Livet är (inte) en teater

Gestaltningar av Tybalts stridbara maskuliniteter i tre internationella *Roméo et Juliette*-adaptioner

Av: Gabriella Ládanyi Gomez
Handledare: Stefano Fogelberg Rota
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Litteraturvetenskap | Höstterminen 2024

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

Life is (not) a theater: Depictions of Tybalt's battling masculinities in three international Romeó et Juliette-adaptations.

This thesis explores Gérard Presgurvic's popular musical *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* (2001) and two of its adaptations: *Rómeó es Júlia* (Hungary, 2001) and *Romeo e Giulietta: Ama e cambia il Mondo* (Italy, 2013), in regards to narrative structure and depictions of masculinities. Through adaptation analysis applied to filmed performances of all three musicals, the thesis compares and contrasts lyrics, scenography and character constellations centered around the antagonist Tybalt and his masculinities. The theoretical base is built on R.W. Connell's theory of hegemonic masculinity, as applied to stage analysis by M. Mangan. The thesis shows how the French musical's postmodernistic tension between music and mise-en-scène is adapted in different ways. In Hungary, reordering of songs and a move from visual to verbal focust, establishes a more classic dramatical progression with stronger causality. In Italy, a postmodernistic tension is established in the conflict between sung and spoken parts, partially bridged by a historicized mise-en-scenè. Through close analysis of the depiction of Tybalt, the varying narrative structures are shown to highlight different problems in the characters attempt to conform with the ideals of hegemonic masculinity. Each adaptation shows the futility of attempting to fulfill the masculine norms, but give different weights to the role of fate, the surrounding society and the narrative expectations of the audience in the failure.

Keywords: Musical theater, musicals, Gérard Presgurvic, Romeo and Juliet, hegemonic masculinity, theory of adaptation, narrative structure, mise-en-scène, Tybalt, postmodernity, Hungarian theater, French theater, Italian theater, Kerényi Miklós Gabor, Vincenzo Incenzo

Nyckelord: Musikalteater, musikal, Gérard Presgurvic, Romeo och Julia, hegemonisk maskulinitet, adaptionsteori, adaptationsteori, narrativ struktur, mise-en-scène, Tybalt, postmodernism, ungersk teater, fransk teater, italiensk teater, Kerényi Miklós Gabor, Vincenzo Incenzo

Innehållsförteckning

Abstract 1
Innehållsförteckning 2
Inledning 4
Syfte och frågeställning 5
Material 5
Tidigare forskning 6
Musikaler 6
Shakespeare & maskuliniteter 8
Teori och metod 9
Maskulinitetsteori 9
Metod: Adaptioner 10
Undersökning 11
1. Bakgrund till analysen 11
1.1 Handling 11
1.2 Nya och omskrivna roller: Döden, Katten & Mercutio 12
1.3 Koreografi: West Side Story utan värjor 13
1.4 Kostym och mask: Rött & blått, svart & svart 14
1.5 Sångernas ordning: Ånger & aggression 15
2. Diskussion av narrativa strukturer och maskuliniteter 17
2.1 Postmodernistiska vs. dramaturgiska narrativ 17
2.2 Den franske Tybalt: Det var inte mitt fel 22
2.3 Den italienske Tebaldo: Katternas prins på en fallisk tron 23
2.4. Den ungerske Tybalt: Brist på kontroll 25
2.5 Duellen: Livet är (inte) en teater 28
Slutsats 30
Sammanfattande diskussion 30
Utblick 32
Källor och litteratur 33
Källförteckning 33
Litteraturförteckning 34
Appendix 1: Sångordning 36
Appendix 2: Översättning 37
Franska 37
1:2 Vérone 37
1:13 C'est pas ma faute 38
2:2 C’est le jour 38

2:3 Le Duel 39
Ungerska 40
1:2 Verekedés / Verona [1:2] 40
1:8 A bál 1 [1:10] 41
1:10 A Bál 2 [1:12] 42
2:11 Ez a kéz utolér [2:2] 43
1:16 Lehetleten [ny] 43
2:2 Belém égett [1:13] 44
2:3 Párbaj [2:3] 45
Italienska 46
1:2 Verona [1:2] 46
1:12 Chi son io / Tebaldo [ny] 48
1:16 Oggi o mai [2:2] 48
2:3 Non ho colpa [1:13] 49
2:4 La Folia [1:9] 50
2:4 Il Duello [2:4] 51

Inledning

Shakespeares tragedi *Romeo and Juliet* är en av världens mest spelade pjäser, med otal adaptioner för film och scen. Intrig om två unga älskande i Verona vars fejdande familjer orsakar deras död, är så känd att adaptioner kan leka med lager av intertextualitet. Samtidigt kan nya versioner begränsas av publikens förväntningarna på obligatoriska element.[1]

Denna uppsats behandlar tre adaptioner. Utgångspunkten är Gèrard Presgurvics musikal *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* (Från hat till kärlek) som 2001 hade premiär i Paris och två av dess internationella adaptioner: *Rómeó es Júlia* (Ungern, 2001) och *Romeo e Giulietta: Ama e cambia il Mondo* (Italien, 2013; Älska och förändra världen).[2] Syftet är att undersöka den narrativa logiken och analysera framställning av maskuliniteter.

Den franska musikalen använder i stort sett inget av Shakespeares originaltext. I stället skapade Presgurvic ett verk där popmusik och rytm fungerar som bärande element, med en iscensättning fylld med allusioner till äldre adaptioner. Publiken förs via musikaliska tablåer genom välbekanta ögonblick som Capulets bal, kärleksförklaringen vid Julias balkong och Tybalt och Mercutios dödliga duell. Den franska publiken kände också igen sångerna, då premiären föregåtts av ett års musikfokuserad marknadsföring.[3] Trots ett kyligt mottagande hos teaterkritiker blev *Roméo et Juliette* en publiksuccé: över två miljoner sålda biljetter och försäljningsframgångar på DVD/CD, i såväl Frankrike som i internationella vidareadaptioner.[4] Inom fem år spelades versioner i Storbritannien, Ungern, och Österrike. Förutom den brittiska uppsättningen, som helt floppade, har Presgurvics musikal fungerat väl i översättning.[5] *Romeó et Juliette* adapteras vidare och har nått bland annat Japan, Italien, Korea och Turkiet.[6]

Maskulinitetsanalysen avgränsas till framställningen av antagonisten Tybalt (Tebaldo på italienska), fokuserat på hans sånger och omgivande mise-en-scenè.[7] Tybalt valdes eftersom

---

[1] René Weis, "Introduction", *Romeo and Juliet*, Arden Third Series, Bloomsbury, 2012 [ebok], s. 44

[2] *Roméo and Juliette: de la Haine à l'Amour*, regi: Gérard Presgurvic, Frankrike, dist: Mercury/Universal Video, 2001, [DVD]. Inspelad på Palais des Congrès de Paris 12-13:e juli 2001. Tybalt spelad av Tom Ross.
Rómeó és Júlia, regi: KERO, Ungern, dist: Pentaton Koncertügynökség, 2006 [DVD]
Inspelad på Szegedi Szabadter, 19 augusti 2005. Tybalt spelad av Szabó P. Szilveszter
Romeo e Giulietta: Ama e cambia il mondo, regi: Vincenzo Incenzo, Italien, dist: Believe Digital, 2014 [DVD]. Inspelad på Arena di Verona, oktober 2013. Tebaldo spelad av Gianluca Merolli.
Titlar, sånger och rollfigurers namn skrivs i uppsatsen ut på respektive språk.

[3] Cristina Paravano, "Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour: A controversial Adaptation", *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*; 12:2 (2019), s. 3

[4] Rebecca-Anne C. Do Rozario, "The French Musicals: The Dramatic Impulse of *Spectacle*", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 19:1 (2004), s. 128 och Paravano, 2019, s. 1

[5] Paravano, 2019, s. 12

[6] Rómeo et Juliette Officiel, *Kit Press*, 2023 https://romeoetjulietteofficiel.com/wp-content/uploads/2023/07/kit-press-23.pdf Hämtad 2024-11-29

[7] *Mise-en-scenè* def. av Filminstitutet som iscensättning. "Här ingår scenografi, kostym och mask, ljussättning och skådespeleri, liksom inspelningsplats och rekvisita." Svenska Filminstitutet Filmlexikon, u.å.

rollen hos Shakespeare har få repliker, men stor inverkan på intrigen. I både tragedi och musikal utlöser Tybalts aggression och besatthet av familjeheder den våldsspiral som leder till det tragiska slutet – men bevekelsegrunderna skiljer sig.[8] Alla tre musikaladaptioner expanderar och skriver på olika vis om Tybalts roll.

Avsnittet om tidigare forskning följer två huvudspår: Den moderna europeisk musikalen som form, samt maskuliniteter hos Shakespeare. Det teoretiska underlaget för maskulinitetsanalysen bygger på sociologen R.W. Connels *Maskuliniteter* som applicerat på teateranalys av M. Mangan i *Staging Masculinities: History Gender, Performance*.

Undersökningen studerar ett antal sceniska aspekter, den strukturella helheten och till sist vissa nyckelscener. Efter slutsatsen följer förslag på vidare forskning. Till uppsatsen hör även två appendix, ’Sångordning’ och ’Översättningar’, vilken innehåller valda sångtexter.

Syfte och frågeställning

Utgångspunkten för undersökningen är frågan om maskuliniteters framställning på scen i samtida musikaler riktade till en bred publik. I sin receptionsstudie uttrycker Cristina Paravano att den franska Tybalt är en av de mest signifikant ändrade yngre rollfigurer gentemot Shakespeares text.[9] De ungerska och italienska adaptionernas gör ytterligare ändringar, som påverkar både figurkonstellationer och hela musikalens narrativa struktur. Då den franska musikalen har varit föremål för tidigare analys, innehåller min undersökning mer detaljer kring den ungerska och italienska musikalen stoff.

Frågorna som skall besvaras är: Vilka narrativa strukturer har de tre adaptionerna och med vilka sceniska medel skapas de? Vad innebär skillnaderna i narrativ struktur för gestaltningen av antagonisten Tybalt? Och slutligen, vad betyder denna gestaltning för framställningen av maskuliniteter i musikalerna, utgående från teorin om hegemonisk maskulinitet?

Material

Med den franska musikalen avses *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* från 2001, under regi av Gerárd Presgurvic. Nyuppsättningen *Roméo et Juliette: Les Enfants de Vérone* (2010) berörs endast marginellt. Filminspelningar av de tre undersökta adaptionerna har släppts på DVD och fanns under skrivandet även på YouTube med engelsk amatöröversättning.
Den ungerska adaption *Rómeó és Júlia*, regisserad av KERO, hade 2004 premiär på Budapesti

https://www.filminstitutet.se/sv/fa-kunskap-om-film/filmpedagogik/filmlexikon/mise-en-scene/ Hämtad 2024-12-19
[8]Weis, 2012, s. 42
[9] Paravano, 2019, s. 7

Operettszínház. Året därpå spelades en DVD in på en större utomhusscen, med samma ensemble, produktionsteam och scenografi, men fler dansare.[10] Den italienska adaptionen *Romeo e Giulietta: Ama e cambia il mondo* , regiserad av Vincenzo Incenzo, premiärvisades 2013 på den historiska amfiteatern Arena di Verona och filmades för italiensk TV och DVD. När jämförelser eller argument utgår från Shakespeares tragedi *Romeo and Juliet*, har den källkritiska utgåvan Arden Third Series använts.[11]

Vissa effekter uppstår av att materialet spänner över flera språk. Av språken – engelska, franska, ungerska och italienska – behärskar jag ungerska och engelska. Mångspråkigheten gör analysen mer komplicerad, men bidrar till att *Romèo et Juliette* blir ett spännande undersökningsobjekt. Det har inte heller gått att finna manus, varför den franska dialogen och all ungersk och italiensk text hämtats online.[12] Eftersom fokus inte är språkanalys, utan narrativa utsagor och deras verkan med iscensättningen som helhet, anser jag nämnda begränsningarna överkomliga hinder.

Översatt material i Appendix 2: Sångtexter har först översatts via AI-översättningsverktyget DeepL.[13] Resultat jämfördes sedan med egen språkförståelse och engelsk amatöröversättning. Översättningen från franska och italienska korrekturlästes av min handledare. AI har använts uteslutande som här redovisat.

Tidigare forskning

Musikaler

I litteraturen används flera begrepp för *Roméo et Juliette*-adaptioner, utifrån både olika språk och teatertraditionerna. I vissa fall är det också en markering mot ordet 'musikal', uppfattat som alltför ytligt och amerikaniserat. Då konsensus saknas, använder jag genomgående musikal men presenterar alternativa begrepp som är nödvändiga för vidare sökning.[14]

För bakgrund om ny kommersiell internationell musikalteater har *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical* (2023) använts. Två kapitel presenterar samtida musikalteater i

[10] KERO är konstnärsalias för Kerényi Miklós Gabor . Utomhusscenen byggdes i staden Szeged för den årliga teaterfestivalen Szegedi Szabadtéri Játekók
[11] William Shakespeare, *Romeo and Juliet* red. René Weis, Arden Third Series, Bloomsbury, 2012 [ebok]
[12] De franska sångtexterna medföljer DVD:n, dock inte talade repliker. För exakta källor för respektive språk, se Appendix 2. När misstag i transkribering upptäckts, har inspelning föredragits.
[13] DeepL SE, *DeepL*, gratisversion, 2024. https://www.deepl.com/en/translator
[14] Robert Gordon (red.), Olaf Jubin (red.), "Introduction", *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, Oxford University Press, 2023 [ebok] s. 5

Frankrike respektive Ungern: L. Cerchiari, om *les spectacles musicaux,* fransk spektakelmusikal, och Z. Imre om ungersk rockmusikal efter 1945.[15] Boken definierar också begreppen 'replica' och 'non-replica', definierade av medievetaren J. Burston. Han kritiserade den kontroll upphovsrättsinnehavare till kommersiella musikalers kräver över iscensättning och marknadsföringsmaterial, utifrån den likformigheten som riskerar uppstå.[16] Undersökta *Roméo et Juliette* adaptionerna är non-replica.[17]

Utförlig analys av Presgurvics *Roméo et Juliette* görs i *The French Musicals: The Dramatic Impulse of Spectacle* (2004) av R. C. Do Rozario, vilken kategoriserar den som les spectacles musicaux.[18] C. Paravanos *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour: A Controversial Adaptation* (2019) är en receptionsstudie om den franska 2001 och, misslyckade, brittiska 2002 uppsättningen och använder comédie musicale.[19] Båda visar hur Presgurvic inspirerades starkt av Baz Luhrmanns film *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996). Paravano presenterar vidare i *'Reappropriating' Romeo and Juliet: the Play Restored to Italy* (2018) begreppet opera popolare för inhemsk italiensk musikalteater. Den artikeln handlar främst om en annan adaption, men belyser den italienska uppsättningens iögonfallande historicitet.[20]

Två källor om andra Presgurvic-adaptioner har använts: W. Hutching i ett kapitel av *Western drama through the ages* (2007), beskriver ingående den österrikiska (kategoriserad som rockmusikal) adaptionens sceniska gestaltning och förbindelse med Baz Luhrmann.[21]

M. Grajdian (2022) undersöker japanska Takarazuka Revues samarbete med Presgurvic, som bland annat omfattar fem separata adaptioner av *Roméo et Juliette* producerade 2010-2021. Artikeln diskuterar framställningen av Romeos maskulinitet samt de, tyvärr något oklart hänvisade, kontraktsmässiga begränsningarna för uppsättningarna.[22]

---

[15] Luca Cerchiari, "The French Spectacle Musical" och Zoltán Imre, "Entertainment, Propaganda, and/or resistance in staging musicals in Hungary after World War II - István, a Kiraly, (Stephen, the King, 1983) and beyond", red. Gordon, Robert & Jubin, Olaf, 2023

[16] Gordon & Jubin, s. 6-7 och Richard M. Shannon, "Paving the way: Cameron Mackintosh" s. 228, *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, 2023.

[17] Det existerar replica för Presgurvic-adaptioner, bl.a. flera de turnerande franska uppsättningarna, samt den rumänska uppsättningen gentemot den ungerska.

[18] Do Rozario, 2004, s. 125

[19] Paravano, 2019 s. 12. På grund av det negativa mottagandet av den brittiska *Romeo and Juliet: the Musical* sattes den aldrig upp på Broadway. Först 2023 gjordes ett andra engelskspråkigt försök, då på en mindre teater i Boise, Idaho. Producerad av Tashia Yeates och Hélène Dallaire Magadini, spelades den jan-feb 2023. *Romeo & Juliet: A Rock Opera in Bois*, u.å. https://www.romeoandjulietus.com/ Hämtad 2024-11-29

[20] Cristina Paravano, "'Reappropriating' Romeo and Juliet: the Play Restored to Italy." *New Theatre Quarterly*. 34:2 (2018)

[21] William Hutchings, "Oh, die Angst! die Angst! Romeo and Juliet as a Rock Opera", *Western drama through the ages: a student reference guide*, red. King K, Greenwod Press, Westport 2007

[22] Maria Grajdian, "Transcending Cultural Appropriation: Takarazuka Revues Cooperation with Gerard Presgurvic", *CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, 17 (2022)

Shakespeare & maskuliniteter

Forskningsfältet Shakespeare och *Romeo and Juliet* är så stort, att det blir svårt att göra urval. Redan sökningen begränsades därför till material applicerbart på vår samtid. För bakgrundsinformation om *Romeo and Juliet* användes R. Weis kommentar till Arden-utgåvan. Två direkta maskulinitetsanalyser av tragedin har använts: C. Kahn (1977), som fokuserar på processen att bli myndig man och R. Applebaum (1997) som i dialog med Kahn visar hur ouppnåelig korrekt maskulinitet blir för de unga männen i Shakespeares Verona.[23]

Begreppen postmodernitet i anknytning till Luhrmann's *Romeo + Juliet*-filmatisering visade sig betydelsefullt för analys av den narrativa strukturen. Definitionen av det (ökänt) mångfacetterade begreppet stödjer sig på D. Laniers *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002).[24] Lanier avgränsar 'postmodern' från 'populärkulturell' Shakespeare. Specifikt skall postmodernistiska tolkningar adaptera eller i hög grad interagerar med Shakespeare(s verk); motstå uppdelning i 'hög' och 'låg' konst och belöna betraktare som besitter dubbel receptionskännedom; och karakteriseras av medveten pastisch och kontrasterande teman (epoker, platser, stilar...), vilket orsakar paradoxer och ironiska motsättningar.[25] Perspektivet öppnar för analys av skenbart oförenlig yta med underliggande teman, som inte syns endast i texten. Laniers avgränsning gör generellt populärkulturell Shakespeare (adaptioner, referenser, turistmål...) till en paraplyterm, under vilken även det postmodernistiska får plats. Men här återfinns separata former av 'Shakespop', inklusive en mängd verk/fenomen med låg intertextualitet. De nyttjar ofta lösryckta citat för ironisk, nostalgisk eller annan effekt och fyller dem med egen mening, skapad utifrån andra kontexter än Shakespeare eller hans verk.[26]

Givet denna begränsning, blir Luhrmanns postmodernistiska film med sin erkända påverkan på Presgurvics musikal intressant. A. Johaes *Postmodern Dissolution* (2016) visar hur överföring av Shakespeares text till filmens *mise-en-scenè* bygger ett postmodernistiskt verk.[27] C. Lehmanns *Cultural Pathology of Authorship* (2001) förbinder Shakespeares tidigmoderna period med årtiondena kring millennieskiftet, när både filmen och musikalerna skapats.[28] Alla tre författare framhåller dessutom hur förbiseende av den postmodernistiska aspekten leder

---

[23] Coppelia Kahn, "Coming of Age in Verona", *Modern Language Studies*, 8:1 (1977)
Robert Appelbaum, "Standing to the Wall: The Pressures of Masculinity in Romeo and Juliet", *Shakespeare Quarterly* , 48:3 (1997)
[24] Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press: New York, 2002
[25] Lanier, 2002, s. 17-18
[26] Lanier, 2002. s. 52 och s. 55
[27] Anthony Johae, "'Thy Drugs Are Quick': Postmodern Disolution in Baz Luhrmann's Romeo + Juliet", *Literature/Film Quarterly* 44:2 (2016)
[28] Courtney Lehmann, "Strictly Shakespeare? Dead letters, ghostly fathers and the cultural pathology of authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo+Juliet", *Shakespeare Quarterly*, 52:2 (2001)

till att sådana verk avfärdas som ytliga och meningslösa. Kritik som återkommande riktats mot både Luhrmann och Presgruvic.[29]

Teori och metod

Maskulinitetsteori

Analysen utgår från R.W Connells *Maskuliniteter* som genom historisk genomgång av maskulinitetsforskning följt av kvalitativa intervjuer med hetero- och homosexuella män, finner att det inte finns *en* statisk maskulinitet. Istället existerar en *mångfald* maskulinitetspraktiker, ständigt omstöpta utifrån geografiska, temporala och kulturella förutsättningar. Enskilda individers förhållande till dessa på gruppnivå normativa maskuliniteter varierar ytterligare utifrån bland annat klass, etnicitet och uppväxt. Ur dessa intersektioner uppstår i varje givet sammanhang ett antal möjliga förhållningsmönster. Centralt är begreppet hegemonisk maskulinitet, "den konfiguration av genuspraktik som innehåller det för tillfället accepterade svaret på frågan om patriarkatets legitimitet."[30] Konkret visar Connell att det rör sig om legitimiseringen av heterosexuella mäns dominans över kvinnor och homosexuella män. Dominansen upprätthålls via praktiker, exempelvis kontroll över kvinnors sexualitet, ritualiserad homofobi och hyllning av heterosexuella mäns sexuella erövringar. Dessa praktiker blir normerande ideal för maskulin framgång. Viktigt att notera, är att hegemonin kvarstår, även om själva praktikerna är föränderliga utifrån tid, rum och klass, exempelvis vad som anses vara 'tillåtna' sexuella akter eller nivåer av 'acceptabelt' våld.

