's the world at large that confounds me.

ELIZABETH: It confounds us all.

TARDY: (*Indicating Will.*) Not him, it don't. He sorts the world the same way I sort my threads – unravels it – and sews it back together. Same as he sews his people. (ER, 46.)

Myös Elisabet myöntää, että Willillä on oma ääni kirjoittaa: ”These poems have your voice. A most distinctive voice. Unique.” (ER, 67.) Vaikka Will kirjoittaa fiktiota, Elisabet tunnistaa tämän mahdollisen vaikutuksen omaan kuvaansa: ”You that fabricated every king of England – and their queens. God knows what you will write of me!” (ER, 77.) Palaan tarkemmin Willin ja Elisabetin välisiin suhteisiin luvussa 4. Kirjailijuuden nostaminen kohtausten dialogiin on Willin hahmokuvan kannalta merkittävää, sillä juuri muiden henkilöiden puhe tuottaa laajalti näytelmien hahmot. Dialogien lisäksi kehyskertomuksessa Willin kuolinillasta hänestä tehdään nimenomaan kirjailija, joka yhdistetään historiallisen Shakespearen teoksiin. Prologin lopussa hän laittaa teloitussyön tapahtumien kerronnan alkuun ottamalla kirjailijan roolinsa ja siteeraamalla *Hamlet*-näytelmää: ”(He puts on the scholar’s cap, turns to the barn’s doors, and quotes.) ’You are welcome, masters. Welcome all.’” (ER, 5.) Niin kirjailija alkaa kertoa tarinaansa.

Toisin kuin kaksi muuta tutkimuskohdettani, *The School of Night* esittää Shakespearen aluksi nimenomaan näyttelijänä. Mikään ei viittaa siihen, että Stone olisi huono kyseisessä ammatissa: hänen näytelyään kapinallista seurue joutui lähtemään Lontoosta. Stone onnistuu myös esimerkiksi ärsyttämään näyttelijäntyöllään sir Raleighia, kuningattaren epäsuosioon joutunutta aatelismiestä. Osaltaan Stonen kirjalliseen uraan viittaamisen vähyyks johtuu näytelmän tapahtuma-ajasta. *Equivocation* ja *Elizabeth Rex* esittävät Shakespeare-hahmot näiden vanhemmalla iällä, jolloin he ovat pidemmällä urallaan kirjoittamassa viimeisiksi jääneitä näytelmiään. Sen sijaan *The School of Night* -näytelmässä Stone on suhteellisen nuori, uusi tulokas teatteriin, jonka teoksista ainoa siihen mennessä tunnettu on juuri *Henry the Sixth*. Kuitenkin Stonen paljastuttua Shakespeariksi²⁰ alkaa tämän yhdistäminen kirjailijaksi. Vaikka tämän ura on vasta aluillaan, hänen maineensa on jo ehtinyt kantautua muun muassa Marlowen korviin. Marlowe onkin vaikuttanut Stonen kirjailijanlahjoista nähtyään tämän *Venus and Adonis* -runon (1593). Hän jopa ehdottaa Stonelle Southamptonin jaarlin sonettien kirjoittamista yhdessä: ”We’ll write them together. At the same table.” (SN, 42.) Stonesta tulee siis näytelmän edetessä nimenomaan kirjailija Willin ja Shagin tavoin.

Kaikki kolme tutkimuskohdettani keskittyvät siis Shakespeare-hahmojen uraan kirjailijana. Shakespearen teosten käsittäminen kirjallisuutena on osaltaan mahdollistanut hänen nostamisensa neron asemaan. Gary Taylorin mukaan Shakespearen näytelmät, jotka olivat vielä 1600-luvulla teatteriesityksinä paikkaan, aikaan ja toimintaan sidottuja, muuntuivat

²⁰ Näytelmässä käytetään nimestä kirjoitusasua Shakespear.

pääasiassa luettaviksi teksteiksi 1700-luvulla. Esiintyjien ja katsojien välisen vuorovaikutuksen sijaan näytelmistä tuli yhden kirjoittajan jättämä viesti kenelle tahansa mahdolliselle lukijalle. Teksteinä Shakespearen näytelmistä tuli ajattomia. (Taylor 1989, 108.) Diskurssi Shakespearen ainutlaatuisesta kirjallisesta neroudesta ja myytti teosten ajan ylittävistä laadusta tulevat esiin jokaisessa tutkimuskohteessani. Esimerkiksi *Equivocation* kuvaa Shagia kirjoittamassa seuraavasti:

Shag chugs his beer. Then – he thinks. Daydreams. Comes up with a first line. He raises his pen. As he brings the pen down towards the paper – A single sheet of paper floats slowly down from the flies. He begins to write. As he does – more papers float down from above. Bells, chimes, a hint of wind. As he continues to write, a storm of papers rains down from above. (E, 22.)

Tässä melko romanttisessa ja proosalta hahmon ajatuksen kuvausta lainaavassa sitaatissa tuottelias kirjailija luo näytelmäänsä keskittyneenä omaan pieneen todellisuuteensa. Fiktion sisäinen, realistinen todellisuus sulkeutuu ulkopuolelle lähes fantastiseksi. Muut näytelmän henkilöahmot korostavat Shagin neroutta ja luottamusta hänen kirjoittajan lahjoihinsa entisestään, kuten isä Garnet kuullessaan Shagin kirjoittavan näytelmää salaliitosta: ”We are in good hands” (E, 77). Koska salaliittolaisista luodaan näytelmässä kuva julmaa hovia vastaan taistelevina sankareina, mitä tarkastelen tarkemmin luvussa 4, Shagin taito kirjoittaa kuvataan olevan hyvän puolella. Jopa Cecil, joka ei pidä Shagista, myöntää tämän kyvyt nähdä ihmisen sisin ja kirjoittaa siitä tarkasti. Poloniuksen hahmo *Hamlet*-näytelmässä perustuu Cecilin isään: ”You parodied him as a meddling old fool. When Hamlet stabbed him behind an arras, he cried, ’A rat! A rat!’ When he died, people laughed. [...] Concerning my father – you wrote the only honest portrait of my father that exists. Or will. It is the father I knew.” (E, 34, 37.) Cecilin hahmossa diskurssi Shakespearen neroudesta tulee erityisen selvästi esille. Vaikka Cecil on näytelmän antagonisti ja valehtelee muille hahmoille, sillä ei ole Shakespearen kykyjen esittämisen kannalta merkitystä. Jos Cecilin oletetaan puhuvan totta, kehut osuvat kohteeseensa. Jos taas Cecilin kehu ymmärretään valheeksi, se liittyy hänen asemaansa näytelmän antagonistina. Juonikas Cecil yrittää huijata protagonistina toimivaa Shagia, jonka puolelle lukijan halutaan asettuvan. Riippumatta siitä, onko henkilöahmon tarkoituspäätös Shagia ylistäessä todellinen vai ei, Shag on aina lopulta lukijalle nerokas.

Shakespearen nerous tulee esille *The School of Night* -näytelmässä erityisesti tämän vertailussa Marloween. Marlowe on Cambridgen yliopistosta valmistunut oppinut, kun taas Stone, kuten historiallinen Shakespeare, on todennäköisesti vailla korkeaa akateemista

koulutusta. Stone ei esimerkiksi ymmärrä latinaa²¹, joka oli ajan koulutetun väestön oppima kieli:

KYD: [...] There's a portrait of him [Marlowe] at Corpus Christi College. He chose the inscription: "Quod me nutrit me destruit."

STONE: Er...

KYD: "Who feeds me, destroys me." (SN, 31.)

Stonen latinan osaamattomuudesta tulee dialogissa komediallista, mutta myöhemmin näytelmässä kouluttamattomuuden osoitetaan olevan merkityksetöntä hänen kirjailijan lahjojensa kannalta. Erityisesti Marlowe arvostaa Stonea kirjoittajana ja tunnistaa tämän kyvyt. Hän on ihmeissään Stonen kyvystä kirjoittaa nopeasti ja hyvää tekstiä todeten luettuaan Stonen runon: "The man who wrote this needs no help" (SN, 41). Marlowen tiedostaa, että lahjakas Stone uhkaa ottaa hänen paikkansa. Tämä näkyy konkreettisesti kohtauksessa, jossa Stone lukee kirjoittamaansa sonettia Rosalindalle, Marlowen luotetulle, tämän tyhjässä kotiteatterissa. Kun Marlowe saapuu paikalle, hän jää kuuntelemaan Stonea tuntien kateutta: "He listens to the sonnet with an inner sense of defeat" (SN, 69). Stone on siis ikään kuin ottamassa Marlowen paikan teatterimaailman uutena huippuna lukemalla omaa tekstiään tämän kotiteatterissa. Stonen lahjakkuuden ymmärtäminen heijastaa tulevaisuutta historiallisten henkilöiden elinajan jälkeen. Vaikka Shakespearen näytelmistä yksikään ei ollut aikanaan yhtä tunnettu kuin Marlowen *Tamburlaine* (n. 1587), Shakespeare oli kuitenkin suosittu kirjailijana ja tämän näytelmistä suurin osa menestyi melko hyvin (Henderson 2007, 17). Vaikka Stone ei näytelmässä ehdi esitellä tunnetuimpia teoksiaan, näytelmä ennustaa lukijalle jo tutun tulevaisuuden, jossa Shakespearesta on tullut Marlowen ja muut aikalaiskirjailijat varjoonsa jättävä maailman tunnetuin näytelmäkirjailija. Kouluttamaton, mutta lahjakas Stone on tulevaisuudenlupaus, jota Marlowe, kuinka koulutettu ja suosittu omana aikanaan tahansa, ei voi enää tavoittaa.

Jos Shakespearen teosten ymmärretään käsittelevän ihmisyyden syvimpiä, universaaleja totuuksia, totuuden käsite yhdistyy hänen nerokkuuteensa kirjailijana. *Equivocation*-näytelmässä kysymys totuudesta on keskeinen jo näytelmän nimessä.²² Shag on kirjailija, joka haluaa kertoa totuuden näytelmillään: "I want to tell the truth. I just don't want to get caught

²¹ Historiallinen Shakespeare todennäköisesti kävi lapsena oppikoulussa, jossa hän olisi oppinut ainakin jonkin verran latinaa (ks. esim. Maguire & Smith 2013, 12–13, Honan 1998, 43–45).

²² *Equivocation* tarkoittaa moniselitteisesti puhumista tarkoituksellisesti erityisesti totuuden piilottamiseksi. (Cambridge English Dictionary 2021.)

at it.” (*E*, 77.) Näytelmän keskeinen konflikti liittyykin totuuteen ja sen kertomiseen taiteen avulla. Shagin on tarkoitus kirjoittaa näytelmä ruutusalaliitosta, mutta poliittiselta ja moraaliselta kannalta tilanne on mahdoton. Shagin näytelmäversiot tapahtumista pyrkivät totuudenmukaisuuteen, mutta eivät voi saavuttaa sitä aiheuttamatta vaaraa teatteriseurueelle niiden vastustaessa hovin virallista versiota salaliitosta. Opittuaan isä Garnetilta totuuden kertomisesta monimerkityksellisyyden kautta Shag kirjoittaa *Macbeth*-näytelmä. Sen avulla hän onnistuu kertomaan kokemansa totuuden Cecilin juonista omalla tavallaan. Kirjailijana Shagilla on siis korkeampia tarkoitusperiä kuin vain viihdyttää katsojiaan. Vaikka Shag kertoo fiktiivisiä tarinoita, hän haluaa niiden puhuttelevan katsojia ja kertovan jotakin ihmisyydestä, kuten Shakespearen näytelmien sanotaan tekevän myös nykypäivänä.

Samoin kuin Shag, Will kärsii haastavien aiheiden kirjoittamiseen liittyvästä vaikeudesta. Ennen kuolemaansa hän kärsii erityisesti siitä, ettei ole kyennyt kirjoittamaan Essexin jaarlin teloitusyöstä: ”I could not – I *cannot* write you! Oh – dearest Jesu – why in this final moment, *this*? This, that I could not and *cannot* achieve... the telling of that moment. The telling of that night.” (*ER*, 3–4.) Willille aiheuttaa tuskaa, ettei hän ole voinut kertoa haluamaansa tarinaa tärkeäksi kokemastaan hetkestä. *Elizabeth Rex* antaa kuitenkin ymmärtää, että Will sai osittain kirjoitettua tapahtumista *Antony and Cleopatra* -näytelmässään. Vaikka Will ei kykene kirjoittamaan näytelmää itse Essexin teloituksen illasta kuten olisi halunnut, *Elizabeth Rex* ”korjaa” asian esittämällä tapahtumat. Näytelmän nimi on itse Elisabetin ehdottama: ”*Elizabeth Rex. (To Will.) There’s your title, sir. Elizabeth Rex, the Queen.*” (*ER*, 132.) Koska Will toimii tapahtumien kehyskertomuksen kertojana, tämä ikään kuin lopulta kirjoittaa näytelmänsä. Tähän yhdistyy myös metadraamallisuus, kun näytelmän hahmo nimeää näytelmän, jossa esiintyy. Nero saa kertoa tarinansa, vaikkakin toisen kirjailijan teoksessa.

Shakespearen tapa kertoa totuus näytelmillään tulee esiin myös *The School of Night* -näytelmässä. Peitenimi ’Stone’ tulee sanasta koetinkivi, mikä sitoo hahmon jälleen totuuteen: ”I shortened a name I once used as a pamphleteer... ’Touchstone’... ’the test of truth’.” (*SN*, 33). Käytetty nimi on tuttu myös Shakespearen *As You Like It* -näytelmästä, jossa kiinnostavasti Touchstone-klovnin repliikin on luettu mahdollisesti viittaavan Marlowen kuolemaan Deptfordissa (Maguire & Smith 2013, 121). Marlowe kuitenkin kyseenalaistaa Stonen kirjoitustyylin kyvyn kertoa totuus:

You can hold up your mirror and amaze the world. But you couldn’t write the play I have in mind. [...] it’ll all be said. And not in code or cipher. That’s their

game. Out front. We'll start a School of Day! They steal our light and call it God's or Gloriana's... We'll take it back and call it Truth!" (SN, 96.)

Marlowe haluaa kertoa totuudeksi kokemansa suoraan, vaikka se sotisi uskontoa tai hallintoa vastaan. Stone asettuu vertauskuvassa peiliksi, joka ei kykene Marlowen tavoin kertomaan totuutta, vaan tyytyy vain heijastamaan olemassa olevia olettamuksia. Kuten Greenblatt toteaa, peili oli renessanssin ajan taiteilijoille melko turvallinen kuva vedota, sillä peili vain heijastaa todellisuuden takaisin sellaisenaan mitään lisäämättä. Kuitenkin peilillä ajateltiin ajan kertomuksissa olevan myös vastavuoroisuutta, kun heijastuksen tuotossa jotakin liikkuu molempiin suuntiin. (Greenblatt 1988, 8.) Stone siis kykenee peilaamaan ihmisyyttä, mikä voi joko olla poliittisesti todellisuuden hyväksyvää tai sitä hiljaisesti muokkaavaa. Stone pystyy näyttämään totuuden ihmisyydestä, vaikka ei teekään sitä Marlowen tavoin suoran sanoin.

Totuuteen ja Shakespearen tapaan kirjoittaa liittyy tutkimuskohteissani myös kuoleman tematiikka. Kuten Cecil toteaa Shagille: "Of all your lies, do you know which is the worst? You make death beautiful." (E, 61).²³ Tämä asettuu vastakkain Tom Wintourin hyvin väkivaltaisen teloituksen kanssa: "*Junior hurls a bucket of water over Tom. Tom awakens to see Senior approaching him with butcher tools. [...] Junior hauls Tom up. Senior puts a knife to his chest and, with the blade cuts a bloody line down Tom from sternum to navel. Tom howls.*" (E, 62.) Siinä, missä Shag haaveili todellisen ihmisen saattamisesta lavalle, Wintourin teloituksen raakuus asettuu fiktiota vastaan. Judith pitää myös kirjaa kuolleiden määrästä Shagin teoksissa:

JUDITH: How many this time?

SHAG: Dead? Thirteen. Maybe more.

JUDITH: (*A moment, then* –) 50, 539.

SHAG: You *can't* count the war dead. I'm *not responsible* for the war dead.

JUDITH: (*A moment, then* –) 2,987... And they're starting to die in the comedies. (E, 23.)

Jälleen kohtaaminen on metadraamallinen, kun viittauksen kautta luodaan yhteys Shakespearen näytelmien ja *Equivocation*-näytelmän välille. Kuoleman pohdinnalla on intertekstuaalisten yhteyksien luomisen lisäksi myös hahmokuvaan liittyvä funktio. Vaikka Shagin teoksissa kuolee paljon ihmisiä, hän itse ei suhtaudu asiaan täysin välinpitämättömästi. Erityisesti

²³ Shakespearen näytelmien erotismien ja kuoleman yhteyksistä ks. Wilcher 2010. Rakkauden ja kuoleman yhteyksissä *Romeo and Juliet* -näytelmässä ks. Headlam Wells 2005, 108–131.

Cecilin sanat jäävät vaivaamaan Shagia: ”He said that my brain’s a graveyard. He’s right there. Do you know how many people I’ve killed in my plays?” (E, 21.) Kuoleman esittämisestä tehdään Shagin omista mieltymyksistä riippumaton ajan muotiin ja olosuhteisiin perustuva tekijä. Kuten Shag toteaa *Macbeth*-näytelmästään:

Macbeth? Macbeth is five acts of politics and pornography, nothing more. It will run for centuries! [...] Macbeth murders his way to the throne, then murders the opposition untill they murder him. (To Judith.) How many are killed? Hundreds! (To all.) Thousands! Including both leads, two armies and a few random children. IT’S A TRAGEDY! GO – ON! (E, 98.)

Lukija asetetaan moraalisen reflektion kohteeksi, kun Shakespearen arvostetun näytelmän tapahtumien raakuus nostetaan esiin. Shag itse ei kuitenkaan nauti kuoleman esittämisestä teoksissaan, vaan lisää sitä näytelmiinsä ajan tyylin mukaan. *Macbeth*-näytelmän raakuuden moraalinen ongelma nykylukijalle lieventyy, kun Shakespeare-hahmon osoitetaan itse kyseenalaistavan kuoleman määrän. Shagista syntyy kuva taiteilijana, jonka oma moraalinen ja ajan taidekäsitteet ovat ristiriidassa keskenään.

Elizabeth Rex -näytelmässä viittauksia kuolemaan on vähemmän, mutta myös ne kommentoivat kuolemaa nimenomaan tyypillisenä Shakespearen näytelmille. Esimerkiksi Ned toteaa Willille tämän suunnitelmista uuden näytelmänsä varalle: ”What’s in there? More of Antony and Cleopatra dying? Nothing you write is complete without a death – is that it?” (ER, 85.) *Elizabeth Rex* ei näytä kuolemaa samalla tavalla eksplisiittisesti kuin *Equivocation*, mutta teemana se on jatkuvasti läsnä niin kuolemansairaana näyttelijän Nedin, Essexin jaarlin kuin Willin itsensä kohdalla. Kuolemaan yhdistyy erityisesti sen ja näyttelemisen välinen suhde. Kun Ned toteaa, ettei tule elämään tarpeeksi kauaa näytelläkseen *Antony and Cleopatra* -näytelmässä, Will suuttuu: ”Don’t play your death! Live it!” (ER, 22.) Kuoleman ja sen esittämisen välinen suhde on keskeinen, koska kuolemaan liittyy lopullisuus. Esitys taas on mielikuvituksen tuotetta, jossa kuolema ei ole todellinen. Tähän fiktion ja todellisuuden väliseen eroon viitataan Elisabetin ja Willin välisessä keskustelussa:

ELIZABETH: You would make light of any death you had not written.

WILL: Death is death, Madam. It comes, we go.

ELIZABETH: Yet I am here.

WILL: In your time, you too will die. But that is not yet. Not yet. (ER, 100.)

Historiallisuus, metadraamallisuus ja kuoleman esittäminen kietoutuvat yhteen. Nykypäivään positioituva lukija, kuten tapahtumien retrospektiivinen kertoja Will, tietää näytelmän hahmojen historiallisten esikuvien kuolleen. Dialogi liittyy metadraamalliseen huomioon näytelmän itsensä historiallisuudesta, kun lukija tietää henkilöiden kohtaloista heitä enemmän. Samalla kuoleman esittäminen fiktiossa nousee keskeiseksi kysymykseksi. Kuolema on todellinen uhka näytelmän sisäisessä todellisuudessa, jossa teloitukset ja sairaus vievät henkilöhahmoja hautaan. Kuitenkin *Elizabeth Rex* fiktiivisenä teoksena, kuten Shakespearen näytelmät, vain esittää kuoleman. *Elizabeth Rex* kykenee fiktiona tuomaan jo kuolleen Shakespearen läsnä olevaksi Willin hahmossa, mutta tiedostaa samalla fiktiivisten hahmojen olevan vain haamuja jo kuolleista esikuvistaan.

Vaikka *The School of Night* ei kahdesta muusta tutkimuskohteestani poiketen suoraan kommentoi Shakespearen teoksissa olevaa kuolemaa, se on kuitenkin läsnä. Marlowen murha ja tämän kuoleman lavastaminen nousevat keskeisiksi juonellisiksi elementeiksi, jolloin kuolema ja esittäminen linkittyvät jälleen yhteen. Marlowen kuoleman lavastamisen tarkoituksena on, että hän voi itse jatkaa elämäänsä Venetsiassa. Suunnitelma kuitenkin epäonnistuu ja Marlowe todella kuolee. Kuolema myös näytetään, kun Marlowea isketään puukolla silmään. Murhatapa on peräisin historiallisen Marlowen kuolintodistuksesta, jonka mukaan puukotus oli vastapuolen itsepuolustusta. Näytelmässä Marlowen kuolema, jonka piti olla vain esitys, tapahtuu todella. Tämä tuo osaltaan mieleen Shakespearen teokset, erityisesti *Romeo and Juliet* -näytelmän (1597), jossa myös kuoleman esittäminen johtaa lopulta todella kuolemaan. Koska kuoleman lavastaminen sidotaan epäonnistuneeseen esitykseen, se vastustaa teoriaa Marlowesta Shakespearen nimen takana: jos Marlowe todella kuoli hänen kuolintodistuksensa osoittamana päivänä, hänen on mahdotonta olla Shakespearen näytelmien kirjoittaja. Kuolema vahvistaakin historiallisen Shakespearen asemaa pyrkimällä osoittamaan teorian Marlowesta vääräksi. Kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani Shakespeare-hahmot ovat siis nimenomaan kirjailijoita, jotka yhdistetään totuudellisuuteen ja kykyyn paljastaa ihmisen sisin. Tässä mielessä näytelmät tukevat myyttiä ja diskurssia Shakespearen neroudesta. Hänen teoksensa ymmärretään todella erityislaatuisiksi, kuten myös kirjailija itse niiden takana.

3.4 Plagiointimyytti ja Shakespearen todellinen henkilöllisyys

Myytit siitä, mitkä Shakespearen näytelmistä ovat mahdollisesti plagioituja ja oliko Shakespeare edes yksittäinen kirjailija, herättävät spekulatiota koko henkilön

olemassaolosta. Kuten David Farley-Hills toteaa, Elisabetin ajan Lontoossa näytelmäkirjailijat tunsivat laajalti toisensa. Siitä, miten ja millaisia yhteyksiä kirjailijoilla lopulta toisiinsa oli, ei tiedetä varmasti. Yhteistyössä kirjoitettuja tai ei, teatteri oli joka tapauksessa kaupallista, jolloin muiden tekijöiden menestyneiden teosten matkiminen oli taloudellisessa mielessä järkevää. (Farley-Hills 1990, 1, 3.) Kuten tutkimukset ovat myös osoittaneet, Shakespeare todella hyödynsi muiden kehittelemiä tarinoita ja kirjoitustapoja, mikä ei ollut ajalleen epätavallista. Elisabetin aikainen teatteri nimittäin hyödynsi paljon populaareja traditioita, genrejä ja esityskonventioita (Henderson 2007, 13). Ajatus siitä, että Shakespeare ei mahdollisesti ollutkaan näytelmiensä ainoa lähde, vastustaa tämän saamaa kulttuurista asemaa erityisenä yksilönä. Vielä tätä vahvemmin Shakespearen kulttuurista asemaa vastustavat myytit tämän toisesta henkilöllisyydestä.

