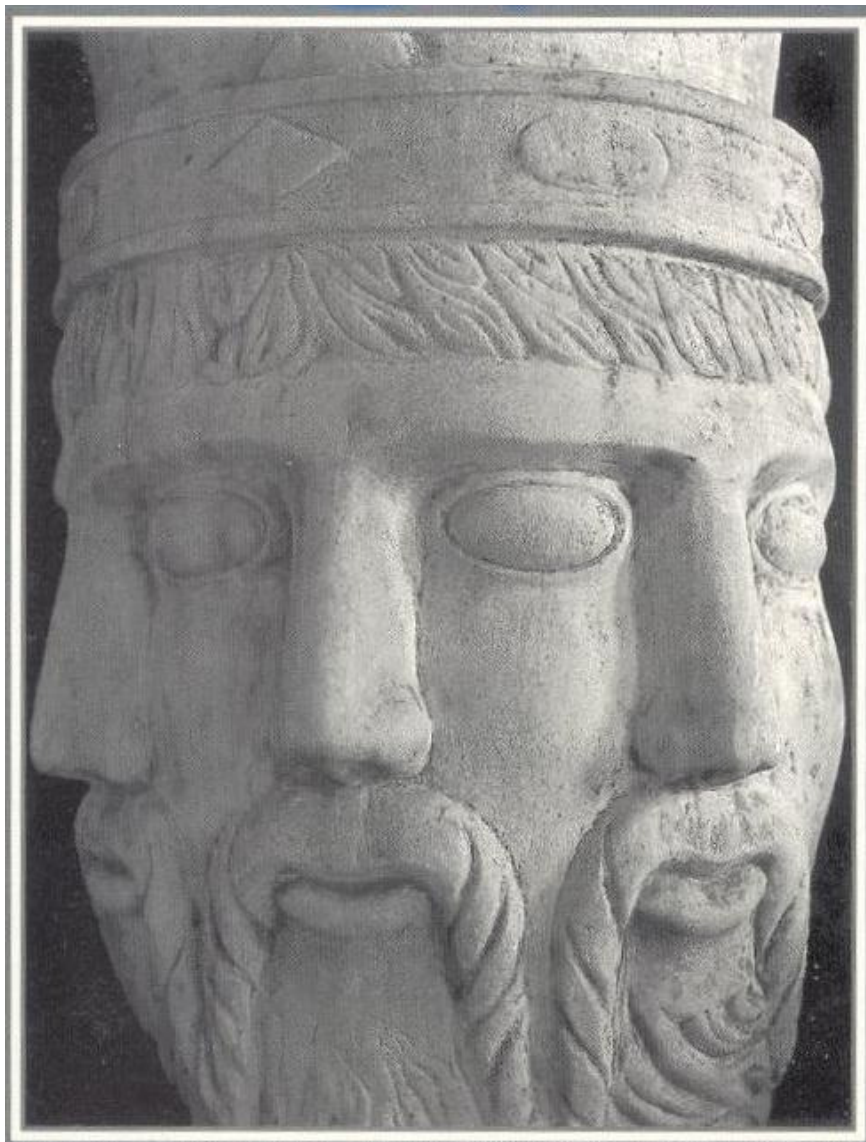


“A KIND OF MERRY WAR”

Om retorikk og konfliktløsning i litteraturen
med vekt på to komedier av William Shakespeare
og Georg Johannesens totalretorikk

Trygve T. Svensson



"A KIND OF MERRY WAR"

Om retorikk og konfliktløsning i litteraturen
med vekt på to komedier av William Shakespeare
og Georg Johannesens totalretorikk

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier
1.september 2008.

Trygve T. Svensson



UNIVERSITETET I BERGEN

Takk!

Takk til lærer Arild, Professor Linneberg, for fantastisk fin og inkluderende veiledning!

Takk til mine medstudenter i vaktmesterboligen, for kommentarer og samtaler jeg sent vil glemme: Bernhard Ellefsen, Martin Grüner Larsen, Espen Ingebrigtsen, Kristoffer Jul-Larsen, Trine Flattun Rogndokken og Cecilie Øen.

Takk til Nordisk nettverk for rett og litteratur, for at jeg har fått delta og bidra på fire flotte samlinger; København, Finse, Bergen og Leicester. Takk også til Historisk-Filosofisk fakultet på Universitetet i Bergen for økonomisk støtte til mitt opphold i Cluj, Romania, på PATRIRs program *Designing Peacebuilding and Conflict Transformation (DPP)*.

Til sist: Takk til Line for all støtte, og til min far, som først gjorde meg oppmerksom på dette underlige fenomenet som vi kaller litteratur.

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς

Krigen er alle tings far og alle tings konge.

Heraklit, *fragment 43*

Storytelling, one can conclude, is never innocent.

Peter Brooks, *The law as narrative and rhetoric*

INNHALDSFORTEGNELSE:

SYRAKUS	6
PROBLEMSTILLING:	8
SHAKESPEARE	9
GEORG JOHANNESSEN OG JOHAN GALTUNG	12
HISTORISK OG MODERNE TEORI	13
OPPGAVENS GANG:	14
1. MUCH ADO ABOUT NOTHING	16
1.1. KRIGEN INN GJENNOM PORTENE	16
1.2. MEN WERE DECEIVERS EVER	17
2. JOHAN GALTUNGS METODE	22
2.1 DYPKULTUR OG DYPTEKST	22
2.2. BASTARDEN MOT BØLLEN	25
3. NOEN NEDSLAGSPUNKTER I HISTORIEN	30
3.1. AGON OG ARISTOTELES	30
3.2 SIDNEY	35
3.3 SCHILLERS BRUDD	39
3.4 HEGEL	42
3.5. NIETZSCHES FELLESKAP	44
4. KONFLIKTNARRATIV	47
4.1 GALTUNGS TRE NARRATIV	47
4.2 FORTELLING SOM FORSTÅELSE	48
4.3. TODOROV	50
4.3 BROOKS	52
5. KONFLIKTENS GENEALOGI I MUCH ADO ABOUT NOTHING	56
4.1 KJØNNSKONFLIKTEN	56
5.2 MACHIAVELLI OG KLASSEKONFLIKTEN	60
5.3 KONFLIKT SOM PARADIGME? MACHIAVELLI VS. ERASMUS	64
5.4 STRUKTUREN I KYSET	67
5. 4 KONFLIKTLØSNINGEN	71
6. SHYLOCKS TAUSHET - OM RETTENS IRONI I THE MERCHANT OF VENICE	75
6.1 SHYLOCKS APORI	75
6.2 EN KOMISK KOMEDIE?	76
6.3. SMELTEVERKET	83
6. 4 RETTENS DEKONSTRUKSJON I DOGEPALASSET	87
6.4.1 Shakespeares rett	88
6.4.2 Rettens ironi	90
7. TOTALRETORIKK!	94
7.1 JOHANNESSENS STORM	97
7.2 JOHANNESSENS FRED	100
7.3 JOHANNESSEN, GALTUNG OG LAKOFFS METAFORER	106
7.4. FREDENS RETORIKK	112
AVSLUTNING	114
BIBLIOGRAFI + ENGLISH SUMMARY	117

Syrakus

Denne oppgaven tar utgangspunkt i fascinasjon for en setning hos Roland Barthes:

*"Retorikken (forstått som metaspråk) ble skapt på bakgrunn av eiendomstvister."*¹