För att analysera dessa maskulinitetspraktiker sätter Connell upp ett ramverk bestående av följande terminologiska par: dominans/underordning, samarbete/delaktighet och marginalisering/auktorisering. Detta beskriver hur främst män måste förhålla sig till maskuliniteterna. Även de som tar avstånd från hegemonin (exempelvis på grund av sexualitet eller politisk övertygelse) eller förvägras tillgång till alla praktiker (exempelvis utifrån etnicitet eller klass) *måste* förhålla sig till dem. De kan delta i motkulturer, de kan gripa till våld för att uppnå status inom en specifik grupp, men kan inte ignorera hegemonins normer och förbud.

M. Mangans applicerar i *Staging Masculinities: History, Gender, Performance* (2003) det hegemoniska maskulinitetsbegreppet på västerländska teater. Analysens fokus är hur (främst vit, cis) maskulinitet avbildats på den engelska teaterscenen. Utgångspunkten är den etable-

[29] Johae, 2016, s. 106, Paravano, 2019, s. 13, Hutchings, 2007, s.471
[30] R.W. Connell, *Maskuliniteter*, 1996, Svensk översättning, Daidalos: Uddevalla, s. 101 (citeras med initialer p.g.a. namnbyte sedan publikationen av boken)

rade tidslinjen av den engelska teaterns rötter i det antika Grekland, som jämförs med Connells historik över maskuliniteter.[31] I kapitlet "Contemporary Masculinities" presenterar Mangan de av sociologen Ian M. Harris framtagna tjugofyra karakteristika för hegemonisk maskulinitet. Vissa är applicerbara på analys av musikalerna (numrering min):

> 2. *Be Like Your Father*. [...] Males express feelings in ways similar to their fathers.
> 12. *Playboy*: Men should be sexually agressive, attractive and muscular.
> 14. *Rebel*: Defty authority and be a non-conformist. Question and rebel against the system.
> 15. *Self-reliant*: Asking for help is a sign of weakness. Go it alone.
> 20. *The Law*: Do right and obey. Don't question authority.
> 22. *Warrior*: Men take death-defying risks to prove themselves [...].[32]

Redan i detta urval framträder inneboende konflikter, som mellan 'rebellen' och 'den laglydige', vilket skapar osäkerhet om individen alls kan uppnå idealen. På scenen kan män (och kvinnor) gestaltas i sin strävan att navigera dessa normer. Mangan finner en större pågående maskulinitetskris, vilken han jämför med genuskrisen i Shakespeares tid, orsakad av uppstod det samhällets stora sociala och ekonomiska omvälvningar.[33] I detta finner han en förklaring till hur nutida Shakespeare-adaptioner lämpar sig för att diskutera anpassning till och marginalisering från maskulinitetsnormer.

Metod: Adaptioner

Metoden utgår från L. Hutcheons *A Theory of Adaptation*, framförallt två av dess tre definitioner av adaptioner. Den första, adaption som *produkt*, avser verk som är erkända omskrivningar av igenkännbar text/er. Det andra, adaption som *receptionsprocess*, förutsätter att mottagaren gör ett utökat intertextuellt engagemang med föregående text/er, för att tillgodogöra sig det adapterade verket. Den tredje, adaption som kreativ *skapelseprocess*, utgår från de som adapterar och diskuteras endast där förekommande i tidigare forskning.[34] Olika aspekter framträder utifrån valt sätt att se adaptionen. Som receptionsprocess avslöjas vikten av publikens antagna förväntningar på musikalernas utformning. Detta gäller både hur publikens förväntade kulturella uppfattningar kring Romeo och Julia-stoffet påverkat sceniska val, och vid applicering av postmodernitet- och maskulinitetstolkningar.

---

[31] Michael Mangan, *Staging Masculinities: History, Gender, Performance, Palgrave Macmillan*, New York, 2003, s.14

[32] Mangan, 2003, s. 207-208. Mangan framhåller att Harris maskulinitetsideal utgår från amerikanskt 1990-tal och inte självklart kan appliceras internationellt, men utgör en användbar början. En i mitt tycke märklig sak är dock att den kompletta listan, som citerad av Mangan, saknar två fundamentala normer berörande kön och sexualitet. Det finns inget om *underordning av kvinnor* (närmsta är idealet "Control: Men are in control of their relationships, emotions, and job", till vilket jag föreslår tillägg av 'and their women'). Inte heller något om heterosexualitet, eller kanske ännu viktigare, att *inte* vara/verka homosexuell.

[33] Mangan, 2003, s. 78

[34] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Andra utgåvan, Routledge:London, 2013, s. 8

Gränsdragningen för vad som är en separat adaption bygger på Hutcheons idé om kontextberoende adaptiva spektrum, med yttre poler ‘duplikation’ (ren kopia) och ‘fristående verk’ (endast allmän intertextualitet). Både verkens tillblivelse och reception vägs in: vad anser adaptionens skapare respektive mottagarna?[35]

Jag behandlar utifrån detta synsätt varje språk som separat adaption och skiljer den franska uppsättningen 2001 från nyuppsättningen 2010. Däremot behandlas DVD-inspelningar och enstaka uppträdanden av musikalerna inte som separata adaptioner. Specifikt de ungerska spelades in utanför teaterhuset, på Szegeds friluftsscen, men med samma produktionsteam. Ur egna erfarenheter behandlar publiken dessa utomhusföreställningar som ’samma show på besök’, inte separata adaptioner.

Slutligen betonar Hutcheon att adaptioner bör analyseras som en typ av verk, utan att gå in i värderande ‘trogenhetsdiskurs’ mot originalet. Detta har varit en ledstjärna genom arbetet.[36]

Undersökning

Musikalen *Romeo et Juliette: de la Haine à l'Amour* skiljer sig på många vis Shakespeares tragedi *Romeo and Juliet*. De ungerska och italienska non-replica adaptionerna skiljer sig ytterligare gentemot den franska förlagan, i både text och iscensättning. Dessa skillnader redovisas i ‘Bakgrund till analysen’, utifrån fem aspekter: roller, musik/koreografi, kostym/mask och sångernas ordningsföljd.

Avsnittet ‘Diskussion av narrativa strukturer & maskuliniteter’ behandlar först respektive adaptions övergripande narrativa struktur. Sedan närgranskas fyra av Tybalts scener, med särskilt fokus på hur maskuliniteterna skapas via narrativa struktur, den sceniska bilden och figurkonstellationer. Löpande kontrasteras skillnader och likheter mellan adaptionerna.

1. Bakgrund till analysen

1.1 Handling

Tybalt äntrar liksom hos Shakespeare scenen omedelbart efter prologen. Ensemblen dansar ett gatuslagsmål och Prins Escalus framför sången Verona. Tybalts nästa scen är under Capulets bal, där den maskerade Romèo smugit in. Tybalt ser Romèo kyssa Juliette. Hans ilska skapar konflikt med Lord Capulet. Här etableras att Tybalt är hemligt förälskad i, alternativt åtrår, Juliette. Akt två börjar med att det skvallras om Roméo och Juliette på Veronas gator, till skillnad mot Shakespeare där deras förhållande förblir hemligt. Sedan kommer Tybalts

[35] Hutcheon, 2013, s. 172
[36] Hutcheon, 2013, s. XIII

sista solo och duellen. I musikalen hanteras duellen, Mercutios och Tybalts död i samma scen. Därefter följs i stort Shakespeares handling, men med olika utformade dödsscener.

1.2 Nya och omskrivna roller: Döden, Katten & Mercutio

Till rollerna adapterade från Shakespeare, lade Presgurvic några nya, bland annat 'La Mort', Döden. Hon är en repliklös rollfigur som förebådar det onda ödet, dansar kring de andra och kysser bort det sista andetaget när någon dör. Hennes närvaro påverkar särskilt Rómeo och Juliettes agens, då Döden ibland ingriper i handlingen, som när hon river sönder brevet till Romèo.[37] Eftersom Tybalt snarare agerar utifrån sin hederskodex och personliga aggression, har Döden mindre direkt inflytande på hans val. Döden adapterades inte till ungerska eller italienska, men framhävs i flera asiatiska uppsättningar.[38]

Den italienska versionen adderar 'Il Gatto', Katten, en repliklös roll spelad av en parkour-dansare.[39] Katten fungerar som Tebaldos tjänare/skugga. Ibland verkar han vara en separat person, en av Capuleti-männen. I andra scener verkar han mer en förlängning av Tebaldo, som förstärker hans sånger med dans och mimik.

Flera roller skiljer sig på betydande vis. Relevanta för analysen är den italienske Mercuzio och den ungerska Capuletné (Lady Capulet). Adaption av en populär rollfigur som Mercutio blir känslig på grund av publikens förväntningar. Men vid en väl mottagen adaption, förstärker receptionsprocessen publikens positiva känslor, då de adderar egen intertext till den nya adaptionen.[40] Stämningsmässigt liknar Presgurvics Mercutio den Weis beskriver ur tragedin: "Shakespeare's Mercutio, joker about women, love and sex, and happiest when in the free and easy company of his friends." Alla tre adaptioner behåller dessa förväntade drag, att Mercutio är slagkraftig och underhållande. Exempelvis framhävs det enligt Do Rozario i den franska musikalens kostymering: "Mercutio, the wit of the Montaigues [...] wearing a harlequinesque jacket."[41]

Där adaptionerna skiljer sig, är i gestaltningen av det samkönade begär som kan läsas ur Mercutios roll. Det finns av utrymmesskäl bara möjlighet att kort beröra ämnet, men då Connells maskulinitetsteorin lägger stor vikt vid hur hegemonin upprätthålls genom förtryck av homosexuella män, anser jag inte det kan utelämnas.[42]

---

[37] Paravano, 2019, s. 9
[38] Grajdian, 2022, s. 165-166
[39] Namnet kommer från Mercutios öknamn för Tybalt, 'The prince of cats'
[40] Hutcheon, 2013, s. 21 och s. 123
[41] Weis, 2012,s. 42 och do Rozario, 2009, s. 136
[42] Connell, 1995, s. 102 och s. 172

I Lehmanns analys av filmatiseringar beskrivs Baz Luhrmanns Mercutio som “a black-skinned, white-sequined, drag queen who seems desperately disturbed by Romeo's heterosexual awakening”.[43] Trots att Presgurvic blev starkt inspirerad av denna film, lyft han inte särskilt fram samkönat begär. Hos den italienska Mercuzio syns däremot en stegrad sexualitet och ett samkönat begär riktat mot Romeo, på många vis påminnande om Luhrmanns gestaltning. Ställs italienska *La reine Mab* med franska *La reine Mab - Je rêve* (Drottning Mab - Jag drömmer) syns i först fallet denna frenesi, något ’desperately disturbed’. Det återkommer när Mercuzio med sitt sista andetag griper tag i Romeo och kysser honom (videolänk i fotnot).[44]

På ungerska finns ingen lika tydlig riktning för något samkönat begär. Snarare gestaltas Mercutio med en bisexualitet höljd i skämt och osäkerhetgörande. Mellan vulgära kommentarer om kvinnor och sex, kysser Mercutio skämtsamt (eller?) Rómeó, jagar Benvolio och hånar Tybalt med det feminint kodade *szép*, vacker/skön. Szép återkommer i duellens klimax, där ställt emot Tybalts världsbild.[45] Det blir svårt att avgöra om den ungerske Mercutio är allvarlig, sarkastisk eller homofobisk.

Beträffande Capuletné, görs ändringar i hennes rollfigur framförallt genom nya dialoger på ungerska. Presgurvic strök Lord Montague och därmed grälet med Lord Capulet. Föräldragenerationens inställning till fejden visas i stället på franska och italienska tidigt i första akten i *La Haine/L‘odio* (Hatet), en duett mellan mödrarna som beklagar hatet som förgiftar Verona. På ungerska har sången *Gyűlölet* (Hatet) flyttats till slutet av första akten och innehåller ingen klagan över hatet. I stället utbyter matriarkerna grova förolämpningar; de framställs som aktiva deltagare i fejden. Dynamiken repeteras efter duellen. Där franska och italienska Lord Capulet kräver vedergällning, anklagar Capuletné sin make för feghet och kräver blodshämnd. Först efter hennes påtryckning, kräver han hämnd för Tybalts död.

1.3 Koreografi: West Side Story utan värjor

I alla analyserade versioner är dansen starkt betydelsebärande. Den franska koreografen/ scenografen Redha inspirerades av *West Side Story* för energiska danssekvenser som representerar slagsmål.[46] Koreografin modifieras i varje adaption, men betydelsen och energin kvarstår. Strider utspelas inte med värja, utan dansas med rytmiska knytnävsgester, samt i Italien ibland stavar, representerande vapen och fallosar. I scener där någon dödas används en dolk,

---

[43] Lehmann, 2001, s. 193

[44] *John Eyzen - Je reve [HQ]*, 2011, https://youtu.be/N8nX9-coykw, hämtad 2025-01-02
Roméo et Juliette | La reine Mab - Je rêve (Italian) Lyrics & Translation, 2015, https://youtu.be/vd8_zol38mI, hämtad 2025-01-02. Notera att sången saknas i Appendix 1 på franska. Presgurvic skrev ingen drottning Mab-monolog, men lade till en sådan sång i nyuppsättningen 2010

[45] *A Párbaj*, Appendix 2

[46] Paravano, 2019, s. 6. Notera: Redha är ett mononym

men ingen adaption mimar knivstrid eller ‘teaterfäktning’ för stegringen från ordväxling till mord. Eskalationen sker via dans och sång, med endast dödsstöten dramatiserad med dolk.

1.4 Kostym och mask: Rött & blått, svart & svart

Omedelbart slående i den franska musikalen och dess replicor, är färgkodningen av de två sidorna i fejden. Hutchings analys av den österrikiska uppsättningen visar hur den ikoniska 1968-filmatisering av *Romeo and Juliet* etablerade blått för Montague och rött för Capulet, men ändå inom naturalismens gränsen.[47] I musikalen överdrivs färgerna till uniformer, vilka suddar ut individualitet. En liknande utsuddning med andra medel görs i Baz Luhrmanns film, beskrivet av Lehmann som: ”[...] Capulets are characterized by an excess of ethnicity, while the pasty-faced Montague boys sport a lack of ethnicity [...] The stereotypes operative in both the Capulet and Montague gangs offer pointed testimony to the postmodern loss of ’personal style‘ [...]”[48] Inga individer blir kvar, bara deltagare i fejden. Det Luhrmann visar med etniskt kodade gängsymboler, gör Presgurvic med två ikoniska färgerna, som till synes slukat individualitet i Verona.

Färgernas intensitet förstärker symboliken: Tybalts starkt röda, skinande läderdräkt, passar honom som är helt våldets verktyg. De utomstående parterna som Döden, lika för alla, och neutrala prins Escalus och Paris går i vitt, grått och brons. Mercutio, inte medlem av någon av familjerna men djupt indragen i fejden har i stället mörk blålila, som visar hans allians med Montague-sidan. Samtidigt har de fredligare rollerna Juliette och Benvolio ljusare färger, med vissa av Juliettes klänningar skirt rosavita. Dessa röd-blå färger upprepas i belysning och scenografi, vilket snabbt etablerar vems domän en scen tillhör.

Motsatt sker i den ungerska adaptionen, dominerad av svart kostym på en rostbrun scen. Kläderna är övervägande svart läder, med lack och dova mönster, och endast enstaka inslag av klara färger och brokad. Den röd-blå symbolik som existerar är betydligt diskretare och det går inte se vilken sida en viss rollfigur tillhör.

Kläderna illustrerar här snarare snarare den dramatiska situationen alternativt karaktärernas känsloläge. Det förra syns för Tybalt, vars huvudfärg är svart, men som även har en glänsande vit kappa under balscenen och byter om till ringbrynja inför duellen. Rómeós kostym speglar i stället hans känslor. Han börjar i blått och vitt, men slutar i svart och brunt, som om drömmaren försvinner in i våldet.

---

[47] Hutchings, 2013, s. 469. Filmen är ”Romeo and Juliet” (1968), regi Franco Zeffirelli

[48] Lehmann 2001, s. 193 “Ethnicity” i det föreliggande användande refererar uteslutande till markerade, dvs. icke-vita, etniciteter. Familjen Capulet framställs i filmen som Latinos i kontrast till de vita Montague

Kostymering har likheter med den nationellt välkända ungerska rockmusikalen, *István, a kiraly* (Stefan, konungen) från 1983, som behandlar Ungerns kristnande. Dess filmversionen använder flitigt svart läder.[49] Men István kontrasterade historiskt klädda huvudpersoner mot statister i moderna kläder, för att sammanföra nationalmyt med samtid. Sådana visuella gränser saknas helt i *Rómeó és Júlia*, den mest tidlösa och visuellt svårtolkade adaptionen.[50] Jag ser här en förstärkning av budskapet att skillnaden mellan Capulet och Montague är irrelevant; alla som deltar i fejden gör samma våld. Genom att upplösa var och när musikalen äger rum, tonas dessutom det engelska (Shakespeare) och italienska (platsen Verona) ned, medan intertexten till Ungerns nationalmusikal gör att uppsättningen känns inhemsk.

I Italien myllrar det i stället av färg. Även historiciteten har förstärkts. Capuleti bär övervägande rött, Montecchi och Mercuzio blått, men de starka överdrifterna och blandningen av tidsperioder löser upp uniformiteten, utan att ta bort den visuella informationen. Exempelvis är prins Escalus pipkrage starkt förknippad med sextonhundratalet, men kombineras med synlig gördel och bar överkropp. Tebaldo bär mörkröd jackor och har, liksom sin tjänare/skugga Katten, synliga ansiktsmålningar. I Tebaldos fall ett ärr han målar på under prologen, medan Katten har en vitsminkad clownisk mask med stora svarta ögonfransar eller tårar.

Historiska detaljer förvandlas alltså till mode och visuell excess. Avsikten tolkar jag som delvis samma som i Ungern: att för den inhemska publiken öka igenkänningen. Men den iögonfallande iscensättningen spelar ytterligare en roll, då den harmoniserar den italienska versionens motsägelsefulla delar, nämligen talet och sången.

1.5 Sångernas ordning: Ånger & aggression

Sångernas ordningsföljd anser jag vara så viktig del av de narrativa strukturerna att de listats i sin helhet i Appendix 1: Sångordning. Stora ändringar gjordes vid adaption från franska till ungerska. Den italienska musikalen adapterar den franska nyuppsättningen från 2010 (som har fyra nya sånger), men lånar delvis från den ungerska sångordningen.

Påverkan på den narrativa strukturen, beror mycket på hur sångernas ordning samverkar med handlingens kausalitet. I (främst) den ungerska länkas scener starkare med varandra, när melodier flyttas i och mellan akterna, text delvis skrivs om, delvis helts byts ut och vissa sånger får nya sammanhang.[51]

---

[49] Imre, 2023, s. 825
[50] Imre, 2023, 2. 841
[51] Det bidrar också till att tempomässigt variera andra akten, som i originalet har flera dystra ballader efter varandra. Genom att ex. franska Mercutios *La Folie* (Galenskapen,1:9) blir ungerske Parisz *A téboly* (Galenskapen, 2:12), skjuts en snabbare sång in. *La Folie* handlar abstrakt om kärlekens vansinne, medan *A téboly* visar hur Veronas faller i kaos när Júlia hittas skendöd.

Även Tybalts solon organiseras om på sätt som påverkar hans karakterisering. Tabellen nedan visar hans viktiga framträdanden, notera särskilt kursiverade och fetstilta sånger.