Kuten edellisessä luvussa huomattiin, kaikissa tutkimuskohteissani on keskeisenä ajatuksena se, että Shakespearen teokset saivat innoituksensa suoraan tämän elämäntapahtumista. *Elizabeth Rex* -näytelmässä ajatus elämäkokemusten käytöstä kirjoittamisessa esitetään kirjailijoille tyypillisenä piirteenä:

ELIZABETH: Let me see. (*She takes the book and reads.*) "You play the man too well. You even dare to lie to the Queen." But these are my words, Mine. What is this?

WILL: Madam, I am a writer. It is what I do. (*ER, 82.*)

Vaikka tutkimuskohteideni Shakespeare-hahmojen inspiraation lähteeksi otetaan usein tämän omakohtaiset kokemukset, ne myös myöntävät Shakespearen tavan hyödyntää muita lähteitä. *Equivocation*-näytelmässä Shag toteaa, että ei keksi itse näytelmiensä juonta: "No, I don't do *STORY*... You were right about that. I am not an *original* writer. I find stories. I 'dialogue' them. *Modify*. Sometimes improve, but *I need raw material* [...]" (*E, 36.*) *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will lukee renessanssin aikaan suosiossa olleen kreikkalaisen filosofi Plutarkoksen tekstiä kirjoittaessaan *Antony and Cleopatra* -näytelmää. Hän myös toteaa: "I read because I write. It is a necessity of the trade." (*ER, 20.*) Muuten eri lähteistä lainaamiseen ei näissä kahdessa tutkimuskohteessani juurikaan keskitytä. Enemmän painoarvoa annetaan nimenomaan Shakespeare-hahmojen omille kokemuksille kirjoitettujen teosten pohjana. Lainaus myönnetään, mutta samalla korostuu se, miten Shakespeare-hahmot tuovat oman näkemyksensä lähteisiinsä. Vaikka teokset perustuisivat muualta tullessiin taruihin, niistä tekee erityisiä Shakespearen toimiminen välittäjänä.

Mahdolliseen plagiointiin ottaa erityisesti kantaa *The School of Night*. Marlowe viittaa suoraan luvussa 2 esiteltyyn Robert Greenen toteamukseen röyhkeästä nousukkaasta, minkä lisäksi Stonen vajavainen koulutus tuodaan esiin. Juuri Shakespearen kouluttamattomuus on yksi syistä, joiden perusteella on epäilty, olisiko tämä todella voinut kirjoittaa hänen nimiinsä laitettut teokset. Tämä on osaltaan johtanut muiden, koulutetumpien kirjoittajaehdokkaiden nousuun (ks. esim. Rubinstein 2010, 49–50; Gibson 2005, 172–175). Vaikka Stone näytetäänkin tekemässä kopiota *Hero and Leander* -runosta (1598), tämä ei ota sitä omiin nimiinsä Marlowen tarjouksesta huolimatta. Runo on todettu Marlowen tuotannoksi,²⁴ joten *The School of Night* ei pyri tarjoamaan vaihtoehtoa sen kirjoittajalle. Jos Stonen oletetaan kulkevan historiallisen Shakespearen jalanjäljissä, hän kuitenkin päätyy kirjoittamaan *Othello*-näytelmän, joka Marlowen piti aiemmin kirjoittaa. Tässä tapauksessa liikutaan plagioinnin rajamailla, mutta Marlowe itse kehottaa Stonea kirjoittamaan näytelmänsä:

MARLOWE: Well we'll see how you do it.

STONE: But it's yours.

MARLOWE: Yours! I felt it sucked into you the moment you spoke of it. I want to see how it develops... as the critics say... (*SN*, 83.)

Koska Marlowe antaa Stonelle luvan kirjoittaa näytelmän, plagiointia ei varsinaisesti tapahdu. Idea näytelmään on ehkä saatu muualta, mutta varsinaisen näytelmään liittyvän luovan työn Stone tekee itse. Marlowe ei myöskään ole itse kirjoittanut samasta aiheesta teosta, joten Stone ei olisi voinut kopioida sitä. Koska Stone ei ota *Hero and Leander* -runoa omiin nimiinsä ja kirjoittaa *Othello*-näytelmän vasta saatuaan luvan Marlowen idean käyttöön henkilöltä itseltään, *The School of Night* vastustaa ajatusta Shakespearesta muiden teosten suoraan plagioijana ja myöntää hänen taiteellisen luovuutensa kirjailijana.

Marlowen ja Shakespearen teosten välisten yhteyksien lisäksi *The School of Night* ottaa huomioon kolmannen aikalaiskirjailijan, Thomas Kydin, teokset. Luvussa 3.3. mainittu myrkytetty miekka Kydin näytelmästä viittaa mahdollisesti *The Tragedy of Soliman and Perseda* -teokseen (n. 1588), jossa sotilas mainitsee kyseisen esineen ja murhajuonen. Yhteys Shakespearen *Hamlet*-näytelmään on tässä erityisen mielenkiintoinen, sillä Stonen tuntema Kydin *The Spanish Tragedy* -näytelmä (1582–1592) on *Hamlet*-näytelmän kanssa

²⁴ Runon kaksi ensimmäistä painosta, molemmat vuodelta 1598, on kreditoitu Marlowelle. Ensimmäinen painos sisältää vain Marlowen kesken jääneen version runosta, kun taas toisessa painoksessa on kirjailija George Chapmanin (1559–1634) viimeisteleminen versio.

samankaltainen ja mahdollisesti innoittanut Shakespearen kirjoittamaan kyseisen teoksen (ks. esim. Stephenson 1906).²⁵ Viittausten kautta yhteyden luominen asettaa Shakespearen *The School of Night* -näytelmässä mahdollisesti kyseenalaiseen asemaan. Yhteys jää kuitenkin Marlowen ja Stonen teosten varjoon, sillä toisin kuin esimerkiksi *Hero and Leander* ja *Venus and Adonis* -runojen kohdalla, yhteyttä Kydin ja Shakespearen teosten välillä ei tehdä selväksi. Teosten yhteyden tunnistaminen vaatii näytelmän ulkopuolista tietoutta aiheesta.

Vaikka Shakespeare on yksilöity neroksi, näytelmien tuottaminen on harvoin vain yhden henkilön vallassa. Kuten Graham Holderness (2010, 106) toteaa, draaman tuotto on kollektiivista yhteistyötä: esitettävä tai kirjaksi painettava näytelmäteksti ei koskaan ole vain kirjailijan kontrollissa. Tutkimuskohteissani yksilöllinen kirjoittaminen esitetään eri tavoin. *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will kirjoittaa itse näytelmänsä ilman, että muut puutuvat niihin. Tässä tapauksessa teosten lähteeksi sidotaan tiiviisti nimenomaan Shakespeare ilman muiden ihmisten vaikutusta. Sen sijaan *Equivocation*-näytelmässä Shag ottaa vastaan muun muassa Judithin ehdotuksia näytelmiensä korjaamiseen.

Renessanssin ajan tapa kirjoittaa teoksia yhteistyössä näkyy *The School of Night* -näytelmässä. Stone on kirjoittanut *Henry the Sixth* -näytelmän vain osin ja Marlowe ehdottaa Stonelle sonettien kirjoittamista yhdessä. On siis teoriassa mahdollista, että Stone on kirjoittanut muutakin yhteistyössä toisen kirjailijan kanssa. Vastapainona kirjailijoilla näytetään olevan kuitenkin myös omia, täysin heidän itse luomiaan töitä. Esimerkiksi Marlowen *Hero and Leander* määritetään tämän omaksi työksi, sillä tämä useaan kertaan näytelmän aikana tuskailee hidasta kirjoitustahtiaan runonsa parissa. Stone myös kommentoi näyttelijöiden mahdottomuutta vapautua näytelmäkirjailijasta, joka tuo oman, yksilöllisen näkemyksensä tekstiin: ”The actors... [on mahdotonta olla] free of the writer. For if the actors devise the play where is the unique vision of the mind that every play must have? Unique is one. I. Me. Singular. Not the many.” (SN, 59.) *The School of Night* ei siis aiheuta epäilyjä siitä, että Shakespeare ei olisi ollut taitava kirjailija tai että kaikki hänen työnsä olisivat välttämättä kirjoitettuja yhteistyössä muiden kanssa.

The School of Night viittaa myös mahdollisuuteen, että osa Shakespearen nimiin uskotuista näytelmistä ei olisi vain plagioituja, vaan kokonaan toisen henkilön kirjoittamia. Erityisesti

²⁵ Myös muita yhteyksiä kirjailijoiden välillä löytyy. Kyd on esimerkiksi kirjoittanut *King Leir* -näytelmän (1594), joka edeltää Shakespearen *King Lear* -näytelmää. Hän on mahdollisesti kirjoittanut myös kadonneen, niin kutsutun *Ur-Hamlet* -näytelmän, joka edelsi Shakespearen versiota. (ks. esim. Freebury-Jones 2019.)

näytelmä hyödyntää teoriaa, jonka mukaan Marlowe olisi todellinen kirjailija Shakespearen teosten takana. Näytelmä leikittelee ajatuksella Marlowen ja Shakespearen samankaltaisuudesta. Kuten Marlowe itse toteaa: ”When you first came I felt you were like some other self... some reflection of me” (*SN*, 87). Ajatus peilistä tulee jälleen esille korostaen Stonen ja Marlowen välistä yhteyttä, kuten myös heidän molempien kirjoittaessaan runoa Heron ja Leandrosin myytistä. Selkeimmin teoria Marlowesta Shakespearen näytelmien kirjoittajana tulee esiin, kun Stone tarjoutuu julkaisemaan Venetsiaan pakenevan Marlowen teoksia omissa nimissään. Teoria Marlowesta Shakespearena perustuu ajatukseen lavastetusta kuolintodistuksesta, jolloin Marlowe ei olisi kuollut vielä vuonna 1593, vaan matkustanut Italiaan turvaan antaen myöhemmin vuosina teoksensa julkaistaviksi rahanahneen Shakespearen nimissä (Gibson 2005, 129–130). *The School of Night* -näytelmässä Marlowe kuitenkin kieltäytyy suunnitelmasta antaa teoksensa Stonen nimiin ja todella kuolee Deptfordissa kuolintodistukseen kirjattuna päivän, jolloin myytti Marlowesta Shakespearen todellisena henkilöllisyytenä kumoutuu. Ajatusta tukee myös Marlowen huomio hänen ja Stonen erilaisista tyyleistä kirjoittaa: ”But how will you explain the difference? Who is going to accept that ’your’ vision and mine could proceed from the same mind?” (*SN*, 80.) Tämän pohjalta näytelmä siis toteaa, että mahdollisesti muiden kirjoittamat Shakespearen nimiin laitettut teokset tunnistettaisiin eroavien tyylien perusteella. Maailmankirjallisuuden klassikoiden täytyy siis olla Shakespearen itsensä yksin kirjoittamia.

Shakespearen teosten lähteisiin ja alkuperään yhdistyy myös myytti siitä, oliko Shakespeare henkilöä todella olemassa. Tähän myyttiin viitataan *Equivocation*-näytelmässä:

SHAG: I *will* be remembered. You just said that my plays would live *forever*.

CECIL: Your *plays*, yes. But you? (*Thrilled by the idea.*) You will be the only major writer whose very *EXISTENCE* will be a matter of debate. (*E*, 60.)

Cecilin kommentissa on metadraamallista komediaa: näytelmä tiedostaa itse osallistuvansa Shakespearen olemassaoloon liittyvään perinteeseen esittäessään hänet hahmona.

Equivocation esittää Shagin todellisena henkilönä, joten näytelmä ei tarjoa vaihtoehtoja Shakespearen henkilöllisyydelle. Tässä tapauksessa näytelmä siis tukee ajatusta siitä, että Shakespeare oli todella yksi henkilö, joka kirjoitti hänen nimiinsä osoitetut näytelmät. Tämä yhdistyy myös siihen, että vaikka Shag sanookin lainaavansa muilta ideoita näytelmiinsä, tämä kuitenkin kirjoittaa ne yksin. Muita ajan näytelmäkirjailijoita ei näytelmässä nähdä eivätkä he vaikuta tekävän yhteistyötä, mikä ilmenee Cecilin tavassa yksilöidä Shag kirjoittamaan ruutusalaliitosta: ”I am well-informed about your playwrights... I don’t want

Fletcher. I don't want Beaumont. I don't want *Jonson* or *Kyd*. [...] What I *want* is for *you* to write this play." (E, 11.) Samalla korostuu tämän arvo kirjoittajana suhteessa ajan muihin tekijöihin. Shakespearen teosten lähde on täten yksi, nerokas kirjailija nimeltään Shagspeare.

The School of Night -näytelmässä Stonen todellinen identiteetti kyseenalaistetaan useaan kertaan. Shakespear on kyllä todellinen kirjailija Lontoossa, jonka näytelmän henkilöt tuntevat. Siitä huolimatta Stonen epäillään yrittävän väärentää identiteettinsä vielä hänen paljastuttuaankin:

FRIZER: [...] assuming that he really is the writer Shakespear.

WALSINGHAM: Why? Is there another Shake-spear?

FRIZER: I mean assuming it's not a double bluff. (SN, 36.)

Nimillä leikittely tuo mieleen Shakespearen tavan leikitellä nimillä. Esimerkiksi sana "Will" sonetissa 135 viittaa niin kirjailijan omaan nimeen kuin seksuaaliseen haluun (ks. esim. Lamb 2013). Tässä mielessä kohtauksessa on intertekstuaalista ja metadraamallista ironiaa, kun Shakespearen kaltaista kielellistä leikkiä käytetään myös hänen nimensä kohdalla. Kuitenkin kohtaus yhdistyy myös epäilyksiin Stonen henkilöllisyydestä.

Epäilykset Stonen henkilöllisyyttä kohtaan liittyvät poliittisesti kireään tilanteeseen, jossa Marlowe on. Kuka tahansa saattaa olla vakooja, joka yrittää saada Marlowen kiinni ja tuomiolle ajalleen vaarallisista ajatuksista. Erityisesti Stonen kaksi henkilöllisyyttä, Stone ja Shakespear, kohdistavat Marlowen epäilykset tämän rehellisyyttä ja todellisia tarkoituksia kohtaan: "The one he carries on his back. Whenever Touch looks at you, have you noticed... you feel you're being watched from another quarter. He smiles, but the other doesn't. His familiar. His fetch. His other self. Now which is Tom and which is Will?" (SN, 43.) Koska Stonen henkilöllisyys kyseenalaistetaan näytelmässä jatkuvasti, myös lukija saadaan epäilemään sitä. Lopulta Stone kuitenkin osoittautuu todella Shakespeariksi. Erityisesti hänen keskustelunsa Marlowen kanssa *Othello*-näytelmän tarinasta sekä heidän tavoistaan kirjoittaa näytelmiä luovat vaikutelman aitoudesta, jollaista olisi mahdotonta kopioida tai improvisoida. Marlowe alkaa myös uskoa näytelmän aikana Stonen todella Shakespeariksi, jolloin tämän identiteetti saa tukea päähenkilöltä itseltään. Shakespeare on, kuten *Elizabeth Rex* ja *Equivocation*-näytelmissä, todellinen ja nimetty yksilö.

Shakespeare-hahmoista käytetään lukuisia eri nimiä tutkimuskohteissani. Historialliselta Shakespearelta itseltään on jäänyt kuusi allekirjoitusta, joissa kaikissa nimi on kirjoitettu eri

tavoin. Mahdollista on, että allekirjoitukset eivät ole Shakespearen itsensä käsialaa, vaan lakimiesten kirjoittamia (ks. esim. Hutchinson 2021; Davis 2009). Kolmesta tutkimuskohteestani ainoa, joka viittaa Shakespeare-hahmoon tämän nimen tavanomaisessa kirjoitusasussa William Shakespearena, on *Elizabeth Rex*. Tässäkin tapauksessa tekstissä kuitenkin käytetään lempinimeä Will. *Equivocation*-näytelmässä esiintyy sama lempinimi Williamista. Muuten Shakespearesta käytetään muotoa Shagspeare. Syyksi mainitaan kirjailijan oma kiintymys kyseiseen muotoon: ”Shag is Shakespeare – called ’Shag’ after my favorite contemporary spelling of his name, Shagspeare” (E, 7). Eniten erilaisia kirjoitusasuja ja lempinimiä Shakespeare-hahmolle on *The School of Night* -näytelmässä. Yleisimmin hahmosta käytettäviä nimiä ovat Thomas ”Tom” Stone ja William Shakespear. Muita versioita ovat Shag-Spur ja Shake-Stone-Touch-Spear. Hämmennys nimen kirjoitusasusta liittyy fiktion todellisuudessa Stoneen uutena kirjailijatulokkaana. Marlowe käyttää Stonesta nimitystä Touch, Touchstonen pohjalta. Nimi on selvästi hahmoille ja heidän väliselle suhteelleen erityinen, ei niinkään Shakespearen henkilöllisyyteen liittyvä. Metadraamallisesti eri nimet tuovat mieleen juuri Shakespearen nimikirjoituksiin ja niiden pohjalta hänen henkilöllisyyteensä liittyvän keskustelun. Vaihtoehtoisista nimen kirjoitusmuodoista huolimatta myös Shag ja Stone todetaan versioiksi William Shakespearesta. Kaikki kolme näytelmää myös sijoittuvat historiallisen Shakespearen elinaikaan Englantiin ja hyödyntävät tutkittuja faktoja tämän elämästä. Tutkimuskohteeni eivät siis anna syytä epäillä, ettei kirjailijaa nimeltä Shakespeare ollut olemassa. Shakespearen yksilöiminen henkilöksi on myös välttämätöntä näytelmien itsensä kannalta. Koska tutkimuskohteissani kerrotaan Shakespearen tarinaa, henkilöahmon on oltava läsnä. Jotta Shakespearen elämästä voidaan kirjoittaa, on oltava olemassa käsitteellinen Shakespeare, johon viitata.

4 Shakespeare ja politiikka

Koska tutkimuskohteissani Shakespeare-hahmot sijoitetaan historiallisen Shakespearen elinajan kontekstiin, he ovat osallisina 1500 ja 1600-lukujen vaihteen poliittisissa myrskyissä. Historiallinen Shakespeare eli kahden eri hallitsijan aikakaudella. Ajan politiikkaa leimasivat erityisesti kysymys perimysjärjestyksestä kuningatar Elisabetin jälkeen, sekä protestanttisen ja katolisen uskon väliset kiistat. Kuten esimerkiksi katolisten juonena toiminut ruutusalaliitto osoitti, valtion uskonnollinen jakautuminen uhkasi jopa monarkkien henkeä. Erityisesti kuningatar Elisabetin vallan aikana kehittyi laaja tiedusteluverkosto vakoojineen, kun maata uhkasivat sekä Euroopan katoliset valtiot että maan sisäinen katolisten ryhmien liikehdintä (Andrew 2018, 158). Teatteriseurueet olivat yhteiskunnalliselta asemaltaan populaarin ja eliitin välimaastossa. Päästyään virallisesti kuningas Jaakon suojelukseseen Kuninkaan miehet olivat yhä taloudellisesti riippuvaisia populaarista menestyksestä, mutta saivat lisäsuojaa yhteyksistään hoviin. (Henderson 2007, 8.) Renessanssin ajan Englannin monarkia perustui suuresti näkyvyyteen ja esitykseen. Teatterilla oli mahdollisuus esittää monarkiaa vastustavia mielipiteitä juuri teatterillisuuden kautta: koska teatteri oli merkittävä auktoriteettia vahvistava muoto, se saattoi sisällyttää itseensä käänteisiä mielipiteitä vaarantamatta todellisuudessa auktoriteetin valtaa. (Greenblatt 1988, 64–65.)

Shakespearen suhtautuminen aikansa monarkkeja ja politiikkaa kohtaan on mysteeri. Ajan käytänteitä seuraten on esitetty, että Shakespearella olisi ollut yhteyksiä hovielämään. Tiedetään esimerkiksi, että Hovimarsalkan miehet esiintyivät hovissa. (Hackett 2009, 8.) Renessanssin aikaan vallassa olevasta monarkista ja ajankohtaisista poliittisista tapahtumista kirjoittamista valvottiin ja sensuroitiin, kuten näyttelijä Richard toteaa näytelmässä *Equivocation*: ”(Awed.) Current events. On stage. It’s always been forbidden.” (E, 19.) Shakespearen näytelmistä on pyritty löytämään näkökantoja aikalaispolitiikkaan, mutta toisin kuin esimerkiksi Jonsonilla ja Marlowella,²⁶ Shakespearen teosten kohdalla poliittisiä näkemyksiä on vaikeaa tulkita. Joitakin viittauksia poliittisiin tapahtumiin on, kuten näytelmässä *Henry V* (n. 1599), jossa viitataan Essexin jaarlin sotaretkeen Irlantiin. Kuitenkaan Shakespearen näytelmistä ei ole kiistattomasti luettavissa esimerkiksi sitä, tukiko vai vastustiko Shakespeare laillisia auktoriteetteja. (Greenblatt 1980, 254; Hadfield 2003, 12–13.) Esimerkiksi Shakespearen suhtautumisesta Elisabetiin on näytelmien pohjalta tehty niin

²⁶ Esim. Jonsonin *Sejanus*-näytelmään (1603) kohdistuneista syytöksistä myötämielisyydestä Essexin jaarlia kohtaan ks. Levy 1995; Marlowen *Edward II* -näytelmän (1592) viitteistä kuningatar Elisabetiin, kuningas Jaakkoon ja Ranskan kuningas Henrik III:een ks. Kewes 2013.

tätä tukevia kuin vastustaviakin tulkintoja (Hackett 2009, 12–13). Shakespearen teoksia on kuitenkin käytetty myöhemmin poliittisiin tarkoituksiin. Esimerkiksi kuningas Richard näytelmässä *Richard III* on ollut kyttyräselkineen ja kyseenalaisine moraaleineen suosittu kritisoinnin väline kuvaamassa niin kuninkaallista neuvonantajaa Robert Ceciliä kuin Richard Nixoniakin (Aune 2006). Shakespearen teoksien ja hänen itsensä poliittisen kannan representaatioilla on siis voitu vaikuttaa poliittisiin mielikuviiin.

Tässä luvussa käsittelen Shakespeare-hahmojen yhteyksiä aikansa politiikkaan. Käsittelen tutkimuskohteitani niissä esiintyvien hallitsijoiden valtakausien mukaisessa järjestyksessä aloittaen kuningatar Elisabetista. Luvussa 4.1. aloitan analysoimalla *Elizabeth Rex* -näytelmässä Willin ja Elisabetin välistä suhdetta. Luvussa 4.2. käsittelen *The School of Night* -näytelmää keskittyen erityisesti Stonen, Marlowen ja Elisabetin välisiin yhteyksiin sekä tiedustelupalvelun merkitykseen hahmoille. Luvussa 4.3. tutkin *Equivocation*-näytelmässä Shagin suhdetta kuningas Jaakkoon ja tämän neuvonantaja Robert Ceciliin.