I sin lille bok *L'Antienne rhétorique*, fra 1970 begynner Barthes med de historiske forutsetningene for retorikkens fødsel. Den greske bystaten Syrakus på Sicilia ble i første halvdel av 400-tallet før Kristus styrt av to tyranner, Gelon og Hieron. Leiesoldatene som holdt på makten fikk betaling i annekterte jordstykker. Da folket veltet tyranniet lå det grobunn for borgerkrig i jorden. Men i Syrakus dannet de folkedomstoler. Eiendomstvistene ble avgjort med ord i stedet for våpen. Slik ble det behov for både retorikk og en *rhetor*. Dette er allment akseptert, både blant antikkens og moderne historikere, som situasjonen da retorikken "oppstod." De første kjente lærerne var Korax og Teisias, og allerede de skal ha undervist om betydningen av talens bestanddeler. Slik ble talekunsten som fag, *techne*, innstiftet, og grunnlaget for den klassiske retorikkens fem forarbeidsfaser, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, og *memoria* var lagt. Snart spredte retorikken seg til resten av den greske kulturkretsen, og ble en viktig del av det athenske demokratiet.² Barthes skriver om dette:

Det er kostelig å kunne slå fast at ordets kunst opprinnelig er knyttet til tvister om eiendomsrett, som om språket, forstått som gjenstand for en overføring,

¹ Roland Barthes, *Retorikken: En ny innføring i den gamle retoriske kunst*, overs av Knut Stene-Johansen, Spartacus, 1998, 11.

² "The basic facts of the standard account of the "invention" of the Art of Rhetoric are as follows: The overthrow of tyranny in Sicily around 467 B.C.C and the resulting establishment of a democracy created a sudden demand for the teaching of rhetoric for citizens' use in the law-courts and in the assembly. Two Sicilians, Corax and Tisias, responded to this demand by "inventing" rhetorical theory through the introduction of the first written Art of Rhetoric. The primary theoretical contributions of Corax and Tisias were the identification of the parts of forensic speeches and the theory of the "argument from probability."

The story that credits Corax with the "invention" of rhetoric is widely accepted by historians of early rhetoric."

Kilde: Edward Schiappa, *The beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*, Yale University Press, 1999, 4.

betingelsen for en praksis, ikke ble determinert ut i fra noen subtil ideologisk formidling [...] men med utgangspunkt i den mest avkledde sosialitet, bekreftet i dens grunnleggende brutalitet, nemlig den jordiske besittelse: vi begynte å reflektere over språket for å forsvare det som var vårt eget.³

Barthes bok var en del av den fornyede interessen for retorikk etter andre verdenskrig. Under mottoet "verden er utrolig full av gammel retorikk" viser han paralleller fra antikkens vitenskap til den moderne forskningen. Barthes tar også opp hvordan retoriske strukturer for meningsdannelse og argumentasjon har overlevd i moderne kultur. Perspektivet på forholdet mellom språk og samfunn er et godt utgangspunkt for å forstå det vibrerende forholdet mellom retorikk og konflikt. Jeg deler hans oppfatning:

Der hvor de mest brutale konfliktene angående penger, eiendom, klasser blir tatt over, styrt, temmet og holdt i live gjennom en statsmakt, der hvor statsinstitusjonene setter opp regler for hyklerisk tale og kodifiserer tilbakevendingen til signifikanten, der er det vår litteratur skapes.⁴

Men jeg ser ikke dette felles opphavet mellom konflikter og litteratur like *problematisk* som Barthes gjør, og deler heller ikke hans analyse av at retorikken oppstod "i den mest grunnleggende brutalitet" og at "vi begynte å reflektere over språket for å forsvare det som var vårt eget." Det er en snever tolkning av den historiske hendelsen på Syrakus. Like viktige er det at man i en potensiell voldelig situasjon fant et nytt sted å kjempe, i språket. Retorikken har ofte *agon* som motiv, krig med ord. Det nye med Syrakus er at ordene ble avgjørende for en konfliktløsning som ville vært umulig med andre midler. Det reflekterte språket utgjør vesensforskjellen for den siviliserte konfliktløsningen. Retorikken oppstår som alternativ til borgerkrig, og i tett sammenheng med dannelsen av lover og regler. Dermed var den første retoriske talegenren *forensisk* (rettstalen), snart etterfulgt av den *deliberative* (politiske) og *epideiktiske* (leilighetstalen).

³ Barthes, *Retorikken*, 12.

⁴ *Ibid*, 90.

Fra antikken til nyretorikken har faget blitt anklaget for å være både demagogisk trolldomslære og kvasivitenskap. Retorikken som fredskaper er lite belyst. Jeg vil derfor jobbe i det sporet, inspirert av forskningsretningen *Litteratur og lov og rett*, bygget opp ved Universitetet i Bergen. Dette er del av *Nordiske nettverk for litteratur og rett*, og har greiner til det amerikanske *Literature and Law studies*.⁵ Feltet er opptatt av "litteraritet i retten og retten i litteraturen." Det forskes på det problematiske forholdet mellom språkforståelse og domfellelse, både i konkrete rettssaker – spesielt justismord – og dessuten lov og rett slik den blir representert i litteraturen og litteraturkritikken. Lov og rett blir ofte forbundet med spørsmål om rettferdighet, straff og sannhet. Det jeg finner interessant er den opprinnelige tette sammenheng mellom konfliktløsning, rettssaken og det bevisste språket (metaspråket). Altså har jeg skrevet i tradisjonen litteratur og lov og rett, med konfliktløsning som fokus.

Problemstilling:

Det jeg ønsker å undersøke i oppgaven er: *I hvilken grad kan vi si at det foregår et konfliktløsningsarbeid i litteraturen?* Og dessuten: Kan dette belyses ved perspektiver som allerede finnes på konflikt og konfliktløsning - i litteraturen, tenkning rundt litteraturen, og i retorikken? Dette innebærer en viss letning etter det skjulte, siden et konfliktsyn ofte ikke er klart formulert. Jeg har derfor angrepet problemstillingen fra flere innfallsvinkler i både litteraturen og teorien. Her følger en gjennomgang av disse:

⁵ Knyttet til navn som James Boyd White og Richard Weisberg i USA. Etter hvert har det dukket opp forskernettverk i litteratur og rett i både de nordiske landene, men også i Italia, og i Australia/New Zealand. I Norge er Arild Linneberg den fremste eksponenten for retningen, med de tre bøkene "Far og barn i moderlandet(1997), Tretten triste essays om krig og litteratur (2001) og "Tolv og en halv tale om litteratur og rett"(2007). Av andre norske publikasjoner kan nevnes stipendiat Johan Dragvolls hovedfagsoppgave "Litteratur og rett i Liland-saken" (2001) samt Bjørn Christer Ekelands oversettelse av Jacques Derridas "Lovens Makt"(2002) Org. tit: *Le force de loi*, med etterord av Linneberg og Ekeland.

Shakespeare

“Despite the centrality of the problem of war in Shakespeare, scholarship has tended to overlook it.”