Franska	Ungerska	Italienska
1:2 Vérone	1:2 Verekédés / Verona	1:2 Verona
1:10 Le Bal t.o.m. 1:13 *C'est pas ma faute*	1:8 Bál 1 t.o.m 1:10 **Ez a kéz utolér**	1:10 Il ballo t.o.m 1:12 Chi son io?
-	1:16 Lehetleten	1:16 **Oggi o mai**
2:2 **C'est le jour** t.o.m 2:3 Le Duel	2:2 *Belém egett* t.o.m 2:3 Parbaj	2:3 *Non ho colpa* t.o.m 2:5 Il duello

Som synes är Tybalt på scen vid ungefär samma punkt i alla adaptioner, bara en gång mindre på franska.[52] Där jag finner en betydande skillnad, som påverkar publikens reception, är i omkastningen av de, förenklat uttryckt, *ångerfulla* och *aggressiva* sångerna. I tabellen kursiverade titlar kallar jag ångerfulla: 1:13 *C'est pas ma faute* (Det är inte mitt fel), 2:2 *Belém egett* (Inbränt i mig) och 2:3 *Non ho colpa* (Inte mitt fel). De olika språkens versioner kan både melodiskt och textmässigt betraktas som samma sång.[53] Tybalt sjunger ett långsamt solo och beklagar hur han ärvt sina föräldrars hat, att han tvingats till våld och inte har något annat val.

Fetstilta titlar kallar jag aggressiva: 1:13 *C'est le jour* (Detta är dagen), 1:11 *Ez a kéz utoler* (Denna hand kommer ikapp) och 1:16 *Oggi o mai* (Idag eller aldrig). Även de kan ses som samma sång, om än friare översatt och med mer varierat tempo. Här briserar Tybalts raseri när han avslöjar sin hemliga kärlek till Juliette och beslutar att mörda Romeo.

Tre saker sker när adaptionerna byter plats på sångerna: ordningen i vilken ånger och ilska visas blir den motsatta; orsak och verkan utifrån omgivande scener ändras; och stegringen inför duellen och den tragiska vändningen blir radikalt olika. På franska kommer först tvivel och självreflektion, då *C'est pas ma faute* inspireras av Juliette och Roméos interaktion på balen. Den aggressiva *C'est le jour* smälter genom sin position ihop med duellen. Tybalts aggression framstår som den huvudsakliga orsaken till dödandet. Förvisso hjälper ödet till, i form av Döden som redan i Rómeós introduktionssolo snärjer honom, men direkta utlösare är Tybalts svartsjuka och nedärvda hat.

På ungerska orsakar synen av Rómeó och Júlia inte tvivel, utan raseri. Efter att Tybalt sett dem på balen, sjunger han om att hämnas sitt brustna hjärta. "Jag måste döda / Det gör så ont / Såret inuti / Större än något jag kan leva med!"[54] I slutet av första akten förekommer också, unik för den ungerska adaptionen, sången *Lehetleten* (Omöjligt) där Capuletné uppmanar Ty-

[52] En av de nya sångerna i 2010-uppsättningen är *Tybalt*, som adapterades till italienska *Chi son io?*
[53] Se Appendix 2 för kompletta texter
[54] "Ölni muszáj / Annyira fáj / Belül a seb / Jobban, mint amivel még élni lehet! " *Ez a kéz utoler*, Appendix 2

balt att ta hand om problemet Rómeó. Tybalts ånger visas i stället precis innan duellen. Därmed ekar raderna om hur hans föräldrar pressar honom till hat en dynamik som innan dramatiserades med modersfiguren Capuletné. När den ungerske Tybalt går till duellen med mord i sinnet sker inte i affekt, snarare utifrån pliktkänsla och en kartlagd inre konflikt.

På italienska förstärks ångern genom dubblering: Tebaldo uttrycker den här i två solon. Mellan dem, precis innan Romeo och Giuliettas hemliga bröllop, visas vrede i form av *Oggi o mai*. Alla tre adaptioner innehåller påfallande misogyna rader i den aggressiva sången, som franska "Kvinnor är inget annat än fängelser.", ungerska "Kvinnan är bara ett föremål, använd henne så!" eller italienska "Hennes dårskaper, hennes manier / Rädslor och begär / Om hennes laster allt jag vet".[55] Men på italienska gör iscensättningen – den sjungs av en parodiskt viril Tebaldo tronande bland lättklädda dansare – att *hela* sången handlar om kontroll av den kvinnliga sexualiteten. I kontrast med hans självtvivel , verkar Tebaldo desperat att bli sexuellt dominant, men det framstår som högst osäkert om han lyckas utanför sin fantasi.

Som här demonstrerats, blir sångordningen en viktig del av Tybalt/Tebaldos gestaltning. De franska solona visar två skilda perspektiv på Tybalt, som inte helt smidigt låter sig förenas. De ungerska förklarar handlingar och visar en mer fatalistisk Tybalt. De italienska gestaltar mest sexuell aggression och osäkerhet. Men skillnaderna går bortom Tybalt/Tebaldos roll, till att exemplifierar frågeställning: Vilka narrativ struktur har de olika adaptionerna? Genom att förena de här presenterade aspekterna kan frågan besvaras.

2. Diskussion av narrativa strukturer och maskuliniteter

2.1 Postmodernistiska vs. dramaturgiska narrativ

Klippning är ett i teatern ovanligt uttryck, men används av Geràrd Presgurvic för att beskriva *Roméo et Juliettes* filmiska dramaturgi.[56] Do Rozario visar hur sådan tablåartade uppbyggnad är vanlig i *les spectacles musicaux*, vilket gör dem till postmodernistiska verk. Fransk spektakelmusikal upplöser klassisk dramaturgi för att i stället göra musik och rytm till huvudsakliga betydelsebärare, som publiken avkodar för att få känslomässig tillgång till verket.

Kontrasterande och parallella strukturer dominerar musikaltypen, beskrivet av Do Rozario som: "[...] the scores and thus the dramaturgy do not incorporate song and scene cohesively, but idiosyncratically as in MTV and pop concerts."[57]

---

[55] "Les femmes ne sont que des prisons", C'est le jour. "A nő csak tárgy, hát így használd!", Ez a kéz utoler. "Le sue follie, le sue manie / Paure e voglie / Dei suoi vizi tutto so", *Oggi o mai,* Appendix 2
[56] "We have, Évelyne and I, cut up Romèo & Juliette like a film." citat Presgurvic i Do Rozario, 2004, s. 137.
[57] do Rozario, 2004, s. 127. Även s. 126, s. 131

Skillnaden belyses när den franska strukturen jämförs med engelskspråkiga musikaltyper. I klassisk Broadway/Hollywood-musikal som *The Sound of Music* (1959) och *Hello, Dolly!* (1969) bryter sång och dans mot realismen. De uttrycker känslor, men pausar den dramatiska handlingen. I brittiskt producerade megamusikaler som *The Phantom of the Opera* (1986) och *Les Misèrables (*1989)[58] integreras sånger starkare i den dramatiska kurvan. Sång och dans som utgör brott i realismen, förbinds med dramaturgin utstuderad scenografi, som den fallande takkronan i *Phantom*.[59]

Fransk spektakelmusikal kräver en aktivare tolkning av mise-en-scenè, samt generell kännedom om stoffet, för att nå samma förståelse för scenens berättelse. Det förklarar varför publiken år 2001, van vid musikvideor, väl bekanta med Luhrmann's film, entusiastiskt tog till sig *Roméo et Juliette* på scen och DVD. De behövde ingen sammanhängande intrig, då alla kände till berättelsen och kunde uppskatta samspelet mellan rytm, intrig och scenografi.

Utifrån Hutcheons definition av den adaptiva receptionsprocessen, byggde Presgurvics framgång på hur publiken villigt aktivt deltog i processen.[60] Ovilliga att delta var, visar både Paravano och Hutchings, de franska och brittiska teaterkritikerna. Särskilt negativt bemöttes poptexterna, som ansågs förstöra Shakespeares poesi och därmed underminera verkens existensberättigande. Men som postmodernistisk teater kommunicerade Presgurvics musikal aldrig bara via texten, utan skapade mening från den sceniska helheten.[61]

Att Presgurvic adapterade den tragiska texten *Romeo and Juliet* till ett postmodernistiskt verk, betyder inte att alla adaptioner av hans musikal också blir postmodernistiska. Laniers bok om Shakespeare och modern populärkultur separerar Shakespearetolkningar med målgruppen bred publik (som dessa musikaler) från specifikt postmodernistiska adaptioner. Allmänt fungerar Shakespeares verk, och personan 'Barden', snarare som markörer för en gemensam, om än föränderlig, kulturell värdegrund. "We *use* [the plays] in order to generate meaning." Att alla vet vad som händer i Romeo och Julia, gör att adaptioner kan fyllas med vitt skilda teman – och ett postmodernistiskt narrativ är bara ett av dessa teman, inget givet.[62]

Den ungerska *Rómeó és Júlia* skiljer sig inte bara i kostym och scen stort från den franska, utan även dramaturgiskt. Alla tidigare nämnda förändringarna – mindre visuell information, omflyttningar av sånger och förändring i rolldynamik – samt ökning av mängden dialog förskjuter de betydelsebärande elementen. Informationstätheten i sångerna har också ökats.

---

[58] Här avsedd Cameron Mackintosh produktion, vilket är den version som spridits internationellt
[59] Do Rosario, 2004, s. 128
[60] Hutcheon, 2013, s. 115
[61] Paravano 2019, s. 13 och Hutchings 2007, s. 471
[62] Lanier 2002, s. 97 och Hutcheon 2013, s. 21

Detta etablerar en mer självständig scenisk värld, med starkare inre kausalitet. Sammantaget anser jag att tyngdpunkten flyttas från rytm och musik tillbaks mot drama, vilket inte ger upphov till den postmodernistiska effekten.

För att bryta ner dessa påståenden, kan först demonstreras vad jag avser med fristående scenisk värld. Prologen berättar i alla tre adaptioner att musikalen handlar om den välbekanta tragedin om Romeo och Julia. På franska framförs den inspelad, uppläst av Geràrd Presgurvic.[63] På ungerska framförs den av Lőrinc barát (Friar Lawrence), synlig på scen. På italienska framförs den som voiceover av Prins Escalus. Omedelbart etableras tre nivåer av den sceniska världens oberoende gentemot den verkliga: som svagast i den franska, där författarskapet och förbindelsen med det utomsceniska framhävs. Starkast på ungerska, där publiken ser talaren, dessutom i en kostym som återkommer i slutet av pjäsen. Därmed skapas ett cirkulärt berättande, komplett inom den sceniska världen.

Den starkare kausaliteten i sin tur, skapas av de många ungerska tal- och recitativscenerna. Exempelvis har Capulets bal, på franska en instrumental dansscen (med Roméo och Juliettas kärleksduett inskjuten mellan *Le Bal 1* och *Le Bal 2*), på ungerska tjugosex rader dialog bara i första halvan.[64] I båda versioner visas hur Juliette/Júliás friare, Tybalt, Paris och Romeo, försöka dansa med henne. Men där den franska antyder med gester och mimik, skapar den ungerska kompletta småscener och fyller på med information om andra saker.

Detta ger flera separata förklaringar till Tybalts arga utbrott i *Ez a kéz utoler*. Han är inte bara hetlevrad, som vi sett sedan den första sångens gatuslagsmål. Under balen planteras även en kontrollerande attityd och åtrå gentemot Júlia, medan ilskan stegvis trappas upp. Efter att ha sett (den maskerade) Rómeó kyssa Júlia, leder Tybalts svartsjuka till gräl med Lord Capulet. Alla tre orsaker, hett temperament, svartsjuka och ägadenkänslor gentemot Júlia, utmynnar i hans rasande sång. Denna samverkan av dialog och sång bygger i den ungerska adaptionen upp ett starkt kausalt narrativ.

Nästa påstående att belägga, rör sångernas informationstäthet. En antydan syns i mängden unika ord på ungerska jämfört med franska. Snabbare tempo, kortare sånger (som lämnar plats för mer dialog) och färre repetitioner låter mer sägas mer på mindre tid. Exempelvis har franska *Vèrone* ca 28% unika ord, men ungerska *Verona* 44%. *C'est pas ma faute* har 37%

[63] Do Rozario 2004, s. 136
[64] Se *A bál 1* och *A bál 2*, Appendix 2

unika ord, motsvarigheten *Belém égett* hela 58%.[65] Sett till Do Rozarios tes framträder signifikansen: "The musical quality of the word in part displaces the word itself as signifier, elaborating the metatext. Thus, how the word is sung becomes more important than the word sung."[66] På ungerska är det ordet som sjungs som spelar störst roll, inte hur det framförs.

Med dessa tre metoder, sceniskt fristående värld, ökad kausalitet och högre informationstäthet, återställer den ungerska adaptionen den betydelsebärande nivån från musik och rytm till drama. Därmed är *Rómeó és Júlia* en nutida populärkulturell adaption av *Romèo et Juliette,* men inte ett postmodernistiskt verk.

Vad sker då i den italienska versionen? Till min kännedom ensam av Presgurvic-adaptioner baseras *Romeo e Giulietta: Ama e cambia il mondo* både på den franska nyuppsättningen från 2010 och direkt på Shakespeares text. En metod som enligt Paravano är vanlig för italienska Shakespeareadaptioner sedan 1970-talet. Paravano argumenterar för att italienska adaptioner tenderar att reappropriera, alltså återta, Romeo och Julia-stoffet genom att väva ihop Shakespeare med äldre inhemska källor.[67] Vad dessa reappropriationer typiskt gör, är att skapa en enhetlig ny adaption, där de skilda källorna harmoniserats. Så arbetade *inte* regissören Vincenzo Incenzo i sin adaption av Presgurvic. Genom hela musikalen, löper på italienska dialog och sånger på tvären med varandra. Shakespeares text, i direkta citat och allusioner, framförs i början av scener. De följs av Presgurvics poptexter, oftast nära översatta från franska. De uttrycker såpass olika stämningar och avsikter att en konflikt uppstår mellan rollfigurernas 'Shakespeare-tal' och 'Presgurvic-sång', vilket skapar intraverbal spänning.

Kring Tebaldo finns fler exempel på dessa motsägelser. Hans första repliker, uttalade innan gatuslagsmålet och sången *Verona*, ekar Shakespeare: "Jag hatar ordet 'fred' lika mycket som jag hatar helvetet, lika mycket som jag hatar dig, Benvolio! Så som jag hatar alla Montagues!" Resterande tal är lika ensidigt stridslystna.[68] Samtidigt sjunger Tebaldo sångerna *Non ho colpa* (Jag är inte skyldig) och *Chi son io?* (Vem är jag).[69] Här beklagar han sin roll och utrycker att han känner sig tvingad till våld. Raderna "Jag är inte skyldig / Jag hade aldrig något val" upprepas, vilket rimmar illa med Shakespeares karakterisering.[70] Denna textmässiga

---

[65] Uträkning gjord via *Planetcalc* https://planetcalc.com/3205/ Hämtad 2024-12-11 *Vérona* har 443 ord varav 127 unika. *C'est pas ma faute* har 235 ord varav 87 unika, *Verona* har 378 ord varav 166 unika och *Belem égett* har 150 ord varav 87 unika.
[66] Do Rozario 2004, s. 131
[67] Paravano 2018, s.186
[68] "La parola 'pace' io la odio come odio l'inferno, come odio te Benvolio! E come odio tutti i Montecchi!", *Verona,* Appendix 2
[69] Motsvarande de franska *C'est Pas ma Faute* och (ur nyuppsättningen) *Tybalt*
[70] "Non ho colpa / Io non ho avuto scelta mai", *Non ho colpa,* Appendix 2

splittring förklaras av den narrativa logiken: även den italienska adaptionen är postmodernistisk. Dess postmodernistiska logik ersätter däremot inte ordens betydelse av musiken, då den ju återbördar ord ur Shakespeare. Inte heller fungerar det som i Luhrmanns film, där Shakespeares text kontrasterades mot påträngande modern *mise-en-scenè*.[71] Snarare finner jag att ord mot sång kontrasteras på italienska, medan den historiskt färgade iscensättningen bryggar de verbala elementen. Där syns både Paravanos reappropriering av Shakespeare till något mer italienskt och en egen narrativ struktur.

Historicitet börjar med skådeplatsen, den romerska amfiteatern i staden Verona. Den förstärks med renässansinfluerade kostymering, full av hänvisningar till konstverk, som Romeos jacka prydd av ett fragmenterat porträtt. Även scenografin domineras av konst: renässanstavlor hos Capuleti och botaniska teckningar hos Frate Lorenzo. Även om publiken inte kan placera alla detaljerna, skapar de täta referenserna ett historiskt intryck som motsvarar förväntningen på vad 'Montecchi e Capuleti'-berättelser bör innehålla. Enligt den adaptiva receptionsprocessen, lockas publiken att anslutna sina egna intertexter till musikalen. De kan därmed emotionellt, om än inte strikt logiskt, lösa konflikten mellan tal och sång och upplever en tillfredsställande helhet.

Beträffande Tebaldo tolkar jag motsägelserna mellan sång och tal som eftersökt effekt. Liksom i klassiska musikal, skapar sången ett avbrott i dramat och framhäver känslor. Men i stället för att musiken ger emotionell förstärkning till vad som antyds i dramatik, ställs de i konflikt. Talet visar Tebaldos yttre värld och sången den inre, även i fallet duellen, där sången är del av dramatisering i verklighetsplanet. Här anar jag ett försök att på metanivå framhäva rollfigurens kamp mot ett narrativ, som tvingar honom mot ett förutbestämt slut. Det finns inte utrymme att pröva denna tes på hela musikalen. Men, om det antas att liknande sker för alla roller, öppnar adaptionens starka historicitet ytterligare möjligheter. Nedtyngd av självkommenterande mise-en-scenè, förvandlas *ödet* från den övernaturliga gestalten Döden till metatext. Här eftersträvas inte att skapa en fristående värld som på ungerska. I stället framhävs berättelsens historiska tyngd som drivkraft för tragedin: att alla vet att Tebaldo och de andra ungdomarna går under, tvingar dem att göra det. Sådan självkommentar är ytterligare ett kännetecknen för postmodernitet.[72]

Två av musikalerna uppvisar alltså postmodernistisk struktur, en av dem klassiskt dramturigsk. Vad innebär dessa skillnader för framställningen av maskuliniteter?

---

[71] Lehmann, 2001, s. 192
[72] Lanier, 2002, s. 17

2.2 Den franske Tybalt: Det var inte mitt fel

Den franska *C'est pas ma faute* utgör en av adaptionens största förändringar och låter Tybalt visa upp en introspektion saknad i *Romeo and Juliet* (videolänk i fotnot).[73] "Jag är hatets och föraktets son [...] Det är inte mitt fel. / Jag är deras hämnds arm / Och jag är skyldig dem lydnad" sjunger Tybalt bland portöppningar till ingenstans och dansande kvinnor. Om endast texten betraktas, verkar den ett försök att svära sig fri från ansvar, något självömkande: "Titta inte på mig så / Det är inte mitt fel / Jag hade inget val".[74] Men utifrån postmodernistisk logik, blir texten bara del av ett collage. *C'est pas ma faute*-tablån fungerar inte längre som den klassiska musikalens 'jag vill/inte' sång. Snarare ser jag den som en demonstration av maskulinitetens omöjliga krav i det sceniska Verona. Sången förklarar en *situation*, men orsakar osäkerhet kring publikens perception av Tybalt. I kontrast passar hans 'arga' sång perfekt in i det klassiska känslo/handlings-mönstret: Tybalt kommer till ett beslut (jag vill döda Roméo) och försöker i nästa scen utföra handlingen.

Situationen är de unga männens dilemma under den hegemoniska maskulinitetens normer. Applebaum diskuterar dilemmat utifrån Shakespeares text och kommer fram till att det inte finns några utvägar ur maskulinitetens system.[75] De unga männens problem i *Romeo and Juliet* är att de både okontrollerat pressas mot en 'fullständig' manlighet, men att de omöjligt kan förverkliga denna manlighet. Paradoxen illustreras av icke-valet mellan fred och våld: "[...]if the endless cycles of violence are expressions of the regime of masculinity, so is the promulgation of the law, a law of peace, whitself has the right to resort to violence."[76] När prins Escalus söker fred genom hot om dödligt våld, legitimiserar han därigenom våldet. När denna problemförklaring läggs samman med de av Mangan citerade normativa idealen för maskulinitet, framträder krisen i *C'est pas ma faute*-scenen än tydligare. Idealen *Be Like Your Father* och *The Law* kräver följsamhet mot auktoriteter. Men faderns våldskrav står i konflikt mot prinsens fredskrav. En annan del av sången punkterar idealet *Self-reliant*: "De satte på mig skygglappar och sa till mig / De andra, de vill ha krig, du kommer också vilja ha det [...] / Ensam, jag är helt ensam".[77] Isolerad, kan Tybalt inte se de omgivande kvinnorna som jämlikar. Lika lite kan han erkänna att Juliette delar hans rätt att välja sin älskade.