4.1 Will ja kuningatar Elisabet näytelmässä *Elizabeth Rex*

Vaikka Shakespearen ja Elisabetin välisestä kohtaamisesta ei ole olemassa varmaa todistusaineistoa, niin taiteessa kuin tutkimuksessakin on pitkä perinne heidän välisensä yhteyden luomisesta. Shakespearen ja Elisabetin yhdistäminen tuo yhteen maailman tunnetuimman kirjailijan sekä yhden historian suurimmista hallitsijoista. Myyttinen yhteys, jonka luominen alkoi henkilöiden synnyinmaassa Englannissa, on levinnyt myös muualle maailmaan. Esimerkiksi palkitussa yhdysvaltalaisessa elokuvassa *Rakastunut Shakespeare* Shakespeare ja Elisabet kohtaavat toisensa *Romeo and Juliet* -näytelmän esityksen jälkeen. Myytti henkilöiden välisestä yhteydestä on siis selvinnyt toistona useiden eri kulttuureiden medioissa. (Hackett 2009, 3–5.) Representaationa Elisabetin ja Shakespearen kohtaaminen on siis suhteellisen yleinen tapa kuvata renessanssin ajan merkkihenkilöitä. Shakespeare-myyttiin liittyykin hänen yhdistämisensä nimenomaan Elisabetin ajan Englantiin.

Shakespearen ja Elisabetin välinen suhde on esitetty monin eri tavoin. Kuten Helen Hackett toteaa, heidät on esitetty niin rakastavaisiksi, Shakespeare Elisabetin salaiseksi lapseksi, kuin Elisabet todellisena kirjailijana Shakespearen teosten takana. Henkilöiden välinen suhde on esitetty esimerkiksi lämpimänä mesenaatin ja tuen saajan välisenä suhteena, flirttailevana keimailuna sekä antagonistisena suhteena tyrannimaisen hallitsijan ja hänen valtaansa kritisoivan kirjailijan välillä. (Hackett 2009, 5–6.) Voidaankin sanoa, että poliittinen, kulttuurinen ja henkilökohtainen näkökulma sekoittuvat Elisabetin ja Shakespearen hahmojen

välisen suhteen kuvauksessa. Suhde muuttuu sen mukaan, millaisena henkilöt itse halutaan esittää. *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will ja Elisabet ovat molemmat päähenkilöitä, joiden tarinaa kerrotaan. Heidän kommunikaationsa esittäminen ja sitä kautta suhtautuminen toisiinsa henkilökohtaisella tasolla on täten suuressa osassa näytelmän juonta ja tematiikkaa sekä Willin hahmokuvan rakentumista.

Elizabeth Rex -näytelmässä Willin ja Elisabetin suhdetta ei esitetä perhe- tai romanttiseksi suhteeksi. Henkilöiden välinen kohtaaminen muodostuu monarkin ja hänen arvostamansa kirjailijan väliseksi illaksi, jolla on kuitenkin suuria henkilökohtaisia ja poliittisia seurauksia. Essexin ja Southamptonin jaarlien vangitseminen ja tuomiot tuovat Elisabetin ja Willin yhteen niin poliittisesti jaarlien ollessa syytettynä maanpetoksesta kapinoinnin vuoksi kuin henkilökohtaisella tasolla heidän ollessaan päähenkilöiden rakastettuja. Kuten Will toteaa toisen näytöksen alussa lainaten Elisabetin itsensä sanoja: ”If you will teach me how to be a woman – I will teach you how to be a man...’ And if that man – that woman – could be found, lives might still be saved...” (*ER*, 80.) Jos Elisabet antaisi itselleen luvan tuntea surua Essexin jaarlia kohtaan sen sijaan, että pysyy maskuliinisen hallitsijan roolissaan, sekä Essexin että Southamptonin jaarlit voisivat pelastua. Elisabetin ja Willin kohtaamisella mahdollistetaan sekä henkilöiden poliittisen että henkilökohtaisen elämän tarkastelu.

Elisabetin ja Shakespearen välinen luokkaero ja sen synnyttämä fiktio ulottuu tematiikaltaan historiallisten henkilöiden elinaikaan. Elisabetin aikana tarinat kuninkaallisten ja tavallisten kansalaisten välisestä kohtaamisesta olivat suosittuja. Suosio perustuu todennäköisesti uskoon siitä, että kohdatessaan toisensa suoraan ilman korruptoituneita välikäsiä, monarkki ja alainen voisivat saavuttaa yhteisymmärryksen ja kunnioituksen toisiaan kohtaan. Monarkki näyttäytyy vain ihmisenä ja kansalainen tarpeeksi erityislaatuisena keskustellakseen hallitsijan kanssa. Shakespearen ja Elisabetin kohdatessa täytyy joko Shakespearen tavallisena kansalaisena siirtyä hovin maailmaan tai Elisabetin saapua kansan pariin teatteriin. Kaksi erillistä sosiaalista ja kulttuurista maailmaa kohtaavat, jolloin niiden sisimmältään samankaltaiset arvot voidaan tuoda esille. (Hackett 2009, 17.)

Elizabeth Rex -näytelmässä ollaan kahden eri sosiaalisen maailman välisessä tilassa. Hovimarsalkan miehet ovat Lontoossa kuningattarelle kuuluvassa ladossa. Vaikka lato on kuningattaren, Elisabet silti saapuu näyttelijäseurueen keskuuteen. Kuten kuningatar itse toteaa: ”Since I have chosen to be *with* you, I have elected to be *one* of you” (*ER*, 89). Kohtaaminen ladossa mahdollistaa henkilöiden välisen keskustelun, jossa Elisabet ja

Hovimarsalkan miehet voivat vaihtaa ajatuksiaan henkilökohtaisesti ilman hovin väliintuloa. Keskustelun lopputuloksena Elisabet palkitsee seurueen ja saa jonkinlaisen rauhan aiheuttamastaan Essexin jaarlin kuolemasta. Kohtaaminen siis johtaa monarkin tunnustamaan tavalliset kansalaiset ja palaamaan sisäisesti rikkaampana hoviin.

Will vaikuttaisi olevan muuta näyttelijäseuruetta tutumpi Elisabetin ja muun hovin kanssa. Esimerkiksi Elisabetin saapuessa latoon muut näyttelijät vaipuvat kunnioituksesta polvilleen, kun Will tyytyy kumartamaan kuningatarta. Vaikka Willillä tuntuu olevan kontakteja hoviin, on mielenkiintoista, miten historiallisen Shakespearen ja Essexin jaarlin välinen yhteys ohitetaan näytelmässä. Hovimarsalkan miehet päätyivät nimittäin viranomaisten tutkittaviksi, kun he esittivät vain päiviä ennen jaarlin aloittamaa kapinaa, salaliitossa olleiden maksusta näytelmän *Richard II* (1595), jossa kuningas syöstään vallasta (Nelson 2015, 285; Greenblatt 2016, 330–331). Yksityiskohdan pois jättämisellä Shakespearen, Hovimarsalkan miesten ja Elisabetin välille ei synny poliittista jännitettä. Jos yhteys Essexiin olisi huomioitu, on mielenkiintoinen kysymys, olisiko Willin ja kuningattaren välejä voitu esittää yhtä tuttavallisiksi. Historiallista tietoa kiertämällä näytelmässä mahdollistetaan Elisabetin ja Willin välinen kitkattomampi suhde, jossa Hovimarsalkan miehillä ei ole, Willin rakastettua Southamptonin jaarlia lukuun ottamatta, poliittisia yhteyksiä Elisabetia vastustaviin tahoihin. Myyttinen hallitsija ja kirjailija voivat tavata toisensa ilman poliittista uhkaa.

Historialliset Elisabet ja Shakespeare ovat tunnettuja helposti siteerattavasta sanallisesta taituruudestaan. Tämän perusteella fiktiossa on hyödynnetty henkilöiden välistä yhteyttä nokkelaan sanailuun. Usein Shakespeare kuvataan terävänä nuorukaisena, joka herättää kypsän kuningattaren huomion älyllisenä keskustelukumppanina. (Hackett 2009, 15.) *Elizabeth Rex* -näytelmässä Will ja Elisabet muodostuvat myös älyllisesti ja sanallisesti kilpailevaksi pariaksi. Elisabet toteaa yhdelle näyttelijäseurueen jäsenistä, että tämä ei ole hyvää seuraa, koska ei ole tarpeeksi nokkela: ”[...] And you argue like a weathercock. You shall not gain my favour.” (*ER*, 49–50.) Sen sijaan Willin kanssa Elisabet on valmis käymään keskusteluja. Elisabet myös kehuu Willin lahjakkuutta sanankäänteissään esimerkiksi kirjailijan esitettyään yhden soneteistaan: ”You have a good wit, sir. And the grace to turn it on yourself.” (*ER*, 93.) Suhde hahmojen välillä on lähempänä tasa-arvoista keskustelukumppanuutta kuin nuoren miehen ja vanhemman naisen välistä flirttiä. Will uskaltaa jopa heidän välisessä keskustelussaan vastustaa Elisabetia, kun hän yrittää saada Southamptonin ja Essexin jaarlit armahdetuiksi:

ELIZABETH: I cannot be merciful!! It would be the death of England!!

WILL: And if England should die?

ELIZABETH: I might as well not have lived.

WILL: And have you?

ELIZABETH: I killed the woman in my heart, that England might survive...

WILL: And so – you have already played the murderer... (*ER*, 77.)

Elisabetin ja Willin väliseen sanailuun liittyy myyttinen ajatus kahden merkkihenkilön tasavertaisesta nokkeluudesta ja heidän välisestään mittelöstä. Samalla luodaan ajatusta siitä, että kohdatessaan Elisabet ja Shakespeare olisivat tunnustaneet toistensa älykkyyden. Molemmat henkilöt kohottavat nerokkailla keskustelun käännteillä toistensa myyttistä asemaa erityisinä yksilöinä.

Spekulaatio Shakespearen teosten romantiikkaa innoittaneista henkilöistä on synnyttänyt paljon fiktiivisiä kertomuksia. Tämän kaltaisessa fiktiossa Shakespearen ja Elisabetin välinen romanttinen suhde on toistuva elementti, jonka juuret ovat erityisesti 1800-luvulla. Tällöin fiktio esittää brittiläisen kulttuurisen ja poliittisen ikonin mahdollisen yhdistymisen. (Lanier 2007, 102–103.) Romanttisen suhteen sijaan Will kuvataan homoseksuaaliksi ja hahmojen välinen yhteys jää monarkin ja kirjailijan väliseksi älylliseksi kilvoitteluksi. Kuten Helen Hackett (2009, 227–228) toteaa, *Elizabeth Rex* vastustaa Elisabetin ja Willin heteronormatiivista kuvausta tehden heistä sen sijaan sympaattisia ja traagisia queer-hahmoja. Palaan tarkemmin Shakespeare-hahmojen seksuaalisuuden kuvaukseen ja merkityksiin luvussa 5.2.

Sen sijaan, että poliittinen ja kulttuurinen näkökulma pyrittäisiin liittämään yhteen romantiikan avulla, Will ja Elisabet asetetaan hyvin samankaltaisiin tilanteisiin toistensa peilikuviksi. Molempien rakastetut ovat vangittuina ja kohtaamassa teloituksen. Kuten yksi näyttelijöistä toteaa *Antony and Cleopatra* -näytelmästä: ”Too near the Queen’s heart for the telling. And perhaps his own...” (*ER*, 22.) Lisäksi molemmat ovat myös omalla tavallaan kirjailijoita. Tämä selviää esimerkiksi Elisabetin kuvatessa Mary Stuartin kuoleman: ”I wrote a death once. Well written – well played. When Mary Stuart entered the great hall where she would die, *she* was wearing black.” (*ER*, 107.) Kuten Will, myös Elisabet on kirjoittanut kuninkaallisen kuoleman. Vaikka toinen hahmoista on hallitsija ja toinen teatterin työläinen,

heillä on inhimilliset puolensa. Luomalla paralleelin henkilöiden välille kuvaa, miten myös historian merkkihenkilöt ovat samaistuttavia ihmisiä henkilökohtaisine ongelmineen.

Vaikka yhteyksiä hahmojen välille luodaan, heillä on kuitenkin valta-asemaansa liittyviä eroja. Will uskaltaa käydä rohkeasti keskustelua Elisabetin kanssa, mutta myös kunnioittaa kuningatartaan monarkkina ja tiedostaa paikkansa hänen alamaiseensa. Hän esimerkiksi puhuttelee Elisabetia kohteliaasti ja pyrkii saamaan myös muut seurueen jäsenet käyttäytymään kunnioittavasti hallitsijaansa kohtaan. Kirjailijan ja kuningattaren välillä on nähtävissä ero heidän henkilökohtaisen ja poliittisen elämänsä vapauden välillä. Kuten Elisabet toteaa, hän on vangittujen jaarlien tapaan itsekin vanki, sillä monarkkina vain hänellä on valta ja samalla vastuu armahtaa vankeja:

ELIZABETH: We are all in the Tower. Towered. All of us. In this hateful moment.

WILL: If we were in the Tower, Madam, lives might be saved.

ELIZABETH: You damn me unfairly. You have the advantage of being unable to pardon. It is a weight you do not bear. (*ER*, 122.)

Monarkin ja kirjailijan välille tehdään eroa siinä, millainen vastuu ja toisaalta vapaus heillä on vaikuttaa yhteiskunnallisesti. Hahmot erotetaan poliittiseen rooliinsa hallitsijana kahlitun Elisabetin, ja taiteen, kirjailijana vapaan Willin, edustajiksi. Tästä huolimatta Willin osoitetaan omaavan kyvyn vaikuttaa Elisabetiin ja sitä kautta aikansa politiikkaan. Vaikka Willillä ei ole suoraan valtaa armahtaa Southamptonin jaarlia, hän onnistuu tekemään sen vietettyään Elisabetin kanssa yön yhdessä seurueensa kanssa. Elisabet peruu Southamptonin jaarlin teloituksen, jolloin Willin voidaan katsoa onnistuneen taiteilijana vaikuttamaan poliittiseen päätöksentekoon. Nerokas Shakespeare-hahmo onnistuu ylittämään oman yhteiskunnallisen asemansa kohtaamalla kuningattarensa ja osoittamalla sekä verbaalista kykyä että inhimillistä ymmärrystä hallitsijan henkilökohtaista tilannetta kohtaan.

Elisabetin valta-aikaa kuvatakseen *Elizabeth Rex* muuttaa *Antony and Cleopatra* -näytelmän kirjoitusajankohtaa. Historiallisesti näytelmä on ajoitettu Shakespearen loppuajan näytelmiin kuningas Jaakon vallan aikaan. Sitä on myös tutkittu nimenomaan kuningas Jaakon vallan ajan ilmaisuna ja kontekstissa (ks. esim. Wortham 1996). Näytelmää on kuitenkin myös tutkittu Elisabetin ja hänen valtakautensa kuvauksena ja on esitetty mahdollisuus, että Shakespeare julkaisi näytelmän poliittisista syistä vasta Elisabetin kuoleman jälkeen (Bono 2006, 125–126; Tsukada 2019, 71–110). Näytelmän sitominen Elisabetiin ja tämän vallan

aikaan palvelee intertekstuaalisesti *Elizabeth Rex* -näytelmää, kun *Antony and Cleopatra* -näytelmän nimihahmot saadaan verrannollisiksi Elisabetiin ja Essexin jaarliin. Samalla syntyy hypoteettinen tilanne Shakespearen poliittisesta kantaaottavuudesta. Luomalla yhteyden poliittisten tapahtumien ja näytelmän välille Shakespearesta luodaan vaikutelmaa aktiivisena poliittisena kirjoittajana.

Näytelmässä Shakespearen teosten kuvauksen todellisuus poliittisista tapahtumista ja henkilöistä kyseenalaistuu. Elisabet huomioi Willin tavan muokata kuvaansa kuninkaallisista: ”You! You that fabricated every king of England – and their queens. God knows what you will write of me! I will be a monster under your hand. And I am not a monster.” (*ER*, 77.) Samoin hän huomioi Willin historianäytelmien tapahtumien muokkaamisen: ”You vagabond from reality! There were swords in the streets! I pray to God that you never get hold of my life and place it at the mercy of your pen! You are incapable of facts. [...] Spare me your histories – your histories are full of lies.” (*ER*, 64.) Will itse perustelee muutosten kuuluvan teatteriin, kuten Elisabetin kritisoidessa Antoniuksen hahmoa Essexin jaarlin kuvana:

ELIZABETH: [...] Essex is not a god! You make him seem like a god! You belittle him with too much praise.

WILL: This is theatre, Madam, where men play gods every day. (*ER*, 96.)

Shakespearen historiallisten näytelmien ja henkilöhahmojen kommentoinnissa ilmenee tietty metadraamallisuus. Kun Elisabet kyseenalaistaa Shakespearen historianäytelmien todenmukaisuuden, myös *Elizabeth Rex* -näytelmän historiankuvaus nousee kysymykseksi. Koska näytelmä kuvaa itse historiallisia henkilöitä, ei ole mitenkään varmaa, onko kuvaus todenmukaista vai ei. On mahdollista, että näytelmän kautta Shakespearesta ja Elisabetista, kuten Essexin jaarlista *Antony and Cleopatra* -näytelmässä, ollaan luomassa jumalaisia hahmoja.

Elizabeth Rex esittää mahdollisuuden siitä, mitä Shakespearelta on mahdollisesti jäänyt kirjoittamatta poliittisista syistä. Näytelmän lopussa Cecil kieltää Williä suoraan kirjoittamasta kohtaamisestaan Elisabetin kanssa: ”Master Shakespeare – a word. This story must remain within these walls – for our mutual benefit in the time to come.” (*ER*, 140.) Kohtauksessa sivutaan historiallisen Shakespearen teoksia, joista löytyy muita aikalaiskirjailijoita huomattavasti vähemmän viittauksia Elisabetiin. Shakespeare ei esimerkiksi julkaissut kuningattaren kuoleman jälkeen elegiaa tämän muistoksi muiden kirjailijoiden tavoin (Hackett 2009, 13–14). Se, että Shakespeare ei kirjoittanut Elisabetista,

liitetäänkin näytelmässä poliittiseen määräykseen. *Elizabeth Rex* esittää mahdollisuuden, että Shakespeare ja Elisabet tunsivat toisensa hyvin ja tulivat toimeen, mutta Shakespeare ei voinut kirjoittaa poliittisista syistä kuningattaresta.

4.2 Stone, Marlowe ja kuningatar Elisabet näytelmässä *The School of Night*

Siinä, missä Will ja Elisabet valta-asemiensa luomasta erosta huolimatta ovat tasaveroisia keskustelukumppaneita, näytelmässä *The School of Night* Stone on selvästi kuningattaren käskyläinen. Stone toimii nimittäin Elisabetin vakoojana, jonka tehtävänä on seurata Marlowea ja taata, ainakin saamiensa käskyjen mukaan, tämän turvallisuus: ”[...] I’m here to help you! I was told that the Queen was concerned for your safety. I was to report any danger... and now I see danger I daren’t to leave you to report it.” (SN, 87.) Toisin kuin Will, Stone ei kuitenkaan ole ilmeisesti kohdannut kuningatarta henkilökohtaisesti. Sen sijaan hän saa käskynsä ja maksunsa Robert Cecilin kautta. Stonen ja Elisabetin välille ei siis luoda henkilökohtaista yhteyttä, vaan Elisabet on pikemminkin kaukainen hallitsija, jonka käskyjen vaikutuksen alaisena Stone on. Tässä tapauksessa kuningattaren ja Shakespeare-hahmon välinen suhde muodostuu nimenomaan valtasuhteeksi, jossa kuningatarta eivät niinkään kiinnosta kirjailijan lahjakkuus teatterin parissa, vaan tämän osallisuus teatteri-instituution sen jäsenenä.

Vaikka Elisabetin ja Stonen suhde jää etäiseksi, on silti merkittävää, että yhteys kahden henkilön välille on luotu erityisesti tiedustelupalveluiden osallisuuden kautta. Historiallisen Marlowen osallisuudesta Englannin tiedustelupalveluun on olemassa viitteitä. Hän oli esimerkiksi yhteydessä tiedustelupalvelujen johtajaan, sir Francis Walsinghamiin. Marlowe oli myös usein poissa opinnoistaan Cambridgen yliopistosta ulkomailla olon vuoksi, mahdollisesti Ranskan Reimsissä soluttautuakseen englantilaisten katolisten joukkoon. On mahdollista, että Marlowen ja Shakespearen kohdattua ja työskenneltyä yhdessä Marlowe olisi kertonut kollegalleen urastaan tiedustelupalvelussa. (Andrew 2018, 172–173, 186–188; Greenblatt 2016, 285.) Siitä, että Shakespeare itse olisi ollut palkattuna osaksi tiedustelupalvelua, ei ole kuitenkaan todisteita. Stonen liittäminen Elisabetiin ja tämän vakoojaksi on siis puhtaasti fiktiivistä. Yhdistämisessä korostuu toisaalta jälleen halu yhdistää historian merkkihenkilöitä. Samalla kuitenkin Stonesta tulee entistä enemmän Marlowen vastustaja, koska Marlowe itse uskoo kuningattaren haluavan hänet tuomiolle. Yhdistämällä Stonen Elisabetin alaisuuteen ja Marlowen ystäväksi Stone asetetaan moraalisen valinnan eteen: joko jatkaa Elisabetin puolesta vakoilua tai auttaa uutta ystäväänsä Marlowea. Koska

Stone asemastaan huolimatta on päättänyt auttaa Marlowea ja yrittää pitää tämän hengissä, Stonesta luodaan sympaattinen ja oikeamielinen hahmo.

The School of Night -järjestö, johon Marlowe kuuluu, perustuu akateemisessa tutkimuksessa epätodeksi tutkittuun teoriaan. Sen mukaan järjestö, jonka nimi tulee Shakespearen *Love's Labour's Lost* -näytelmän repliikistä, tutki niin kemiaa, teologiaa kuin filosofiaakin.

Jäsenistöön kuuluivat Marlowen lisäksi muita runoilijoita sekä jaarleja. Tutkimuksessa teoriaan on suhtauduttu yhä skeptisemmin, sillä sille ei ole löytynyt pitäviä todisteita. Teorian hylkäämisestä huolimatta se on ollut suosittu fiktiossa, erityisesti *The School of Night* -näytelmästä lähtien. Kiinnostus salajärjestöä kohtaan perustuu todennäköisesti siihen, että sen avulla voidaan spekuloida Marlowen ja Shakespearen välistä suhdetta. (Reid 2014, 2–4, 9–13.) *The School of Night* -näytelmässä Stone ei ole järjestön jäsen, mutta on kuullut siitä. Järjestön hovin virallista linjaa vastustavat mielipiteet tuovat Stonen ja Marlowen yhteen, kun Marlowea aletaan tutkia. Järjestön kautta Marlowen ja Stonen suhteesta muodostuu ei vain kollegoiden välinen kohtaaminen, vaan tapahtuma saa suurempia poliittisia merkityksiä. Kirjailijoiden väliltä pyritäänkin löytämään muita, tiiviimpiä yhteyksiä. Samalla Stonen kautta historiallinen Shakespeare, jonka osallisuudesta aikalaispolitiikkaan ei tiedetä paljoakaan, tulee sen keskeiseksi osalliseksi. Jos Marlowe otti aktiivisesti osaa politiikkaan, niin otti Shakespearenkin.