Stephen Marx, *Shakespeare's Pacifism* ⁶

Jeg leser William Shakespeares to komedier; *Much Ado About Nothing* (1598-99) og *The Merchant of Venice* (1596-97) og mener jeg finner eksempler på både konflikt og konfliktløsning.⁷

I utgangspunktet var planen å skrive etter motto fra Bjørn Christer Ekeland: “Det som forplikter litteraturviteren i forhold til teksten, er ikke at den er en roman, et drama eller et dikt, men at den inneholder en flertydighet og flerstemthet.”⁸ Jeg vurderte analyser av Dagsrevyen, rettssalene, eller statsministerens nyttårstale. Da jeg landet på Shakespeare handlet det om at stor diktning viser konfliktenes mange nivåer. George W. Bushs banale krigsdiktning er viktig å analysere, men vanskelig å lære mye nytt av. Da er det bedre å vende seg mot tekster hvis flertydighet er nærmest uendelig, og dermed kan inneholde er rikt konfliktløsende *arbeid*.

Jeg er også blitt inspirert av Harold Bloom sin teori om at fortellingene vi mottar om konflikter, det være seg reportasjer fra rettslokalene eller krigskorrespondentenes reportasjer, på et vis er *Shakespearske*. Dette henger sammen med hans påvirkning av det Bloom kaller det moderne mennesket: *The invention of the human*.⁹ Komediene jeg skriver om har i alle tilfeller vist seg å inneholde de viktigste hovedformene for konflikt. *Much Ado* har både mikrokonflikter mellom mennesker, og strukturer for konflikttenkning som kan få geopolitiske konsekvenser.

⁶ Stephen Marx, *Shakespeare's Pacifism*, Renaissance Quarterly, Vårnummeret 1992.

⁷ Jeg tar utgangspunkt i The Arden Shakespeares to siste utgaver av stykkene, *Much Ado About Nothing*, redigert av Claire McEachern (2006) og *The Merchant of Venice*, redigert av John Russel Brown (2006).

⁸ Bjørn Chr. Ekeland, *Mellom Linjene: litterær viten ut av skapet*. Bøygen 2004, nr 3, 20-26

⁹ Harold Bloom, *Shakespeare: The invention of the human*, New York, 1998. Han skriver bl.a. om i kapittelet *Shakespeare's universalism*, 1-16

The Merchant er en juridisk konflikt som tar opp høyaktuelle spørsmål rundt kultur, etnisitet og rettferdighet. Disse to komediene kan belyse begrepet *dypkultur* fra fredsforsker Johan Galtung, som jeg også benytter meg av. Det er beslektet med Blooms ord om at "Vi kjenner oss igjen i Shakespeares menn og kvinner fordi de i usedvanlig stor grad er opprinnelsen til oss selv."¹⁰ Men selv om Blooms teori om Shakespeares påvirkning på vår kultur er viktig, leser jeg ikke stykkene i hans perspektiv. Blooms analyser kan nærme seg en *herrediskurs*, der Shakespeare havner som allmektig gissel på toppen av historien. Alt som er tenkt kan utledes fra hans diktning. Slike analyser glipper *singulariteten* i den enkelte tanke eller karakter, som er avgjørende, spesielt i et perspektiv om konfliktløsning. Målet kan være heller å se spenningen mellom det generelle og det singulære, som for eksempel er sentralt i Jaques Derridas tenkning rundt rett og rettferdighet. Bloom er allikevel en ressurs jeg stadig vender tilbake til, siden han kjenner både Shakespeare og stykkene så godt. Han tar tydelig stilling til hvordan de bør leses, og blir dermed også god å være uenig med. Andre slike ressurser er Stephen Greenblatt, Stephen Marx og James Shapiro.

Det jeg legger hovedvekt på i stykkene er de retoriske strukturene, argumentasjonen og historiefortellingen. Men det er viktig at disse kvalitetene henger sammen med forutsetningene teksten ble til under. Stykkene er skrevet under stort press; politisk, tidsmessig og økonomisk. Som Stephen Greenblatt har pekt på, kan de leses som en del av forhandlinger om det engelske samfunnet. *The Globe*, og andre spillesteder, var en møteplass for alle lag av samfunnet. I diktningen møtes da viktige elementer i renessansekulturen. Georg Johannesen skrev:

Shakespeare er middelalder + barokk, det kan en kalle renessanse.
Reformasjon og humanisme er "propagandavåpen for den nye Tudor-

¹⁰ Harold Bloom, *Shakespeare som kulturens sentrum: Et foredrag i Universitetets Gamle Festsal 3. Oktober 1995*. Overs. Ragnhild Eik. Aschehoug, 1995, 6. (Det kan også nevnes at senest i juni 2008 kom spillkonsollen *Playstation 3* med et spill der King Henry V sin sagnomsuste Saint Crispin's Day Speech var et sentralt element.)

adel"[...]Vi møter hos Shakespare [...] DOBBELASSIMILASJON = det å oppta stil og innholdselementer både fra overfolkelige og lavfolkelige, utenlandske (nye) og innenlandske (eldre) genrer, tradisjoner.¹¹

Denne dynamikken skapte en særegen diktning, der kravene fra både "folk flest" og samfunnseliten bygger opp om hverandre. Som Wayne C. Booth supplerer i *The Rhetoric of Fiction*:

Our emotional concern in Shakespeare is firmly based on intellectual, qualitative and moral interests. It is a serious mistake to talk as if richness were simply a matter of stuffing in something for the pit, and something else for the gallery.¹²

Jeg har vært opptatt av å se at stykkene til Shakespeare også var samtidshistorie, slik historieskrivingen har vært til alle tider. Greenblatt gjør oss oppmerksom på at: "The Shakespearean theatre depends upon a felt community: there is no dimming of lights, no attempt to isolate and awaken the sensibilities of each individual member, no sense of the disappearance of the crowd."¹³ Dette *felleskapsaspektet* henger sammen med grunnen til at jeg har valgt komedier – og ikke de historiske spillene. Jeg er i mindre grad interessert i krig og fred som handlingsforløp, men mer som *forståelsesmodell og retorikk*. Henri Bergson har sagt det treffende: "Man ville ikke oppleve det komiske om man følte seg isolert. [...] Vår latter er alltid en gruppes latter."¹⁴ Shakespeares teater var utpreget *sosialt*. Like mye samfunnsarena som underholdningsplass. Dette er en årsak til at stykkene er eksemplariske fremstillinger av konflikter. Det skjer et imponerende arbeid i dem for å behandle konfliktene, det være seg rettslige, folkerettslige eller sosiale. Jeg håper å kunne tydeliggjøre det som en del av storheten i Shakespeares diktning. Det er også et spennende trekk ved

¹¹ Georg Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, Cappelen, 2001, 132.

¹² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1983, 133.

¹³ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1997, 5.

¹⁴ Her fra *Drama og Teater - en innføring*, Elke Platz.Waury, Oversatt og bearbeidet av: Odd Inge Langhold, Gyldendal, 2001, 154.

komediene at konflikttenkningen i dem er mer skjult. Det betyr ikke at den er mindre viktig.

Georg Johannesen og Johan Galtung

Retorikk og konfliktløsning har ført meg til to innflytelsesrike norske tenkere: Georg Johannesen og Johan Galtung. Galtung er en av dem som har etablert fredsforskning som fag, og hans metode kjennetegnes ved tverrfaglighet. Han har blant annet vært talsmann for å bruke litteraturvitenskap for å styrke sitt eget felt: "Det har vært til stor hjelp for samfunnsvitenskapene og historieforskningen å ta del i litteraturvitenskapens arbeid med tekstanalyse."¹⁵ skriver han, samt at "En part i en konflikt, på hvilket som helst nivå, som sier noe om konflikten, produserer en *tekst*."¹⁶ Jeg mener Galtung er nyttig i lesning av litterære verker fordi man, også litteraturvitenskaplig, kan ha lett for å ta *tilstedeværelsen av konflikt* for selvfølgelig. Hos Galtung er det ved konflikten analysen starter. Han stiller spørsmål ved alle sider ved den. I en konflikt er det bare *muligheter*. Dessuten bruker han selv verdenslitteraturen som pedagogisk verktøykasse i sitt konfliktløsningsarbeid, siden det er få steder konflikt blir mer eksemplarisk fremstilt enn i litteraturen. Våre viktigste tekster er ofte uttrykk for Galtungs sentrale begrep: *Dypkultur*. Jeg introduserer Galtung tidlig i oppgaven for å ta med hans konfliktsyn gjennom de ulike vinklingene på problemstillingen.