Appelbaum går i diskussion med Kahn (och Shakespeare) om omöjligheten att uppnå en fri

---

[73] *Romeo et Juliette 9. C'est Pas Ma Faute (English Subtitles)*, https://www.youtube.com/watch?v=uScNOFzG-ZE Uppladdad 2009, Hämtad 2024-12-30
[74] *C'est pas ma faute*, Appendix 2
[75] Appelbaum, 1997, s. 251
[76] Appelbaum, 1997, s. 255-256
[77] *C'est pas ma faute*, Appendix 2

men normativt anpassad maskulinitet genom det heterosexuella äktenskapet. I och med att äktenskapet stannar inom hegemonin, kan det inte befria någon ur den. För min argumentation blir det relevanta slutsatsen, att misslyckandet i sig upprätthåller systemet. De unga männen i pjäsen ses av Applebaum som "*failing subjects*, whose failure is *also* part of the regime of masculinity [...] but whose failure is precisely what makes them into subjects of tragedy, comedy, and history – into the subjects whose ethical dilemmas and psychic dramas are of interest to us."[78]

Presgurvics Tybalt, expanderad som han må vara från Shakespeares rollfigur, är bara en bit av musikalens postmodernistiska collage. Hans sång om maskulinitetens omöjliga krav skapar i sig själv inte en psykologiskt rundad rollfigur, som dagens klassiskt formulerad dramaturgi brukar eftersträva. I stället ser jag honom, just i sin sönderbrutna personlighet, som symbol för den omöjlighet som fångar männen i hans situation. Ensamhet, sexuell arrogans och omöjliga krav blir delar av Tybalt-collaget.[79] En 'hel' personlighet kräver att betraktaren medför en egen narrativ komplettering, precis som vid tolkning av resten av musikalen.

Vad som däremot med all tydlighet uttrycks i Tybalts sånger, är omöjligheten i hegemonins krav, även för den som försöker leva efter alla dess ideal.

2.3 Den italienske Tebaldo: Katternas prins på en fallisk tron

Det är vanligt att musikaler har ett storslaget nummer i slutet av första akten, en "showstopper". I *Romeo e Giulietta*, liksom i de andra musikaladaptionerna, är första aktens sista sång *Ama e cambia il mondo* (Älska och förändra världen), det hemliga bröllopet. Det gestaltas dock förhållandevis minimalistiskt: de två älskande möter Frate Lorenzo framför ett kalt altare. Vertikala ljusstrålar lyser stegvis upp mörkret och bildar en enorm kyrka. Scenografin visar Romeo och Giulietta som små och ensamma. Ödesmättat, men ingen showstopper.

Det spektakulära erbjuds snarare i Tebaldos solo, *Oggi o mai*, tre sånger tidigare (videolänk i fotnot).[80] Den innehåller musikalens mest komplexa koreografi, där det snabba tempot trängs på en scen proppad med falliska symboler och sexuell aggression. Sången inleds med att Katten gör en parkour-koreografi på scenens främre del, innan kulissen öppnas för att visa Tebaldo sittandes på en tron. Han omges av nio skjortlösa manliga dansare med vita stavar. Stavar syntes i den första sången och igen i duellen, där de används som vapen – här representerar de framförallt fallosar. Medan Tebaldo sjunger första versen stryker dansarna sina

[78] Applebaum 1997, s. 262
[79] För exempel på sexuell arrogans, se texten till *C'est le jour* i Appendix 2
[80] *Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo - Oggi o mai*, 2013, https://youtu.be/ypxPHfaBc1k, Hämtad 2024-12-30

stavar; en av dem slickar sig på fingrarna innan han smeker sitt "vapen". Föreningen av våld och sex ekas i sången: "Poesi, rädsla / Köttet är märkligt / Begäret / inom mig blir till hat / Med en Montague, nej, det kan jag inte / Acceptera / Detta absurda äktenskap / Mellan synd och renhet".[81] Ur detta framgår sångens tema: den maskulina kontrollen över kvinnans sexualitet hotas och måste återställas med våld.

I bakgrunden syns kvinnoben som sticker fram ur en röd gardin som sprattlar och skrevar. De kvinnliga dansarna byter ställning, så att deras överkroppar syns när refrängen börjar: "Jag ska döda dig, nej / Jag ska göra dig illa / Som hon skadat mig / Hennes lättsinne, ska du / Romeo, få betala."[82] Samtidigt placerar de manliga dansarna stavarna mellan sina ben och låter dem resa sig till erektion. Här demonstreras hur Giuliettas förbindelse med Romeo hotar Capuleti-männens sexuella dominans. Som (för)svar, leder Tebaldo de unga männen genom en parodisk uppvisning i hyper-maskulinitet. Hela scenen passar ihop med Connells teori att "[d]en viktigaste maktaxeln [...] rör sig kring är den allmänna underordningen av kvinnor […]" vid upprätthållandet av den patriarkala hegemonin.[83]

De unga männens sexuella aggression är tydligast i denna scen, men återkommer ständigt i musikalen och omfattar även Mercutio och Montague-sidan. Agerande motsvarar det mönster Connell kallar "Protestmaskulinitet" i teorin för den hegemoniska maskuliniteten:

> …ett motivmönster som uppstått genom barndomens erfarenheter av maktlöshet och som resulterar i ett överdrivet anspråk på det slags makt som den europeiska kulturen förknippar med maskulinitet. Det finns även hos dessa unga män en reaktion på maktlöshet, ett anspråk på en maktposition byggd på genus, en forcerad överdrift (klå upp bögar, vanvettesfärder) av maskulina konventioner. [...] Genom interaktion i denna miljö så sätter de uppväxande pojkarna samman en spänd, «freaky» fasad där de gör anspråk på makt utan att besitta några egentliga maktresurser.[84]

Connell diskuterar arbetarklass/prekariat-män. Men även om Tebaldo tillhör adeln, är han en symboliska teaterfigurer, inte person med verklig klasstillhörighet. Därmed kan han och hans gäng representera en maktlös maskulin identitet som försöker hävda sig genom att kontrollera en kvinnliga släkting som brutit mot hegemonins sexualitetsnorm.

Giulietta har dessutom lierat sig med fienden Montecchi, vilket också bryter mot idealet om att likna fadern. Just fadersfiguren ifrågasätter dock Tebaldos rätt att straffa Romeo och Giu-

---

[81] "Poesia, paura / La carne è strana / Il desiderio / Muta in odio dentro me / Con i Montecchi no, io non / accetterò / Il matrimonio assurdo / Tra il vizio e la purezza", *Oggi o mai*, Appendix 2
[82] "Ti ucciderò, no / Ti ferirò / Come fa lei / La sua leggerezza, tu / Romeo pagherai", *Oggi o mai*, Appendix 2
[83] Connell, 1996, s. 97
[84] Connell, 1996, s. 137

lietta, ens utifrån den maskulinitet som etableras på scenen. Den italienska Lord Capuleti regerar nämligen som hårdast på Tebaldos försök att starta gräl med Romeo under balen. Men, liksom i fallet med Escalus hot för att bevara freden, rättfärdigar den våldsamma tillrättavisning Tebaldos aggression: fadersfigurerna demonstrerat att om någon motsäger en man, svarar han med våld. Upproret mot Lord Capulets önskan som börjar i *Oggi o mai* blir en nödvändighet för att nå samma maskulinitetsstatus, vilket motsvarar idealet *Rebel*, att stå emot auktoriteter. Denna lista över ideal är inget Appelbaum använder i sin diskussion av maskulinitetens omöjliga krav i Shakespeares text. Men han förklarar trots det enligt väldigt lika mönster hur de unga männens strävan att bli fullt myndiga, likt sina fäder, är en del av deras försök att etablera maskulina jag.[85]

En utväg på dessa oförenliga normer – lagen, likheten med fadern och rebelliskheten – blir det förbjudna våldet. Idealet *Warrior* säger att män riskerar livet för att bevisa sig själva och därför blir själva faran i lagbrottet och att trotsa fadersfigurens order, ett steg mot hegemonins idealbild.

Orden "Jag ska hitta dig Romeo / Jag ska döda dig Romeo / Jag svär vid Gud / Verona ska få veta / Att den som gör fel ska falla" avslutar sången, medan Tebaldos tron omges av sexualiserat poserande kvinnor.[86] Både våldshandlingar och sexuell dominans måste etableras offentligt. Tebaldos rebelliska risktagande kräver vittnen, så att omvärlden ser att kontrollen över Giulietta, och därmed den hegemoniska maskuliniteten, återställs.

2.4. Den ungerske Tybalt: Brist på kontroll

I *Ez a kéz utolér* uttrycker Tybalt sin ilska och uttalar önskan att döda Rómeó (videolänk i fotnot). På ungerska är sången flyttad till direkt efter Capulets bal.[87] Innan analys av sången, vill jag beskriva balens slut, som innehåller den enda strid som inte dansas utan dramatiserats i den ungerska adaptionen. Musiken saktar ner och skådespelarna rör sig i slow-motion.[88] Sekvensen börjar när Tybalt smugit sig fram till Rómeó och slitit av honom masken till utropet, "Det är en Montague!"[89] Sedan försöker Rómeó och Júlia nå varandra, Tybalt och Mercutio brottas och scenen töms på gäster. Tempot återställs när Mercutio föst ut sina vänner och pekar finger åt Tybalt, som svarar med ett vrål. Hans skrik övergår till ett för adaptionen helt eget tillägg: *Ez a kéz utoler* inleds med att Tybalt får ett epileptiskt anfall. Det är en klassisk

---

[85] Applebaum, 1997, s. 255
[86] "Ti troverò Romeo / Ti ucciderò Romeo / Lo giuro a Dio / Verona saprà / Che chi sbaglia cadrà", *se Oggi o mai*, appendix 2
[87] *Ez a kéz utolér w/ English subtitles*, 2008 https://www.youtube.com/watch?v=qll4I-i9HKI, Hämtad 2024-12-30
[88] På scenen, inte bara på DVD:n. Slow-motion effekten vid den tidigare elddansen är dock bara en filmeffekt
[89] "Ez egy Montague!" *A bál 2*, Appendix 2

avbildning av grand mal, symboliskt länkande Tybalts aggression med kontrollförlust.[90] Både paret Capulet och tjänare försöker hjälpa Tybalt, som svarar med ilska. Senare under sången stapplar han till och stödjs av tjänare, men förhindras av samma män att lämna scenen.

Liksom på franska, börjar sången med att etablera Tybalts heterosexuella dominans över kvinnorna: "'Kvinnan är bara ett föremål, använd henne så!' / Bredvid min far, lärde jag mig detta på bordellen." Men där *C'est le jour* blir upptakt till duellen, uttrycker den ungerska snarare en kollaps av självkontroll. Den franska näst sista versen lyder: "Jag ska döda honom, nej, jag ska skada honom, som hon skadar mig" för att till sist följas av: "Jag ska hitta dig, Roméo! / Jag ska döda dig, Roméo!" Det sjungs en intern förhandling, som utmynnar i beslut. Men motsvarande rader i *Ez a kéz utolér* framställer en mordisk vrede som tagit kontroll, vilket påminner om historiska tolkningar av epilepsi som demonisk besatthet: "Jag måste döda / Det gör så ont / Såret inuti / Större än något jag kan leva med!"[91]

I sången sker också en för den ungerska adaptionen karakteristisk glidning mellan nivåer av realism: en hyperrealistisk kamp följs av en scen där vissa handlingar sker i 'verkligheten', men stora delar av det sjungna sker rimligen inombords. En av de saker som inte bara sker symboliskt, är när Tybalt sticker handen i ett eldfat. Hans brännskada visas i alla följande scener, genom att han bär en handske på den handen. Dessutom gör sig såret påmint i duellen: Rómeó övertygar nästan Tybalt att sluta fred och de börjar tvekande ta varandra i händerna. Smärtan när Rómeó rör hans handsklädda and får dock Tybalt att rygga tillbaks och striden fortsätter. Även detta visar bristen på självkontroll, och skapar en stark kausalitet. De här etablerade yttre orsakerna leder den ungerske Tybalt mot det tragiska slutet.

Åt samma håll pekar en interaktion med Capuletné. På ungerska har hon och Tybalt en kort ordväxling i sången *Lehetleten* (Omöjligt). När Rómeó glatt lämnar Júlia, morgonen efter balkongscenen, stöter han på Capulet-tjänare som börjar skvallra med hans gamla älskarinna. Alla frågar sig om familjerna kommer enas i giftermål, vilket Tybalt protesterar: "Omöjligt!" En kort ordväxling följer: "Tybalt: Jag hörde detta om Julia / Capuletné: Berätta inte för mig! / T: Hon kanske inte är oskyldig / C: Du skulle bara våga! / T: Men pojken, en fähund! / C: *Ta fast honom då!* / T: Detta kräver blod!" (Min kursivering).[92] Sedan lämnar Tybalt scenen

---

[90] I ny medicinsk terminologi tonisk-kloniskt anfall. Epilepsin gestaltas dock med så föråldrade bilder (t.ex. placeras ett skydd i Tybalts mun) att jag finner den äldre termen bättre beskriver vad som visas.

[91] "A nő csak tárgy, hát így használd! /Apám mellett, a bordélyban tanultam ezt" ur *Ez a kéz utolér*. "Je te trouverai, Roméo ! / Je te tuerai, Roméo!" ur *C'est le jour*. "Ölni muszáj / Annyira fáj / Belül a seb / Jobban, mint amivel még élni lehet!" *ur Ez a kéz utoler*. Appendix 2

[92] "Tybalt: Júliáról azt hallottam / Capuletné: Ne meséld el! / T: Talán nem is ártatlan! / C: Ne merészelj! / T: De a fiú, az hitvány! / C: *Hát azt, kapd el!* / T: Ez a dolog vért kíván!" Lehetleten, Appendix 2.
Melodin kommer från andra aktens *Jogod nem volt* (Du hade ingen rätt), på franska *On dit dans la rue* (På gatan säger de) och båda sånger visar gatuskvaller.

och Capuletné och Montaguenés sång *Gyűlölet* (Hatet) börjar. Dessa två scener kastar olycksbådande skuggor över det hemliga bröllopet, som följer direkt på *Gyűlölet*.

I Kahns artikel redogörs hur, hos Shakespeare, de två åldrande patriarkernas uppförande bidrar till tragedin, "their parents' strife and their parents' rage". Särskilt de ungerska och franska adaptionerna försvagar patriarkernas roll (och tar helt bort Lord Montague).[93] Men ändringarna går åt olika håll, för på ungerska tar mödrarna över denna aggressiva roll.

Som för att undanröja alla tvivel kring att Capuletné driver Tybalt till att duellera, sker ytterligare en ordväxling innan *Belém égett* (Inbränt i mig), precis innan duellen, som också den bara förekommer på ungerska. Capuletné och Tybalt diskuterar hur 'alla' denna kväll kommer vara på en minnesgudstjänst för Tybalts döde far. Hon uppmanar honom, i förtäckta ordalag, att röja Rómeó ur vägen när det inte finns vittnen.[94]

Detta, att en modersfigur istället för en fadersfigur driver fejdandet, underminerar inte budskapet Kahn finner i *Romeo and Juliet,* nämligen att det patriarkala systemet är grundorsaken: "Thus both the structure and the texture of the play suggests a critique of the patriarchal attitudes expressed through the feud, which makes 'tragic scapegoats' of Romeo and Juliet."[95]

Enligt maskulinitetsteorin ligger det nära till hans att se Capuletnés handlande som ett försök att få del av hegemonins makt, som hon utifrån sitt kön förvägras. Hon blev bortgift ung och är otrogen mot sin make, som antingen inte bryr sig eller inte märkt det.[96] Hon verkar längta efter egen myndighet, särskilt som hon blir äldre och mindre sexuellt åtråvärd, som syns i scenen där Parisz kommer med blommor och ett frieri: Capuletné förväntar sig att blommorna är till henne, inte dottern. Genom att omfamna familjefejden, föra sin döde brors hat vidare och ge Tybalt order att återupprätta kontrollen över den yngre kvinnan i familjen, blir hon enligt Connells schema delaktig i upprätthållandet av hegemonin. Kvinnor förtrycks i det ungerska Verona: de kontrolleras sexuellt, Júlias far har myndigheten att gifta bort henne, lagens företrädare Escalus jämställer dem med ägor: "Våra döttrar och hustrur är sköna , trädgårdarna och parkerna är rika".[97] Men om Capuletné inte själv kan gå och döda Rómeó, kan hon genom fejden kontrollera sin hetlevrade brorson och så skapa sig auktoritet. Alternativet, att försöka bekämpa den hegemoniska maskuliniteten, verkar inte (längre) finnas för henne.

---

[93] Den italienska förstärker Lord Capuletis aggressiviet och har, om än utan repliker, en Lord Montecchi

[94] Det ligger utanför denna analys fokus, men scenen har incestuösa övertoner. Tybalt försöker kyssa Capuletné, men hon böjer ned hans huvud och kysser honom på håret. Liknande anspelningar finns i äldre adaptioner, bl.a. hos Luhrmann. Men förutom denna interaktion, visas Tybalts åtrå riktad mot Júlia

[95] Kahn, 1977, s. 6

[96] Capuletné flörtar med sin betjänt under *Gondolj házasságra!* (Tänk på giftermål!), anklagas för otrohet av Montaguené, försvinner med Mercutio ut i kulissen under *Bál 1* och, slänger sig, berusad och förtvivlad, i famnen på sin betjänt efter Júlias skendöd

[97] "Szépek a lányok, asszonyok / A kertek, parkok gazdagok " ur *Verona*, Appendix 2

Därför råder hon sin dotter att utnyttja sin sexualitet och ungdom medan det går, kontrollerar Tybalt, och deltar aktivt i både våldsspiralen och det patriarkala förtrycket. I stället för att endast sörja våldet och beklaga bristen på kontroll, allierar sig Capuletné med det förtryckande systemet – delvis på bekostnad av hennes brorsons agens.

2.5 Duellen: Livet är (inte) en teater

Alla tre adaptioner varierar samma händelsekedja innan duellen: Mercutio, Benvolio och deras gäng hänger ute på stan. Tybalt frågar efter Romeo, med varierande grad av oartighet.[98] Sången börjar och Mercutio och Tybalt uttalar ömsesidiga dödshot. Romeo försöker avstyra slagsmålet genom att påminna om prinsens förbud mot gatustrider. Mercutio varnar Romeo att det är för sent för fred, att Tybalt alltid varit deras fiende. Trion kolliderar och Tybalt knivhugger Mercutio. Efter Mercutios dödssång dödas Tybalt snabbt av Romeo.[99]

En viktig aspekt är duellens klimax och vad som sjungs där. På franska handlar Tybalts sista vers om Roméo. "Vad du än tror, du är ingen kung, nej / Du är precis som vi, till och med värre / Du är full av kärlek och pissar ömhet". Det ändrar de två adaptionerna. Orden förblir lika – förolämpningar, ofta med anklagelser om brist på manlighet – men videon visar hur de riktas mot andra personer.[100]

När den franske Tybalt hugger dolken i Mercutio, sjunger han "Lev, att leva är att kämpa / Livet är ingen teater!" Scenen belyses rött och han hånskrattar när Mercutios dödssång börjar. Orden låter som svar på kören och refrängen: "Vi vill alla leva / Utan att hata varandra utan att dö". Det indikerar att Tybalts sång och själva mordet är ett motstånd mot alla som önskar fred, snarare än specifikt personen Mercutio. Det passar den franska Tybalts roll som symbol för den hegemoniska maskuliniteten. När andra sätt att upprätthålla hegemonin inte räcker, riktas våld mot både kvinnor och 'omanliga män'. Precis som Applebaum beskriver för Shakespeares tragedi, upprätthålls den patriarkala ordningen genom rollfigurernas misslyckande att följa de motstridiga mansnormerna. Tybalts mord bryter lagen, men förstör samtidigt Roméos fredliga inställning. Han blir som sjöngs, 'precis som vi', en våldsam, mordisk person, som till sist tvingats anpassa sig till hegemonins norm.

---

[98] I den italienska versionen äntrar Romeo scenen här och har en Shakespeare-inspirerad dialog med Tebaldo. I övriga versioner kommer han in till tredje versen.