Marlowen ja Stonen välisten yhtäläisyyksien etsiminen jatkuu heidän poliittisten asemiensa kehityksen kuvauksessa. Molemmat hahmot ovat alkujaan matalassa sosiaalisessa asemassa: Marlowe on lammaspaimenen poika ja Stone maalta kaupunkiin saapunut nuori näyttelijä. Molemmat onnistuvat nousemaan osaksi tiedustelupalvelua ja hovin piiriä. Hahmoilla on siis saman kaltainen tarina taustallaan ennen kohtaamistaan. Henkilöiden ero tulee esiin siinä, miten heidän poliittiset näkemyksensä ilmenevät. Marlowen poliittiset näkemykset ovat avoimen kärkkäitä. The School of Night -ryhmän avainjäsenyyden lisäksi hän puhuu avoimen epäkunnioittavasti Elisabetista ja kristinuskon jumalasta verraten heitä koiriin: ”Hmm. Yes. Dog save the virgin bitch...” (SN, 45.) Sitä vastoin Stone on varovainen poliittisissa mielipiteissään ja pitää ne itsellään. Sen sijaan hän usein vastaa varovaisesti ja on muutenkin laskelmoiva reaktioissaan. Esimerkiksi, kun Marlowe matkii koiraa pilkatakseen Jumalaa, Stonen reaktio on hallittu: ”Stone observes, a little smile on his lips. He is calculating the moment to go along with this.” (SN, 11.) Vaikka Marlowen ja Stonen reitit ennen näytelmän tapahtumia ovat samankaltaiset, poliittisten näkemysten ilmaisun ja heidän asemiensa avulla voidaan luoda eroa henkilöiden välille.

Ero poliittisten näkemysten ilmaisussa tulee ilmi myös henkilöiden näkemyksissä kirjoittamiseen. Kuten Stephen Greenblatt toteaa, historiallinen Marlowe pyrkii teoksissaan paljastamaan esitysten kätkemät valtaa tukevat motiivit ja haastamaan Elisabetin ajan teatterin esittämät käytösnormit. Toisin kuin kapinoiva Marlowe, Shakespeare toimii kulttuurinormien sisällä. Vaikka hänen teoksistaan olisi luettavissa kätkeytyä haaste ajan kulttuurille, ne omalta osaltaan myös toisintavat valtasuhteita. Tämä tekee haastavaksi tulkita, miten Shakespearen teoksissa suhtaudutaan ajan kulttuuriin ideologioihin. (Greenblatt 1980, 253–254.) *The School of Night* -näytelmässä Stonen poliittinen kantaa ottamattomuus selittyykin sekä tyyllillisenä että taidekäsityksellisenä erona Marloween. Tämä selviää esimerkiksi hahmojen keskustellessa teatterin merkityksestä:

MARLOWE: [Merkitys] Of comedy... or any play. To expose the world's evil and madness. Of course, I could be wrong. For instance. William Shakespear thinks me wrong... and if William Shakespear thinks I'm wrong then in all humility, it is just possible that I could be wrong! [...] the good William means... that, while comedy should conceal a hook, we should all be allowed to wriggle off it.

STONE: But what if you only want to feed the fish... not catch them? (*SN*, 57–58.)

Siinä, missä Marlowe haluaa komedian avulla osoittaa maailman vääryydet yleisölle, Stone puolestaan haluaa viihdyttää katsojia. Stone ei siis aktiivisesti tue hovin valtaa, mutta hänen taiteelliset pyrkimyksensä eivät myöskään pyri poliittiseen muutokseen. Toisin kuin poliittisen ja kulttuurisen ajattelun muutosta ajava Marlowe, Stone on tyytyväinen asemassaan viihdyttävänä kirjailijana. Stonesta ei silti tehdä täysin poliittisesti välinpitämätöntä, koska hän esimerkiksi huolehtii Marlowen hengestä. Vaikka Stonen teoksissa ei ole julkisia kannanottoja, se ei tee hänestä politiikkaa pelkäävää tai valtaa sokeasti tukevaa henkilöä. Ero henkilöiden tavassa ilmaista poliittisia näkemyksiään yhdistyy jälleen myyttiin Marlowesta Shakespearen teosten takana. Henkilöiden välistä eroa korostamalla voidaan kumota ajatus siitä, että Marlowen ja Shakespearen nimiin laitettut hyvin erilaiset näytelmät voisivat olla saman henkilön käsialaa.

Shakespearen sosiaalisen aseman nousuun liittyvä myytti näkyy erityisesti siinä, miten Elisabetin alaisuudessa työskentelevästä Stonesta tehdään herrasmiehen arvoinen. Historiallinen Shakespeare onnistui hankkimaan keskivertoa näyttelijää korkeamman aseman työllään kirjailijana, vaikka ei syntyessään omannut herrasmiehen arvoa (Henderson 2007, 7.) Herrasmiehen arvoon vaadittiin yliopiston käymistä, arvolle sopivaa käytöstä ja aseman

oikeuden osoittamista sukuvaakunan avulla. Shakespeare ei käynyt yliopistoa, mutta onnistui hankkimaan sukuvaakunan ja sai lopulta herrasmiehen aseman. (Greenblatt 2016, 78–80.) Kuten Marlowe toteaa Stonelle: ”If you consider yourself a gentleman – and you should – it’s necessary to be armed. It’s expected of you. And it’s worth being thought a gentleman. Your word counts more in a court of law.” (SN, 69.) Marlowe antaa myöhemmin myös oman tikarinsa Stonelle aseeksi, jotta tämä voisi suojella näyttelijätär Rosalindaa. Stone itse käyttää herrasmiehen titteliä itsestään näytelmän lopussa, kun Marlowen haudalle ilmaantunut vartija vaikuttaa olevan liian otollisella hetkellä paikalla kyselemässä kysymyksiä:

OFFICER: [...] Who shall I say inquired?

(*Stone gives him a warning look, as though saying: "touch me not."*)

STONE: A gentleman. (SN, 99.)

Stonen korottaminen herrasmieheksi tuo hänelle Marlowen toteamaa suojaa lain edessä. Kuten Hackett toteaa, Shakespearen viehättävyys johtuu osin hänen yhteiskunnallisesta asemastaan käsityöläisen poikana. Kuitenkin myyttiin liittyy myös hänen sosiaalinen nousunsa: vaatimattomista oloista lähtöisin oleva Shakespeare päätyi esiintymään hovissa ja saavutti kuolemansa jälkeen merkittävää kirjallista kuuluisuutta. (Hackett 2009, 16–17.) Nälkiintyneestä näyttelijästä, joka saapuu Marlowen oppiin, tulee tämän tunnustama kirjailija ja herrasmies. Kuten saamansa tikari, Stone ottaa lopulta paikkansa ylimystön kanssa toimivan Marlowen rinnalla ja jopa hänen korvaajanaan tämän kuoleman jälkeen.

4.3 Shag, kuningas Jaakko ja Robert Cecil näytelmässä *Equivocation*

Equivocation poikkeaa kahdesta muusta tutkimuskohteestani esittämällä Shakespeare-hahmon kuningas Jaakon hallinnon ajan kontekstissa. Vaikka Jaakon ja Shakespearen esittäminen yhdessä ei ole yhtä suosittua kuin Elisabetin ja Shakespearen, myös kuninkaan suhdetta kirjailijaan on pidetty lämpimänä erityisesti Hovimarsalkan miesten päädyttyä kuninkaan suojelukseen. Teatterimesenaattien suhde seurueisiin, saati yksittäisiin näyttelijöihin, oli kuitenkin harvoin henkilökohtainen tai johti läheiseen ystävyyteen (Nelson 2015, 276–277). Jaakon tekemä valinta ottaa Kuninkaan miehet suojelukseensa Shakespearen itsensä vuoksi on lähinnä toiveikasta spekulatiota. Kuningas Jaakon, joka piti kulttuurista, halutaan ajatella pitäneen mainetta ansaitsevasta Shakespearesta. Teoria ei kuitenkaan ota riittävän hyvin huomioon juuri kruunatun Jaakon mahdollisia poliittisia päämääriä seurueen valinnassa. (Barroll 2017, 116, 137–138.) Se, että Jaakko olisi heti huomannut Shakespearen kyvyt ja

halunnut juuri hänet kruunun suojeluksen alle, on siis ennemmin osoitus halusta osoittaa kuninkaan kiinnostus kirjailijaa kohtaan kuin tukeutumista historialliseen faktaan.

Kuten kahdessa muussa tutkimuskohteessani, Shakespeare-hahmosta tehdään monarkin ja hovin tunnustama suosikki. Aluksi Shag itse on myös hyvillään kuninkaan tarjoamasta suosioista itselleen ja seurueelleen. Hän esimerkiksi käyttää hyväkseen sitä, miten kuningas on valinnut hänet kirjoittamaan näytelmän ruutisalaliitosta omaa taitoaan kirjailijana tukeakseen: ”The King doesn’t think so [että Shag ei ole hyvä kirjailija]. We have a commission – (*Shag hands the substantial purse to Richard.*) For me – (*At Sharpe.*) and only me – (*To all.*) to write.” (E, 19.) Richard myös toteaa Shagin olleen onnellinen seurueen päästessä Jaakon suojelukseen: ”You celebrated the day we got the King’s patronage. No one was happier than you.” (E, 85.) Kuninkaan suosion tuoma taloudellinen suoja ja seurueen arvostuksen kohoaminen ovat Shagille miellyttävä asia, joten hänellä ei ole ollut mitään syytä kyseenalaistaa kuningastaan. Shagin hahmo muotoutuukin aluksi suhteessa Jaakkoon poliittisesti välinpitämättömäksi. Niin kauan, kun näyttelijäseurueen toiminta sujuu ja Shag itse saa keskittyä taiteeseen nauttien mainetta kuninkaan suosikkikirjailijana, hänellä ei ole syytä muuttaa toimintaansa.

Shagin mieli alkaa kuitenkin muuttua hänen tavattuaan ruutisalaliitton osallistuneita. Kun Tom Wintour kysyy Shagilta, miten hän on päätenyt vankilaan tapaamaan vangittuja salaliittolaisia, Shag vastaa toimivansa kuninkaan alaisuudessa:

SHAG: THE KING! I AM HIS PLAYWRIGHT! (*Shag has revealed more than he wanted to about himself.*)

TOM (SHARPE): Then there’s blood on your hands, Writer. (E, 44.)

Shag alkaakin ymmärtää, että kunnioittaessaan Jaakkoa, hän on itse myös osallisena hovin harjoittamaan manipulaatioon ja mahdollisiin kauheuksiin. Shagin ja Jaakon välinen suhde problematisoituu. Samalla kyseenalaistuu historiallisen Shakespearen ja kuninkaan välinen yhteys. Palkattuna Jaakon alaisuuteen Shag on sidottu ainakin jossain määrin toimimaan tämän tahdon mukaan. Historiallisen Shakespearen kannalta tämä herättää kysymyksen siitä, voidaanko hänen todellista poliittista kantaansa lukea teoksista. Samalla kysymys rahan ja totuuden välisestä kamppailusta nousee jälleen keskeiseksi.

Shagin ja Jaakon välinen suhde muotoutuukin suuresti heidän välisensä valta-asetelman kautta. Shag ja Jaakko kohtaavat ensimmäistä kertaa heidän seurattessaan ruutisalaliitton osallistuneen isä Garnetin oikeudenkäyntiä. Shag, joka on vihainen Garnetin syyttämisestä

pahuudesta, saa vastaansa Jaakon, jolle oikeudenkäynti on silkkaa hauskaa ajanvietettä: ”*James is engaging, joyous, carefree and enjoying the trial. [...] (Delighted!) He’s good, isn’t he, Writer? Will he be in our play? [...] Oh, he must. He’s such fun!*” (E, 70.) Heti ensi kohtaamisesta lähtien Jaakko, joka on tunnistanut Shagin ennen kuin tämä tunnistaa hänet, on selvässä valta-asemassa suhteessa kirjailijaan. Jaakon valtaa korostaa myös tämän kepeä suhtautuminen oikeudenkäyntiin, jonka seurauksena voi olla kuolemantuomio Garnetille. Samalla Jaakosta aletaan luoda Shagille antagonistia osoittamalla kuninkaan lähes epäinhimillinen suhtautuminen Garnetin tilanteeseen. Siinä, missä Elisabet on *The School of Night* -näytelmässä näkymätön taustavoima Stonen takana, Jaakosta tehdään Shagille näkyvä käskyjen antaja ja vastustaja.

Kuten *Elizabeth Rex* -näytelmässä, sekä Jaakko että Shag ovat kirjailijoita Elisabetin ja Willin tapaan. Siinä, missä Elisabet on kuvaannollisesti kirjailija, Jaakko on sitä todella. Sen sijaan, että Shagin ja Jaakon asemasta kirjailijoina pyrittäisiin löytämään yhteyksiä henkilöiden väliltä, yhteys korostaa heidän välistään eroa. Tämä ilmenee esimerkiksi Jaakon kysyessä Shagin mielipidettä kirjoittamastaan kirjasta ruutusalaliitosta. Shag ei ole vakuuttunut kuninkaan kirjoittamasta versiosta, mutta ei voi sanoa sitä ääneen:

JAMES (SHARPE): [...] Oh. Writer, the Beagle [Cecil] told me you read my book. One author to another, what did you think? (*James waits for praise. Shag hesitates. Cecil enjoys this.*) Mute again? How disappointing. (*Offended, James starts off-*)

SHAG: Not mute, Majesty. (*With great respect.*) Speechless.

JAMES (SHARPE): (*Delighted.*) He’s good! Very good! (E, 74.)

Siinä, missä Elisabet ja Will olivat tarpeeksi saman arvoisia pystyäkseen väittelemään keskenään, Shag ei voi paljastaa mielipiteitään Jaakolle vaarantamatta henkeään. Erona Willin ja Elisabetin henkilökohtaisempaan suhteeseen on myös se, että Jaakko kutsuu Shagia näytelmän ajan vain kirjailijaksi, ei tämän omalla nimellä. Kuninkaan suosio ei siis ole henkilökohtaista Shagia kohtaan. Shakespeare-hahmon ja monarkin välinen suhde rakennetaan kirjailijan alemman aseman kautta, joka ei voi avoimesti vastustaa monarkin valtaa. Samalla kuitenkin annetaan jo vihje Shagin nerokkaasta tavasta puhua niin, ettei hän joudu vaaraan. Vaikka kyseisessä kohtauksessa Shag ei ole vielä oppinut isä Garnetilta monimerkityksellisesti puhumista, hän toimii niin vaistomaisesti. Shakespeare-hahmo on, kuten muissa tutkimuskohteissani, sanavalmis kaikissa tilanteissa.

Jaakon tuoma uhka on todellinen, sillä hänen varmuutensa omasta asemastaan ja ehdottomuutensa omiin mielipiteisiinsä tekee hänestä vaarallisen Shagille. Ehdottomuus ilmenee esimerkiksi Shagin ja Jaakon välisessä keskustelussa isä Garnetin oikeudenkäynnin jälkeen:

SHAG: Well, what is the word for a man with whom you share a country but not a religion?

JAMES (SHARPE): (*Enthused.*) Oh, there is a word for that. We have – Oh, what’s the word? Damn! It’s right on the tip of my – It’s – it’s – oh, yes – (*Absolutely lucid.*) Traitor. (*E*, 72.)

Kuten Elisabet *Elizabeth Rex* -näytelmässä, myös Jaakko on älykäs. Hän esimerkiksi toteaa huomanneensa, miten *Macbeth* hyödyntää monimerkityksellisyyttä Cecilä kuvatakseen: ”Come, come. I can tell equivocation when I hear it. Foul is fair, indeed!” (*E*, 119.) Siinä, missä Will on hyvässä suhteessa hoviin, Shag on vain työhön pakotettu alainen. Tämä vaikuttaa siihen, miten Shakespearen näytelmien poliittisuutta voidaan mahdollisesti lukea: kuinka paljon teoksissa esiintyvät tai esiintymättömät mielipiteet ovat kirjailijan omia ja kuinka paljon poliittisen tilanteen sanelemia?

Shagin kokemuksia, Shakespearen näytelmiä ja *Equivocation*-näytelmää yhdistää intertekstuaalisena piirteenä kuninkaallisten kuoleman motiivi. Kuninkaallisten kuolema on yleistä Shakespearen näytelmissä, minkä Cecil myös toteaa Shagille: ”You’ve killed more kings than any man alive” (*E*, 10). *Equivocation*-näytelmässä myös ruutisalaliiton näytelmäversioiden kohdalla käsitellään kuninkaiden kuolemaa, kun Tom Wintour puhuu ruutisalaliiton oikeutuksesta suhteessa sodissa kuolleisiin sotilaisiin: ”What’s one soldier? What’s ten? What’s hundreds? If the prize be large enough, what’s tens of tens of hundreds of thousands? [...] Kill a king? ... I say, ’What’s one?’” (*E*, 49.) Shakespearen kuningasnäytelmät eivät kuitenkaan käsitelleet aikalaismonarkkeja, joten niissä kuninkaiden kuolema oli melko turvallista esittää. Toisin on Shagin ruutisalaliitosta kertovan näytelmän kohdalla, joka käsittelee kuningas Jaakkoa. Ruutisalaliitosta kertovan näytelmän ongelmana on näyttelijäseurueen mukaan, että klimaattista parlamenttitalon räjähdystä ei tapahdu. Jaakon kuoleman esittäminen olisi kuitenkin vaarallista, kuten Richard toteaa Sharpen ehdotukseen muuttaa näytelmän loppu: ”[...] we do a play – for the King – in honor of the King – in the presence of the King – in which we *blow up* the King – and his wife -and his children. [...] the *worst* thing – I have ever done in my shoddy life was giving you a *full share* in this *company!*” (*E*, 32.) Vaikka kuninkaiden kuolema on yhdistävä piirre *Equivocation*-

näytelmässä ja Shakespearen teoksissa, niissä esitetyt poliittiset henkilöt mahdollistavat erilaisia seurauksia niiden tekijöille.

Macbeth-näytelmä onkin erityisen merkityksellinen Shagin poliittisen vaikuttavuuden kuvauksessa. Näytelmää on tulkittu tutkimuksessa niin kuningas Jaakon valtaa tukevana kuin sitä hiljaa vastustavanakin. *Macbeth* viittaa aikalaispolitiikkaan ja -kirjoituksiin, kuten kuningas Jaakon mustaa magiaa ja demoneita käsittelevään *Daemonologie*-teokseen (1597) ja isä Garnetin julkaisuun *A Treatise of Equivocation* (1598), jossa hän puolustaa monimerkityksellisyyttä katolilaisten uskovaisten turvallisuuden säilyttämiseksi. Kuningas Jaakko käytti Garnetin tekstiä ruutisalaliiton jälkeen voimaan tullessa asetuksessa kieltääkseen katolisuuden ja monimerkityksellisesti puhumisen. On huomattavaa, että *Macbeth*-näytelmän kirjoitusajankohtaa on muutettu. *King Lear* -näytelmä, jota Kuninkaan miehet harjoittelevat *Equivocation*-näytelmässä, on nimittäin ajoitettu ruutisalaliiton jälkeen kirjoitetuksi ja siihen viittaavaksi (ks. esim. Taunton & Hart 2003). *Equivocation* ei kuitenkaan yhdistä *King Lear* -näytelmää ruutisalaliittoon, vaan Shag käsittelee aihetta vasta myöhemmässä *Macbeth*-näytelmässä. Muutos liittyy näytelmän poliittisen jännitteen luomiseen: *King Lear* ei voi ottaa kantaa aikalais tapahtumiin, jotta muutos Shagin moraalissa ja tavassa kirjoittaa voisi tapahtua *Macbeth*-näytelmän kohdalla. Tässä näkyy ero autenttisuuden ja historiallisen tarkkuuden välillä: vaikka näytelmien kirjoitusajankohtaa muutetaan, se ei suoraan vaikuta niiden autenttisuuden vaikutelmaan. Samalla Shakespeare-hahmon poliittiset näkemykset sidotaan hänen henkilökohtaisiin kokemuksiinsa. Sen sijaan, että Shag olisi lukenut tai muuten seurannut sivusta ajan poliittisia kirjoituksia ja sisällyttänyt ne sen perusteella näytelmäänsä, hänet sysätään itse osaksi tapahtumia: käsky lisätä noitia näytelmään tulee itse kuningas Jaakolta ja monimerkityksellisyys keskusteluista isä Garnetin kanssa. Poliittisesta kantaottavuudesta tulee tällöin hahmolle henkilökohtainen kysymys.

Macbeth-näytelmään liittyen *Equivocation* hyödyntää poliittisuuden esittämisessä intertekstuaalista yhteyttä myös *Hamlet*-näytelmään. Hamlet käyttää ”The Murder of Gonzago” -näytelmän esitystä varmistuakseen setänsä Claudiuksen syyllisyydestä isänsä murhaan. Nähdessään murhaan liittyviä kohtauksia näytelmässä Claudius ei enää voi seurata näytelmää vaan keskeyttää esityksen. Samalla tavalla Shag piilottaa *Macbeth*-näytelmän esitykseen suoria viittauksia Ceciliiin. Esimerkiksi aiemmassa kohtauksessa Cecil oli pukevinaan ylleen Jaakon kruunun ja kruunaavansa itsensä kuninkaaksi. Shag ohjeistaa Richardia tekemään saman näyttämöllä:

Richard/Macbeth enters. He enters with a Richard III-like limp – which is also a Cecil-like limp. Cecil sees it. Gets it. Looks daggers at Shag. [...] He [Richard] holds the crown over his head as Cecil did earlier – [...] Then Richard crowns himself king – exactly as Cecil did. [...] Cecil – unable to take another moment – rises. (E, 112–113.)

Kuten Shakespeare on kuvannut Hamletin hahmon toimivan, niin toimii myös Shag. Jane Rickard toteaa, että Jaakon kannattamisen tai piilotetun vastustamisen sijaan *Macbeth* ilmentää Shakespearen tapaa hyödyntää hänen saatavillaan olevia resursseja: hän sekä toimii poliittisesti hyväksyttävien rajojen sisällä että testaa niitä. Näytelmä myös dramatisoi Shakespearen kiinnostuksen yksilön autonomiaan poliittisten systeemien sisällä. (Rickard 2015, 249.) Shakespearen teosten poliittista ambivalenssia pyritäänkin selittämään *Equivocation*-näytelmässä piilomerkityksillä, joita teoksiin on kätkeyty. Shagin nerokkuus kirjailijana korostuu, kun hän onnistuu pysymään uskollisena omille näkemyksilleen ja kirjoittamaan hovin hyväksymän näytelmän. Samalla Shagin hahmokuva rakennetaan hyvämoraaaliseksi. Toisin kuin Cecil toteaa, Shakespeare ei ole vain muiden toiveiden ja ajatusten peili, vaan puolustaa omia näkemyksiään teoksissaan.

Kuten Shagin tapa kirjoittaa Cecil *Macbeth*-näytelmään osoittaa, hänen asemansa poliittisena vaikuttajana tiivistyy Jaakon lisäksi kuninkaan neuvonantajaan. Cecil itse tunnistaa Shagin kyvyn vaikuttaa teoksillaan yleisöihinsä, vaikkakin vaikutukset estävät poliittisen kapinoinnin valtaapitäviä vastaan:

[...] With every new play, you raise the bar in the art of cynical audience manipulation... You tell bloated kings they are to be pitied because they bear greater burdens than their subjects and then you tell their starving subjects they have the dignity of kings – though, as I gather from this new play – you know kings have none. You do all this with a straight face and – somehow – *everyone believes you.* (E, 11.)

Shagin näytelmien todetaan jäävän poliittisesti vaikuttamattomiksi, koska ne eivät saa yleisöään huomaamaan epäkohtia kulttuurinsa valtahierarkiassa. Ristiriita Cecilin puheessa ja toiminnassa syntyy, kun hän ei halua olla henkilöahmo Shagin ruutusalaliitosta kertovassa näytelmässä. Vaikka Cecil pitää Shagin näytelmiä poliittisesti vaarattomina, hän ei silti itse halua tulla kirjailijan kuvaamaksi. Kirjoittamalla Cecilistä *Macbethin* hahmon kautta Shagin onnistuu henkilökohtaisesti ja poliittisesti vastustaa Ceciliä tavalla, josta häntä ei voida saattaa poliittiseen vastuuseen.