Georg Johannesen var både dikter, politiker, og den første professor i retorikk i Norge i moderne tid. Han var sentral i å gjenintrodusere retorikken her til lands. Jeg prøver å se det rike forfatterskapet som et *forskningsprosjekt*. Det er lett å henge seg opp i hans særegne skrivemåte, med god grunn, siden diktning og tenkning hos Johannesens er tett sammenvevd. Dessuten er det lett å bli tvunget til å ta side. For Johannesen var dette en av skrivingens viktigste *ethos*: "Den som ikke er for eller mot

¹⁵ Johan Galtung, *Både og: en innføring i konfliktarbeid*, Kagge, 2004, 185.

¹⁶ *Ibid*

en tekst eller tale er en døvstum hurtigsanger og en nymalt gullfisk.”¹⁷ Det er lite like nødvendig som mulig å skape skarpe skiller mellom disse elementene i forfatterskapet. Men det viktigste i denne sammenhengen er hans språksyn og metode, hans *totalretorikk*. Mens Johan Galtung begynner oppgaven avslutter jeg med Georg Johannesen. Dette er fordi jeg mener hans tekster inneholder en særegen *bevissthet om konflikt*, og at hans mest grunnleggende motiv er freden, til tross for at han ofte er blitt lest som en krigersk og polemisk forfatter. Det finnes et spenn i Johannesens tenkning om krig og fred som jeg mener beriker problemstillingen. Retorikksynet i oppgaven er dermed farget av Johannesen, og i tråd med dette tar jeg inn antikke kilder som Aristoteles og Quintilian, og benytter det klassiske definisjonsapparatet med sentrale begreper som situasjonsbedømmelsens *kairos*, og de tre appellformene *ethos*, *logos*, *pathos*.

Det er interessant å se Johannesen og Galtung opp mot hverandre, noe jeg prøver i siste kapittel om totalretorikk.¹⁸ Her henter jeg også inn en totalretoriker fra en annen skole, den kognitive lingvisten George Lakoff, som tilfører metaforbegrepet hos Johannesen nyttige perspektiver. Men på vei til kapittelet om totalretorikk har jeg ment det var viktig å undersøke problemstillingen gjennom noen andre perspektiver fra litteraturvitenskapen.

Historisk og moderne teori

Begrepet *dypkultur* fra Galtung kommer i nytt lys av å bli lest i litteraturhistorisk perspektiv. Derfor foretar jeg noen nedslagspunkter i den historiske tenkningen rundt diktning, fra Aristoteles til Nietzsche. Hvordan disse sentrale tenkere har skrevet om diktning viser ofte samtidig hvilke perspektiv de har på konflikt og konfliktløsning. Det er dermed et forsøk på å belyse problemstillingen i et historisk

¹⁷ Georg Johannesen, *Moralske Tekster*, Cappelen 1994.

¹⁸ Galtung er født i 1930, Johannesen i 1931, de tilhører som sådan samme generasjon og deler noen viktige erfaringer om krigs og etterkrigstid i Norge

perspektiv. Samtidig har jeg funnet flere interessante forbindelser til Shakespeare i tekstene jeg behandler.

Av moderne tenkning har jeg sett kort på noen sentrale tekster fra narrativ teori i et konfliktperspektiv. Dette fordi narrativ etter min mening er et viktig element i alle konflikter, også i Shakespeares komedier. Det er nyttig å supplere det totalretoriske perspektivet med narrativ teori, siden det har mindre plass i både Johannesen og Lakoffs tenkning. Johannesen har størst fokus på språkfigurer, genrer, og argumentasjon, mens Lakoffs hovedtema er metaforer og det han kaller *konsepter*. Og som Roland Barthes påpeker er ikke retorikkens *narratio* nødvendigvis det samme som fortelling. "Narratio omfatter to slags elementer: fakta og beskrivelser."¹⁹ Det retoriske aspektene er viktige for å forstå kompleksiteten i konflikter. Men narrativet er etter min mening uunngåelig. Man har ikke en konflikt uten et narrativ, på samme måte som man ikke har et narrativ uten en konflikt. At narrativ teori går utenfor *narratio* i retorikken er i denne sammenheng mindre viktig.

Oppgavens gang:

Jeg begynner kapittel 1 med en gjennomgang av *Much Ado About Nothing*, stykket som blir grundigst behandlet. I kapittel 2 presenterer jeg en innfallsvinkel til konflikt, med Galtungs teori, og *Much Ado* ses i lys av denne. Kapittel 3 tar for seg de nevnte *nedslagspunktene* i historisk tenkning om diktning, fra Aristoteles til Nietzsche, på jakt etter perspektiver på konflikt og dypkultur. Kapittel 4 handler om moderne narrativ teori, fra Propp, til Todorov og Brooks, som jeg setter i sammenheng med Galtungs konfliktmodell.

I Kapittel 5 kommer så en lesning av konfliktene i *Much Ado about nothing*. Disse har jeg delt inn i tre kategorier: kjønnskonfliktene, klassekonflikten, og det jeg

¹⁹ Barthes, Retorikken, 78.

kaller *konflikten som paradigme*. Samtidig som den historiske tenkingen om diktning supplerer konfliktbegrepet, har det vært også interessant å se hvordan filosofer med krig og fred som tema kan belyse diktningen. Derfor tar jeg her inn renessansetenkerne Machiavelli og Erasmus, for se etter spor av deres konfliktsyn i stykket, samt Hobbes', som kom etter Shakespeare. Jeg forsøker også å trekke forbindelser til moderne og skremmende realpolitisk konflikttenkning.

I kapittel 6 skriver jeg om *The Merchant of Venice*, konfliktretorikk, og konfliktløsning som rettens tapte sjel. Mens *Much Ado* etter min mening speiler reelle konflikter i samtidens England, er *The Merchant* et stykke som i større grad stiller spørsmål ved språkets natur og evne til å løse konflikt. Jeg tolker teksten som dypt ironisk, og har hatt utbytte av å se den opp mot Jacques Derridas tanker omkring lov og rett og rettferdighet.

I Kapittel 7 blir Georg Johannesens særegne konfliktsyn utforsket, bl.a. i lys av en av hans tidligste dikt: "Forslag til eksperiment."²⁰ Jeg skriver også om Johannesens forhold til Shakespeare, og begrunner med Lakoff og Galtung hvorfor *totalretorikken* er en god lesenøkkel til spørsmålet om konflikt og konfliktløsende arbeid i litteraturen.