[99] Franska: , *Romeo et Juliette 18. Le Duel (English Subtitles)*, 2019, https://youtu.be/Fb3_C8mC2t4, Notra, det förekommer fel i textremsan
Ungerska: *The Duel w/ English subtitles*, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=0vRxmFCRrPg,
Italienska: shared *Roméo et Juliette | Le duel + Mort de Mercutio (Italian) Lyrics & Translation*, 2014, https://youtu.be/9FbCxy-M76g Alla hämtade 2024-12-23

[100] "Vivre, vivre c'est se battre / La vie n'est pas un théâtre!" och "Vivre on veut tous vivre / Sans se haïr sans en mourir", *Le Duel*, Appendix 2

Men på ungerska har i slutet av duellen Rómeó helt fallit ur Tybalts fokus och den sista vers han sjunger riktas mot Mercutio: “Vem är du att tala! Du ordets konung! / Idag hittar dig det sista spelet“ Musiken stegras och de två griper varandras händer och sjunger: “Mercutio: Livet är en *vacker* teater / Tybalt: Livet är *ingen* teater!” (kursivering min).[101] Mercutio höjer nävarna och utmanar Tybalt, som drar sitt vapen. När Rómeó försöker skilja dem, mottar Mercutio en dödsstöt.[102] En synligt chockad Tybalt lämnar scenen under Mercutios dödssång och gör inget motstånd när sedan Rómeó skär honom i halsen. Det framstår som att här Tybalt igen tappade kontrollen och att hans agg mot Mercutio fick honom att glömma det pliktens mord han ’borde’ ha utfört. Händelserna leder förvisso fortfarande till Rómeós fall, som om denne smittats av bristen på kontroll, men det framstår för mig inte som att våldshandlingen blir samma symboliska bevarande av hegemonin som på franska. Snarare blir det en personlig tragedi, passande till den dramaturgiska strukturen.

Men det framhävs också, i texten och dramaturgi, hur Mercutio och Tybalt representerar två skilda världsbilder. Mercutio visar en vid första anblicken lättsammare, teatralisk åskådning där som döljer hans vem han är och egentligen tycker under spelad yta. Tybalt omfamnar plikten, tar ilsket avstånd från glättighet och framstår som mer fatalistisk. Men, som *Belém egett* visar, döljer även han sitt äkt jag. Båda två bejakar också helt våldet – skillnaderna i deras världsbilder är inte så stora. Deras kamp speglar den ungerska adaptionens framställning av fejden som ett samhällsproblem, där yta (familjeheder och kvävande sexalmoral...) och våld dominerar, och förvandlar de fejdande sidorna till lika verktyg. I och med den dödliga utgången, dras även Rómeó in och blir en del av den samhälleliga tragedin.

På italienska sjunger Tebaldo inget om teater. I stället tittar han ut mot publiken och sjunger: “Här, är livet krig / Här, om i himlen eller på jorden” medan han pekar på sitt huvud. Därefter räcker Capuleti-männen en dolk från hand till hand. Siste mannen som räcker den till Tebaldo är Katten, vars svarta tårmaskering nu täcker ännu mer av hans ansikte. Tebaldo stöter dolken i Mercuzio och alla Capuleti lämnar scenen medan Romeo och kören sjunger sista refrängen: ”Lev, livet är / Lycka och sanning”.[103]

Gester och ord är svårtolkade, men utifrån tidigare etablerad läsning om hur ödets roll i den italienska versionen ersatts av narrativa förväntningar, kan sättet Tebaldo riktar en nyckelfras mot publiken ge ett möjligt svar. Enligt denna tolkning, blir hans duell inte bara handlingar

---

[101] ”*Szép* szinház az élet / *Nem* szinház az élet”, Appendix 2, *A Párbaj*

[102] På inspelningen är det svårt att se hur det går till. Men på föreställningar i teatern framgår tydligare att Tybalt siktade annorlunda, tills Rómeós råkar knuffa till honom.

[103] ”Qui, la vita è guerra / Qui, o in cielo o in terra” & ”Vivi, la vita è / Felicità e verità” *Il duello*, Appendix 2

mot en annan scenfigur, utan en fullföljelse av de narrativa förväntningarna. Tebaldo har i den sceniska världen hela tiden försökt etablera en manlighet enligt *Warrior*-idealet, sedan han i prologen målade ett ärr tills när han i duellen från alla Capuleti-männen mottar ett mordvapen. Men på en meta-nivå kan Tebaldo, genom att möte publikens blick och sjunga igenom den fjärde väggen, visa hur han ger efter för de yttre krav på sin figur och genomför det mord för vilken han alls existerar.

Jag tolkar dessa skillnader i dödsögonblicket som hur de olika adaptionernas valt att framhäva olika aspekter av strävan efter korrekt maskulinitet. Connells teori framhåller hur maskuliniteter skapas via relationer mellan individer och grupper, både mellan kvinnor och män, och grupper av män till varandra.[104] Därmed ändras signifikansen av Tybalts sista handling, även om själva mordet är detsamma, utifrån hans förhållande till andra: Romeo, Mercutio, sin faster, Capuleti-familjen och åskådarna.

Slutsats

Sammanfattande diskussion

Denna uppsats har försökt besvara frågor som vid första anblick kan verka skilda från varandra, men där ett sammanhang förhoppningsvis nu står klart. Den första frågan handlar om de narrativ strukturerna i Presgurvics *Romeo et Juliette* och dess ungerska och italienska adaption, samt med vilka sceniska medel de skapas. Den andra frågan är vad de narrativa strukturerna betyder för framställningen av maskuliniteter.

Tidigare forskning fastslår hur den franska musikalen är ett postmodernistiskt verk. Utifrån detta förklaras hur och varför antagonisten Tybalt inte gestaltas som en psykologiskt komplett avbildning. I stället presenteras publiken med en uppsättning fragment: sångtexterna i Tybalts solon, gestik och mimik, kostym och koreografi. Dessa tyder publiken utifrån medförda intertexter kring Romeo och Julia-stoffet, musikalers generella logik och det känslomässiga filter som musik och sceniska upplevelse ger. Denna framställning visar via Tybalts figur bristerna i de maskulina normer som problematiseras redan i Shakespeares tragedi, och som den postmodernistiska framställningen framhäver. Musikalen gör Tybalts rollfigur till en inlaga i en postmodernistiskt förd diskussion kring de omöjliga och självmotsägande krav hos den hegemoniska maskuliniteten. Det fragmentariska hos både musikalen och rollfiguren kräver dock att betraktaren har med sig de nödvändiga intertexterna för att komplettera argumenten.

Den ungerska musikalen använder en annan narrativ logik, en mer klassisk dramaturgi. Denna förändring i strukturen utförs via ny dialog, förändringar i sångernas ordningsföljd,

[104] Connell, 1996, s. 99

och ett upphöjande av verbala utsagor över musikalitet och rytm. Utifrån den dramaturgiska strukturen uppstår ett annat krav på kausalitet för Tybalts roll: vad han gör måste ha en tydlig orsak. Detta har bland annat uppnåtts genom en omskrivning Capuletnés roll, jämfört med den franska förlagan, och genom en ny dynamik mellan de två rollfigurerna. Rollen som antagonist är tudelad, och delar av Tybalts aggression och agens har förlagts hos Capuletné. Kopplingen manlig rollfigur och hegemonisk maskulinitet luckras upp. Även om endast Tybalt åtnjuter privilegierna av att höra till gruppen 'man', kan Capuletné genom att upprätthålla patriarkala normer vinna del i den maktstruktur hon utestängs från utifrån sitt kön.

Denna fördelning av antagonism speglas i mise-en-scenè, där den ungerska saknar de *Roméo et Juliettes* karakteristiska blå-röda färgkodning. Inte bara Tybalt och hans faster delar skuld, utan hela Verona framställs som delaktiga i upprätthållandet av destruktiva maskulinitetsnormer. Vidare skapas en Tybalt mer medveten om sin destruktiva roll. Trots tvekan, har han dock givit efter för hegemonins krav och fullföljer fatalistiskt sina utstakade våldshandlingar. Att han drivs framåt inte av ödet, utan acceptans av maskulinitetsnormer och samhälleliga krafter skärper budskapet om hegemonins destruktiva kraft.

I den italienska adaptionen skapas återigen en postmodernistisk logik, baserad på spänningen mellan två konflikterande verbala spår: Shakespears dialog ställt mot översättningar av Presgurvics poptexter. Vad som sägs stämmer inte överens med vad som sjungs. Det förbindande elementet mellan dem utgörs av historicitet, som förstärker det italienska, och visuell excess. Den postmodernistiska paradoxen mellan yta och tema blir kommenterande för de krafter som verkar i musikalen, inklusive en mycket uppskruvad aggressiv manlig sexualitet. I enlighet med detta drivs krisen, som uppstått av Giuliettas avstamp från hegemonins krav på kvinnlig sexuell underkastelse, till sin spets i en av musikalens mest visuellt storslagna scener: Tebaldos parodiskt falliskt *Oggi o mai*.

Det förflutna och det moderna kolliderar i den italienska musikalens verbala och visuella lager, liksom de olika sexualnormer Tebaldo och Giulietta idealiserar. Dessa lager sammanfogas inte i narrativet, motsägelserna harmoniseras inte. Här krävs i stället, som i den franska versionen, att betraktaren medför egna (eventuellt pre-Shakesperianska) intertexter om Romeo och Julia-stoffet för att fylla ut luckorna och få en emotionellt komplett narrativ logik.

En gemensamhet mellan musikaladaptionerna, är att ingen av dem erbjuder utvägar ur den hegemoniska maskulinitetens fälla. Antagonisten och tragedins utlösare Tybalt kan, oberoende av narrativets form, bara gå under aldrig erbjuda någon lösning.

Utblick

Sommaren 2024 spelades i Osaka en ny japanska uppsättning av *Roméo et Juliette*.[105] 2025 har *Ромео и Джульетта* premiär i St. Petersburg, en vidareadaption av den ungerska versionen, medan den franska produktionen förbereder en Asienturné.[106]

Adaptioner av *Roméo et Juliette* är etablerade delar av den internationella musikalscenen. De kan och bör undersökas utifrån alla de konstnärliga, ekonomiska och politiska perspektiv som är applicerbara på den globala teaterindustrin. Förhoppningsvis kan denna uppsats inspirerat till vidare steg och har visat fördelarna med att betrakta flera internationella adaptioner parallellt.

Ett aktivt aktuellt forskningsfält rör asiatisk musikalteater. Studier av *Roméo et Juliette*-adaptioner kan kompletterar analys av musikalteater som del av Koreas 'soft power' eller fördjupa existerande genus- och fandomstudier på Takarazuka Revue-produktioner.

Det finns också mer att hämta ur de här undersökta adaptionerna, exempelvis kring konstellationen Juliette och modersfigurerna Lady Capulet och Amman. Vilket utrymme ges respektive rollfigur med jämförande genus- och klassanalys borde visa intressanta skillnader.

---

[105] *Roméo & Juliette: Les enfants de Vérone*, u.å https://www.rj-2024.com Hämtad 2024-12-30

[106] *ROMEO AND JULIET, Saint Petersburg Theatre of Musical Comedy*, 2024 https://www.muzcomedy.ru/en/playbill/playbill/2025/january/7/romeo_i_dzhuletta11/ hämtad 2024-12-30
Pour la prochaine tournée de 'ROMÈO ET JULIETTE' Asie 2025, Roméo Productions recherche, 2024-09-03, https://www.instagram.com/p/C_cx31GKuds/?igsh=eWQ2ODk0ZDc5ZWt6, Hämtad 2024-12-30

Källor och litteratur

Källförteckning

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, red. René Weis, Arden Third Series, Bloomsbury, 2012 [ebok]

Roméo and Juliette: de la Haine à l'Amour, regi: Gérard Presgurvic, Frankrike, dist: Mercury/Universal Video, 2001, [DVD]

Rómeó és Júlia, regi: KERO, Ungern, dist: Pentaton Koncertügynökség, 2006 [DVD]

Romeo e Giulietta: Ama e cambia il mondo, regi: Vincenzo Incenzo, Italien, dist: Believe Digital, 2014, [DVD]

A musical szövegkönyve: I. felvonás u.å https://szivbolszeretni.gportal.hu/gindex.php?pg=20322771, Hämtad 2024-11-30

A II. felvonás szövegkönyve u.å https://szivbolszeretni.gportal.hu/gindex.php?pg=20323064, Hämtad 2024-11-30

Ez a kéz utolér w/ English subtitles, 2008, https://www.youtube.com/watch?v=qll4I-i9HKI, Hämtad 2024-12-30

John Eyzen - Je reve [HQ], 2011, https://www.youtube.com/watch?v=N8nX9-coykw, hämtad 2025-01-02

[Rus, Eng subs] Romeo es Julia / Romeo & Juliette / Ромео и Джульетта (Act 1) 2011, https://www.youtube.com/watch?v=ikESnkpQBR8 Hämtad 2024-11-21

[Rus, Eng subs] Romeo es Julia / Romeo & Juliette / Ромео и Джульетта (Act 2), 2011 https://youtu.be/iI3SsWQcwW0 Hämtad 2024-11-21

Paroles u.å. https://www.paroles.net/romeo-juliet, Hämtade 2024-11-28

Pour la prochaine tournée de 'ROMÈO ET JULIETTE' Asie 2025, Roméo Productions recherche 2024-09-03 https://www.instagram.com/p/C_cx31GKuds/?igsh=eWQ2ODk0ZDc5ZWt6, Hämtad 2024-12-30

Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo - Oggi o mai, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=ypxPHfaBc1k, Hämtad 2024-12-30

Roméo et Juliette | Le duel + Mort de Mercutio (Italian) Lyrics & Translation, 2014, https://youtu.be/9FbCxy-M76g, Hämtad 2024-12-23

Roméo et Juliette | La reine Mab - Je rêve (Italian) Lyrics & Translation, https://www.youtube.com/watch?v=vd8_zol38mI, 2015, hämtad 2025-01-02

Romeo et Juliette 18. Le Duel (English Subtitles), 2019, https://youtu.be/Fb3_C8mC2t4, Hämtad 2024-12-23

Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour (Original 2001 - 1080p HD) ENGLISH SUBTITLES, 2021, https://youtu.be/jcs2zS_2_00, Hämtad 2024-11-21

Romeo & Juliet: Love & Change the World (Romeo e Giulietta: Ama e Cambia il Mondo) Eng Sub Act 1, 2022, https://youtu.be/L4itSpiZxRk?feature=shared Hämtad 2024-11-21

Romeo & Juliet: Love & Change the World (Romeo e Giulietta: Ama e Cambia il Mondo) Eng Sub Act 2, 2022, https://youtu.be/oGX83DUxVbA?feature=shared Hämtad 2024-11-21

Romeo & Juliet, A musical by Gérard Presgurvic, 20 years of success, u.å. https://romeoetjulietteofficiel.com/en/romeo-juliette-thefrenchmusical/ Hämtad 2024-12-30

Romeo & Juliet: A Rock Opera in Bois, u.å. https://www.romeoandjulietus.com/ Hämtad 2024-11-29

Roméo & Juliette: Les enfants de Vérone TBS/Horipro/Umeda Arts Theater https://www.rj-2024.com, u.å, Hämtad 2024-12-30

Rómeo et Juliette Officiel, *Kit Press*, 2023 https://romeoetjulietteofficiel.com/wp-content/uploads/2023/07/kitpress-23.pdf Hämtad 2024-11-29

ROMEO AND JULIET, Saint Petersburg Theatre of Musical Comedy, 2024, https://www.muzcomedy.ru/en/playbill/playbill/2025/january/7/romeo_i_dzhuletta11/ hämtad 2024-12-30

Testi R&G – Atto I, u.å. https://giuliapagano.wordpress.com/testi-reg-atto-2/ Hämtad 2025-01-11

The Duel w/ English subtitles, 2013, https://youtu.be/0vRxmFCRrPg, Hämtad 2024-12-23

Litteraturförteckning

Appelbaum, Robert, "'Standing to the Wall': The Pressures of Masculinity in Romeo and Juliet", *Shakespeare Quarterly*, 48:3 (1997)

DeepL SE, *DeepL*, gratisversion, 2024 https://www.deepl.com/en/translator

Connell, R.W., *Maskuliniteter*, Svensk översättning, Daidalos:Uddevalla (1996)

Do Rozario, Rebecca-Anne C., "The French Musicals: The Dramatic Impulse of *Spectacle*", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 19:1 (2004)

Gordon, Robert (red.) och Jubin, Olaf (red.), Cerchiari, Luca "The French spectacle musical", Imre, Zoltán, "Entertainment, Propaganda, and/or Resistance in Staging Musicals in Hungary after World War II—István, a király (Stephen, the King, 1983) and Beyond", Shannon, Richard M., "Paving the way: Cameron Mackintosh", *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, Oxford University Press, 2023 [ebok]

Grajdian, Maria, "Transcending Cultural Appropriation: Takarazuka Revues Cooperation

with Gerard Presgurvic", *CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, 17 (2022)
Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Second edition, Routledge:London (2013)
Hutchings, William, "Oh, die Angst! die Angst! Romeo and Juliet as a Rock Opera", *Western drama through the ages*, red. King K, Greenwod Press:Westport (2007)
Johae, Anthony, "'Thy drugs are quick': Postmodern dissolution in Baz Luhrmann's Romeo+Juliet", *Literary/Film Quarterly* 44:2, (2016)
Kahn, Coppelia, "Coming of Age in Verona", *Modern Language Studies*, 8:1 (1977)
Lanier, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press:New York (2002)
Lehmann, Courtney, "Strictly Shakespeare? Dead letters, ghostly fathers and the cultural pathology of authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo+Juliet", *Shakespeare Quarterly*, 52:2, (2001)
Mangan, Michael, *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*, Palgrave Macmillan:New York (2003)
Paravano, Cristina, "'Reappropriating' Romeo and Juliet: the Play Restored to Italy," *New Theatre Quarterly*, 34:2 (2018)
Paravano, Cristina, "Roméo et Juliette: De la Haine à l'Amour: A Controversial Adaptation", *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*; 12:2 (2019)
Planetcalc Online Calculator, https://planetcalc.com/3205/ u.å. Hämtad 2024-12-11
Svenska Filminstitutet Filmlexikon, https://www.filminstitutet.se/sv/fa-kunskap-om-film/film-pedagogik/filmlexikon/mise-en-scene, u.å, Hämtad 2024-12-19
Weis, René, "Introduction", *Romeo and Juliet*, red. René Weis, Arden Third Series, Bloomsbury (2012) [ebok]

Appendix 1: Sångordning

Franska	Ungerska	Italienska
	Första akten	
1. Ouverture	1. Nyitány (Prológus)	1. Preludio
2. Vérone	**2. Verekédés / Verona**	**2. Verona**
3. La Haine	3. Gondolj házasságra! [1:6]	3. Io tremo [1:8]
4. Un Jour	4. Egy nap	4. L'odio [1:3]
5. La Demande en mariage	5. Lehetsz király	5. La domanda di matrimonio
6. Tu dois te marier	6. Miért fáj?	6. Quando
7. Les Rois du monde	7. Lánykérés [1:5]	7. Il giorno del sì
8. J'ai peur	**8. Bál 1** [1:10]	8. I re del mondo
9. La Folie	9. Vár reánk a mindenség	9. La Regina Mab [ny]
10. Le Bal (Instrumental)	**10. Bál 2** [1:12]	10. Il ballo
11. L'Amour heureux	11. **<u>Ez a kéz utolér</u>** [2:2]	11. La felicità dell'amore
12. Le Bal 2 (Instrumental)	12. Erkély duett	12. **Chi son io?** [ny]
13. C'est pas ma faute	13. Minden szerelem vak	13. Il balcone
14. Le Poète	14. Hahaha	14. Quando (Ripresa)
15. Le Balcon	15. Szeme tűzben ég	15. Quale amore
16. Par amour	**16. Lehetetlen [ny]**	16. **<u>Oggi o mai</u>** [2:2]
17. Les Beaux, les Laids	17. Gyűlölet [1:3]	17. Belli e brutti
18. Et voilà qu'elle aime	18. Szívből szeretni	18. S'innamora già
19. Aimer		19. Ama e cambia il mondo
	Andra akten	
1. On dit dans la rue	1. Jogod nem volt	1. Cos'hai fatto!
2. <u>C'est le jour</u>	2. **Belém égett** [1:13]	2. Il potere
3. Le Duel	**3. Párbaj [2:3]**	3. ***Non ho colpa*** [1:13]
4. Mort de Mercutio	4. Mercutio halála	4. **La follia** [1:9]
5. La Vengeance	5. Mi lesz az ár?	**5. Il duello** [2:3]
6. Le Pouvoir	6. Oh magas ég!	6. Morte di Mercuzio
7. Duo du désespoir	7. Pacsirta	7. Chi pagherà?
8. Le Chant de l'alouette	8. Holnap	8. Se non ho più Romeo
9. Demain	9. Angyal	9. Dio
10. Avoir une fille	10. A méreg	10. Il canto dell'allodola
11. Pourquoi	11. A téboly [1:9]	11. Vedrai
12. Sans Elle	12. Hogy mondjam el?	12. Avere te
13. Le Poison	13. Páris halála [Párbaj repris]	13. Mio Dio pietà
14. Comment lui dire	14. Miért fáj (repríz)	14. Il veleno
15. Mort de Roméo	15. Júlia halála	15. Verona (Ripresa)
16. La Mort de Juliette	16. Mit ér a hit?	16. Con che pietà
17. J'sais plus	17. Bűnösök	17. Non so più
18. Coupables (final)		18. Morte di Romeo
		19. Morte di Giulietta
		20. Colpa nostra

Kommentar: Titlar i fetstil har text samt översättning i Appendix 2.