Cecil edustaa omaa etuaan tavoittelevaa poliitikkoa, joka ei kaihda valehtelemista omien tarkoitusperiensä toteuttamiseksi. Hän esimerkiksi valehtelee Shagille Kuninkaan miehissä

olevan vakooja. Sen sijaan Shag, kuten todettu luvussa 3, yrittää kertoa totuuden siitakin huolimatta, että hänen tilanteensa kuninkaan kirjailijana on vaikea. Kuten Shag toteaa näytelmän kirjoittamisesta isä Garnetille: ”Look, here are my choices – lie or die. I don’t want to do either.” (*E*, 77.) Taiteilija ja poliitikko asetetaan siis vastakkaisiksi voimiksi, joiden näkemykset totuuden kertomisesta eroavat moraaliltaan. Kuten Joan Lord Hall toteaa, Cecil puhuu monimerkityksellisesti sen informaatiota tarkoituksella piilottavassa merkityksessä. Hän tekee niin esimerkiksi oman roolinsa kohdalla ruutisalaliitossa: joko hän auttoi keksimään sen saadakseen osalliset tuomiolle tai oli itse osallinen salaliittoon. Shag sen sijaan hyödyntää isä Garnetilta oppimaansa monimerkityksellisyyttä: version totuudesta kertomista, jonka avulla voi säilyttää autenttisen itsensä vaarallisessa poliittisessa tilanteessa. Cecilin tapa puhua monimerkityksellisesti on samankaltainen kuin *Macbeth*-näytelmän noitien, jotka tarkoituksella huijaavat Macbethia murhaamaan kuninkaansa. Shag vertautuu tällöin totuuksien välissä kamppailevaan Macbethiin, jolla on vaikeuksia valita rooliensa tehokkaan sotilaan ja herkän ihmisyyksilön väliltä. Myöhemmin asetelma vaihtuu, kun *Macbeth*-näytelmän esityksessä Shagista tulee yksi noidista, joka onnistuu näytelmänsä avulla huijaamaan vuorostaan Macbethin asemaan siirtyvää Ceciliä. (Hall 2011, 206–209.) Koska Macbeth kuolee lopulta, noitien sanaan uskomisen seurauksena, hänestä tulee näytelmän häviävä osapuoli. Tässä mielessä Shagin ja Cecilin asemien vaihto tekee Shagista näytelmässä voittajan.

Shagista luodaan hyväntahtoinen henkilö, josta on tulla juonittelevan Cecilin uhri. Vaikka Shag ei pidä Cecilistä, hän kuitenkin tuntee myötätuntoa häntä kohtaan. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Shag ja Cecil kohtaavat Cecilin toimistossa, Shag tuntee myötätuntoa omaa elämäänsä katkerasti katuva Ceciliä kohtaan:

CECIL: [...] *I worked the day my wife died! I – AM – A – FOOL!*

SHAG: (*With feeling for Cecil.*) *We are all fools All noble. All royal.* (*E*, 102.)

Shakespearen representaationa Shag liitetäänkin inhimillisiin, hyviin arvoihin, kun hän kykenee tuntemaan myötätuntoa vastustajaansa kohtaan. Myöhemmin selviää, että Cecil esitti tarkoituksella säälittävää Shagille kylvääkseen häneen epäilyksen isä Garnetia kohtaan. Cecil muistuttaa Shakespearen *Othello*-näytelmän antagonistia Iagoa, joka kylvää protagonistia Othelloon epäilyksen tämän vaimon Desdemonan uskottomuudesta. Valheellinen Cecil ehkä onnistuu huijaamaan Shagia, mutta tämä kääntyy Shagin hahmokuvan eduksi. Toisin kuin Othello, Shag ymmärtää ajoissa tulleensa huijatuksi ja saa korjattua tilanteensa. Kuten hän

toteaa teatterimaailmasta: ”Theatre’s a small world but it’s built on affection and trust” (*E*, 57). Yhteisön jäsenenä, joka on valmis toimimaan yhdessä muiden kanssa, Shag asettuu omaa etuaan tavoittelevaa Cecilä vastaan. Tähän liittyy myytti Shakespearen yhteiskunnallisesta asemasta osana tavallista kansaa ja sen puolestapuhujana.

Poliittisen suhtautumisen erosta henkilöiden välillä kertoo myös Shagin suhtautuminen ruutusalaliiton jäseniin. Claire McEachernin mukaan katolilaisuuden vastaisuus Englannissa nousi, kun maan sisäisen jakautuneisuuden koettiin uhkaavan valtiota. Katolisista, kuten jesuiitoista, protestanttisuuteen kääntymisestä kieltäytyjistä ja kääntymistä julkisesti teeskentelevistä, tehtiin stereotyyppisiä roistoja. (McEachern 2010, 192–193.) Toisin kuin ruutusalaliitosta kerrotussa versiossa, jossa katolilaiset asetetaan oikeamielisen ja asemansa ansaitsevan kuningas Jaakon vihollisiksi, *Equivocation* esittääkin heidät myönteisessä valossa. Kapinalliset representoidaan hyvinä ihmisinä, jotka pyrkivät taistelemaan vääryyttä vastaan ja päätyvät marttyyreiksi. Shag asettuu salaliiton puolelle ja toteaa heidän, murhajuonesta huolimatta, kohdanneen vääryyttä:

Truth then? (*To the empty theater!*) THE TRUE HISTORY OF THE GUNPOWDER PLOT BY WILLIAM SHAGSPEARE! (*To the company.*) The Gunpowder Plot was a terrible thing and if it had succeeded a great many people would have been killed. Now an unworthy minister and a King who barely speaks the King’s English are USING that plot to ENRICH THEMSELVES AND THEIR FRIENDS at the COST of YOUNG MEN’S LIVES. (*E*, 85.)

Näytelmään syntyykin selkeä vastakkainasettelu hyvän, katolilaisten salaliittolaisten Shagin ja pahan, kuningas Jaakon ja Cecilin, välille. Kuten Laurie Maguire ja Emma Smith (2013, 53) toteavat, henkilökohtaisen vakaumuksen lisäksi Shakespearen yhdistäminen katolilaisuuteen korostaa hänen valintaansa vastustaa auktoriteetteja. Salaliiton ja hovin toiminnassa on kuitenkin monitulkintaisuutta. Kummassakin tapauksessa ihmisiä kuolee, jolloin molemmat vaihtoehdot ovat moraalisesti kyseenalaisia. Kuitenkin luomalla salaliittolaisista sorrettuja, traagisia sankareita, Shag asettuu näytelmän hyvälle puolelle. Vaikka Shag työskenteleekin hoville, Shakespeare-hahmon representoidaan olevan alemmassa asemassa olevien puolella.

Vaikka Shag joutuu varomaan sanojaan Jaakon seurassa ja toteuttamaan hovin käskyjä, hänellä on kuitenkin myös mahdollisuuksia vaikuttaa päätöksiin. Shag saa esimerkiksi Cecilin vastustelusta huolimatta kuninkaalta luvan tavata isä Garnet. *Macbeth*-näytelmän jälkeen Jaakko myös toteaa Shagin kyvyt kirjailijana: ”Writer. I’m pleased that you are on my payroll. You’d be a dangerous man else.” (*E*, 120.) Kuten Will, Shag kykenee puheenlahjoillaan ja taiteellaan vaikuttamaan poliittisesti. Tästäkin huolimatta Shag, kuten

kukaan muukaan, ei voi vastustaa Jaakon valtaa monarkkina. Tämä käy esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa Jaakko toteaa *Macbeth*-näytelmän lempikohdaksi sen, kun kukaan näytelmän henkilöihahmoista ei toimi Macbethia vastaan:

My favorite part! You remember when Macbeth had just killed the King? And there he is, surrounded by the whole court? (*James is surrounded by the actors.*) And you can almost smell the blood on him? And everybody knows he did it – you can just tell that everybody knows that he did it? And nobody – says – anything? (*Nobody says anything.*) That was my favorite part. (*E*, 119.)

Equivocation- ja *Macbeth*-näytelmän välille luodaan intertekstuaalinen yhteys, kun näyttelijäseurueen jäsenet vain seuraavat hiljaa Jaakkoa kuten hovi Macbethia. Kohtaus heijastelee myös aiemmin tapahtunutta Tom Wintourin telotusta. Julmasti tapettavan Wintourin kohdalla Shag tyytyy anelemaan Cecilä päästämään Wintourin nopeasti tuskistaan, mutta jää itse kuitenkin turvaan sivustalle. Myöhemmin Cecil toteaa teloituksesta Shagille: ”You did – nothing. No one ever does. That’s the beauty of public execution. It has a quieting effect on people.” (*E*, 74.) Toimimattomuuden moraalinen taakka tuntuu Shagista kovalta. Kuten asemastaan kuninkaan kirjailijana, Shag tuntee syyllisyyttä jäätyään passiiviseksi sivulliseksi Wintourin teloituksessa. Sen sijaan isä Garnetin teloituksessa Shag on vihdoon valmis toimimaan kävellen hirsipuulle ja nykäisten Garnetia alas päättäen tämän kärsimyksen. Shagin tapa vastustaa politiikkaa ei ehkä pelasta henkiä tai syrjäytä kuningasta vallasta, mutta hän silti yrittää toimia moraalisesti oikein. Kuten Hall (2011, 211) toteaa, Shagista kehittyy näytelmän aikana poliittisia näkemyksiään puolustava henkilö, joka toimii myötätuntoisesti petoksesta tuomittuja katolisia kohtaan. Jaakon ja hovin vallan alla avoin kapinointi ei ole mahdollista. Toiminnan avulla Shagista luodaan kuitenkin tavallinen kansalainen, joka pyrkii sankarillisesti toimimaan oikein vaikeassa tilanteessa.

Poliittisen maailman rajoitteet huomioon ottamalla mahdollistetaan Shakespearen teosten luenta, jossa niistä löytyvät poliittiset näkemykset eivät välttämättä kuvaa kirjailijan todellisia ajatuksia. Tämä kietoutuu Shakespearen näytelmien poliittiseen korrektiuteen liittyviin keskusteluihin. Shakespearen teoksien tutkimuksessa niistä on analysoitu niin antisemitistiä kuin rasistisia piirteitä, mutta toisaalta teoksista on myös löydetty kritiikkiä ajan käsityksiä vastaan (ks. esim. Greenblatt 2016, 276–277; O’Rourke 2003; Paris 2020). Ongelmakohtien kiertämiseksi näytelmien esityksissä on pyritty esimerkiksi uudelleenkontekstualisointiin, minkä avulla pyritään poistamaan esimerkiksi rasistisia piirteitä (Maguire & Smith 2013, 45). *Equivocation*-näytelmässä aihe tuodaan esiin, kun Cecil kommentoi *Othello*- ja *The Merchant of Venice* -näytelmiä:

[...] You told the Moors they are noble victims of a cruel white world. Then you had the Moor disembowel himself for the entertainment of the white audience – and everyone – even the Moors – were pleased. [...] You did the same thing with the Jews. You told them that they have a right to their rage and then you told the Christians they have a right to take the Jews' money, baptize them against their will and somehow everyone went away satisfied. (*E*, 11.)

Cecil ihailee Shagin kykyä huijata näin kaikkia olemaan tyytyväisiä. Shag kuitenkin oppii näytelmän aikana puolustamaan heikommassa asemassa olevia katolisia ja muuttuu moraaliltaan paremmaksi henkilöksi. Yhdistyessään monimerkityksellisesti puhumiseen ja *Macbeth*-näytelmän kirjoittamiseen salaa hovia vastustavana, historiallisen Shakespearen mahdolliset loukkaavat mielipiteet mitätöidään. On huomattava, että Shakespearen teoksissaan esittämät mielipiteet eivät välttämättä suoraan vastaa hänen omaa näkökantaansa vaan yleisempiä aikakauden käsityksiä ja diskursseja. Kuitenkin näkemyksiä on pyritty poimimaan teoksista ja niiden avulla ottamaan kantaa Shakespearen itsensä korkeaan kulttuuriseen asemaan. *Equivocation*-näytelmässä neromyyttiä eivät kuitenkaan jää varjostamaan kyseenalaiset mielipiteet vähemmistöryhmistä.

Tutkimuskohteissani Shakespeare-hahmoista luodaan sympaattisia sankareita, joiden teoksissa ilmenevät näkemykset pohjautuvat henkilökohtaisiin kokemuksiin ja tapaamisiin ihmisten kanssa. He ovat aktiivisia osallisia aikansa politiikassa ja hallitsijoidensa huomioimia. Shakespeare representeoidaankin erityislaatuiseksi, kun monarkit ottavat hänen lahjakkuutensa huomioon. Kaikki kolme Shakespeare-hahmoa vastustavat omalla tavallaan monarkkien vääriksi koettuja päätöksiä, vaikka joutuvatkin lopulta taipumaan hallitsijoiden tahtoon. Koska tutkimuskohteeni esittävät Shakespeare-hahmot hyväntahtoisina, mutta poliittisesti alistettuina, historiallisen Shakespearen teosten mahdolliset rassistiset tai antisemitistiset piirteet ohitetaan.

5 Shakespearen yksityiselämä

Shakespearen yksityiselämä on jäänyt, kuten moni muukin hänen henkilökohtaisia tunteitaan koskeva tieto, mysteeriksi. Identiteetin kannalta keskeiset kysymykset hänen suhteestaan perheeseensä, seksuaalisesta suuntautumisestaan ja uskonnollisesta vakaumuksestaan ovat lopulta arvailujen varassa. Koska varmuutta ei ole, fiktion kautta Shakespearen yksityiselämä on erityisen avoin erilaisille representaatioille.

Luvussa 5.1. käsittelen Shakespeare-hahmojen suhteita perheeseensä. Keskityn erityisesti *Equivocation*-näytelmään, jossa Shakespearen perhe on tutkimuskohteistani suurimmassa osassa. Luvussa 5.2. analysoin Shakespeare-hahmojen seksuaalisuuden representaatiota. Käsittelen aihetta kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani, joissa hahmojen seksuaalinen suuntautuminen esitetään eri tavoin ja saa erilaisia funktioita. Viimeisessä alaluvussa 5.3. keskityn Shakespeare-hahmojen uskonnolliseen vakaumukseen näytelmissä *Equivocation* ja *The School of Night*. Toisin kuin luvussa 4, jossa käsitelin uskontoa poliittisesta näkökulmasta, tässä luvussa käsittelen uskonnon henkilökohtaista kokemusta Shakespeare-hahmoille.

5.1 Shakespearen perhe

Kuten Shakespearesta itsestään, myös tämän perheestä ja heidän henkilökohtaisista suhteistaan on jäänyt vain vähän dokumentaarista tietoa. Kuitenkin he ovat harvoja varmasti Shakespearen ainakin jollain henkilökohtaisella tasolla tunteneita henkilöitä. Keskityn tässä luvussa siihen, miten Shakespearen, Anne Hathawayn ja heidän lastensa väliset suhteet esitetään. Kuten Katherine West Scheil toteaa, fiktiossa Annesta on luotu erilaisia representaatioita, joiden avulla voidaan reflektoida erilaisia käsityksiä Shakespearesta. Vaimonsa kautta Shakespeare on voitu kuvata esimerkiksi uskollisena aviomiehenä, Lontoon valinneena perheensä hylkääjänä tai vaimonsa kirjoitusten julkisivuna toimivana huijarina. Avioliitto Annen kanssa voi tehdä Shakespearesta inhimillisen, tavallisen miehen, mutta samalla poistaa kirjailijan oletetun erityislaatuisuuden. Annen representoimia kotiin ja perheeseen liitettyjä arvoja onkin sekä hyödynnetty että tukahdutettu Shakespearen kuvaamisessa. (West Scheil 2018, xvii, 4.) Saman voisi tulkita tapahtuvan Shakespearen lasten kohdalla: erilaiset representaatiot heidän ja isänsä suhteesta mahdollistavat erilaisten Shakespeare-tulkintojen rakentamisen.

Historiallisten Shakespearen ja Annen suhteeseen liitettyjä käsityksiä ovat ohjanneet suuresti heidän välinen ikäeronsa, ensimmäisen lapsen Susannan syntyminen pian avioitumisen jälkeen ja Shakespearen testamentti. Biografisen tutkimuksen mukaan heidän avioliittonsa onkin usein kuvattu onnettomaksi. Kyseisessä kertomuksessa teini-ikässä avioliittoon astunutta Shakespearea ei usein syytetä liiton epäonnisuudesta. Toisaalta Shakespearen lähtö Lontooseen ja jopa julmalta tuntuva testamentti voivat kertoa perheen, erityisesti vaimon, kaltoinkohtelusta. Shakespeare voidaankin nähdä suhteessa perheeseensä joko hyvänä tai pahana: tahtomattaan avioliittoon sidotuksi tulleena nuorukaisena tai hänestä riippuvaista perhettä julmasti kohtelevana miehenä. (Greenblatt 2016, 122, 152–153; Maguire & Smith 2013, 68–70; West Scheil 2018, 8, 12.)

Fiktiivisissä kertomuksissa Anne usein joko jätetään pois tai asetetaan vastakkain seksuaalisemman ja viehättävämmän naisen kanssa. Shakespearen lukuisiin vaihtoehtoihin rakastajiin kuuluu esimerkiksi rikkaita naisia, kurtisaaneja ja poikanäyttelijöitä. Eri vaihtoehdot mahdollistavat kertomukset seksuaalisesti aktiivisesta ja salaperäisestä Shakespearesta lojaalin aviomiehen sijaan. Annen poisjättämisellä huikentelevasta Shakespearesta ei tule myöskään aviorikkojaa, vaan intohimoinen ja vapaamielinen urbaani rakastaja. (West Scheil 2018, 21, 24–25, 97.) *Elizabeth Rex*- ja *The School of Night* -näytelmissä Annen olemassaoloa ei mainita lainkaan, vaan Shakespeare-hahmoilla on vaihtoehtoisia rakastajia: *Elizabeth Rex* -näytelmässä Southamptonin jaarli ja *The School of Night* -näytelmässä Marlowe ja näyttelijätär Rosalinda. Willin ja Stonen rakkaat ovat keskellä kiperiä poliittisia tilanteita, mikä luo henkilökohtaisen tason lisäksi suuremman jännitteen parien välille. Samalla Shakespearen seksuaalisen suuntautumisen representaatio mahdollistuu eri tavalla, mihin palaan tarkemmin luvussa 5.2.

Annen pois jättämisellä on myös toinen vaikutus: Shakespearen lapset katoavat. Shakespeare-hahmot ovatkin *Elizabeth Rex* - ja *The School of Night* -näytelmissä vapaita toteuttamaan omaa elämäänsä Lontoossa ilman moraalista ongelmaa Stratfordissa asuvasta perheestä. Kuten West Scheil toteaa, ei ole todisteita, että Anne olisi matkustanut Lontooseen Shakespearen kanssa. Fiktiossa Shakespearen rakkauselämän luomiseksi Anne täytyykin joko tuoda Lontooseen tai korvata toisella rakastajalla. Mitä enemmän Shakespearesta pyritään luomaan urbaani ja seksuaalisesti motivoitunut lontoolainen, sitä vähemmän Anne esiintyy kertomuksissa hänen elämästään. (West Scheil 2018, 102.) Yhdessä jännittävien rakastajiensa kanssa perheettömät Will ja Stone voidaan representoida vapaasti urbaaneina romanttisina sankareina.

Sen sijaan *Equivocation*-näytelmässä Anne ja lapset eivät katoa. Shag elää kuitenkin Willin ja Stonen tavoin onnellisesti Lontoossa erossa vaimostaan. Myytti Shakespearen onnettomasta avioliitosta Annen kanssa yhdistyy heidän väliseen ikäeroonsa. Näytelmässä Annesta luodaan nuorten miesten viettelijätär, joka ei ole lopettanut toimintaansa avioliittoon astumisen jälkeen:

SHAG [Judithille]: (*Offstage.*) How's your mother?

JUDITH: An embarrassment. Like my father.

SHAG: (*Offstage.*) What's she up to these days?

JUDITH: Seducing nineteen-year-olds.

SHAG: (*Offstage.*) She sees it as her civic duty. (*E, 23–24.*)

Dialogista ilmenee, miten mies ja vaimo eivät ole yhteyksissä keskenään, vaan kuulevat toisistaan Judithin kautta. Shagin kommentti Annen toiminnasta kuulostaa julmalta, mutta Judithin ollessa se, joka tuo nuorten miesten viettelyn esiin, Shag ei vaikuta olevan liian kaukana totuudesta. Annen kuvaaminen irستاana toistuu useamman kerran näytelmän aikana myös muiden hahmojen kautta. Esimerkiksi Cecil puhuu Annesta sanoin ”endlessly rutting wife” (*E, 35*), kun taas Judithin mukaan näyttelijä Sharpella on hyvät puolensa: ”Well, he hasn't slept with my mother. It's a start.” (*E, 33.*) Onneton avioliitto ja Annen uskottomuus ei ole sidottu vain Shagin näkökulmaan, vaan myös muut hahmot ovat tietoisia Annen maineesta. Tekemällä Annesta yleisesti epämiellyttävät henkilön Shagin asuminen erossa vaimostaan oikeutetaan, jolloin tämän asema moraalisesti hyvänä henkilönä ei vaarannu.

Vaikka Annen toiminta tuomitaan, kiinnostavasti Shagin avioliiton ulkopuoliset suhteet eivät ohjaa lukijaa samanlaiseen reaktioon. Shag esimerkiksi myöntää isä Garnetille, että hänellä on ollut avioliiton ulkopuolisia suhteita: ”Sex before marriage. Sex outside of marriage. Sex everywhere but in marriage.” (*E, 79.*) Tämä viittaa mahdollisesti vain siihen, miten Anne oli raskaana ennen kuin meni naimisiin Shakespearen kanssa. Toisaalta Judith on tietoinen isänsä muista myöhemmistä suhteista:

JUDITH: Still, it's [Annen suhteet] muddying the marriage pool for me. Who is in your bed these days?

SHAG: (*Offstage.*) Just me. But don't tell her [Anne] that. (*E, 24.*)

Vaikka suhteet myönnetään, Shagia ei silti pidetä yhtä moraalittomana kuin Annea. Osittain tämä liittyy siihen, että Shagin intohimon kohteiden ikää ei mainita. Siinä, missä Annen

aviorikkomuksiin yhdistyy nuorempien henkilöiden manipulointi, Shagin kohdalla samanlaista huomiota ei tehdä. Urbaanin kirjailijan oletetaan vain etsivän seuraa Lontoosta, mistä luodaan hyväksyttävämpi vaikutelma kuin vanhemman maalaisnaisen toiminnasta. Koska Annesta luodaan täysin moraaliton, samalla sen avulla Shagin oma toiminta pyritään tekemään hyväksyttäväksi. Jos vaimo on jatkuva aviorikkoja, jota viehättävät vain viattomat nuoret, ei Shagin tapa etsiä läheisyyttä ole tuomittavaa.

Shakespearen ainoa perheenjäsen, joka esiintyy henkilöihahmona näytelmässä, on nuorin tytär Judith. Historiallisesti Shakespearen eloon jääneistä lapsista Susanna vaikutti olevan hänen suosikkinsa ainakin testamentin perusteella. Judithin aviomies Thomas Quiney vaikutti olevan epämieluisa vävy Shakespearelle ja Judith jäikin äitinsä tavoin vaille merkittävää perintöä (Greenblatt 2016, 410–411). Joan Lord Hallin (2011, 210) mukaan Judithin olemassaolo *Equivocation*-näytelmässä perustuu siihen, että hän voi auttaa Shagia löytämään rohkeuden toimia moraalisesti oikein. Se, että nimenomaan Judith on valittu Shakespearen tyttärinä näytelmään, kuitenkin mahdollistaa myös historiallisen Shakespearen ja Judithin välisen sovittelun. Jos testamentin perusteella Shakespeare vaikutti julmalta isältä suosiessaan Susannaa, *Equivocation*-näytelmässä Shagin ja Judithin suhde kehittyy rosoisesta läheiseksi.