Til slutt kommer ikke en konklusjon, men en avslutning, da spørsmålene jeg har stilt i løpet av oppgaveskrivningens gang har vokst seg større, fremfor å bli besvart. Dette kan ha sammenheng med både materiale og problemstilling; Shakespeare, konfliktløsning, retorikk, Georg Johannesen, Johan Galtung. Jeg kan glatt innrømme at det har vært en brytekamp med giganter – men så igjen - finnes det noe bedre å gjøre på et skrivebord?

²⁰ Fra samlingen *Dikt 1959*, Georg Johannesen, *Dikt i samling*, Cappelen 2001, 9.

1. *Much Ado About Nothing*.

1.1. Krigen inn gjennom portene.

Hver gang Don Pedro, Claudio, Benedick, Balthasar og Don John, bastarden, rir gjennom Messinas porter i Shakespeares komedie *Much Ado about nothing* skjer det med *krigen* som bakteppe. Selv om krigen ikke har noen plass i skuespillets handlingsforløp, den er ganske enkelt bekjempet og vunnet, danner den både bakgrunn og ledemotiv for komedien som skal utspille seg. Derfor kan vi lese stykket i krigens perspektiv; både “den lystige krigen” mellom kjønnene som har gjort Beatrice berømt, og andre krigsformer som kan være mindre åpenbare i teksten.

Krig er en del av, og en konsekvens av konflikt. Hva er så en konflikt? Og hva er konfliktløsning? Begrepene har konnotasjoner både fra vitenskapen og hverdagspråket. Røttene er Latin, både “confligere”, fra “con”= “sammen” + “fligere” = “å støte”, eller også “conflictus” som på engelsk kan oversettes til “contest.” en konkurranse, for eksempel idrett, men også “the presidential contest.” Konflikts etymologiske røtter inneholder altså både spill og krig, slik *Much Ado* gjør, og slik Ishtar var gudinne for både krig og kjærlighet i *Gilgamesjkkvadet*, verdens eldste epos. *Conflict is ubiquitous, violence is not.* skriver Johan Galtung, altså “Konflikt er allestedsnærværende, vold er det ikke.”²¹ Karakterer i komedien ser verden i *krigens perspektiv*, til tross for de fredelige omstendighetene de lever i.

Kan en påvise *konflikten som paradigme* i *Much Ado*? Hvilken plass har i så fall dette, og hvilken konsekvens får det for stykkets tolkningsmuligheter? Jeg vil i dette kapittelet først og fremst presentere stykket hovedtrekk. I neste kapittel om Galtung forsøker jeg å se det med en fredsforskers blikk. I kapittel 5 kommer en grundigere analyse av de viktigste konfliktformenes betydning for tolkningen.

²¹ Johan Galtung, (med Carl G. Jacobsen og Kai Frithjof Brand-Jacobsen) *Searching for peace The Road to Transcend*, Pluto Press, 2002, 151

1.2. Men were deceivers ever...

Much Ado about nothing er sannsynligvis skrevet i 1598-99, i Shakespeares mest produktive periode. Stykket regnes blant de fineste av hans romantiske komedier, takket være dialogen mellom de to "egentlige" hovedkarakterene, Beatrice og Benedick. Handlingen utspiller seg innenfor portene til bystaten Messina. Vi er altså på Sicilia, om ikke i Roland Barthes sitt Syrakus, så på nordsiden av øyen. Selv om scenariet nok henger mer sammen med Shakespeares forkjærlighet for italienske landskap, enn en bevisst forbindelse til retorikkens klassiske opphav, er det lett å se spor av den retoriske tradisjonen i *Much Ado*.²² Fra første til siste akt er replikkutvekslingene preget av ordkrig og kiasmer, teser – antiteser - og en rekke andre retoriske figurer. Disse er vesentlig for komediens fremdrift, i samspill med et plot og et subplot, som begge i komediens stil handler om to elskende pars problemer med å finne sammen.

Prinsen av Aragon, Don Pedro, rir hjem etter en vellykket krig. Men med han rir en som ikke har seiret; Don John, halvbror, og i datidens termer *bastard*. Vi får aldri med sikkerhet vite hva konflikten mellom de to har handlet om, sannsynligvis makt og innflytelse. Om Don John ikke er kastrert som Magnus den blinde, så er han vingestekket. Som han sier: "I am trusted with a muzzle and enfranchised with a clog"²³ Denne dårlig løste konflikten kan leses som utgangspunktet for renkespillet Don John setter i gang. For i motsetning til stedene Shakespeare har hentet inspirasjon til historien fra er ikke motivasjonen til Don John sjalusi av erotisk eller

²² I tillegg til f.eks: *The Merchant of Venice*, *The Tempest*, *Romeo and Juliet*. Det skal også sies at Messina i Shakespeares tid var under spansk herredømme (derfor Don Pedro). Når det gjelder Shakespeares kjennskap til retorikkens opphav finnes det en hel hjemmeside laget av skribenten Dan Harder viet til å bevise at karakteren Sycorax i *The Tempest*, har fått sitt navn satt sammen av Syracus og Korax. Se: <http://sycoraxcorax.com/>

²³ I.3.30

romantisk art.²⁴ Vennskap mellom menn som ødelegges på grunn av en kvinne var et vanlig motiv i litteraturen fra renessansen.²⁵ Men hos Shakespeare i *Much Ado* møtes det vi kan kalle dårlig opphav, bastardstatusen, med misnøye over krigens utfall og maktesløshet. "If I had my mouth I would bite"²⁶ klager Don John til sine sammensvorne, og da de viser han muligheten til å forpurre lykken til prinsens favoritt Claudio, svarer han "this may prove food to my displeasure."²⁷

Men Don Pedro og Don John, som av tittel har høyest rang, er ikke stykkets hovedkarakterer. Florentineren Claudio, er Don Pedros nærmeste venn. Han har latt sitt blikk falle på Hero, som er datteren til Leonato, guvernør av Messina. Til prinsen forteller han:

Claudio: When you went onward on this ended action I looked upon her with a soldier's eye, That liked, but had a rougher task in hand [...] But now I am returned, and that war-thoughts have left their places vacant, in their rooms Come thronging soft and delicate desires.²⁸

Claudio er forelsket i fagre Hero, og unnlater ikke å undersøke om hun er enearving - noe hun jo også er! En ung adelsmann har vist evner i krigen, og skal nå gjøre et godt ekteskap. Muligheten til å ødelegge lykken kommer til Don John via hans tjener Borachio (navnet betyr "drukkensbolten"), som overhører planene om ekteskapet, og får en slu idé. Han forteller Don John: "I am in the favour of Margaret, the waiting-gentlewoman to Hero." Sammen sørger de for at Borachio natten før det planlagte bryllupet, lokker Margaret til vinduet på Heros kammers, i Heros klær, som deltager i hva hun tror er en rollelek. Men under vinduet står Don Pedro sammen med Claudio og Don John, og blir vitne til lyder som ikke sømmer seg fra en jomfrus kammer kvelden før hun skal gifte seg. Det er som hentet ut av Aristoteles *Poetik*:

²⁴ Sannsynligvis Ludovico Aristos episke dikt *Orlando Furioso* (1516) og Matteo Bandellos samling med fortellinger *La Prima Parte de led Novelle* (1554) Ref: *Much Ado About Nothing*, The Arden Shakespeare, Ed: Claire McEachern, 2006, 8.

²⁵ *Ibid* 18

²⁶ 1.3.33

²⁷ 1.3.60

²⁸ 1.1.278 -2.84

Homer er også den som mer enn noen har lært de andre dikterne hvordan man forteller en usannhet på en riktig måte. Det skjer ved en feilslutning. Hvis B er eller skjer når A er eller skjer, så tror folk at når B er, så må også A være der, men det stemmer ikke.