Siffrorna i hakklamrar visar var den franska motsvarande sången befinner sig, i de fall de ungerska och italienska adaptionerna flyttat sånger på betydelsefullt sätt.

Appendix 2: Översättning

Franska[i]	Översättning
1:2 Vérone Le Prince: Vous qui croyez avoir tout vu, vous qui avez voyagé, qui avez lu. Que plus rien jamais n'étonne, bi-envenue à Vérone Vous qui trouvez que l'homme est bon Parce qu'il sait faire de belles chansons Si vous trouvez que celle-ci est bonne, bienvenue à Vérone Bien sûr ici, c'est comme ailleurs Les hommes ne sont ni pires ni meilleurs Eh! vous qui venez chez nous ce soir par erreur ou par hasard Vous êtes à Vérone, la belle Vérone La ville où tout le monde se déteste, on voudrait partir mais on reste Ici c'est pas l'amour des rois, ici deux familles font la loi Pas besoin de choisir ton camp, on l'a fait pour toi y a longtemps Vous êtes à Vérone, on parle de Vérone Ici le venin de la haine coule dans nos vies comme dans nos veines Bien sûr nos jardins sont fleuris, bien sûr nos femmes sont belles et puis C'est comme un paradis sur terre mais nos âmes elles sont en enfer Vous êtes à Vérone Vous qui le soir vous endormez en étant certain d'être aimés Ici, on n'est sûr de personne, bienvenue à Vérone C'est vrai nous sommes bénis des dieux, ici on meurt mais on meurt vieux Ici chacun à sa couronne, c'est comme ça à Vérone Bien sûr ici c'est comme ailleurs Les hommes ne sont ni pires ni meilleurs Eh! vous qui venez chez nous ce soir, par erreur ou par hasard x2 ‖: Vous êtes à Vérone, la belle Vérone La ville où tout le monde se déteste, on voudrait partir mais on reste Ici c'est pas l'amour des rois, ici deux familles font la loi Pas besoin de choisir ton camp, on l'a fait pour toi y a longtemps Vous êtes à Vérone, on parle de Vérone Ici le venin de la haine coule dans nos vies comme dans nos veines Bien sûr nos jardins sont fleuris, bien sûr nos femmes sont belles et puis C'est comme un paradis sur terre mais nos âmes elles sont en enfer :‖ Vérone! Vérone! Vous êtes à Vérone.	**Verona** Prinsen: Ni som tror att ni sett allt, ni som har rest, ni som har läst. Som inte längre förvånas över någonting, välkommen till Verona Ni som tror att människan är god För att han kan göra vackra sånger Om ni tycker att det här är bra, välkommen till Verona Naturligtvis är det här som överallt annars Män är varken sämre eller bättre Ni som kommer till oss ikväll av misstag eller av en slump Ni är i Verona, vackra Verona Staden där alla hatar varandra, vi skulle vilja åka men vi stannar Här är det inte kungarnas kärlek, här är det två familjer som styr Ni behöver inte välja sida, vi gjorde det åt er för länge sedan Ni är i Verona, vi pratar om Verona Här rinner hatets gift genom våra liv som genom våra ådror Naturligtvis är våra trädgårdar fulla av blommor, naturligtvis är våra kvinnor vackra och så Det är som paradiset på jorden men våra själar är i helvetet Ni är i Verona. Ni som somnar på natten säkra på att bli älskade Här är vi inte säkra på nåt, välkomna till Verona Det är sant att vi är välsignade av gudarna, här dör vi men vi dör gamla Här har alla sin krona, det är så det är i Verona Naturligtvis är det som överallt annars Människor är varken sämre eller bättre. Ni som kommer till oss ikväll, av misstag eller av en slump x2 ‖: Ni är i Verona, vackra Verona Staden där alla hatar varandra, vi skulle vilja åka men vi stannar Här är det inte kungarnas kärlek, här är det två familjer som styr Ni behöver inte välja sida, vi gjorde det åt er för länge sedan Ni är i Verona, vi pratar om Verona Här rinner hatets gift genom våra liv som genom våra ådror Naturligtvis är våra trädgårdar fulla av blommor, naturligtvis är våra kvinnor vackra och så Det är som paradiset på jorden men våra själar är i helvetet :‖ Verona! Verona! Ni är i Verona.

1:13 C'est pas ma faute Les souvenirs qu'on s'invente sont les plus beaux L'enfance est plus troublante quand tout est faux On m'a volé la mienne on m'a trahi Je suis le fils de la haine et du mépris On m'a mis des œillères, et on m'a dit Les autres, ils veulent la guerre tu la voudras aussi Et j'ai grandi à l'ombre de sentiments Bien trop noirs, bien trop sombres, pour un enfant Seul, je suis tout seul Seul, toujours trop seul C'est pas ma faute C'est pas ma faute Si mes parents ont fait de moi Ce que je suis ce que tu vois C'est pas ma faute C'est pas ma faute Je suis le bras de leur vengeance Et je leur dois obéissance C'est pas ma faute Ne me regardez pas comme ça C'est pas ma faute Je n'ai pas eu, non pas le choix Je suis le fils de leur violence Fier de sa naissance C'est pas ma faute, oh Non, non, non C'est pas ma faute Ne me regardez pas comme ça C'est pas ma faute Je n'ai pas eu, non pas le choix Je suis le fils de leur violence Fier de sa naissance Les souvenirs qu'on s'invente sont les plus beaux L'enfance est plus troublante quand tout est faux On m'a volé la mienne, on m'a trahi Je suis le fils de la haine et du mépris	**Det är inte mitt fel** De minnen vi uppfinner är de vackraste Barndomen är mer bekymmersam när allt är falskt De stal min, de förrådde mig. Jag är hatets och föraktets son De satte på mig skygglappar och sa till mig De andra, de vill ha krig, du kommer också vilja ha det Och jag växte upp i skuggan av känslor Alldeles för mörkt, alldeles för mörkt för ett barn Ensam, jag är helt ensam Ensam, alltid för ensam Det är inte mitt fel Det är inte mitt fel Om mina föräldrar gjorde mig Vad jag är, vad du ser Det är inte mitt fel Det är inte mitt fel. Jag är deras hämnds arm Och jag är skyldig dem lydnad Det är inte mitt fel Titta inte på mig så Det är inte mitt fel Jag hade inget val Jag är son utav deras våld Stolt över sin börd Det är inte mitt fel, åh Nej, nej, nej Det är inte mitt fel Titta inte på mig så Det är inte mitt fel Jag hade inget val Jag är son utav deras våld Stolt över sin börd De minnen vi uppfinner är de vackraste Barndomen är mer bekymmersam när allt är falskt De stal min, de förrådde mig. Jag är hatets och föraktets son
2:2 C'est le jour Les femmes ne sont que des leçons J'ai pris ma première auprès de mon père à 15 ans Tous les désirs, tous les plaisirs Je les connais tant, je suis un amant excellent Les blondes, les brunes, toutes sauf une La seule qui compte, la seule qui compte Cousin, cousine, la blague est fine! Je l'ai vue grandir, je la vois partir avec lui Comment peut-elle aimer le fils des Montaigu ? C'est le mariage raté du vice et de la vertu C'est le jour (C'est le jour) x4 Aujourd'hui je fais mon courrier Cher ami, oui je vais te tuer Je vais le tuer, non le blesser, comme elle me blesse Juliette, je vais lui faire payer ta faiblesse	**Detta är dagen** Kvinnor är bara lektioner Jag tog min första av min far när jag var 15. Alla begär, alla njutningar Jag känner till dem alla, jag är en utmärkt älskare Blondiner, brunetter, alla utom en Den enda som räknas, den enda som räknas [Jag] kusin, [hon] kusin, det är ett bra skämt! Jag såg henne växa upp, ser henne gå med honom Hur kan hon älska Montagues son? Det misslyckade äktenskapet mellan last och dygd. Detta är dagen (Detta är dagen) x4 Idag skickar jag mitt meddelande Kära vän, ja jag kommer att döda dig Jag ska döda honom, nej, skada honom, som hon skadar mig.

Les femmes ne sont que des prisons La mienne je l'ai faite au cœur de Juliette à 15 ans Je n'ai jamais osé, je n'oserai jamais Lui dire qu'elle est aimée par Tybalt en secret mais C'est le jour (C'est le jour) x4 Le jour où les hommes se battent Le jour l'orage éclate Je vais le tuer, non, le blesser, comme elle me blesse Roméo, je vais te faire payer sa faiblesse (C'est le jour) Mon cœur me trahit (C'est le jour) Même si j'ai peur la nuit (C'est le jour) Mourir de jalousie (C'est le jour) C'est mourir d'amour aussi Ne me parlez pas d'honneur C'est par amour que les hommes meurent Je te trouverai, Roméo ! Je te tuerai, Roméo ! Et vous saurez Que tous les hommes ont le cœur déchiré	Juliette, jag ska få honom att betala för din svaghet Kvinnor är inget annat än fängelser. Mitt gjorde jag i Juliettes hjärta när hon var 15 år. Jag vågade aldrig, jag kommer aldrig att våga Säg till henne att Tybalt hemligt älskar henne men Detta är dagen (Detta är dagen) x4 Dagen då män slåss Dagen då stormen bryter Jag ska döda honom, nej, skada honom, som hon skadar mig Romeo, du får betala för hennes svaghet (Detta är dagen) Mitt hjärta förråder mig (Detta är dagen) Fastän jag är rädd på natten (Detta är dagen) Att dö av svartsjuka (Detta är dagen) Det är också att dö av kärlek Prata inte med mig om heder Det är för kärleken som män dör Jag ska hitta dig, Romeo! Jag ska döda dig, Romeo! Och du ska få veta Varje mans hjärta är sönderslitet
2:3 Le Duel Mercutio: Tybalt, Tybalt, tu vas mourir Tybalt, Tybalt, fini de rire Tu n'es qu'un fat, non, tu es pire Ton âme boite mais toi tu crois courir Le son de ta voix, ta façon de marcher Tout, en toi me donne la nausée Tybalt, Tybalt, je vais te tuer Tybalt: Mercutio, regarde-toi ! Tu as de l'esprit mais tu n'as que ça! Tu n'es qu'un bouffon un poète raté, Et quand j'entends ton nom Je me bouche le nez Maintenant, c'est terminé Depuis notre enfance je n'ai qu'une idée Enfin ma patience va être récompensée Mercutio, je vais te tuer Roméo: Arrêtez, vous êtes fous, vous n'avez pas le droit En vous tuant, vous tuerez nos idées et nos lois Arrêtez ! Tous: Vivre, on veut tous vivre Sans se haïr sans en mourir Vivre, et se parler, se respecter, et même s'aimer Libres, on est tous libres, de ne pas suivre, de refuser Roméo: Pour ceux qui vous aiment, vos mères, vos femmes Oubliez la haine, rangez vos armes Vivre et boire à la chance Ivres mais pas de vengeance Tous: Vivre on veut tous vivre Sans se haïr sans en mourir Vivre, et se parler, se respecter et même s'aimer	**Duellen** Mercutio: Tybalt, Tybalt, du kommer att dö Tybalt, Tybalt, skratta inte mer Du är bara en idiot, nej, du är värre Din själ haltar men du tror att du springer Ljudet av din röst, sättet du går på Allt med dig gör mig illamående Tybalt, Tybalt, jag ska döda dig Tybalt: Mercutio, se på dig! Du har kvickhet, men det är allt du har! Du är en pajas, en misslyckad poet, Och när jag hör ditt namn Håller jag för näsan Nu är det över. Ända sedan vi var barn har jag haft en idé Äntligen ska mitt tålamod belönas Mercutio, jag ska döda dig Romeo: Sluta, ni är galna, ni har ingen rätt Genom att döda, dödar ni våra idéer och våra lagar Stopp! Alla: Leva, vi vill alla leva Utan att hata varandra utan att dö Leva, och prata med varandra, respektera varandra, till och med älska varandra Fria, vi är alla fria, att inte följa med, att vägra Romeo: För de som älskar er, era mödrar, era fruar Glöm hatet, lägg bort era vapen Lev och drick din lycka Fulla men utan hämndlystnad Alla: Vi vill alla leva Utan att hata varandra utan att dö

Roméo: Arrêtez, vous êtes fous, vous n'avez pas le droit, non La mort attend son heure, attendez la vôtre Ne faites pas l'erreur, ne faites pas la faute Vivre pour se comprendre, vivre et vieillir ensemble, oh, oh, oh... Mercutio: Il me hait tant, y a si longtemps, non, Roméo Sa grâce c'est trop, c'est comme un chien qui a la rage Un lâche ! qui croit en son courage Tybalt: Qu'est-ce que tu crois, tu n'es pas roi, non Tu es comme nous, même pire que nous Te voilà plein d'amour et tu pisses la tendresse Tu es comme les vautours qui attendent la faiblesse Vivre, vivre c'est se battre, La vie n'est pas un théâtre ! Tous: Vivre, libre... Vivre, on veut tous vivre Sans se haïr, sans en mourir Vivre et se parler, se respecter et même s'aimer... Vivre...	Leva, och prata med varandra, respektera varandra, till och med älska varandra Romeo: Sluta,ni är galna, ni har inte rätt, nej Döden väntar till sin timma, vänta på er egen Gör inte misstaget, gör inte felet Lev för att förstå varandra, lev och bli gamla tillsammans, åh, åh, åh,... Mercutio: Han hatar mig så, har gjort det så länge, nej, Romeo Hans nåd är för mycket, denne rabieshund. En fegis! som tror på sitt mod Tybalt: Vad du än tror, du är ingen kung, nej Du är precis som vi, till och med värre Du är full av kärlek och pissar ömhet Du är som gamarna som väntar på svaghet Lev, att leva är att kämpa, Livet är ingen teater! Allt: Att leva, fri... Att leva, vi vill alla leva Utan att hata varandra, utan att dö Leva, prata med, respektera varandra, ja, älska varandra Leva...
Ungerska[ii]	Översättning
1:2 Verekedés / Verona [1:2] *Dialog* Herceg: Elég! Emberek! Polgárok! Hagyjátok abba! Hagyjátok abba! Krisztus szent nevére! Montague-k és Capuletek! Vége! Nincs több türelem, nincs bocsánat! Tybalt! Benvolio! És te, Mercutio! Meg kell tanulnotok tisztelni és elfogadni egymást! Döntöttem: aki még egyszer megsérti a békét halálfia! Ilyen eszeveszett, árokszabdalt hely, mint a miénk, nincs még egy a Földön... *Sång* Herceg: Ki véletlenül erre jár Egy furcsa vad várost talál A szép Verona, nem vitás Kórus: A többinél egy kicsit más Herceg: Ki összevissza utazott és mindent végig olvasott, nem segíti a sok tudás Kórus: A mi Veronánk más Herceg: Mert ez a nép itt nem olyan hogy békében éljen, boldogan, a vérében a harc, a láz Kórus: A mi városunk más Herceg: Egy Őrült világ! Bűbájos világ! A város itt kettészakadt Törvény, az nincs csak akarat Két család folyton harcban áll Középút nincsen, ez szabály Hogy legyek bölcs és józan én Egy hordó lőpor tetején? Kórus: Egy Őrült világ! Egy szédült világ! A szép verona így köszönt: Vigyázz, a bosszúvágy elönt! Szépek a lányok, asszonyok A kertek, parkok gazdagok Lehetnénk földi menyország!	**1:2 Slagsmål / Verona** *Dialog* Hertig: Nu räcker det! Människor! Medborgare! Hör upp! Hör upp! I Kristi heliga namn! Montague och Capulet! Sluta! Jag har inte mer tålamod, ingen pardon! Tybalt! Benvolio! Och du, Mercutio! Ni måste lära er respekt och att acceptera varandra! Jag har beslutat: Den som än en gång bryter freden är dödsdömd! En sådan galen, söndersliten plats finns ingen annanstans på jorden... *Sång* Prins: Den som av misstag kommer hit Finner en märklig vild stad Det är vackert i Verona, utan tvivel Kör: Men lite annorlunda än hos andra Prins: Den som rest runt överallt och läst allting får ingen hjälp av all sin kunskap Kör: Vårt Verona är annorlunda Prins: För detta folk är inte ett som glatt lever i fred, i deras blod finns kampen, febern Kör: Vår stad är annorlunda Prins: En galen värld! Förhäxad värld! Staden slits i två delar Ingen lag utom viljans Två familjer är alltid i krig Medelväg finns inte, så är regeln Hur ska jag vara klok och nykter, Sittandes på en tunna krut? Kör: En galen värld! En yr värld! Vackra Verona hälsar såhär: Akta er, hämndbegäret styr! Våra döttrar och hustrur är sköna trädgårdarna och parkerna är rika

Hát belűl miért a pokol rág? Herceg: Egy Őrült világ! Hiába kérés, könyörgés Hiába súlyos büntetés Mindent megteszek, de itt már semmi nem segít Hát, akkor jöjjön vasszigor Jöjjön az ostor, szolgasor A szép szóra a sok lator már rá sem hederít... Mert ez a nép itt nem olyan, hogy békében éljen, boldogan a vérében a harc, a láz Kórus: A mi városunk más Herceg: Egy Őrült világ! Egy szédült világ! Veronát vérben fürdeti Az ember meddig tűrheti, Hogy folyton félelemben él Hogy itt a törvény ennyit ér Miért van, hogy ereikben itt Vér helyett gyűlölet folyik? Kórus: Egy Őrült világ! Egy szédült világ! A szép verona így köszönt: Vigyázz, a bosszúvágy elönt! Szépek a lányok, asszonyok A kertek, parkok gazdagok Lehetnénk földi menyország! Hát belűl miért a pokol rág? Egy szédült világ! Bűbájos világ! A város itt kettészakadt Törvény, az nincs csak akarat Két család folyton harcban áll Középút nincsen, ez szabály Miért van, hogy ereikben itt Vér helyett gyűlölet folyik? Egy őrült világ! Egy szédült világ! A szép Verona így köszönt: Vigyázz, a bosszúvágy elönt! Szépek a lányok, asszonyok A kertek, parkok gazdagok Lehetnénk földi menyország! Hát belűl miért a pokol rág? Herceg: Őrült! Őrült! Szédült világ!	Vi skulle kunna vara himmelriket på jorden! Så varför gnager djävulen i oss? Prins: En galen värld! Förgäves bönar vi och ber Förgäves straffar jag hårt Jag gör mitt bästa, men här hjälper ingenting Nåväl, då blir det järndisciplin Då blir det piska och underkastelse På de vackra orden är det ändå ingen som lyssnar För detta folk är inte ett som glatt lever i fred, i deras blod finns kampen, febern Kör: Vår stad är annorlunda Prins: En galen värld! En yr värld! Verona badas i blod Hur länge orkar folk ständigt leva i rädsla, att lagen ingenting är värd? Varför flödar hat i deras ådror i stället för blod? Kör: En galen värld! En yr värld! Vackra Verona hälsar såhär: Akta er, hämndbegäret styr! Våra döttrar och hustrur är sköna, trädgårdarna och parkerna är rika Vi skulle kunna vara himmelriket på jorden! Så varför gnager djävulen i oss? En värld som blivit galen! En ondskefull värld! Staden slits i två delar Ingen lag utom viljans Två familjer är alltid i krig Medelväg finns inte, så är regeln Varför flödar hat i deras ådror i stället för blod? En galen värld! En yr värld! Vackra Verona hälsar såhär: Akta er, hämndbegäret styr! Våra döttrar och hustrur är sköna trädgårdarna och parkerna är rika Vi skulle kunna vara himmelriket på jorden! Så varför gnager djävulen i oss? Prins: Galet! Galet! Vansinnig värld!
1:8 A bál 1 [1:10] *Dialog* Capuletné: Szolgák! Lakájok! Inasok! Capulet: Rajta! Minden készen áll? Lakáj: Igenis, uram. Capulet: Jöhetnek a vendégek. (vendégek be) Legyetek üdvözölve mind! Egyetek-igyatok, mulassatok kedvetekre! Tybalt: Gratulálok, bácsikám. Júlia gyönyörű ma este. Capulet: Az anyja rendelte ezt a ruhát, kicsit kihívó. Capuletné: Lassan eladósorba kerül. Tybalt: Szerintem még vigyázni kéne rá. Rómeó: Oroszlánbarlangba bálba menni… Ha ezt ép bőrrel megússzuk… Mercutio: Mit izgulsz, legfeljebb itt maradsz ágyelőnek a kandalló előtt! Benvolio: Ugyan, medvének nem elég szőrős!	**Balen 1** *Dialog* Fru Capulet: Tjänare! Lakejer! Betjänter! Capulet: Kom igen! Är allting klart? Tjänare: Ja, sir. Capulet: Gästerna kan komma. (gästerna kommer in) Capulet: Välkomna, alla! Ät, drick, roa er! Tybalt: Gratulerar, farbror. Juliet är strålande ikväll. Capulet: Hennes mor beställde den här klänningen, den är lite provocerande. Fru Capulet: Sakta måste vi börja bjuda ut henne Tybalt: Jag tror vi måste vakta henne Romeo: Att gå på bal i en lejonhåla... om vi kommer helskinnade ur detta... Mercutio: Vad är du orolig för, i värsta fall får du bara bli kvar som en sängmatta framför brasan!