Omalla tavallaan Judith korvaa Annen roolin Shagin elämän merkittävänä naisena. Anne jää usein fiktiossa kuuluisan miehensä varjoon, mutta osa Anne-hahmoista kilpailee Shakespearen kanssa (West Scheil 2018, xv). Vaikka Judith kuvataan usein liikkuvan huomaamattomana Shagille, hän on kuitenkin hyvin älykäs ja tarkkanäköinen. Hän esimerkiksi kyseenalaistaa Shagin vision totuuden kertomisesta näytelmiensä avulla: ”You’d have to know it [totuus] first. Then, if you told it, people would trample one another running for the exits.” (*E*, 55.) Erityisesti Judith kilvoittelee Shagin kanssa kommentoidessaan tämän näytelmiä. Judith itse ei pidä teatterista kyseenalaistaen sen kyvyn kertoa totuuksia, mutta kommentoi niitä silti tarkasti. Sen sijaan, että Judith toimisi haamukirjoittajana tai kilpailisi maineesta isäänsä vastaan, hänen kritiikillään Shagin näytelmiä kohtaan on arvoa henkilöiden välisen suhteen kehittymisen osoittajana. Shag esimerkiksi kieltäytyy aluksi poistamasta näytelmästäan monologeja Judithin kehotuksesta huolimatta. Myöhemmin henkilöiden sovittua välinsä Shag poistaa *Macbeth*-näytelmästä nimihenkilön monologin tyttären kommentin perusteella. Näytelmään jää kuitenkin toinen monologi, jonka Judith Shagin pahoittelusta huolimatta hyväksyy: ”I like this one. It tells the truth.” (*E*, 116.) Judithin tarjotessa älyllisen vastaparin Shagille teatterista tuleekin isää ja tytärtä yhdistävä sekä heidän suhteensa kehitystä kuvaava tekijä.

Judithin keskeistä merkitystä näytelmässä korostavat tämän saamat monologit. Ironisesti hän ei itse pidä niistä, mutta on ainoa henkilö *Equivocation*-näytelmässä, joka tiedostaa yleisön ja puhuu heille suoraan. Monologeista syntyy myös metadraamallista komiikkaa, kun Shag ei ymmärrä, kenelle Judith niiden aikana puhuu:

(She turns her back to her father. Shag is confused. He looks at her. Then, at the audience –)

SHAG: *(Puzzled.)* Who – *(To Judith.)* Who were you talking to?

JUDITH: *(Puzzled.)* When?

SHAG: Just now. *(Then.)* Yesterday. *(Then.)* Since you were a child.

JUDITH: I didn't speak. *(E, 91.)*

Kohtaus kommentoi metadraamallisen itsetietoisesti Shakespearen käyttämien monologiin epärealistisuutta myöhemmän draaman näkökulmasta. Intertekstuaalisen yhteyden kautta Judith kuitenkin nousee Shagin rinnalle näytelmän keskeiseksi henkilöksi. Shakespearen näytelmissä monologeja saavat usein näytelmien merkittävimmät henkilöt, kuten Judith toteaa *Hamlet*-näytelmän kohdalla. Koska Judith itse on näytelmän henkilöistä ainoa, joka käyttää monologeja, hän ikään kuin saa paikkansa yhtenä päähenkilöistä. Samalla lukija saa kuulla tyttären mielipiteen isästään suoraan. Judith esimerkiksi huomaa, miten Shag yrittää parantaa heidän välistään suhdetta: ”[...] *He almost speaks. Judith waits. But he doesn't speak. Then, to us –* He'd like to speak to me, you know. *(Looks at Shag, then us.)* Tell one of his stories – like he did with my brother.” *(E, 91.)* Koska Judith kaikesta huolimatta ymmärtää Shagia eikä kanna hänelle kaunaa heidän välisensä suhteen kylmyydestä, myös lukijaa kutsutaan ottamaan päähenkilön mukainen asenne Shagia kohtaan.

Judithin lisäksi Shagin ainoa poika Hamnet on keskeinen kirjailijan henkilökuvan kannalta. Poika on rakas Shagille, eikä hän ole näytelmän alussa päässyt yli tämän kuolemasta. Shag esimerkiksi huolehtii ruutisaliittolaisesta Tom Wintourista kuin omasta pojastaan, minkä näyttelijä Richard huomioi: ”Telling the truth about someone else's son won't bring back yours. I'm sorry but there it is. You have to let him go. He's dead.” *(E, 53.)* Shag katuu sitä, ettei viettänyt enemmän aikaa poikansa kanssa. Hän esimerkiksi haluaa uskoa kuoleman jälkeiseen elämään, jotta voisi nähdä hänet jälleen: ”I have written 150 love letters to people who don't even remember my name and not one to my son... I must see him again. If only to say 'Goodbye.' 'Godspeed.' Give him a kiss.” *(E, 79.)* Shagin katumus yhdistyy historiallisen Shakespearen hiljaisuuteen Hamnetin kuolemasta. Ei tiedetä, kuinka usein Shakespeare

vieraili perheensä luona Stratfordissa uransa aikana. Koska Shakespearelta ei ole jäänyt henkilökohtaisia kirjeitä eikä hän kirjoittanut suoraa muistotekstiä Hamnetille, isän ja pojan välisen suhteen läheisyydestä ei ole todisteita. Shagin katumuksen ja rakkauden poikaansa kohtaan avulla pyritään luomaan representaatio Shakespearesta, joka rakasti poikaansa, vaikka asuikin poissa hänen luotaan.

Ennen kuin Shag hyväksyy Hamnetin kuoleman hän on myös Shagin ja Judithin välisen suhteen este. Shag esimerkiksi kysyy Hamnetin vointia vaivautumatta kysymään samaa Judithilta:

SHAG: (*Writing.*) How's your brother?

JUDITH: Still dead. (*Silence. Then more silence. Then –*) Ask about me.

SHAG: You're always the same. (*E, 25.*)

Kuten Shag toteaa, isä ja tytär myös tietävät molemmat Shagin suosineen Hamnetia: "We both know I wish *she* was the one who died" (*E, 80*). Shag kieltäytyy näkemästä Judithia toisaalta itsenään, toisaalta eloon jääneenä kaksosena:

JUDITH: My brother... I'm the same as my brother. (*Then.*) But you've never noticed.

SHAG: (*Dismissive.*) You are very different from him.

JUDITH: (*Yes and –*) And exactly the same. (*E, 91.*)

Shagin vaikeus päästä yli poikansa kuolemasta ja hyväksyä Judith tekee hänestä hyvin inhimillisen hahmon. Samalla suhteen rikkonaisuus tekee Shagista lopulta rohkean ja kunnioitettavan henkilön, kun hän pääsee yli lapsen kuoleman aiheuttamasta traumasta ja alkaa korjata välejä elossa olevaan kaksoseen.

Kaivatessaan Hamnetia ja unohtaessaan Judithin Shag keskittyy lastensa sijaan uraansa. Ennen kuin Shag oppii näkemään Judithin, hän keskittyy enemmän työhönsä ja maineeseensa:

JUDITH: (*The pages on the ground.*) It's not like you to be this careless with a new play.

SHAG: (*Barely noticing her.*) That's the shit I'm getting out of my head so I can write the new one. (*The new one is on the desk. Judith reaches for the fallen papers.*) Don't touch. It's mental excrement.

[...]

JUDITH: [...] Here – (*Clean clothes.*) Put on these.

SHAG: *Do you want me to change or to write? (E, 22–23.)*

Hahmojen korjattua välinsä Shag ymmärtää perheensä olevan menestystä tärkeämpi. Kuten Shag toteaa Cecilille näytelmän lopussa tyttären kutsuessa isäänsä: ”Posterity’s overrated. I have to go.” (*E, 122.*) Shagista kehittyikin näytelmän aikana poliittisesti kantaaottavan kirjailijan lisäksi perheensä välirikon parantaja, kun hän alkaa välittäväksi isäksi Judithille (Hall 2011, 211). Testamenttia, jossa Judith jää Annen tavoin lähes osattomaksi, ei mainita lainkaan. Shagin kuoleman jälkeen Judith toimittaa hautajaismenot muistellen isäänsä ja hänen teoksiaan lämmöllä. Shag ei ole vain kirjailijanero, vaan myös rakastava isä.

Verrattuna Shakespearen tyttäriin, ainoasta pojasta Hamnetista on tehty paljon tutkimusta, erityisesti hänen kuolemansa vaikutuksesta Shakespearen teoksiin. On esitetty, että Hamnetin kuolema osaltaan muutti Shakespearen tapaa kirjoittaa ja mahdollisti uudenlaisen psykologisen syvyyden ja kompleksisuuden hänen näytelmissään (Honan 1998, 236; Greenblatt 2016, 332). Pojan menetyksen vaikutusta *Hamlet*-näytelmän lisäksi onkin tutkittu myös muissa Shakespearen teoksissa, kuten *Twelfth Night* (1601–1602) - ja *The Tempest* -näytelmissä (ks. esim. Greenblatt 2016, 310; Smith 2012; Wheeler 2000). Kun Shagin ja Judithin suhde paranee, myös Judith alkaa inspiroida Shagin näytelmiä. Siinä, missä *Hamlet* on kirjoitettu Hamnetin kunniaksi, Shagin viimeiset näytelmät käsittelevät isien ja tyttärien välien sopimista. Näin Shag kunnioittaa myös Judithia, joka myös toteaa isänsä viimeisistä näytelmistä: ”A father throws away his daughter. And nothing will ever be right until he gets her back. [...] They were the kind of stories lonely daughters tell themselves on cold sleepless nights. When they think no one is listening. [...] I never knew I had a story of my own – until he told it.” (*E, 126–127.*) Hamnet ja Judith mahdollistavatkin yhdessä Shagin representaation perhettä kuuluisuuden sijaan arvostavana miehenä.

5.2 Shakespearen seksuaalisuus

Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat diskursiivisia käsitteitä, jotka on käsitetty eri tavoin eri aikoina ja erilaisissa institutionaalisissa yhteyksissä (Foucault 1998, 30–31). Koska seksuaalisuus ja sukupuoli käsitettiin eri tavalla renessanssin ajan Englannissa, historiallinen Shakespeare ei voinut olla nykykäsityksen mukaisesti homo- tai heteroseksuaali. Kirjailijan teoksissaan esittämät ystävyyssuhteet ovat intohimoisia ja voidaan lukea nykynäkökulmasta eroottisiksi. Shakespearen kuvaama käytös oli kuitenkin tavanomaista sen ajan yhteiskunnassa, joten nykylukijan teoksista lukema eroottisuus ei kerro kirjailijan

näkemyksien radikaaliudesta. (Sinfield 1994, 19, 71.) Koska Shakespearella on koettu olevan valtaa kulttuurisena auktoriteettina, hänelle annettun identiteetin kautta on pyritty tukemaan vähemmistöryhmien asemaa. Tästä syystä Shakespeare on esitetty esimerkiksi homoseksuaalina, vaikka hänen teoksensa eivät esitä modernin käsityksen mukaista homoseksuaalisuutta. (Lanier 2007, 109.) Shakespearen teoksista on siis pyritty löytämään piirteitä, jotka voivat oikeuttaa ja tukea kirjailijan seksuaalisen suuntautumisen mahdollisuudet.

Erityisesti Shakespearen sonetit ovat mahdollistaneet hänen seksuaalisen suuntautumisensa spekuloinnin. Sonetteja hyödyntävä Oscar Wilden novelli ”The Portrait of Mr. W. H.” (1889) avasi mahdollisuuden Shakespearen seksuaalisen suuntautumisen käsittelylle fiktiossa. Novellissa herra W. H., jolle sonetit on osoitettu, on poikanäyttelijä Willie Hughes. Wilde esittää teoksessaan mahdollisuuden, jossa Shakespeare tuntee eroottista vetovoimaa nuoreen mieheen, mutta pitää silti yllä kuvaa kirjailijasta ylevänä henkilönä. (Franssen 2016a, 112, 119.) Vaikka sonetteja on luettu biografisina, näkökulma on pyritty myös kieltämään. Käsitettynä suoraan runojen puhujaksi Shakespearesta tulee tumman naisen kanssa aviorikkoja ja nuoren miehen kanssa homoseksuaali, mikä vastustaa kirjailijan idolisoitua kuvaa. (Edmondson & Wells 2004, 23.) Länsimaisissa kulttuureissa eri seksuaalisten suuntautumisten tultua hyväksyttymmiksi idea homo- tai biseksuaalista Shakespearesta ei kohtaa aiemman kaltaista vastustusta, mutta sonettien kääntäjät tai niiden sovittajat voivat yhä muokata runojen sisäisten vastaanottajien sukupuolta. Sonetteihin liittyvät myytit ovatkin fragmentoituneet ja useita eri versioita on saatavilla yleisölle. (Franssen 2016b, 96.) Sonetit ja niiden biografinen tutkimus näkyy kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani, joissa sonettien lähteinä toimivat Shakespearen tuntemat henkilöt. Samalla historiallinen tarkkuus ja autenttisuus kietoutuvat yhteen, kun Shakespearen rakkauden kohteiksi ehdotetaan todellisia historiallisia henkilöitä.

Equivocation-näytelmässä Shagin sonetteihin viitataan rakkauskirjeinä. Cecil esimerkiksi uhkailee Shagia sanoen voivansa ostaa ”150 OF YOUR MOST EXPLICIT LOVE LETTERS FOR POCKET CHANGE! (E, 57). Myöhemmin Shag toteaa, että hänen kirjoittamiensa kirjeiden vastaanottajat tuskin edes muistavat hänen nimeään. Olettaen, että lukija ymmärtää kirjeiden viittaavan sonetteihin, Shagin näennäinen heteroseksuaalisuus problematisoituu. Kirjeiden vastaanottajia ei määritetä näytelmässä tarkemmin, mutta jos sonetit ymmärretään suorina rakkaudenosoituksina tietyille henkilöille, vastaanottajina olisivat runoissa olevat nuori mies ja tumma nainen. Tämä yhdistyy siihen, että Shagin avioliiton ulkopuolisista

suhteista ei myöskään mainita vastapuolen sukupuolta. Vaikka Shag onkin näytelmässä perheellinen ja heteroseksuaalisessa suhteessa, sonettien avulla käsitys monimutkaistuu. Toisaalta Shagin mahdollista biseksuaalisuutta ei käsitellä eksplisiittisesti, vaan luenta on mahdollinen vain, jos lukija tuntee sonettien sisäiset vastaanottajat.

Perheellinen Shag asettuu erityisesti kuningas Jaakkoa vastaan. Jaakon hahmossa viitataan historialliseen esikuvaan, joka piti miespuolisia suosikkeja ja oli mahdollisesti homo- tai biseksuaali (Bergeron 1999, vii–viii, 32–33; Cogswell 2017, 21, 50). Esimerkiksi Buckinghamin herttua, joka oli yksi historiallisen Jaakon läheisistä suosikeista (Cogswell 2017, 63–64), nähdään yhdessä kuninkaan kanssa: ”(*James enters with Young Male Friend (Armin). Cecil approaches the King with his news! Building triumph!*) [...] And you know what he is busy doing? Buckingham. He’s doing Buckingham. Leggy, lithe Buckingham.” (E, 101–102.) Jaakko myös ihailee Lady Macbethia näytellyttä Arminia *Macbeth*-esityksen jälkeen: ”[...] Where’s the lassie? Where’s –? (*He finds Armin in Lady Macbeth costume. Ogling Lady Macbeth.*) You could almost believe...” (E, 118.) Poistuessaan teatterista Jaakko ottaakin Arminin mukaansa. Vaarallinen ja ailahteleva biseksuaalinen Jaakko asettuu pohdiskelevan ja heteroseksuaalisessa avioliitossa olevan Shagin vastakohtaksi. Tässä mielessä perheellinen Shag representoidaan heteronormatiivisena ikonina.

Yksi suosituista ehdokkaista sonetit inspiroineeksi henkilöksi on Shakespearen mesenaatti Southamptonin jaarli. Southampton, jolle Shakespeare omisti aiemmat *Venus and Adonis* - sekä *The Rape of Lucrece* (1594) -runonsa, oli mahdollisesti myös sonettien vastaanottaja. Sonetit oli mahdollisesti tilannut Southamptonin suku, jotka toivoivat teatterista pitävän poikamiehen inspiroituvan avioliitosta ja lasten hankinnasta. (Greenblatt 2016, 243–245, 253–256, 261.) *The School of Night* -näytelmässä Marlowe ehdottaakin Stonelle kirjoitustyön ottamista vastaan: ”The Earl of Southampton’s mother is looking for a ream of sonnets addressed to her son [...] They are to persuade him to marry and beget.” (SN, 42.) Näytelmässä jaarli ei siis ole henkilökohtaisella tasolla tuttu Stonelle eikä sonetteja ole inspiroinut henkilöiden välinen yhteys, vaan työnanto.

Sen sijaan Stonen runoja inspiroi italialainen näyttelijätär Rosalinda, joka on sonettien tumman naisen esikuva. Vaikka tumma nainen yhdistetään usein sonetteihin, 28 sonetista vain seitsemässä nainen on eksplisiittisesti tai implisiittisesti tumma (Edmondson & Wells 2004, 42–43). Rosalinda, jonka äiti oli orja ja joka kuvataan mauriksi, edustaakin myyttiä, jonka mukaan soneteissa tumma viittaa naisen ihonväriin. Shakespearen tumman naisen ja

Rosalindan välinen yhteys esiintyy myös muualla näytelmässä. Luvussa 3 totesin, että Rosalinda yhdistyy Shakespearen Rosalind-sankarittareen. Toisaalta samankaltainen nimeltään on myös Rosaline *Love's Labour's Lost* -näytelmästä, joka kuvataan tummaksi. Rosalinella ja sonettien tummalla naisella onkin mahdollisesti yhteys (Bloom 1999, 135). Tätä kautta Rosalindan kuvataan olleen mahdollisesti esikuvana sonettien lisäksi muille Stonen teoksille.

Stonen toinen rakkauden kohde on Marlowe, joka on homoseksuaali. Shakespeare on ollut pitkään heteronormatiivinen ikoni ja fiktiossa Marlowe on usein kuvattu hänen homoeroottisena ja intohimojensa viemänä vastakohtanaan (Lanier 2007, 103). *The School of Night* -näytelmässä hahmot eivät asetu niinkään vastakohtiksi. Molemmat esimerkiksi flirttailevat toistensa kanssa avoimesti:

(Suddenly he [Stone] strips off his doublet and shirt and lifts his arms.)

MARLOWE: Oh sir! I've insulted you. Here! *(He strips off his doublet.)* Now we're equal. Now we're the same.

(Kyd exchanges a glance with Fitzer.)

KYD: Perhaps we'd better leave. *(SN, 6.)*

Marlowen ja Stonen flirtti onkin komediallinen elementti. Tähän liittyen Marlowe myös istuu joihinkin homoseksuaalisuutta koskeviin stereotyyppioihin. Hänet esimerkiksi kuvataan hyvin feminiinisellä tavalla: "[...] *Marlowe appears as Botticelli's Venus, with a flowering wig held to his crotch. With a painted shell behind him, Marlowe looks strangely compelling, even beautiful.*" *(SN, 23.)* Hänellä on myös ollut suhde Thomas Walsinghamin kanssa, vaikka tämä onkin naimisissa. Stone ei koskaan päädy yhteen Marlowen kanssa. Sen sijaan Rosalindan kanssa Stonella on fyysinen suhde. Vaikka Stone esitetäänkin biseksuaalina, hän ei silti päädy yhteen stereotyyppisen homoseksuaalin Marlowen kanssa.

Kuten *The School of Night* -näytelmän kohdalla, myös *Elizabeth Rex* -näytelmässä sonettien tarkoituksena on ollut saada Southampton avioon. Elisabet toteaa Willin onnistuneen tehtävässään, sillä historiallisen esikuvansa tavoin Southampton saattoi kuningattaren hovineidon Elizabeth Vernonin raskaaksi ja päätyi naimaan hänet: "[...] He ran from your embrace to hers – from your love to hers! Yes – and at your bloody urging!" *(ER, 63.)* Erona *The School of Night* -näytelmään Willin ja jaarlin välillä on henkilökohtainen suhde. Alan H. Nelsonin mukaan on mahdollista, että tämä oli totta historiallisten esikuvien kohdalla. Vaikka molemmat olivat julkisesti heteroseksuaaleja ja perustivat perheet, Shakespeare esimerkiksi

asui suurimmaksi osaksi Lontoossa eikä saanut enää lapsia kaksostensa jälkeen. (Nelson 2015, 286–287.) Will ja Southampton ovat olleet mahdollisesti yhdessä, vaikka Will kieltääkin sen julkisesti Nedin tiedustellessa asiasta: ”(Possibly lying.) Never. Not with him. [...] There are more ways of *having* than one.” (ER, 94.) Southamptonin ja Willin suhde on siis henkisen läheisyyden lisäksi fyysinen.

Yhdistävä tekijä Willin ja Stonen välillä on heidän rakkaustarinoidensa traagisuus. Kuten Helen Hackett (2009, 228) toteaa, *Elizabeth Rex* suhtautuu Willin ja näyttelijä Nedin homoseksuaalisuuteen sympatian ja tragedian kautta sensaationaalisuuden sijaan. Esimerkiksi Ned toteaa Willin kätkevän tunteensa Southamptonia kohtaan:

[...] You’ve had a lot to say about love. As for the thing itself, we know that you have loved – and some of us know it well. [...] But you wear a mask, thinking that no one can read it. Yet this man here... (He lifts the tunic nearest Will and holds it out.) ...now Towered and despised, now shunned – was once the centre of all your yearning. Is that not so? (ER, 91.)

Will piilottaa rakkautensa, joka on lopulta mahdoton. Vaikka Southampton armahdetaan, hänen suhteensa Willin kanssa ei voi päättyä onnellisesti: Southampton on yhä naimissa ja vangittuna, vaikka välttääkin teloituksen. Myös *The School of Night* -näytelmässä rakkauden saavuttamattomuus pätee Stonen suhteissa Marloween ja Rosalindaan. Ennen Marlowen kuolemaa Stone katuu, miten erilaisessa tilanteessa he olisivat voineet olla yhdessä:

MARLOWE: [...] Don’t you think it would have been better if we’d been lovers?

(Stone reaches out falteringly to touch him.)

STONE: Yes. If it could have been possible. Yes, I think so with all my heart. (SN, 87.)

Stonen palvellessa kuningatar Elisabetia, jota Marlowe taas yrittää paeta, suhde muistuttaa osittain Shakespearen *Romeo and Juliet* -näytelmän päähenkilöiden tilannetta. Taistelevien perheiden sijaan hahmoja erottaa poliittinen tilanne. Stonen toinen rakkauden kohde, Rosalinda, ei ole koskaan rakastanut Stonea takaisin: ”*Rosalinda stands stock-still, gazing at him but her look betrays her anguish that she can’t love him*” (SN, 69). Näytelmän lopussa hautausmaalla Rosalinda päättää lähteä Venetsiaan ja torjuu Stonen rakkaudentunnustuksen:

STONE: Don’t make me out his [Marlowe] enemy... or yours. I loved him! I love you!

ROSALINDA: A writer’s words, spoken by an actor. I’m going to him. (SN, 98.)

Stone jää lopulta yksin Marlowen haudan ääreen. *Elizabeth Rex* ja *The School of Night* -näytelmissä Shakespeare-hahmot representoidaankin traagisina rakkauden sankareina, mikä toisintaa trooppia heteronormatiivista poikkeavan rakkauden onnettomasta lopusta.