Og Shakespeare lar de to krigerne falle for trikset. Det manipulerede tegnet tolkes, og dommen faller øyeblikkelig. Hevnen blir en offentlig vanærelse av Hero foran presten og hele landsbyen dagen etterpå. Bryllupet avblåses, og Hero faller som død til bakken.

Til alt hell blir Borachios fortelling om udåden overhørt av to lokale vaktmenn som straks plasserer han og kompanjongen Conrad i den provisoriske landsbyarresten. Genren tro forstår selvfølgelig ikke Leonato alvoret da han får beskjed, og ugjerningen blir ikke stoppet før det ulykkelige er skjedd. Men i arresten blir skurkene utsatt for et storartet forhør av hovedvaktmester Dogberry²⁹ - kongen av feilstavelser. Den romantiske komedien glir over i satire, og karnevalesk speiling av en virkelig forhørssituasjon. Vi kan tenke at Leonato, som guvernør i Messina, og øverste juridiske autoritet, normalt ville gjennomføre et slikt avhør med formell brutalitet. Publikum kan i stedet le av landsbyidioten i en prosess som er det nærmeste stykket kommer en rettssak. (Sett bort i fra at vi kan kalle prosessen mot Hero for et justismord – og det kan vi!) Resultatet er uansett at Prinsen og Claudio først ved avreise får rede på at Hero døde av sorg, og så hvordan det hele henger sammen. Full av anger går Claudio som oppreisning med på å gifte seg med Heros kusine, som i avslutningsscenen viser seg å være Hero selv. Forfalskningen hun var utsatt for møtes med at tegnet blir manipulert igjen, denne gangen i det godes tjeneste.

Parallelt til dette er plottet om Beatrice og Benedick. Hvis vi følger Harold Bloom er dette den egentlige historien.³⁰ De er stykkets sterkeste karakterer, både i mengde replikker og berømmelse. Der Hero og Claudio sliter for å oppfylle de sosiale konvensjonene, er Benedick og Beatrice opprørere i sin verden, klovner, med

²⁹ Navnet betyr Nype

³⁰ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, 1998, 197.

den store klovns ekte alvor bak masken. Det antydes en rekke steder i teksten at de tidligere har hatt et forhold, og at Benedick allerede en gang har forlatt Beatrice, muligens i frykt for hennes skarpe tunge og personlighet. Hun mener selv hun gav ham "a double heart for his single one"³¹ mens Benedick selv "cannot endure [his] Lady Tounge."³² Saken er at begge skarpe tunge skaper dynamikken i forholdet. Benedick forsvarer unngkarstilværelsen, ved å si om kvinner: "I will not do them the wrong to mistrust any, I will do myself the right to trust none."³³ Beatrice vil på sin side heller ikke vil giftes "Not till God make men of some other metal than earth."³⁴ Motivasjonen for dem begge går som en rød tråd gjennom *Much Ado*: Det umulige i å stole på den andres seksuelle trofasthet. Denne usikkerheten er fronten for stillingskrigen mellom kjønnene, og gir utgangspunkt for hanreivitser i fra første til siste akt. Da Don Pedro så vidt har satt foten innenfor Messinas porter og spør om ikke den unge kvinnen ved Leonatos side er hans datter, svarer han "Her mother hath many times told me so."³⁵ På samme vis synges det i hagen: "Men were deceivers ever; One foot in sea, and one on shore, To one thing constant never."

Hvis vi leser forholdet mellom Beatrice og Benedick med Blooms briller møtes de i en felles og storslått nihilisme, uten tro på annet enn egen frihet. Bloom opphøyer Beatrice som stykkets største karakter, med en dramatisk intelligens han typisk nok tolker som en transportetappe mellom de mer berømte karakterene sir John Falstaff (Henry VI) og prins Hamlet. Men Bloom underkjenner muligens det performative aspektet av Beatrice og Benedicks nihilisme. Måten de avviser mulighetene for kjærlighet og trofasthet kan også leses som et personlig forsvar, noe som viser seg med sjarmerende tydelighet. Beatrice og Benedick må lures til å bli lykkelig. Som hofflek regisserer vennene det slik at Hero spaserer i hagen med kammerpiken, vel vitende om at Beatrice lytter. Her opphøyer de Benedick til den

³¹ 2.1.256

³² 2.1.251

³³ 1.1.228

³⁴ 2.1.52

³⁵ 1.1.100

flotteste mann i Italia, og forteller også om hans hemmelige kjærlighet for Beatrice. Med samme triks sørger don Pedro og Claudio for å lure Benedick. Og med forsikringer om den andres kjærlighet bryter begge ut i uforbeholdne kjærlighetserklæringer. Det vil si: ikke helt uforbeholdne. I kirken etter Hero er blitt skjendet avslører Benedick sin kjærlighet. Beatrice gjengjelder, noe som fører til dette dramatiske høydepunktet:

Benedick: "Come bid me do anything for thee"

Beatrice: "Kill Claudio." ³⁶

Etter kort nøling, innser Benedick at han må utfordre Claudio for å oppfylle pakten. Men før det kommer så langt, er renkespillet heldigvis avslørt, og det eneste som gjenstår er giftemålet mellom begge par. Da det kommer fram, i stykkets siste scene, at Beatrice og Benedick ble lurt sammen, er det for sent å snu. Kjærligheten har allerede festet grepet. Og Benedick avslutter med en oppfordring til Don Pedro, som for en gangs skyld ikke er herre over situasjonen: "Prince, thou³⁷ art sad – get thee a wife, get thee a wife! There is no staff more reverend than one tipped with horn."³⁸

Et bryllup er en vanlig utgang på en komedie. "Verden beveger seg mot orden" har Ernst Sehrt sagt for å beskrive en romantisk komedies hendelsesforløp.³⁹ Men ved nærmere undersøkelse er det mye med *Much Ado* som tyder på det motsatte av orden, og i alle fall et lykkelig ekteskap. Dette ser jeg som sagt nærmere på i kapittel 5. Først vil jeg spørre: Hvor starter det hele? Hvilken konflikt setter handlingen i gang i *Much Ado*, og hvordan ser denne ut med en fredsforskers blikk?

³⁶ 4.1.286-7

³⁷ For første gang titulerer han her prinsen med det mer familiære "thou" i stedet for "you".

³⁸ "Det finnes ingen verdigere stav enn den som har en knapp av horn" (altså hanreisymbolikken nok en gang.) Andre Bjerkes oversettelse, Aschehoug, 1995.

³⁹ Her fra Elke Platz-Vaury, *Drama og teater En Innføring*, 150.

2. Johan Galtungs metode.

Johan Galtung (f.1930) regnes blant stifteren av faget fredsforskning. Han var første direktør for PRIO⁴⁰ fra 1959, og har gitt ut en lang rekke bøker og artikler om kriminalsosiologi, samfunnsvitenskapelig metodelære, internasjonal politikk, og først og fremst: fredsforskning og konfliktløsning. Galtung legger vekt på at fredsforskning må være en aktiv vitenskap med mål om løse virkelige konflikter.