Tybalt: Igaz a hír, Páris? Páris: Igaz, Tybalt. Megkértem Júlia kezét. Tybalt: Hová ez a nagy sietség? Páris: Nehogy valaki más vessen rá szemet, Tybalt. Capulet: Rengetegen vannak. Fényes este! Capuletné: Én is remekül érzem magam. Capulet: Táncoltál már? Capuletné: Természetesen. Júlia: Ki vagy? Rómeó: Az titok. Júlia: Miért? Rómeó: Mert ez egy álarcosbál. És én sem tudom, hogy te ki vagy. Júlia: Másként fogod a kezem, mint a többiek. Rómeó: Másként fogod a kezem, mint a többiek. Mercutio: Odanézz, a mi Rómeónk nem fecsérli az idejét! Benvolio: Szép kislányt fogott ki a tömegből. Mercutio: Figyelik őket rendesen. Benvolio: Valami nagyvad lánya lehet.	Benvolio: Nää, han är inte tillräckligt hårig för en björnfäll! Tybalt: Är det sant, Paris? Paris: Det är det, Tybalt. Jag har friat till Julia. Tybalt: Varför så bråttom? Paris: Så ingen annan slår ögonen i henne, Tybalt. Capulet: De är så många! En strålande kväll! Lady Capulet: Jag känner mig också fantastisk. Capulet: Har du dansat ännu? Lady Capulet: Naturligtvis. Juliet: Vem är du? Romeo: Det är en hemlighet. Juliet: Varför? Romeo: För att det är en maskeradbal. Och jag vet inte heller vem du är. Julia: Du håller min hand annorlunda än de andra. Romeo: Du håller min hand annorlunda än de andra. Mercutio: Titta, vår Romeo slösar ingen tid! Benvolio: Han valde en vacker flicka ur mängden. Mercutio: De passar på dem ordentlig. Benvolio: Måste vara dotter till något storvilt.
1:10 A Bál 2 [1:12] *Dialog* Tybalt: Mi ez? Mi volt ez?! Rómeó: Mi lett volna? Semmi. Tybalt: Megöllek! Júlia: Tybalt! Tybalt: Te jobb, ha hallgatsz! Capulet: Ne csinálj botrányt, Tybalt! Tybalt: Csak tudni akarom ki ez. Ki vagy? Mercutio: Ez egy álarcosbál, ha nem tévedek... Tybalt: Számotokra vége a bálnak. Capulet: Elég! Ne tedd tönkre ezt a fényes estélyt! Mindenki remekül érzi magát! Te meg…! Tybalt: De megcsókolta! Megcsókolta! Páris: Ki csókolt meg kit? Capulet: Ugyan, rémeket látsz. Biztos csak beszélgettek. Tybalt: Vagy nem? Capulet: Vagy igen. Hölgyeim és uraim, folytatódjék a tánc! Benvolio: Álljunk odébb, cimborák, amíg még lehet. Mercutio: Ahhoz túl korán van. Rómeó: Inkább már túl késő. Benvolio: Te becsavarodtál. Mercutio: Rácuppanni nyílt színen egy Capulet-lányra felér egy nílusi úszóleckével a krokodilok között. Benvolio: Vigyázz! Táncra fel! Júlia: Dadus, dadus, ki volt ez a fiú? Dajka: Nem tudom, de egy fordulóra én is elkapnám. Júlia: Na de dadus! Dajka: Persze csak egy táncra! Júlia: Gyönyörű szeme van! Dajka: És neked ennyi elég? Júlia: A hangja is olyan… Dajka: Kicsim, olyankor mindenkinek olyan... Júlia: Jaj, ne! Dadus! Letépi...! Ne!	**1:10 Balen 2** *Dialog* Tybalt: Vad händer? Vad var det som hände?! Romeo: Vad kunde ha hänt? Inget. Tybalt: Jag ska döda dig! Juliet: Tybalt! Tybalt: Bäst för dig att hålla tyst! Capulet: Ställ inte till skandal, Tybalt! Tybalt: Jag vill bara veta vem han är. Vem är du? Mercutio: Det är maskeradbal, om jag inte misstar mig... Tybalt: Balen är över för er del. Capulet: Det räcker! Förstör inte denna strålande afton! Alla har det så trevligt! Du också...! Tybalt: Men han kysste henne! Han kysste henne! Paris: Vem kysste vem? Capulet: Såja, du ser syner. De pratade nog bara. Tybalt: Om de inte gjorde det? Capulet: De gjorde det. Mina damer och herrar, låt dansen fortsätta! Benvolio: Låt oss röra på oss, kamrater, medan vi fortfarande kan. Mercutio: Det är för tidigt för det. Romeo: Det är snarare för sent. Benvolio: Du är galen. Mercutio: Att öppet förföra en Capulet-flicka är som att ta simlektioner i Nilen bland krokodilerna. Benvolio: Se upp! Dansen fortsätter! Julia: Amma, amma, vem var den där pojken? Amman: Jag vet inte, men jag skulle också ta honom på en tur! Julia: Men amma! Amma: Ja, bara för en dans, förstås! Julia: Han har så vackra ögon! Amma: Och det räcker för dig? Julia: Han har en röst som...

Tybalt: Ez egy Montague! Dajka: Rómeó! Júlia: Nem!	Amma: Älskling, så låter alla män när de vill ... Julia: Åh, nej! Amma! Han river av…! Nej! Tybalt: Det är en Montague! Amma: Romeo! Julia: Nej!
2:11 Ez a kéz utolér [2:2] 'A nő csak tárgy, hát így használd!' Apám mellett, a bordélyban tanultam ezt Sovány vagy telt - nem érdekelt Az mind jól járt, ki kéjjel bélelt ággyal várt De őket nem! Nem szeretem! Csak Júliát! Csak Júliát! Én láttam őt, hogy egyre nőtt És most a legszebb lány, ki él és köztünk jár Hogy nézhetett rá egy Montague-fiú?! Hívatlanul jött, és gyáva volt a búcsú! De e kéz utolér! Itt a vér lesz a bér! A vágyott nő ha másra vár Egy sebzett szív az bosszút áll! És az enyém Sebzett, szegény Összeszorul De most a fájdalomtól megszabadul! Nekünk a nők csak börtönök Én minden éjjel véle álmodom már rég Neki sose mertem elmondani még. De nem engedem át egy senkinek a szívét! Mert e kéz utolér! Itt a vér lesz a bér! Most Júlia az embered A gyengeségedért fizet! Ölni muszáj Annyira fáj Belül a seb Jobban, mint amivel még élni lehet! (kórus): Ez a kéz (Tybalt): Elárult a szívem (kórus): Utolér (Tybalt): Kell-e most félnem? (kórus): Itt a vér (Tybalt): Hogy balsorsom elér: (kórus): Lesz a bér! (Tybalt): Meghalni a szerelemért? A becsület sem érdekel! A szerelemért halni kell! Ami csak fájt Így adom át! Majd megérti Széttépett szívvel él most minden férfi!	**Denna hand kommer ikapp dig** 'Kvinnan är bara ett föremål, använd henne så!' Bredvid min far, lärde jag mig detta på bordellen Mager eller fet – spelade ingen roll Vem som helst dög, lustfylld väntandes i sängen Men jag älskade dem inte! Inte dem! Bara Julia! Bara Julia! Jag såg henne växa upp Och nu är hon den vackraste flickan i världen Hur kunde en Montague-pojke titta på henne?! Han kom objuden och tog ett fegt farväl! Men denna hand kommer ikapp dig! Här blir blodet lönen! Om den begärda kvinnan väntar på någon annan Tar ett sårat hjärta hämnd! Sådant är mitt hjärta Sårat, fattigt, skrumpet Men nu befrias det från smärta! För oss är kvinnor bara fängelser Jag drömmer sedan länge om henne var natt Vågade aldrig berätta för henne Men jag låter inte en ingen få hennes hjärta! För att denna hand kommer ikapp dig! Här blir blodet lönen! Nu, Julia, får din man betala för din svaghet! Jag måste döda Det gör så ont Såret inuti Större än något jag kan leva med! (kör): Denna hand (Tybalt): Mitt hjärta har förrått mig (kör): kommer ikapp dig! (Tybalt): Ska jag frukta nu? (kör): Här blir blodet (Tybalt): Att mitt onda öde kommer ikapp mig: (kör): Lönen! (Tybalt): Att dö för kärleks skull? Jag bryr mig inte om heder heller! För kärleken måste jag dö! Det som bara gjorde ont Jag ger det till dig! Hon kommer förstå Varje man lever nu med ett brustet hjärta!
1:16 Lehetleten [ny] Lovász: De a kisasszony se fél csókot ad… csókokat kér… Szakácsnő: És éjjel titokban ők… Mosónő: Meg a kertben délelőtt… Lovász: Egymást falták órákon át… Szakácsnő: Összejön a két család?	**Omöjligt** Stalldrängen: Unga damen räds inte heller ge kyssar, be om kyssar... Kocken: Och hemlighet på natten var de... Tvätterska: Och i trädgården på morgonen... Stalldrängen: De kysste varandra i timmar... Kocken: Kommer de två familjerna att förenas?

Tybalt: Lehetetlen! Mind: Én is csak úgy hallottam Tybalt: Lehetetlen! Mind: Piacon és templomban Tybalt: Lehetetlen! Mind: Még olyat is zümmögnek Tybalt: Lehetetlen! Mind: Holnapután megszöknek! Mind: Lehetetlen! Tybalt: Júliáról azt hallottam Capuletné: Ne meséld el! Tybalt: Talán nem is ártatlan! Capuletné: Ne merészelj! Tybalt: De a fiú, az hitvány! Capuletné: Hát azt, kapd el! Tybalt: Ez a dolog vért kíván! Montague-né: Még hogy ő meg az! Rómeó meg egy ribanc! Capuletné: A lányom nem bolond! A fia csak egy rongy! Montague-né: Az anyja, az se félt Egész századdal kefélt S mert rossz férjet talált Most tart néhány bikát Montague-k: Itt kell egy rajtaütés Capuletek: Ez egy aljas cselszövés Montague-k: Ha a verés túl kevés... Mind: Majd megvillan a kés! Ha!	Tybalt: Omöjligt! Tjänarkör: Vi hörde det nyss Tybalt: Omöjligt! Tjänarkör: På marknaden och i kyrkan Tybalt: Omöjligt! Tjänarkör: Det surrar till och med Tybalt: Omöjligt! Tjänarkör: I övermorgon kommer de att fly! Alla: Omöjligt! Tybalt: Jag hörde detta om Julia Fru Capulet: Berätta inte för mig! Tybalt: Kanske är hon inte oskyldig! Fru Capulet: Du skulle bara våga! Tybalt: Men pojken, en fähund! Fru Capulet: Ta fast honom då! Tybalt: Detta kräver blod! Fru Montague: Han, med den flickan? Romeo med en hora! Fru Capulet: Min dotter är ingen idiot! Din son är bara en trasa! Fru Montague: Hennes mamma var inte rädd heller. Hon knullade hela en hel kohort Och för att hon fick sig fel man Håller hon nu några tjurar Montague-kör: Vi behöver göra en räd Capulet-kör: Det är en vidrig komplott Montague-kör: Om slagsmål inte räcker... Alla: Kommer kniven blixtra! Ha!
2:2 Belém égett [1:13] Kölyökkori kincseim mind ellopták, Féltett gyermekálmok, oly nagy csodák! Ám engem nem hagytak a felnőttek Tiszta ésszel, keménységgel fertőztek! ’Fontos ember lesz belőled’, azt mondták! Szeretteid érdekében kell, hogy harcolj hát! Érzelmeik árnyai közt nőttem fel, Ma is hallom: Tybalt, mindig győznöd kell! Most a magány fojt, bármikor rám ront! Az én átkom! Az ő bűnük! Szüleim gyenge bábjaként Kaptam fennkölt bősz erényt! Belém égett, amit kértek! És kérdés nélkül végzem el, Mit bosszúszomjuk követel! Belém égett, nem hagytak más utat nekem! Belém égett, erőszak lett az életem Büszkék a fiuk harcra kész, Értük halsz vagy élsz! Belém égett, amit kértek! És kérdés nélkül végzem el, Mit bosszúszomjuk követel! Belém égett, nem hagytak más utat nekem! Belém égett, erőszak lett az életem! Büszkék a fiuk harcra kész, Értük halsz vagy élsz! Kölyökkori kincseim mind ellopták,	**Inbränt i mig** Alla mina barndomsskatter blev stulna, Omhuldade barndomsdrömmar, sådana underverk! Men de vuxna lämnades inte mina ifred De smittade mig med rent förnuft och hårdhet! ’Du kommer att bli en viktig man’, sa de! För dina älskade, måste du kämpa! Jag växte upp i skuggan av deras känslor, Jag hör än idag: Tybalt, du måste alltid vinna! Nu kväver ensamheten, drabbar mig när som helst! Min förbannelse! Det är deras synd! Som en svag marionett till mina föräldrar har jag fått en högmodig, grym dygd. Det är inbränt i mig, vad de kräver! Och jag gör det utan att ifrågasätta, Vad deras törst efter hämnd kräver! Det är inbränt i mig, de lämnade mig inget val! Det är inbränt i mig, jag har blivit våldtagen De är stolta över sin son, redo att slåss, För deras skull jag dör eller lever Det är inbränt i mig, vad de kräver! Och jag gör det utan att ifrågasätta Vad deras törst efter hämnd kräver Det är inbränt i mig, de lämnade mig inget val! Det är inbränt i mig, jag har blivit våldtagen De är stolta över sin son, redo att slåss, För deras skull jag dör eller lever De stal alla mina barndomsskatter

Féltett gyermekálmok, oly nagy csodá Ám engem nem hagytak a felnőttek Tiszta ésszel, keménységgel fertőztek…	Omhuldade barndomsdrömmar, sådana underverk Men de vuxna lämnades inte mina ifred De smittade mig med rent förnuft och hårdhet…
2:3 Párbaj [2:3] *Dialog* Benvolio: Bajt érzek, Mercutio. Egész nap semmi perpatvar, túl nagy a nyugalom. Mercutio: Semmiség! Róza: És most mi lesz? Mercutio: Capulet-barátaink szusszannak éppen. A fejükbe szállt a bál, meg a sok bor, amit vedeltek. Benvolio: Úgy legyen. De én akkor is, féltem Rómeót. Tybalt: Hé, ti ott! Mercutio: Capuleték! Tybalt: Hol a barátotok? Ha a kutyák itt vannak, a gazdájuk sem lehet messze... Benvolio: Rómeót keresi! Rómeót keresi! Mercutio: Sok dolgot láttalak már keresni, szép Tybalt. Pénzt, szerencsét, verekedést... egyszer talán még nőt is! De hogy most Rómeót, hát nem is értelek! Tybalt: Mercutio, ne csinálj bajt magadnak! Inkább ki vele, hol a nőfaló! Mercutio: Biztos fal valahol... Csak nehogy ti legyetek a pecsenye egy halotti toron! Tybalt: Túl lősz a célon, Mercutio! Rómeót keresem! *sång* Mercutio: Tybalt, Tybalt, mi lesz veled? Tybalt, Tybalt, nem lesz szived! Kivágom, megsütöm, felnégyelem, És koncként a kutyáim elé vetem Nem zavar többé e pökhendi arc Sem az a genny, amit folyton szavalsz Tybalt, tybalt, jobb ha beszarsz! Tybalt: Mercutio, nézz magadra! Tetves féregként taposlak porba Te marionett! Te jancsibohóc! Feltöltött bűzbomba! Takonypóc! Már kölyökként vártam a pillanatot, Hogy szívedbe mártsak egy vasdarabot Mercutio még ma halott! Rómeó: Őrült emverek, állj!! Ehhez nincs jogotok! Hogyha öltök, a törvény is pusztulni fog! Ne tovább! Kórus: Élj! Szabadon élj! Az élet a cél, nem a halál Ám vádol a szó Pusztul a jó, tenni muszáj! Óvd azt aki él Közel a cél A győzelem vár! Rómeó: Ne harcolj, ne gyűlölj, elég legyen! Barát kell, család és szerelem! Rómeó & Benvolio: Miért űz bosszúvágy, mondd! Itt a pokol tátong!	**Duell** *Dialog* Benvolio: Jag anar oråd, Mercutio. Tyst hela dagen, det är för lugnt. Mercutio: Ingen fara! Rosa: Och vad händer nu? Mercutio: Våra Capulet-vänner tar helt enkelt en paus. Deras tankar är fulla av balen och allt vin de drack. Benvolio: Hoppas det. Men jag oroar mig för Romeo Tybal: Hörrni, ni där! Mercutio: Capulets! Tybalt: Var är er vän? Om hundarna är här, kan herren inte vara långt borta... Benvolio: Han söker Romeo! Han söker Romeo! Mercutio: Jag har sett dig leta efter många ting, vackra Tybalt. Pengar, lycka, slagsmål ... kanske till och med en kvinna en gång! Men nu Romeo, jag fattar inte! Tybalt: Mercutio, ställ inte till det för dig själv. Ge hellre hit honom, var är kvinnoslukaren? Mercutio: Han slukar väl nån nånstans... Se upp så inte ni blir steken på begravningsmiddagen! Tybalt: Du missar målet, Mercutio! Jag söker Romeo! *sång* Mercutio: Tybalt, Tybalt, vad blir det av dig? Tybalt, Tybalt, hjärtat kommer du inte ha kvar! Jag ska skära ut det, steka det, hacka det i bitar, och slänga det som mellanmål till mina hundar. Ditt arroganta ansikte kommer inte längre störa mig Inte heller den galla du alltid spyr Tybalt, Tybalt, inte konstigt om du skiter på dig! Tybalt: Mercutio, se på dig själv! Jag ska trampa ner dig, ynkliga mask Din marionett! Du din högljudda clown! Uppblåsta stinkbomb! Snorunge! Jag har väntat på detta ögonblick sen jag var barn, Att få sticka en bit stål i ditt hjärta Mercutio, idag är du dödens! Romeo: Stopp, era galningar! Ni har inte rätten! Om ni dödar, dräper ni även lagen! Inte mer! Kör: Lev! Lev i frihet! Att leva är målet, inte att dö Men orden anklagar Det goda kommer att förgås, ni måste agera! Skydda den som lever Målet är nära Segern väntar! Romeo: Kämpa inte, hata inte, nog får vara nog! Vi behöver vänner, familj och kärlek! Romeo & Benvolio: Säg, varför söker du hämnd? Här brakar helvetet löst!