5.3 Shakespearen uskonnollinen vakaumus

Kuten muita Shakespearen henkilökohtaisia ajatuksia, myös hänen uskonnollista vakaumustaan on pyritty selvittämään näytelmien avulla. Shakespearen teoksista on päätelty hänen voineen olla niin salakatolilainen kuin uskollinen protestantti tai mitä tahansa siltä väliltä (ks. esim. Forker 2014; Maguire & Smith 2013, 49–50). Shakespeare sekoittaa teoksissaan usein uskonnollisia ja maallisia perinteitä. Hänen teoksissaan ei ilmene aatteellista sankaruutta niin instituutioiden kuin aatteidenkaan kohdalla. Tämä pätee myös kirkkoon: uskovaiset henkilöhahmot eivät ole sympaattisia suhteessa arvojärjestykseensä kirkossa. (Greenblatt 2016, 116–117.) Kysymys Shakespearen uskonnollisesta vakaumuksesta ilmenee tutkimuskohteistani *Equivocation*- ja *The School of Night* -näytelmissä.

Molemmissa näytelmissä ilmenee myytti Shakespearen isän John Shakespearen katolilaisesta uskosta. Johnin on esimerkiksi ehdotettu olleen mukana palkkaamassa salakatolisia opettajia stratfordilaiseen kouluun sekä allekirjoittaneen katolisen vakaumuksen todistavan testamentin (Forker 2014, 203–204; Greenblatt 2016, 106). *Equivocation*-näytelmässä John onkin auttanut katolilaisia pappeja, mukaan lukien salaliittolaista isä Garnetia. Shagin mukaan heitä auttaessaan John myös tuli katoliseen uskoon: ”[...] After a lifetime of work, he had nothing to leave us. I bought him a house – a mansion – but I think that only humiliated him more. And it was your lot ruined him. [...] You gave him the beliefs. I never quite figured out how. He wasn’t a spiritual man.” (*E*, 77.) Isänsä lisäksi Shag on saanut muutenkin katolilaisen kasvatuksen. Esimerkiksi hänen nuoruudenaikainen opettajansa Stratfordissa oli katolilainen Simon Hunt. Opettajan esikuvana toimii todellinen historiallinen henkilö, joka mahdollisesti opetti Shakespearea (Greenblatt 2016, 17). Shagin taustat sidotaankin tiukasti katoliseen kirkkoon.

Katoliset messut, kuten muut kyseiseen kirkkoon liittyvät tavat ja uskonmerkit, olivat Elisabetin aikana kiellettyjä. Anglikaanisen seurakunnan menoihin osallistuminen oli sen sijaan pakollista sakkorangaistuksen uhalla. On mahdollista, että historiallinen John ei saapunut anglikaanisiin jumalanpalveluksiin sen ollessa hänen katolista vakaumustaan vastaan. Toisaalta on myös mahdollista, että Johnin poissaolot johtuivat velkojien pakoilusta. (Forker 2014, 203–204; Greenblatt 2016, 103–104, 106.) *The School of Night* -näytelmässä

John on jättänyt käymättä sunnuntain messuissa, mikä on herättänyt huomiota ja epäilyksiä hänen todellisesta vakaumuksestaan:

FRIZER: If he is the writer Shakespear, he might want to put a distance between himself and the family name because his father would be one John Shakespear, a glover who lives in a small town on the Warwickshire Avon. He's a suspected Catholic. And inclined to illness on Sundays.

AUDRY: Ah! A recusant!

FRIZER: His non-church attendance is quite conspicuous. (*SN*, 36–37.)

Molemmille Shakespeare-hahmoille luodaan siis katolilainen tausta heidän perheidensä kautta. Heillä onkin omakohtainen kokemus katolilaisen ja anglikaanisen uskon ristiriidasta. Vaikka politiikka nivoutuu uskonnon kysymyksiin tiiviisti molemmissa näytelmissä, henkilökohtainen taso on silti läsnä.

Shagia katolisen uskon muuttuminen anglikaaniseksi ei tunnu varsinaisesti haittaavan näytelmän alussa. Katolisen uskon opeista ainoastaan kiirastulesta luopuminen ei miellytä häntä: ”(*Immediately resentful.*) They closed it. *Bastards*. I don't miss anything else from the old religion, but how could they take away *purgatory*? Some *hope* for people who won't make to heaven on the first try.” (*E*, 78.) Shagin yleinen suhtautuminen katolisen kirkon käytänteisiin on sarkastinen eikä hän harjoita enää kyseistä uskoa. Hän on esimerkiksi unohtanut katumusharjoituksen käytännön: ”(*Laughing.*) I had forgotten penance. For my penance, what – three Ave's?” (*E*, 81.) Shag vaikuttaakin erkaantuneen lapsuutensa jälkeen katolisesta kirkosta. Toisaalta hän ei vaikuta ottaneen myöskään protestanttista uskoa omakseen. Shag esimerkiksi käyttää protestanttista tapaa lisätä aamen kunnioituksena kuninkaalle horjuttaakseen Cecilä: ”GOD SAVE THE KING! (*Cecil stops. Turns.*) What – no *Amen*?” (*E*, 39.) Kumpikaan kristillistä kirkoista ei siis ole Shagille henkilökohtaisella tasolla läheinen.

Kuitenkin Shagille on jäänyt sisäinen halu uskoa katolisen kirkon oppeihin. Hän ei esimerkiksi juo isä Garnetin siunaamaa viiniä:

SHAG: I don't believe in your hocus pocus.

GARNET (RICHARD): No? Then why – in this bone chilling damp cell – have you left a perfectly good, full, warming cup of wine untouched? (*E*, 81–82.)

Shag vähättelee uskoa käyttäessään ilmausta hocus pocus, joka juontaa mahdollisesti juurensa katolilaisen messun ehtoollisliturgiasta (ks. esim. Parker 2007, 241). Kuten Garnet kuitenkin

huomauttaa, Shag ei juo siunattua viiniä. Shag on myös pettynyt isä Garnetiin, kun luulee hänen valehdelleen osallisuudestaan ruutisalaliittoon. Shagin pettymys liittyy hänen vakuuteensa Garnetin rehellisyydestä, jolloin hän on uskonut papin lupauksen tavata Hamnet jälleen: ”Don’t despair. You *will* see your son again. You will see him – on my word.” (E, 83.) Halussaan kohdata kuollut poikansa toisessa maailmassa Shagin uskolle annetaan henkilökohtainen motiivi. Helen Hackettin mukaan katolinen Shakespeare voi luoda jännittävän ja radikaalin vaikutelman, kun hän vastustaa aikansa valtaapitäviä. Samalla hänet esitetään suoraselkäisenä henkilönä, joka on uskollinen omalle vakaumukselleen. (Hackett 2009, 234.) Kun lopulta selviää, että Garnet ei ollut valehdellut, hahmot sopivat välinsä Shagin lausussa katolisen rukouksen Garnetille. Shagin voidaankin nähdä alkavan jollain tapaa uskoa jälleen katolisen opin mukaisesti. Shagin yhdistäminen katolilaisuuteen korostaa erityisesti hänen henkilöahmonsa hyvyttä, koska katoliset uskovaiset on kuvattu näytelmän sankareiksi. Uskossaan Shag asettuu entistä enemmän antagonistista, protestanttista kuningas Jaakkoa vastaan.

Shagista ei kuitenkaan luoda vain yhteen vakaumukseen sidottua hahmoa. Teatteri on sen tekijöiden varsinainen uskonto, kuten näyttelijä Richard toteaa Shagille tämän kysyessä hänen uskonnollisesta vakaumuksestaan: ”The *SAME* as *YOURS!* (*His hands open to the theatre.*) *THIS!*” (E, 54.) Uskonkiistat ja yhteen valtionuskoon pakottaminen hankaloittavat näytelmien kirjoittamista, kuten Shag toteaa: ”I’m a playwright and uniformity is the death of drama” (E, 44). Protestanttista tai katolista uskoa tärkeämpää Shagille tuntuukin olevan taiteellinen vapaus, joka ei voi toteutua tiukkojen normien alaisuudessa. Jos Shag uskoo johonkin, niin teatterin voimaan. ”God’s truest name is *I am*. Each time an actor steps out on stage, his very being proclaims ’I am.’ [...] Our bodies become their souls made visible. What could they do if, while in that godlike state, if we were to tell them – the truth?” (E, 55.) Uskoessaan nimenomaan teatteriin Shag representoidaan tietynlaisen maallisen, yhteisöllisen vaihtoehtouskon edustajaksi. Teatterissa olemisen vapaus on olennaista taiteen kannalta, joten sen tekijöiden, Shag mukaan lukien, täytyy itse suvaita erilaisia näkökantoja.

Teatterin representointi uskonnoksi liittyy Shakespearen myyttiseen kulttuuriseen asemaan, jossa hänen teoksiaan on verrattu Raamattuun. Esimerkiksi Harold Bloomin mukaan Shakespearesta on tullut ensimmäinen kirjailija, joka on korvannut Raamatun sekulaarissa tietoisuudessa. Yhteistä Shakespearelle ja Raamatulle on tietty globaali ja multikulttuurinen universalismi. (Bloom 1999, 3, 10). Fiktiossa esimerkiksi Anthony Burgess ja Rudyard Kipling ovat esittäneet Shakespearen Raamatun editoijana, josta on kehittynyt myös muualla

esiintyvä myytti (Franssen 2016a, 179–188). *Equivocation*-näytelmässä Cecil kuvaa Shagin teosten kestävyyttä suhteessa Raamattuun:

You will be the measure of all things. People will go to your plays as they used to go to church. Reverently. And they will leave exactly as they went in, unchanged but feeling somehow improved. [...] You reduce all of reality to spectacle, making action unnecessary, even impossible. You are the perfect civic religion (*Deep admiration.*) Your work will outlast the Bible – which it resembles – but you’ve improved on it. [...] You’ve kept the willing suspension of belief and gotten rid of the moral demands. (*E*, 59.)

Cecilin luoma kuva ei ole kovin ihannoiva, mutta näytelmä kuvaa itsensä tiedostavasti Shakespearen saamaa kulttuurista asemaa. Kuitenkaan Cecil ei ole ainoa, joka luo yhteyksiä Shagin ja uskonnon välille. Kuten todettu, näyttelijäseurueen jäsenet pitävät teatteria uskontonaan. Kirjailijana Shag kokee, että hänellä on oikeus armahtaa. Tämä piirre nousee esiin kahdesti:

SHAG: God forgives you.

TOM (SHARPE): How do you know that?

SHAG: It’s my job to forgive.

[...]

CECIL: [...] Tell me – where did you get the authority to absolve sins?

SHAG: It’s my job as a writer. (*E*, 52–53, 60.)

Ajatusta kirjailijan ja uskonnon yhteydestä korostaa se, että Tom Wintour luulee Shagia ensikohtaamisellaan salakatoliseksi papiksi. Väärinkäsitys on komediallinen, mutta ymmärtäessään Shagin olevan vain kirjailija Wintour vaipuu epätoivoon. Kuitenkin Shagin anteeksianto lohduttaa lopulta Wintouria, eli Shagin armahduksella on merkitystä. Kun teatteri kuvataan uskonnon kaltaiseksi, Shagista tulee aikansa tunnetuimpana näytelmäkirjailijana sen keulahahmo.

Siinä, missä Shagin esitetään olevan ainakin osittain katolisessa uskossa, *The School of Night* -näytelmässä Stonen uskonnollinen vakaumus jää erittäin häilyväksi. Hän ei ole ainakaan syvästi anglikaani, vaan toteaa vakaumuksensa vahvuudesta: ”As strong as Her Majesty and the Archbishop require” (*SN*, 10). Stone ei ole ottanut anglikaanisen uskon tapoja täysin omakseen, mikä ilmenee hänen myöhästyessään lausumasta aamenta:

AUDRY: You [Stone] must miss London... *(Before he can reply she suddenly utters a prayer, testing to detect his orthodoxy.)* Almighty God deliver our sovereign Queen and her devoted subjects from this present pestilence. Amen.

(Walsingham, Kyd and Rosalinda say their 'amens' ... Stone is a beat too late.)
(SN, 12–13.)

Vaikka Stone ei ole protestantti, myöskään hänen katoliseen taustaansa ei syvennyttä tarkemmin. Isänsä katolilaisuudesta huolimatta Stonen omasta käytöksestä ei käy ilmi, että hän olisi vakaumuksellinen suhteessa kumpaankaan kristinuskon muotoon.

Stonen suhtautuminen uskontoon kuvataankin melko vapaaksi. Hän ei esimerkiksi hätkähdä Marlowen syvää ateismia, vaan näkee sen ennemmin poliittisesti vaarallisena:

ROSALINDA: If you don't believe in God, why do you have to believe in Satan?

MARLOWE: Not Satan. Science!

STONE: Kit... This increases the danger! (SN, 48.)

Stone myös itse käyttää Marlowen ateistista vertausta Jumalasta koirana, kun hän yrittää saada tämän uskomaan oman henkilöllisyytensä: "May your canine deity cock his leg against you! I am what I am, and only what I am. Please believe that..." (SN, 43.) Vaikka Stone itse ei suoraan totea olevansa ateisti, Marlowe olettaa niin. Hän esimerkiksi uskoo Stonen tietävän kristillisten kirkkojen olevan valheellisia: "[...] *(To Stone.)* You know it! Two Gods. Two credos. Two sets of lies. The purists and the zealots coming into their own on both sides." (SN, 81.) Stone ei koskaan vastaa Marlowen ajatuksiin, jolloin hänen vakaumuksensa ei selviä. Hänen ei voida sanoa kuuluvan tiettyyn kirkkoon, mutta on myös mahdotonta väittää hänen olevan agnostikko tai ateisti. Stone representoidaan kuitenkin edistyksellisenä ajattelijana Marlowen rinnalla, sillä hän ei kiellä tämän uskoa tieteeseen kirkon yli. Hahmokuva yhdistyy diskurssiin Shakespearesta aikaansa edellä olevana nerona.

Shakespeare-hahmojen yksityiselämän kuvaus pohjautuu historialliseen tarkkuuteen ja pyrkii yhdistämään nerodiskurssin inhimilliseen representaatioon. Perhe- ja rakkaussuhteiden ongelmat korostavat Shakespearea tavallisena ihmisenä sitoen hänet tiettyyn universalismiin. Erityisesti Willin ja Stonen homo- ja biseksuaalisuus tekevät heistä sympaattisia hahmoja vastustaen samalla heteronormatiivista käsitystä seksuaalisuudesta. Shagin ja Stonen usko on melko moderni, sillä he eivät noudata tietyn kirkon oppia vaan luovat itse oman uskonsa. Teosten hahmokuvan autenttisuus ei kuitenkaan kärsi, sillä taustalla vaikuttaa aikaansa edellä olevan neron myytti, jota teokset myös toisintavat.

6 Lopuksi

Olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt selvittämään, miten Shakespeare representoidaan nykydraamassa, miten representaatiot suhteutuvat historialliseen tutkimukseen ja millaisia merkityksiä Shakespeareen liitetään. Teoreettisena pohjana olen hyödyntänyt kirjallisuudenfilosofiaa, myyttitutkimusta, uushistorismia ja kulttuurintutkimusta. Tutkimuskohteeni nivoutuvat intertekstuaalisuuden ja metadraaman avulla tiiviisti Shakespearen teoksiin ja historian tutkimukseen luodakseen vaikutelman autenttisuudesta. Shakespeare esitetään erityisesti suhteessa teatterimaailmaan, mutta hänen asemansa kirjailijana nousee keskeiseksi. Tutkimuskohteissani kysymykset Shakespearen henkilöllisyydestä ja mahdollisesta plagiaatista otetaan huomioon ja kumotaan. Shakespeare-hahmojen kautta kirjailija representoidaan tiiviiksi osalliseksi aikansa politiikkaan ja monarkkien erityisenä suosikkina, joka vastustaa hallitsijoiden vääriksi koettuja päätöksiä teoksillaan ja toiminnallaan. Shakespearen perhesuhteet kuvataan ongelmiseen hyvin samaistuttaviksi. Hahmojen seksuaalisen suuntautumisen ja uskonnollisen vakaumuksen representaatiot yhdistävät moderneja merkityksiä Shakespeareen tukien diskurssia tämän edistysellisyydestä korostaen kuitenkin tämän inhimillisyyttä.

Tutkimuskohteideni tapa representoida Shakespeare yhdistää historiallista tutkimusta, myyttejä ja yksilöityä henkilöahmon kuvausta. Yhdistävä tekijä näytelmien välillä on se, miten Shakespeare esitetään samanaikaisesti nerokkaana kirjailijana ja tavallisena ihmisyksilönä henkilökohtaisen elämän ongelmiseen. Myytit, jotka toistuvat näytelmissä, ovat erityisesti neromyytti ja osallisuus aikalaispolitiikkaan. Kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani Shakespeare on todella se kirjailija, joka on kirjoittanut hänelle osoitetut teokset. Muut näytelmien hahmot näkevät hänen lahjakkuutensa ja todistavat sitä oikeaksi. Shakespeare-hahmot ovat yhteyksissä aikansa monarkkeihin ja hoviin syvemmällä tasolla kuin vain niiden suojeluksessa olevina. Koska Shakespeare esitetään yksilöitynä henkilöahmona, joka on inhimillisine virheinensäkin hyvään pyrkivä, myös lukijan halutaan uskovon Shakespearen pohjimmaiseen hyvyyteen. Epäkohdat eivät tee Shakespearesta tuomittavaa. Täten näytelmät kannattavat ja oikeuttavat Shakespearen diskursiivista asemaa maailman parhaana näytelmäkirjailijana.

Shakespearen kautta tutkimuskohteissani herää kysymys historian luonteesta konstruktiona. Shakespearen elämään liitettyjä myyttejä ja faktoja on paljon, ja näytelmät hyödyntävät niitä vapaasti luodakseen historiallisen autenttisuuden vaikutelman. Kuitenkin historiallisen

Shakespeareen elämään liittyvät epävarmuudet otetaan huomioon erityisesti metadraamallisuuden keinoin ja osoittamalla lukijalle eriäviä mahdollisuuksia. Samaan aikaan näytelmät sekä luovat oman näkemyksensä Shakespearesta, että korostavat sen olevan yksi näkemys muiden joukossa. Joka tapauksessa ne ottavat osaa Shakespearen myyttisen aseman luontiin jo olemassaolollaan: ne kaikki kuvaavat renessanssin ajan kirjailijaa nimeltä Shakespeare.

Koska olen keskittynyt tutkimuskohteisiini vain teksteinä, luonnollinen kohde jatkaa tutkimusta olisi analysoida myös näytelmien esityksiä. Produktioiden tuottaessa oma näkemyksensä tekstistä olisi relevanttia vertailla useita eri esityksiä samoista teksteistä. On myös huomattava, että draamateksti ei ole esityksen määrittävä auktoriteetti, vaan tasa-arvoinen osa teoksen kokonaiskompositiota (Fischer-Lichte et al. 2014, 66). Ottamalla huomioon esityksen kokonaisuutena, jossa teksti toimii yhtenä osana, Shakespeare-hahmo voi näyttäytyä hyvin erilaisena kuin vain näytelmätekstin pohjalta.

Esitykseen liittyvät tiiviisti myös katsojat ja heidän reaktionsa. Eron tekstin vastaanotosta, esityksessä yleisö on kehollisesti läsnä yhdessä esiintyjien kanssa, jolloin osallistujat havaitsevat ja reagoivat toisiinsa luoden esityksen yhdessä. Jokainen katsoja luo havaitsemansa pohjalta oman merkityksensä esitykseen yksilöllisten arvojensa ja kokemustensa pohjalta (Fischer-Lichte et al. 2014, 19–20, 39–40). Shakespeare-myytin tutkimuksen kannalta kiinnostavaa olisikin hyödyntää vastaanottotutkimusta. Vaikka tutkimuskohteeni kirjoitettiin alun perin Shakespeareen keskittyviin teatteritapahtumiin, on niitä esitetty myös muualla. Kiinnostava kysymys onkin, miten yleisö, joka ei ole oletusarvoisesti tietoinen Shakespeare-tutkimuksesta tai tämän elämästä vastaanottaa näytelmät.

Tähän liittyen olisi kiinnostavaa jatkaa tutkimusta myös populaarikulttuurissa suosittuun teatterimuodon suuntaan musikaaleihin. Shakespearen teokset ovat olleet jo pitkään innoituksena joillekin suosituimmista suurmusikaaleista, kuten *West Side Story* (1957) ja *The Lion King* (1997). Viime vuosina on kuitenkin tullut useampi uusi musikaaliteos, joissa Shakespeare itse on mukana hahmona. Musikaalissa *Something Rotten!* (2015), jota on esitetty myös Suomessa, Shakespeare on aikansa supertähti, joka kilpailee fiktiivisiä Bottomin näytelmäkirjailijaveljeksiä vastaan. & *Juliet*-musikaali (2019) kertoo *Romeo and Juliet* -näytelmän tapahtumat uudelleen Shakespearen muokatessa käsikirjoitustaan vaimonsa Annen ehdotusten pohjalta. Musikaaleja on esitetty isoina produktiona New Yorkissa ja Lontoossa,

jolloin niillä on myös huomattavan laaja katsojakunta. Olisikin kiinnostavaa jatkaa tutkimusta musikaalien hahmokuvaan Shakespearesta sekä populaariyleisön tapaan vastaanottaa Shakespeare-hahmot musikaalien kontekstissa.

On paradoksaalista, miten Shakespeare on sekä historiallinen henkilö, joka oli olemassa myös tekstien ulkopuolella, että lähes täysin kirjoittamiensa fiktiivisten teosten luoma tuote. Hänen elämäänsä tuntuu olevan mahdoton erottaa hänen teksteistään. Kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani Shakespearen tekstit ovat läsnä niin intertekstuaalisina viittauskohtina kuin Shakespeare-hahmojen työnä. Teokset tuntuvat olevan hänen hahmoaan suuresti määrittävä tekijä. Joko Shakespeare on teostensa todellinen kirjoittaja tai juonikas rahan perässä juokseva plagioija.

Tähän liittyy myös Shakespearen vetovoima: hän on sekä maailmanlaajuisesti tunnettu että historiallisen tiedon puuttuessa lähestulkoon vapaasti luotavissa. Koska Shakespearen teokset ovat luettavissa monin eri tavoin, hänen mahdollisia näkökantojaan voidaan perustella niiden avulla lähes loputtomasti. Kuten Peter Franssen toteaa, Shakespearen fiktiiviset elämät on liitetty monenlaisiin kysymyksiin niin seksuaalisuudesta, uskonnollisesta vakaumuksesta kuin sosiaaliluokastakin. Shakespearen liitetyt erilaiset käsitykset osoittavat, miten kulttuurisia ikoneita hyödynnetään arvojen ja pelkojen järjestämiseen. (Franssen 2016a, 247.) *The School of Night* ja *Elizabeth Rex* -näytelmissä Shakespearen avulla pohditaan poliittisen ja henkilökohtaisen välistä problematiikkaa, kun taas *Equivocation*-näytelmässä poliittisuus yhdistyy kysymyksiin totuudesta ja moraalista.

Tutkimuksessani olen pyrkinyt selvittämään syitä, miten Shakespeare esitetään tutkimissani näytelmissä. Jäljelle jää kysymys siitä, miksi kaikista historiallisista henkilöistä juuri Shakespeare? Ehkä yksi syy on renessanssin ajan yhteiskunnassa ja historiallisen Shakespearen paikassa siinä. Elisabetin ja Jaakon ajan poliittinen ympäristö oli vaarallinen, mutta Shakespeare onnistui sekä välttämään auktoriteettien vihan että kirjoittamaan koskettavia, ihmisyyttä syväluotaavia teoksia. Teatteri taidemuotona henkilöhahmoineen, joiksi näyttelijät muuntuvat yleisön silmien edessä, ja konflikteineen, jotka verhottuna fiktion voivat kertoa omasta ajastaan jotain olennaista, tarjoaa itsessään inspiraation pohdintaan ihmisen itsen muodostumisesta. Shakespeareassa tiivistyy yksilön taistelu oman identiteettinsä ja taiteensa puolesta samalla, kun hän tasapainottelee aikansa yhteiskunnan rajojen sisällä. Kuten Polonius toteaa *Hamlet*-näytelmässä yhdessä tunnetuimmista Shakespeare-sitaateista: ”This above all: to thine own self be true” (Shakespeare 2012, 45).