Hvordan kan man applisere fredsforskning på *Much Ado*? Et sted å begynne vil med Galtungs metode være å spørre: *Hva om man hadde tenkt annerledes i fra starten?* Derfor blir det naturlig å ta utgangspunkt i stykkets innledende konflikt, det som setter i gang hele renkespillet: Konflikten mellom halvbrødrene Don Pedro og Don John. Men først skal jeg presenterer en kortversjon av Galtungs konfliktløsning:

2.1 Dypkultur og dyptekst.

For å forstå konflikter bør man, i følge Galtung, kjenne til det brede spekteret av forutsetningene bak dem. "La oss bruke uttrykket *dypkultur* om disse kollektive underbevisste holdningene som kulturen ofte ikke vedkjenner seg."⁴¹ I dypkulturen har tekst og historiefortelling en sentral plass. Galtung mener en av de viktigste årsakene til konflikter er at: "Mennesker tenker og lærer, gjennom isomorfi, altså strukturellhet – likhet mellom mønstre."⁴² Her henter han termen isomorfi fra medisinen, noe som er symptomatisk for synet hans på en fredsforskners oppgave: En som skal sette diagnose, prognose og foreslår terapi.

I både analyse og terapi er historiefortelling er et viktig verktøy for Galtung.

⁴⁰ International Peace Research Institute of Oslo

⁴¹ Galtung, *Både og*, 187.

⁴² Johan Galtung: *USAs utenrikspolitikk: en fortsettelse av teologi med andre midler*, Spartacus 2002, 31.

En kultur, nasjon eller enkeltindivids selvoppfattelse bygger i stor grad på fortiden, og hvilke historier som beskriver den. Her finner Galtung strukturelle likheter som gjentar seg i ulike historiske situasjoner. Sitatet om strukturlikhet er hentet fra en artikkel om amerikansk utenrikspolitikk, der han påviser forbindelser mellom denne og puritanske bibellesninger. Den politiske og militære støtten USA yter til Israel kommer av at de to nasjonene deler narrativt skjebnefelleskap. Puritanerne som var "the Founding Fathers" laget også en historie om retroende i diaspora, omgitt av villmarken rundt de nye koloniene. Slik ble historien utviklet til at landet kunne kalles *the promised land* – en betegnelse som er hentet fra ideen om *Eretz Yisrael*, stor-Israel, som strekker seg fra Middelhavet til Eufrat. "Problemet synes ikke å være hvorfor de adopterte Israel og Pakten som metafor – problemet ville snarere være å forklare hvorfor de ikke skulle ha gjort det"⁴³ skriver Galtung, før han konkluderer: "En slik strukturlikhet har en voldsom makt over menneskesinnet."⁴⁴ Felles historier er avgjørende for hvordan vi håndterer konflikt. Det blir viktig å avsløre hvordan disse historiene blir brukt: "[...]bringe inn tause undertekster, overtekster og kontekster som bidrag til å forstå det som blir sagt, [...]"⁴⁵ Altså påvise spinn-doktorens manipulerende strategi. Men den aller viktigste teksten finnes i "[...]det underbevisste, i *dyptekstene* som driver partene uten at de selv er fullt ut klar over det, [...]"⁴⁶ Altså teksten som ligger dypere enn det også politikeren og hans kommunikasjonsrådgiver kan lese.

Den grunnleggende definisjonen på en konflikt er enkel: "Parties with contradictory goals"⁴⁷ Og vold er ikke det samme som konflikt. Galtung bruker det kinesiske ordtaket "Et menneske uten konflikter er et lik." En tilstand av konflikt er en naturlig og drivende kraft i "human and social reality."⁴⁸ Det Galtungs forskning

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., 32.

⁴⁵ Galtung, *Både og*, 185.

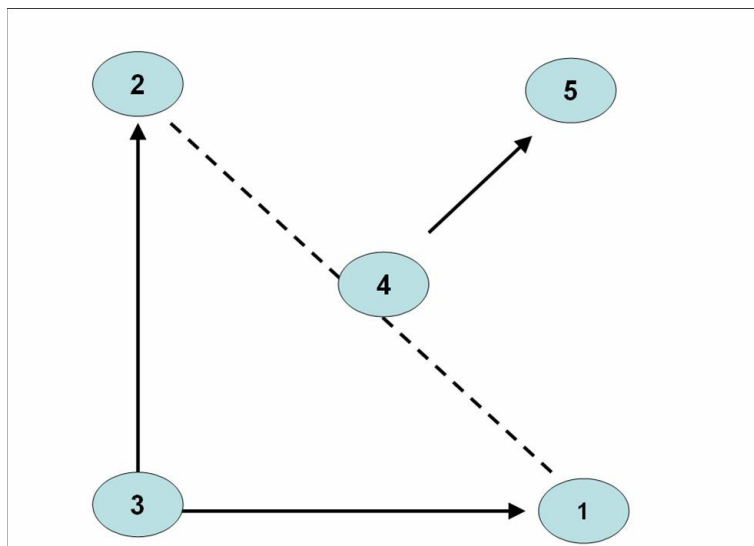
⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Galtung, *Searching for Peace*, 3.

⁴⁸ Ibid.

retter seg mot er *uløste* konflikter, som kan lede til vold. Og han opererer med et omfattende voldsbegrep. Vold kan være strukturell, økonomisk, kulturell, i tillegg til fysisk. Fysisk vold blir ofte sett som *selve* konflikten. Hos Galtung er dette konsekvensen av dårlig løste konflikter i forkant. "Volden har en normalhistorie" skriver han. "Forut for volden er det som regel en polarisering med umenneskeliggjørelse av mulige motstandere."⁴⁹ Hos Galtung bærer alle konflikter i seg et potensial for fremskritt, fordi konflikter kan overskrides, "transcenderes". Herav kommer metoden *konflikttransformasjon*, samt navnet på forskernettverket han leder, *Transcend*.⁵⁰

Et viktig ledd i forarbeidet til en konflikttransformasjon er å kartlegge de ulike aktørene (partene) i en konflikt, samt hvilke mål de har. I store og komplekse konflikter kan dette involvere 20-30 ulike aktører, med en lang rekke ulike mål. Men konflikttransformasjon kan også beskrives enkel, med to parter med motstridende mål. Dette setter Galtung gjerne inn i et enkelt kartesisk koordinatsystem:



⁴⁹ Galtung, *Både og*, 230.

⁵⁰ Svært mye av aktiviteten er internettbasert: <http://www.transcend.org/>

Hver tall representerer et mulig utfall av konflikten. Men utfallene er svært ulike:

1 = Den ene partens mål blir oppfylt. Uforenelig med den andre partens mål.

2 = Den andre partens mål blir oppfylt. Uforenelig med den første partens mål.

3 = Negasjonen. Partene rømmer fra konflikten og ingen oppnår sine mål.

4 = Kompromisset. Begge får litt og taper litt og ingen er fornøyde.

5 = Konflikten transcenderes. Begge partene vinner mer enn hva de har lagt inn.

Hvordan kan man applisere denne modellen på *Much Ado*? Her er et forsøk:

2.2. Bastarden mot bøllen.

Den første oppgaven vil være å kartlegge de ulike målene til karakterene, og skille mellom de legitime og de illegitime.

Don Pedro og Don John kommer fra en krig, der makten over Aragon sannsynligvis har vært et delmål, med Don John som tapende part. Begge mener å ha et legitimt mål, nemlig å oppfylle sin arverett. Don Pedro har en større rett på arven, siden han ikke er *bastard*, som Don John. Dette ville med Galtungs metode være uttrykk for en *dypkultur*. Den kan uttrykkes: *Barn født utenfor ekteskapet blir onde*.