Kórus: Élj! Szabadon élj! Az élet a cél, nem a halál! Ám vádol a szó Pusztul a jó, tenni muszáj! Tybalt: Gyáva szívtipró Állj meg! Te léted a harc Várj! A halálnak te rád ma van ideje, Fogadd el, hát ölelkezve! Rómeó & Benvolio: Ne! Óvd meg a létünk! Szép öregkört érjünk! Mercutio: Gyűlöl minket régotá már Nem, Rómeó, itt nincs megállj Gyáva kutya ez, nem harap Ugat, de csak a szája nagy! Tybalt: Ki vagt te itt! Te szókirály! Az utolsó játék ma megtalál Vinnyogó gazember, kezem elér, Megfizetsz az összes bűnödér'! Jöjj, vár rád a végzet! Mercutio & Tybalt: Szép/Nem színház az élet! Mercutio: Mercutio rád vár! Kórus: Élj! Élj! Élj! Élj! Élj! Élj! Szabadon élj! Az élet a cél Nem a halál Érts emberi szót! Lásd meg a jót! Ez a szabály Élj! Élj! Élj!	Kör: Lev! Lev i frihet! Att leva är målet, inte att dö Men orden anklagar Det goda kommer att förgås, ni måste agera! Tybalt: Fega hjärtekrossare Stå still! Du började kampen Vänta! Idag har döden tid för dig! Acceptera det, omfamna den! Romeo & Benvolio: Nej! Rädda våra liv! Låt oss åldras i frid! Mercutio: Han hatar oss sedan länge. Nej, Romeo, det här går inte att hejda Han är en feg hund, han bits inte Skäller, men bara käften är stor! Tybalt: Vem är du att tala! Du ordets konung! Idag hittar dig det sista spelet Gnälliga skurk, min hand når dig, Du ska få betala för dina synder! Kom, din undergång väntar! Mercutio & Tybalt: Livet är en vacker/inte teater! Mercutio: Mercutio väntar på dig! Kören: Lev! Lev! Lev! Lev! Lev! Lev! Lev i frihet! Att leva är målet Inte döden Förstå hans tal! Se det goda! Detta är principen Lev! Lev! Lev! Lev!
Italienska[iii]	Översättning
1:2 Verona [1:2] *Dialog* Benvolio: Aspettate! Aspettate, fermatevi! Smettetela di battervi! Tebaldo: Ma come? Ti fai trascinare a duello da... da umili servi? Ah, Benvolio, guarda in faccia la tua morte! Ancora? Sguagni e parli di pace? La parola "pace"io la odio como odio l'inferno, como odio te Benvolio! E como odio tutti i Montecchi! Fatti sotto vigliacco. Dai, dai, dai! Haa, haa! *sång* [Strofa 1: Il Principe] Se voi non vi stupite più Di vizi osceni e di virtù Se il cuore in petto non vi tuona Ecco a voi Verona Se voi applaudite a piene mani Quelli che scrivono canzoni Sentite questa come suona Ecco a voi Verona Lo so che qui è come fuori Non si è peggiori né migliori Ehi voi che stasera siete qua	**Verona** *Dialog* Benvolio: Vänta! Vänta, sluta! Sluta kämpa! Tebaldo: Men hur då? Du blir indragen i en duell av... av ödmjuka tjänare? Ah, Benvolio, se din död i ansiktet! Och nu igen? Du fnyser och pratar om fred? Jag hatar ordet "fred" lika mycket som jag hatar helvetet, lika mycket som jag hatar dig, Benvolio! Så som jag hatar alla Montagues! Kom igen, ynkkrygg. Kom igen, kom igen! Haa, haa! *sång* [Vers 1: Prinsen] Om du inte längre förvånas Om obscena laster och dygder Om ditt hjärta i din barm dundrar inte Här är till dig Verona Om du applåderar högt De som skriver sånger Hör den här, hur den låter Här är Verona. Jag vet att det är samma sak här som annorstädes Du är varken värre eller bättre Hej du som är här i kväll

Forse per fatalità	Kanske av ödet
[Il Principe & Coro]	[Prinsen & kören]
Verona è qui	Verona är här
Verona bella	Verona är vackert
Qui regna l’odio e la follia	Hat och galenskap regerar här
Dovremmo tutti andare via	Vi borde alla lämna
Qui non c’è spazio per un re	Här finns ingen plats för en kung
Qui due famiglie van da sé	Här går två familjer sin egen väg
Non puoi schierarti con chi vuoi	Du kan inte välja sida
È già deciso anche per noi	Det är redan bestämt för oss också
Verona è qui	Verona är här.
Verona bella	Vackra Verona.
Sensuale, tragica città	Sensuell, tragisk stad
Nel sangue suo si specchierà	I dess blod speglas
I fiori argentano le vie	Blommor pryder gatorna
Le donne accendono poesie	Kvinnor lyser upp dikter
Ma il Paradiso agli occhi tuoi	Men paradiset i dina ögon
È già l'Inferno dentro noi	Är redan helvetet inom oss
Verona è qui	Verona är här
Voi che dormite in armonia	Du som sover i harmoni
Sereni e in dolce compagnia	Lugn och i ljuvt sällskap
Quaggiù la notte non perdona	Här nere förlåter natten inte
Ecco a voi Verona	Här är Verona
Siam benedetti dagli dei	Vi är välsignade av gudarna
Abbiamo sette vite noi	Vi har sju liv
Ognuno qui ha la sua corona	Alla här har sin krona
Ecco a voi Verona	Skål för dig, Verona.
Lo so che qui è come fuori	Jag vet att det är samma sak här som utanför.
Non si è peggiori né migliori	Du är varken värre eller bättre
Ehi voi che stasera siete qua	Hej du som är här ikväll
Forse per fatalità	Kanske av ödet
[Ritornello: Il Principe & Coro]	[Refräng: Prinsen & kören]
Verona è qui	Verona är här
Verona bella	Verona är vackert
Qui regna l'odio e la follia	Hat och galenskap regerar här
Dovremmo tutti andare via	Vi borde alla lämna
Qui non c’è spazio per un re	Här finns ingen plats för en kung
Qui due famiglie van da sé	Här går två familjer sin egen väg
Non puoi schierarti con chi vuoi	Du kan inte välja sida
È già deciso anche per noi	Det är redan bestämt för oss också
Verona è qui	Verona är här.
Verona bella	Vackra Verona
Straziante e magica città	Hjärtskärande och magisk stad
Dentro il suo pianto annegherà	Inuti hennes gråt kommer hon att drunkna
I fiori argentano le vie	Blommor pryder gatorna
Le donne accendono poesie	Kvinnor lyser upp dikter
Ma quel sorriso agli occhi tuoi	Men det där leendet i dina ögon
Si fa demonio dentro noi	Blir till en demon inom oss
Oh Verona bella (Verona)	Åh vackra Verona (Verona)
Qui regna l'odio e la follia (L'odio)	Här regerar hat och galenskap (Hatet)
Dovremmo tutti andare via (E la follia)	Vi borde alla gå iväg (Och galenskap)
[Il Principe & Coro]	
Qui non c’è spazio per un re	[Prinsen & kören]
Qui due famiglie van da sé	Här finns ingen plats för en kung
Non puoi schierarti con chi vuoi	Här går två familjer sin egen väg

È già deciso anche per noi Verona è qui (Oh) Verona bella (Verona) Sensuale, tragica città Nel sangue suo si specchierà I fiori argentano le vie Le donne accendono poesie Ma il Paradiso agli occhi tuoi È già l'Inferno dentro noi [Il Principe] Verona, Verona Siete a Verona	Du kan inte välja sida Det är redan bestämt för oss också Verona är här (Oh) Vackra Verona (Verona) Sensuell, tragisk stad I dess blod speglas Blommor pryder gatorna Kvinnor lyser upp dikter Men paradiset i dina ögon Är redan helvetet inom oss [Prinsen] Verona, Verona Du är i Verona
1:12 Chi son io / Tebaldo [ny] Via da me Tutti via Falsi amici Via da qui Io non ho Che me Servo del cuore io Mai Mai sarò Io vi disprezzo Via da me Il cuore abiterà Dove può Il mio blasone Mai svenderò Io... Ma chi son'io? Uccido ormai Per dire: sono qui Io... Ma chi son'io? Due cuori dentro me E quando piango è per odio Io... Chi sono io? Ma chi son'io? Non sento più Niente ormai In me	**Vem är jag / Tybalt** Bort från mig Alla, bort! Falska vänner Försvinn Jag har ingen utom mig själv Förslavad av hjärtat Aldrig Aldrig kommer jag att bli det Jag föraktar dig Bort från mig Hjärtat kommer att leva Där det kan Min vapensköld Kommer aldrig säljas ut Jag... Men vem är jag? Jag dödar för att kunna Säga: jag är här Jag... Men vem är jag? Två hjärtan inuti mig Och när jag gråter är det av hat Jag... Vem är jag? Men vem är jag? Jag känner inget längre ingenting känns I mig
1:16 Oggi o mai [2:2] Tebaldo: La donna è la scuola mia Lei mi ha svezzato presto a casa di papà Le sue follie, le sue manie Paure e voglie Dei suoi vizi tutto so Le bionde, le brune tutte! Ma ognuna È un fuoco in me Perché? Perché? Poesia, paura La carne è strana Il desiderio Muta in odio dentro me Con i Montecchi no, io non Accetterò Il matrimonio assurdo Tra il vizio e la purezza Oggi o mai x4	**Idag eller aldrig** Tebaldo: Kvinnan är min skola Hon avvanda mig tidigt i faderns hus Hennes dårskaper, hennes manier Rädslor och begär Om hennes laster allt jag vet Blondinerna, brunetterna, alla! Men var och en Är en eld i mig Varför? Varför? Poesi, rädsla Kötter är märkligt Begäret inom mig blir till hat Med en Montague, nej, det kan jag inte Acceptera Detta absurda äktenskap Mellan synd och renhet Idag eller aldrig x4

Consegnerò il messaggio io Al cuore suo può dire addio Ti ucciderò, no Ti ferirò Come fa lei La sua leggerezza, tu Romeo pagherai La donna è materia mia Giulietta è schiava di un capriccio dell'età Ma un Capuleti sa Cos'è la dignità Adesso che per lei brucio nel mio Inferno Oggi o mai x4 Gli uomini si battono I temporali scoppiano Ti ucciderò, no! Ti ferirò Come fa lei La sua leggerezza, tu Romeo pagherai Il cuore grida (Oggi o mai) È una bestemmia in me (Oggi o mai) Ma provo orrore anch'io (Oggi o mai) Assurdo amore il suo (Oggi o mai) Mette via l'amore È il giorno del dolore Ti troverò Romeo Ti ucciderò Romeo Lo giuro a Dio Verona saprà Che chi sbaglia cadrà	Jag ska leverera budskapet Till sitt hjärta kan han säga adjö Jag ska döda dig, nej Jag ska göra dig illa Som hon skadat mig Hennes lättsinne, ska du Romeo, få betala Kvinnan är min sak Juliet är slav under ungdomens nycker Men en Capulet vet Vad värdighet är Nu brinner jag för hennes skull i mitt helvete Idag eller aldrig x4 Män slåss Åskväder briserar Jag ska döda dig, nej! Jag ska skada dig Som hon gjort Hennes lättsinne, ska du Romeo, få betala Hjärtat skriker ut (idag eller aldrig) Det är en hädelse i mig (Idag eller aldrig) Men jag känner också skräck (idag eller aldrig) Absurd är hennes kärlek (Idag eller aldrig) Hon lägger bort kärlek Det är sorgens dag Jag ska hitta dig Romeo Jag ska döda dig Romeo Jag svär vid Gud Verona ska få veta Att den som gör fel ska falla
2:3 Non ho colpa [1:13] Tebaldo: La fantasia non è mai La verità L'infanzia è un'agonia Se un Dio non c'è Hanno rubato qui Nel cuore mio E mi hanno detto vai A uccidere Il mondo non ha pietà E tu sarai così Ho soffocato la mia anima Come può un bimbo mai resistere? Solo, sono solo Solo, sempre solo Non ho colpa x2 Se questi genitori miei M'hanno ridotto come sai Non ho colpa x2 Sono la loro mano ormai Alzata contro gli avvoltoi Non ho colpa Non mi guardate più così Non ho colpa Mi hanno costrett	**Jag är inte skyldig** Tebaldo: Fantasi är aldrig sanningen Barndomen är en vånda Om det inte finns någon Gud De har stulit honom Ur mitt hjärta Och de sa åt mig att gå För att döda Världen har ingen nåd Och du blir likadan Jag har kvävt min själ Hur kan ett barn någonsin göra motstånd? Ensam, jag är ensam Ensam, alltid ensam Jag är inte skyldig x2 Om dessa mina föräldrar Har förminskat mig, som du vet Jag är inte skyldig x2 Jag är deras verktyg [hand] nu Uppfostrad att slåss mot gamarna Jag är inte skyldig Se inte på mig på det viset längre Jag är inte skyldig De tvingade mig

Figlio dell'avidità Che assurda eredità Non ho colpa Non ho colpa, no Non mi guardate più così Non ho colpa Io non ho avuto scelta mai Figlio dell'avidità Che insulta la mia età La fantasia non è mai La verità L'infanzia è un'agonia Se un Dio non c'è Hanno rubato qui Nel cuore mio C'è un lupo dentro me E sono io	Girighetens son Vilket absurt arv Jag är inte skyldig Jag är inte skyldig, nej Se inte på mig på det viset längre Jag är inte skyldig Jag hade aldrig något val Barn av girighet Det förolämpar min ålder Fantasi är aldrig sanningen Barndomen är en plåga Om det inte finns någon Gud De har stulit honom Ur mitt hjärta Det finns en varg inuti mig Och det är jag
2:4 La Folia [1:9] *Dialog* Mercuzio: Vedo spuntar l'orecchia di una lepraccia vecchia. Per bocche senza un dente buona è la lepre rancida ma... Benvolio: Buon Mercuzio ritiriamoci te ne prego, la giornata è calda e i Capuleti sono fuori di casa! Mercuzio: Tu, tu somigli ad uno di quei compari che appena varcato il limite della taverna, mi sbattono l'arma sul tavolo e dicono: Dio, ti prego, fa che non abbia bisogno di te! Se avessimo due uomini di questa patta resteremmo sempre senza nessuno di loro. Sai perché? Poichè uno ucciderebbe l'altro !! Tebaldo: Messeri! Che la pace sia con voi. Una parola ad uno di voi altri.. Ah, ecco il mio uomo, Romeo! L'amore che ti porto, non può permettersi termine migliore di questo. Sei un vigliacco! Romeo: Vigliacco io non sono, tu non mi conosci! Tebaldo: Ma questo non ripagherà delle tue offese! Romeo: Io non ti ho mai offeso! Mercuzio: Fredda! Vile! Disonorevole sottomissione! Tebaldo! Tebaldo: (urlando) Aaaah ! *Sång* Mercuzio: Acchiappa topi! Fatti avanti! Che cos'è che angoscia l'uomo? Oh.. oh davvero sai poi chi siamo? Che cos'è che squarcia il cuore? E… e perchè il sesso poi ci fa godere? Ma la sola che mi piace, e che se appendo alla mia croce, oh , che mi accoglia fra le gambe, io non vi dico dov'è… Ma io, lo so, che c'è ! La follia x3	**Galenskapen** *Dialog* Mercutio: Jag ser örat på en gammal hare titta fram. För munnar utan tand är härsken hare bra, men... Benvolio: Gode Mercutio låt oss dra oss tillbaka snälla, dagen är varm och Capulets är ute ur huset! Mercutio: Du, du liknar en av de typer som, så fort de passerar krogens tröskel, slår sitt vapen i bordet och säger: Gud, låt mig inte behöva dig! Om vi hade två män av denna sort skulle vi alltid stå utan en av dem. Vet ni varför? För det ena skulle döda det andra! Tebaldo: Mina herrar! Frid vare med er. Ett ord till en av er... Där är min man, Romeo! Den kärlek jag hyser för dig kan inte uttryckas bättre än så här. Din ynkrygg! Romeo: Jag är ingen ynkrygg, du känner mig inte! Tebaldo: Men detta kommer inte att kompensera för din skymf! Romeo: Jag har aldrig förolämpat dig! Mercutio: Kall! Vedervärdig! Ovärdiga underkastelse! Tybalt! Tybalt: (skriker) Aaaah! Mercutio: Råttfångare! Stig fram! *Sång* Vad är det som plågar människan? Åh.. åh vet du verkligen vilka vi är? Vad är det som krossar hjärtat? Och... och varför får sex oss att njuta av det? Men den enda jag gillar, och som om jag hänger på mitt kors, åh, som välkomnar mig mellan sina ben, så ska jag inte berätta var den är... Men jag vet, vad finns där! Galenskapen x3 Åh, galenskapen

Oh, a follia È l'amante mia È la follia La follia L' A B C Dei "ma" Dei "se" Dei "no" E dei "sì" Uno scimpanzè che balla in me La follia x3 Senza lei Che farei? Scoppierei	Hon är min älskare Det är galenskap Galenskapen A,B,C Av "men" Av "om" Säg "nej" Och några "ja" En schimpans som dansar i mig Galenskapen x3 Utan henne Vad skulle jag göra? Jag skulle explodera
2:4 Il Duello [2:4] Mercuzio: Tebaldo, sai che sei nei guai Ridi che poi non riderai La spada mia, tu assaggerai Ti piacerà, vedrai, miagolerai Voltati, dai! Re dei gatti tu sei Tu, tu non sai che nausea mi fai Tebaldo, qui, ti scannerò! Tebaldo: Mercuzio, no ma guardati, dai Che uomo sei? Tra le gambe cos'hai? Sei un uomo a metà, sì! Sì, ecco chi sei! A terra striscerai, la lingua ingoierai Tu appesti la città! Ma che agonia questi anni per me L'attesa però compensata sarà Mercuzio, io ti ammazzerò! Romeo: Siete pazzi, fermatevi per carità Con la morte ogni nostro ideale cadrà Per pietà! Coro: Vivi, la vita è Felicità e verità Vivi, la vita è Sincerità e volontà Vivi, la libertà Di dire sì, di dire no Romeo: In nome di Dio, vi prego io Fermatevi, amico mio Benvolio & Romeo: Vivi, la vita aspetta Vivi, mai più vendetta Mercuzio & Coro: Quale pietà? Lui morirà! (Vivi, vivi) No, no, no, Romeo, lui vivo no (Vivi, vivi) È come chi è in agonia (Vivi, vivi) Non puoi che spazzarlo via (Vivi, vivi) Tebaldo & Coro: Ma tu chi sei? Ha! Sei mica il re, no? (Vivi, vivi) Sei peggio tu di tutti noi (Vivi, vivi) Sei ubriaco d'amore e pisci pietà Sei come gli avvoltoi che il sangue chiama già Qui, la vita è guerra (Vivi) Qui, o in cielo o in terra (Vivi) Vivi, vivi, vivi Coro: Vivi, la vita è Felicità e verità Vivi, la vita è Sincerità e volontà Vivi, vivi, vivi	**Duellen** Mercutio: Tybalt, du vet att du är i trubbel Skratta du, du kommer inte skratta sen Mitt svärd, du ska få smaka Du kommer att gilla det, ska du se, du kommer jama Vänd dig om, kom igen! Du är katternas kung Du anar inte hur illamående du gör mig Tybalt, här ska jag slakta dig! Tybalt: Mercutio, nej men se på dig själv! Kom igen! Är du ens en man? Vad har du mellan benen? Du är en halv man, ja! Ja, det är vad du är! På marken du kryper, din tunga du sväljer Du stinker ner hela stan! Dessa år har varit en plåga för mig Men väntan kommer bli kompenserad Mercutio, jag ska döda dig! Romeo: Är du galen, sluta för guds skull Med döden skall vårt ideal falla Var barmhärtig! Kör: Lev, livet är Lycka och sanning Lev, livet är Uppriktighet och vilja Lev, frihet Att säga ja, att säga nej Romeo: I Guds namn, jag ber dig Sluta, min vän Benvolio & Romeo: Lev, livet väntar Lev, aldrig mer hämnd Mercutio & kören: Vad är det för synd? Han skall dö! (Lev, lev) Nej, nej, nej, Romeo, han lever inte (Lev, lev) Han är som en lidande (Lev, lev) Du kan bara sopa bort honom (Lev, lev) Tebaldo & kören: Men vem är du? Ha! Är inte du kungen? (Lev, lev) Du är värre än resten av oss (Lev, lev) Du är berusad av kärlek och pissar medlidande Du är som gamarna som blodet kallar på Här, är livet krig (Lev) Här, om i himlen eller på jorden (Lev) Lev, lev, lev Kör: Lev, livet är Lycka och sanning Lev, livet är Uppriktighet och vilja Lev, lev

[i] *Roméo and Juliette: de la Haine à l'Amour*, regi: Gérard Presgurvic, Frankrike, dist: Mercury/Universal Video, 2001, [DVD]
Paroles u.å https://www.paroles.net/romeo-juliet Hämtade 2024-11-28

[ii] *A musical szövegkönyve: I. felvonás* https://szivbolszeretni.gportal.hu/gindex.php?pg=20322771 u-å, Hämtad 2024-11-30
A II. felvonás szövegkönyve https://szivbolszeretni.gportal.hu/gindex.php?pg=20323064, u.å, Hämtad 2024-11-30

[iii] *Giulia Pagano Blog: Testi R&G – Atto I* u.å https://giuliapagano.wordpress.com/testi-reg-atto-1/ Hämtad 2024-11-30
Giulia Pagano Blog: Testi R&G – Atto II u.å. https://giuliapagano.wordpress.com/testi-reg-atto-2/ Hämtad 2024-11-30