Lähteet

Primäärilähteet

- Cain, Bill 2014 (2009): *Equivocation*. New York, N.Y.: Dramatists Play Service Inc. [=E]
Elizabeth Rex, Timothy Findley (2000), Nicu's Spoon Theater Company, ensiesitys 4.4.2008,
 ohjaus Joanne Zipay. Esitystaltiointi.
<https://www.youtube.com/watch?v=0gjBiP0ka9I>. Haettu 2.6.2021.
- Findley, Timothy 2003 (2000): *Elizabeth Rex*. Toronto: Harper Perennial. [=ER]
- Whelan, Peter 1993 (1992): *The School of Night*. Lontoo: Warner Chappell Plays. [=SN]

Sekundäärilähteet

- Allen, Graham 2011: *Intertextuality*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Andrew, Christopher 2018: *The Secret World: A History of Intelligence*. Lontoo: Allen Lane.
- Angus, Bill 2016: *Metadrama and the Informer in Shakespeare and Jonson*. Edinburgh:
 Edinburgh University Press.
- Armstrong, Karen 2005: *Myyttien lyhyt historia (A Short History of Myth)*. Suom. Marja
 Haapio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Arnold, Morris Leroy 1911: *The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technic*. New York,
 NY: Columbia University Press.
- Astington, John H. 2009: "Shakespeare's Actors". *Literature Compass*. Vol. 6 (5), 1031–
 1040. DOI: 10.1111/j.1741-4113.2009.00650.x.
- Aune, M. G. 2006: "The Uses of 'Richard III': From Robert Cecil to Richard Nixon".
Shakespeare Bulletin: The Journal of Early Modern Drama in Performance. Vol. 24
 (3), 23–47. DOI: 10.1353/shb.2006.0045.
- Barroll, Leeds 2017: "Shakespeare, His Fellows, and the New English King". *Shakespeare
 Quarterly*. Vol. 68 (2), 115–138. DOI: 10.1353/shq.2017.0016.
- Barthes, Roland 1994 (1957): *Mytologioita (Mythologies)*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki:
 Gaudeamus.
- Bennett, Andrew 2010: "On not Knowing Shakespeare (and on Shakespeare not Knowing):
 Romanticism, the Authorship Question and English Literature". Teoksessa Leahy,
 William (toim.), *Shakespeare and His Authors: Critical Perspectives on the
 Authorship Question*. Lontoo: Continuum International Publishing, 11–22. DOI:
<http://dx.doi.org/10.5040/9781472555137>.

- Bergeron, David M. 1999: *King James and Letters of Homoerotic Desire*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Beus, Yifen 2007: "Self-Reflexivity in the Play within the Play and its Cross-Genre Manifestation". Teoksessa Fischer, Gerhard & Greiner, Bernhard (toim.), *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam: BRILL, 15–26. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789401204842>.
- Bloom, Harold 1999 (1998): *Shakespeare: The Invention of the Human*. Lontoo: Fourth Estate.
- Bono, Paola 2006: "Rewriting the memory of a Queen: Dido, Cleopatra, Elizabeth I". *European Journal of English Studies*. Vol. 10 (2), 117–130. DOI: 10.1080/13825570600753410.
- Braun, Theodore E. D. 1970: "A French Classicist's View of Shakespeare". *Romance Notes*. Vol. 11 (3), 569–573. <http://www.jstor.org/stable/43800597>. Haettu 10.10.2021.
- Cambridge English Dictionary 2021: Hakusana *equivocation*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/equivocation>. Haettu 5.11.2021.
- Cheney, Patrick 2016: "The myth behind 'The Shakespeare Myth': Contemporary reports, 1592–1640". *Cahiers E'lisabe'thains: A Journal of English Renaissance Studies*. Vol. 90 (1), 19–29. DOI: 10.1177/0184767816643264.
- Clemen, Wolfgang 1972: *Shakespeare's Dramatic Art: Collected Essays*. Lontoo & New York: Routledge.
- Cogswell, Thomas 2017: *James I: The Phoenix King*. Lontoo: Allen Lane.
- Cohn, Dorrit 2006 (1999): *Fiktio mieli (The Distinction of Fiction)*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Crosman, Robert 2004: *Shakespeare and the Dramatic View of Life*. Bethesda: Academica Press, LLC.
- Davis, Frank 2009: "Relevance of Shakspere's signatures: a comparison of autographs of Shakspere and his contemporary actors and writers" [pdf-dokumentti]. *The Shakespeare Oxford Newsletter*. Vol. 45 (1), 8–13. https://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/2014/03/SOSNL_2009_1.pdf. Haettu 3.9.2021.
- De Groot, Jerome 2016: *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions*. Lontoo & New York: Routledge.
- Desai, R. W. 2014: "'But I have that within which passeth show': Shakespeare's Ambivalence toward His Profession". Teoksessa Desai, R. W. (toim.), *Shakespeare*

- the Man: New Decipherings*. Lanham, MD & Plymouth, Iso-Britannia: Fairleigh Dickinson University Press, 101–120.
- Eddy, Laura 2005: ” Review: The School of Night” [verkkosivu].
https://www.cops.org.uk/reviews/school_of_night.php. Haettu 19.3.2022.
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis & Schneider, Ralf 2010: *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berliini & Boston: De Gruyter, Inc.
- Edmondson, Paul & Wells, Stanley 2004: *Shakespeare's Sonnets*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Elam, Keir 2002: *The Semiotics of Theatre and Drama*. Lontoo & New York: Routledge.
- Farley-Hills, David 1990: *Shakespeare and the Rival Playwrights, 1600–1606*. Lontoo & New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika, Arjomand, Minou & Mosse, Ramona 2014: *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Lontoo: Routledge.
- Fly, Richard 1986: ”The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood”. *Comparative Drama*. Vol. 20 (2), 124–139. DOI: 10.1353/cdr.1986.0053.
- Forker, Charles R. 2014: ”Was Shakespeare a ’Church Papist’ or a Prayer Book Anglican?” Teoksessa Desai, R. W. (toim.), *Shakespeare the Man: New Decipherings*. Lanham, MD & Plymouth, Iso-Britannia: Fairleigh Dickinson University Press, 199–264.
- Foucault, Michel 1998 (1976, 1984): *Seksuaalisuuden historia (L'Histoire de la sexualité)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Franssen, Paul 2016a: *Shakespeare's Literary Lives: The Author as Character in Fiction and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Franssen, Paul 2016b: ”The myth of Shakespeare’s sonnets”. *Cahiers E’lisabe’thains: A Journal of English Renaissance Studies*. Vol. 90 (1), 85–100. DOI: 10.1177/0184767816642981.
- Freebury-Jones, Darren 2019: ”The Diminution of Thomas Kyd”. *Journal of Early Modern Studies*. Vol. 8, 251–277. DOI: 10.13128/JEMS-2279-7149-24889.
- Gallagher, Catherine 2011: ”What Would Napoleon Do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters”. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*. Vol. 42 (2), 315–336. DOI: 10.1353/nlh.2011.0014.
- Gallagher, Catherine & Greenblatt, Stephen 2000: *Practising New Historicism*. Lontoo & Chicago: The University of Chicago Press.

- Gibson, H. N. 2005: *The Shakespeare Claimants: A Critical Survey of the Four Principal Theories Concerning the Authorship of the Shakespearean Plays*. Lontoo & New York: Routledge.
- Gillespie, Stuart & Rhodes, Neil 2006: "Introduction: Shakespeare and Elizabethan Popular Culture". Teoksessa Gillespie, Stuart & Rhodes, Neil (toim.), *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture: Arden Critical Companion*. Lontoo: Arden Shakespeare, 1–17. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472555120>.
- Goddard, Angela & Carey, Neil 2017: *Discourse: The Basics*. Lontoo: Routledge.
- Greenblatt, Stephen 1980: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen Jay 1988: *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen 2016 (2004): *Shakespeare – Kuinka Williamista tuli Shakespeare (Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Greenhalgh, Darlene C. 2004: "Shakespeare and Romance". *Literature Compass*. Vol. 1 (1), 1–12. DOI: 10.1111/j.1741-4113.2004.00090.x.
- Hackett, Helen 2009: *Shakespeare and Elizabeth: The Meeting of Two Myths*. Princeton University Press.
- Hadfield, Andrew 2003: *Shakespeare and Renaissance Politics*. Lontoo: Bloomsbury Publishing Plc.
- Hall, Joan Lord 2011: "Bill Cain's *Equivocation*: How 'Truth Must Be Lived'". *Contemporary Theatre Review*. Vol. 21 (2), 201–212. DOI: 10.1080/10486801.2011.561487.
- Hall, Stuart 1997: "The Work of Representation". Teoksessa Hall, Stuart (toim.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: SAGE, 13–74.
- Harbage, Alfred 2014: *Conceptions of Shakespeare (1967)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hattaway, Michael 2005 (1982): *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Headlam Wells, Robin 2005: *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Henderson, Diana E. 2007: "From popular entertainment to literature". Teoksessa Shaughnessy, Robert (toim.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 6–25. DOI: 10.1017/CCOL9780521844291.
- Hodgins, Paul 2008: "'The School of Night' is murky and misleading". The Orange County Register, 11.11.2008 [verkkolehden artikkeli].
<https://www.ocregister.com/2008/11/11/the-school-of-night-is-murky-and-misleading/>. Haettu 19.3.2022.
- Holderness, Graham 1988: "Bardolatry: or, The cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon". Teoksessa Holderness, Graham (toim.) *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 2–15.
- Holderness, Graham 2010: "Shakespearean Selves". Teoksessa Leahy, William (toim.), *Shakespeare and His Authors: Critical Perspectives on the Authorship Question*. Lontoo: Continuum International Publishing, 104–113. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472555137>.
- Holland, Norman N. 1960: "Freud on Shakespeare". *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*. Vol. 75 (3), 163–173. DOI: 10.2307/460328.
- Honan, Park 1998: *Shakespeare: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Hopkins, Lisa 1998: *The Shakespearean Marriage: Merry Wives and Heavy Husbands*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hornby, Richard 1986: *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Hutchinson, Matt 2021: "The Slippery Slope of Shaksper's 'Signatures'". *The Oxfordian*. Vol. 23, 81–166. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/slippery-slope-shaksperes-signatures/docview/2581551398/se-2?accountid=11365>. Haettu 5.10.2021.
- Jahn, Manfred 2001: "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama". *New Literary History*. Vol. 32 (3), 659–679. DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0037>.
- Katritzky, M. A. 2006: *The Art of Commedia: The Study in the Commedia Dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Keating, Elizabeth & Duranti, Alessandro 2011: "Discourse and Culture". Teoksessa van Dijk, Teun A. (toim.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Lontoo: SAGE, 331–356. DOI: <https://dx.doi.org/10.4135/9781446289068>.

- Kewes, Paulina 2013: "Marlowe, history and politics". Teoksessa Bartels, Emily C. & Smith, Emma (toim.), *Christopher Marlowe in Context*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 138–154. DOI: 10.1017/CBO9781139060882.
- Kuling, Peter 2017: "Counterfactual History at The Stratford Festival: Timothy Findley's *Elizabeth Rex* and Peter Hinton's *The Swanne*". Teoksessa Makaryk, Irena R. & Prince, Kathryn (toim.), *Shakespeare and Canada: Remembrance of Ourselves*. Ottawa: University of Ottawa Press, 71–78. DOI: 10.26530/OAPEN_631398.
- Lamarque, Peter & Olsen, Stein Haugom 1994: *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Lamb, Julian 2013: "Aspects, Physiognomy, and the Pun: A Reading of Sonnet 135 and 'A Valediction: Of Weeping'". Teoksessa Anderson, Judith H & Vaught, Jennifer C. (toim.), *Shakespeare and Donne: Generic Hybrids and the Cultural Imaginary*. New York: Fordham University Press, 148–166.
DOI:10.5422/fordham/9780823251254.001.0001
- Lanier, Douglas 2007: "Shakespeare TM: myth and biographical fiction". Teoksessa Shaughnessy, Robert (toim.): *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 93–113. DOI: 10.1017/CCOL9780521844291.
- Leahy, William 2010: "Introduction: The Life of the Author". Teoksessa Leahy, William (toim.), *Shakespeare and His Authors: Critical Perspectives on the Authorship Question*. Lontoo: Continuum International Publishing, 1–10. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472555137>.
- Levy, Fritz 1995: "The theatre and the Court in the 1590s". Teoksessa Guy, John (toim.), *The Reign of Elizabeth I: Court and Culture in the Last Decade*. Cambridge: Cambridge University Press, 274–300. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511522567>.
- Liang, Fei 2007: "Metadrama and Themes in Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*". *Canadian Social Science*. Vol. 3 (3), 99–105. DOI: 10.3968/J.CSS.1923669720070303.015.
- Loomba, Ania & Orkin, Martin 1998: "Introduction: Shakespeare and the post-colonial question". Teoksessa Loomba, Ania & Orkin, Martin (toim.), *Post-Colonial Shakespeares*. Lontoo & New York: Routledge, 1–19. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203426517>.
- Lovrod, Marie 1994: "The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer". *Modern Drama*. Vol. 37 (3), 497–508. DOI: 10.1353/mdr.1994.0017.

- Lukács, Georg 1983 (1962): *The Historical Novel (A történelmi regény)*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Maguire, Laurie & Smith, Emma 2013: *30 Great Myths about Shakespeare*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Margolies, David 1988: "Teaching the handsaw to fly: Shakespeare as a hegemonic instrument". Teoksessa Holderness, Graham (toim.) *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 42–53.
- Margolin, Uri 2000 (1996): "Characters and Their Versions". Teoksessa Hamarneh, Walid & Mihailescu, Calin-Andrei (toim.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 113–132. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487578442>.
- Mason, Jessica 2019: *Intertextuality in Practice*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- McEachern, Claire 2010: "Shakespeare, religion and politics". Teoksessa De Grazia, Margreta & Wells, Stanley (toim.), *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 185–200. DOI: 10.1017/CCOL9780521886321.
- McLuskie, Kate & Rumbold, Kate 2014: *Cultural Value in Twenty-First-century England: The Case of Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press.
- McNulty, Charles 2008: "'School of Night' at Mark Taper doesn't do its homework". Los Angeles Times, 11.11.2008 [verkkolehden artikkeli]. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-school11-2008nov11-story.html>. Haettu 19.3.2022.
- Mills, Sara 2004: *Discourse*. Florence: Taylor & Francis Group.
- Nelson, Alan H. 2015: "His literary patrons". Teoksessa Edmonson, Paul & Wells, Stanley (toim.), *The Shakespeare Circle: An Alternative Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 275–288. DOI: 10.1017/CBO9781107286580.
- Nesselroth, Peter W. 2000: "Naming Names in Telling Tales". Teoksessa Hamarneh, Walid & Mihailescu, Calin-Andrei (toim.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 133–143. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487578442>.
- Newman, Harry 2018: "Reading Metatheatre". *Shakespeare Bulletin: The Journal of Early Modern Drama in Performance*. Vol. 36 (1), 89–110. DOI: 10.1353/shb.2018.0006.

- Nicholson, Eric Arthur 2017: "'She speaks poniards': Shakespearean Drama and the Italianate Leading Lady as Verbal Duellist". *Early Modern Literary Studies*. Special Issue 27: European Women in Early Modern Drama. 1–16.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/she-speaks-poniards-shakespearean-drama/docview/2465808441/se-2>. Haettu 5.10.2021.
- Nielsen, Henrik Skov; Phelan, James & Walsh, Richard 2015: "Ten Theses about Fictionality". *Narrative*. Vol. 23 (1), 61–73. DOI: 10.1353/nar.2015.0005.
- Nyqvist, Sanna & Oja, Outi 2018: *Kirjalliset väärennökset: huijauksia, plagiaatteja ja luovia lainauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- O'Rourke, James 2003: "Racism and Homophobia in *The Merchant of Venice*". *ELH: English Literary History*. Vol. 70 (2), 375–397. DOI: 10.1353/elh.2003.0020.
- Palfrey, Simon & Stern, Tiffany 2007: *Shakespeare in Parts*. Oxford: Oxford University Press.
- Paris, Jamie 2020: "'Mislike Me Not for My Complexion': On Anti-Black Racism and Performative Whiteness in William Shakespeare's *The Merchant of Venice*". *Journal for Early Modern Cultural Studies*. Vol. 20 (4), 34–61. DOI: 10.1353/jem.2020.0029.
- Parker, John 2007: *The Aesthetics of Antichrist: From Christian Drama to Christopher Marlowe*. Ithaca: Cornell University Press.
- Postlewait, Thomas 2009: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. New York: Cambridge University Press.
- Reid, Lindsay Ann 2014: "The Spectre of the School of Night: Former Scholarly Fictions and the Stuff of Academic Fiction". *Early Modern Literary Studies*. Vol. 17 (SI 23).
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/spectre-school-night-former-scholarly-fictions/docview/1642487314/se-2>. Haettu 5.10.2021.
- Reynolds, Bryan & West, William N. 2005: "Introduction: Shakespearean Emergences: Back from Materialisms to Transversalisms and Beyond". Teoksessa Reynolds, Bryan & West, William N. (toim.), *Rematerializing Shakespeare: Authority and Representation on the Early Modern English Stage*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 1–16. DOI: 10.1057/9780230505032.
- Rickard, Jane 2015: *Writing the Monarch in Jacobean England: Jonson, Donne, Shakespeare and the Works of King James*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubinstein, William D. 2010: "The Authorship Question: An Historian's Perspective". Teoksessa Leahy, William (toim.), *Shakespeare and His Authors: Critical*

- Perspectives on the Authorship Question*. Lontoo: Continuum International Publishing, 41–57. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472555137>.
- Savioli, Maria Cristina 2002: "Issues of Identity in Timothy Findley's *Elizabeth Rex*". *British Journal of Canadian Studies*. Vol. 15 (1 & 2), 190–203.
https://www.researchgate.net/profile/Maria-Cristina-Savioli/publication/232946484_Issues_of_Identity_in_Timothy_Findley%27s_Elizabeth_Rex/links/5834764a08aef19cb81f8105/Issues-of-Identity-in-Timothy-Findleys-Elizabeth-Rex.pdf?origin=publication_detail. Haettu 15.11.2021.
- Sawyer, Robert 2016: "Fabricated Lives': Shakespearean Collaboration in Fictional Forms". *Journal of Early Modern Studies*. Vol. 5, 119–132. DOI: <https://doi.org/10.13128/JEMS-2279-7149-18085>.
- Saxton, Laura 2020: "A true story: defining accuracy and authenticity in historical fiction". *Rethinking History*. Vol. 24 (2), 127–144. DOI: 10.1080/13642529.2020.172718.
- Schaffeld, Norbert 2012: "Revisiting Shakespeare: *Elizabeth Rex* as Filmic Metatext". Teoksessa Lindner, Oliver & Nicklas, Pascal (toim.), *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*. Berliini & Boston: De Gruyter, 101–116. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110272239>.
- Schallegger, René 2015: "Je Me Souviens – Re/Writings of History in Contemporary Canadian Drama". *Journal of Contemporary Drama in English*. Vol. 3, (1), 75–92. DOI:10.1515/jcde-2015-0006.
- Schlueter, June 1977: *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York, NY: Columbia University Press.
- Shakespearean Theatre Companies 2021: Shakespeare Resource Center, verkkosivu. <https://www.bardweb.net/theatres.html>. Haettu 29.10.2021.
- Shakespeare, William 2012 (1599–1601): *Hamlet*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Shakespeare, William 2013 (1603): *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. Minneapolis: First Avenue Editions. E-kirja.
- Shakespeare, William 2015 (1610–1611): *The Tempest*. Minneapolis: First Avenue Editions. E-kirja.
- Short, Mick 1998: "From Dramatic Text to Dramatic Performance". Teoksessa Culpeper, Jonathan, Short, Mick & Verdonk, Peter (toim.), *Exploring the Language of Drama: from Text to Context*. Lontoo, New York: Routledge, 6–18. DOI: 10.4324/9780203003152.

- Sinfield, Alan 1988: "Making space: appropriation and confrontation in recent British plays". Teoksessa Holderness, Graham (toim.) *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 128–144.
- Sinfield, Alan 1994: *Cultural Politics – Queer Reading*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Smith, Keverne 2012: "'Almost the Copy of My Child That's Dead': Shakespeare and the Loss of Hamnet". *Omega: Journal of Death and Dying*. Vol. 64 (1), 29–40. DOI: 10.2190/OM.64.1.c.
- Stephenson, Henry Thew 1906: "The 'Spanish Tragedy' and 'Hamlet'". *The Sewanee Review*. Vol. 14 (3), 294–298. <http://www.jstor.org/stable/27530776>. Haettu 6.10.2021.
- Stephenson, Jenn 2008: "Spatial Ambiguity and the Early Modern/Postmodern in *King Lear*". Teoksessa Jernigan, Daniel K. (toim.), *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. Amherst, New York: Cambria Press, 23–44.
- Suchy, Patricia A. 1991: "When Words Collide: The Stage Direction as Utterance". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. 6 (1), 69–82. <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1819/1782>. Haettu 2.2.2022.
- Taunton, Nina & Hart, Valerie 2003: "*King Lear*, King James and the Gunpowder Treason of 1605". *Renaissance Studies*. Vol. 17 (4), 695–715. DOI: 10.1111/j.1477-4658.2003.00042.x.
- Taylor, Gary 1989: *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. Lontoo: The Hogarth Press.
- Tsukada, Yuichi 2019: *Shakespeare and the Politics of Nostalgia: Negotiating the Memory of Elizabeth I on the Jacobean Stage*. Lontoo: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- van Leeuwen, Theo & Kress, Gunther 2011: "Discourse Semiotics". Teoksessa van Dijk, Teun A. (toim.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Lontoo: SAGE, 107–125. DOI: <https://dx.doi.org/10.4135/9781446289068>.
- Vermeule, Blakey 2010: *Why Do We Care about Literary Characters?*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Vickers, Brian 2017: "'Upstart Crow'? The Myth of Shakespeare's Plagiarism". *The Review of English Studies*. Vol. 68 (284), 244–267. DOI: 10.1093/res/hgw093.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo & New York: Methuen.
- Weimann, Robert 2000: *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

- West Scheil, Katherine 2018: *Imagining Shakespeare's Wife: The Afterlife of Anne Hathaway*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wheeler, Richard P. 2000: "Deaths in the Family: The Loss of a Son and the Rise of Shakespearean Comedy". *Shakespeare Quarterly*. Vol. 51 (2), 127–153. DOI: 10.2307/2902129.
- Wilcher, Robert 2010: "Dying for love: the tragicomedy of Shakespeare's Cleopatra". Teoksessa Gritzner, Karoline (toim.), *Eroticism and Death in Theatre and Performance*. Hatfield, Hertfordshire: University of Hertfordshire Press, 28–63.
- Wiles, David 2013: "Medieval, Renaissance and Early Modern Theatre". Teoksessa Wiles, David & Dymkowski, Christine (toim.), *The Cambridge Companion to Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press, 55–72. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCO9781139019651>.
- Wortham, Christopher 1996: "Shakespeare, James I and the Matter of Britain". *English: The Journal of the English Association*. Vol. 45 (182), 97–122. DOI: 10.1093/english/45.182.97.