Eller som Benedick beskriver det: "John the bastard, Whose spirits toil in frame of villainies."⁵¹ Hvilke av målene er legitime, eller ikke-legitime? Don Pedro sitt mål om

å arveretten til Aragon må kalles legitim. Men er ikke også Don John sin rett legitim?

Kan det at han er bastard være en legitim grunn til å holde han utenfor makten? I

koordinatsystemet kan de plasseres slik:

⁵¹ 4.1.188

Nr 1 = Don Pedro. Legitimt mål: Arveretten til Aragon. Illegitimt mål: Makt over sin bror.

Nr 2 = Don John. Legitimt mål: Arveretten til Aragon. Illegitimt mål: Å skade sin bror og hans venner.

Nr 3 = Negasjonen. De to skiller lag ved porten til Messina og det blir ikke noe komedie

Nr 4 = Kompromisset. De rir sammen hjem, men stoler ikke på hverandre, en ny konflikt oppstår trolig senere.

Resultatet av konflikten er som kjent nummer 1. Don John blir tatt, og straffet med døden på pikant vis. Stykkets siste replikk er Benedick som roper: *Think not on him till tomorrow; I'll devise thee brave punishments for him. Strike up, pipers!* Festen kan begynne. Men tusen-dukaters spørsmålet ut fra et konfliktløsningsperspektiv blir: *Hva er punkt nummer 5?* Målet for Johan Galtung med modellen er å nå dette stedet hvor konflikten kan overskrides, og energien begge parter legger inn brukes til felles nytte.

Et eksempel Galtung selv bruker er grensetvisten mellom Ecuador og Peru om et område i Andes, der han selv var involvert i fredsmeklingen.⁵² Statene hadde vært i krig om det samme grenseområdet i 1941, 1981 og sist i 1995. De fleste av de "vanlige" metodene for grensekonflikter var utprøvd, både rettslige og militære. Enten-eller løsningen (1) eller (2) var altså ikke bærekraftige. Heller ikke en forhandlet grense (4) eller at begge eller en av partene trakk seg fra konflikten (3). Men det Ecuador og Peru kunne bli enig om var å opprette en bi-nasjonal naturpark, *Corderilla de Condor* (5) som et felles område, med felles plikt og rett til å verne naturen. Slik *transcenderte* de det som ble kalt "the last and longest running source of armed international conflict in the Western hemisphere."⁵³ Som Galtung ubeskjeden forklarer at han sa det til eks-presidenten fra Ecuador:

⁵² Galtung, *Både-og*, 110-111.

⁵³ Bill Clinton, President av USA, BBC News, Publisert 27. 10 1998 (31.08.2008)
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/201442.stm> .

Jeg har en liten metode, og det er å lytte til det som ikke blir sagt, å høre det uhørbare. Verken De eller deres kollega sier noe om *hvorfor* man må trekke en grense, antagelig fordi det synes så opplagt. Dere er nok begge av den oppfatning at hver kvadratmeter på denne jord tilhører én og bare én stat. Og slik er det jo, nesten alltid. Metoden består i å finne fram til de trossetninger som ikke blir diskutert, ikke en gang formulert, og så begynne å røre litt i dem, ruske i dem, bygge inn et "ikke", oppheve dem så det hele blir mer fleksibelt.⁵⁴

Relevansen i forhold til litteratur kan ses på flere vis. Det første som slår meg er at Galtung her prøver å vekke noe som kan kalles "det muligens modus" i konfliktdeltagerne. Det er stedet hvor forestillingsevnen blir sentral i konfliktløsningen, for å nå punkt 5 i koordinaten. Dette står i en interessant forbindelse til litteraturens "som om" som jeg skal komme tilbake til flere steder.⁵⁵

For det andre kan dramatikk brukes som velkjente eksempler på konflikt, og Galtung bruker ofte verdenslitteraturen som pedagogisk verktøy. Undertegnede studenten har deltatt i et verksted der Galtung brukte Henrik Ibsens "En folkefiende" som utgangspunkt for å illustrere to aktører med legitime mål, som allikevel er motstridende. I eksempelet har brødrene Stockmann hvert sitt legitime mål. Badelegen har at sannheten må komme frem, byfogden tenker på arbeidsplasser og byens rykte. Spørsmålet blir, hvordan forene de legitime målene? I gymsalen på Osterøy haglet det med ideer. Hva med å anlegge et kompetansesenter for infeksjoner i badevannet? Er det andre vannanstalter som har samme problem? I så fall kan både gamle og nye arbeidsplasser opprettes. Seansen ble avsluttet med at Galtung takket Henrik Ibsen for å ha fremstilt en konflikt så ypperlig.

Finnes det løsninger på konflikten mellom don Pedro og Don John i *Much Ado*? Don Pedro har et legitimt ønske om makt, men et illegitimt ønske om makt over sin bror. Don John har et legitimt ønske om å arve sin far (som aldri er nevnt), og et illegitimt ønske om hevn over alle på grunn av sin vingestekkede posisjon. I stykket blir Don John, som vanlig er i et konfliktnarrativ, fremstilt av de andre som et dårlig

⁵⁴ Galtung, *Både-og*, 110.

⁵⁵ Om Schiller 39-40, om Todorov 52, samt om metafor 110-111.

menneske. Men Shakespeares storhet som dikter ligger blant annet i at de såkalt slette karakterene har mange dimensjoner. Som Arild Haaland skriver om Shakespeare som sosiolog, i dette tilfellet om *Troilus og Cressida*:

[...] someone who is ignored loses his self-confidence, since nobody can live in total independence of others. Every citizen is accorded a value on the basis of his riches, his position or his contribution, all of which factors receive their force from how fellows evaluate them. Man derives his importance from those who observe him from the outside [...] ⁵⁶

Også et annet sitat er på sin plass for å forstå bastarden Don John, fra Jostein Børtnes forord til Aristoteles *Poetikken*:

I den retoriske tradisjon ble nemlig menneskets handling utledet av dets karakter. En persons karakter ble her oppfattet som en kjent størrelse, i motsetning til hans handlinger, som det var retorikerens oppgave å rekonstruere, enten for å få vedkommende dømt eller frikjent. Dette gjorde de ved å appellere til karakteren.⁵⁷

Don John var sannsynligvis kledd i svart i oppsetningene på 1600-taller, for å symbolisere skam og sorg, slik var det tydelig hvordan han var skurken. På samme måte blir angrepene på Hero i like stort grad mot hennes karakter som handlinger. Som Don Pedro sier: "I stand dishonoured, that have gone about/To link my dear friend to a common stale."⁵⁸

I fredsforskningen vi det være muligheter for de to brødrene til å overskride konflikten. I utgangspunktet rir de jo sammen. Åpning for tillit viser seg da både Don Pedro og Claudio stoler på lureriet til Don John. Hva med en lovendring i forhold til arvestatus? Hva med at Aragon deles inn i en føderasjon av to, styrt av

⁵⁶ Arild Haaland, *Shakespeare, His Intellectual and Moral Universe*, (Oversatt og revidert av Marianne Haslev Skånland i samarbeid med Haaland.) Department of Philosophy, Publication Series NO 7. Bergen 1993, 37.

⁵⁷ Børtnes, Jostein, *Om å lese Poetikken*, forord til: *Om Diktetkunsten*, Aristoteles, overs av Sam. Ledsaak, Dreyer, 1997. s.21.

⁵⁸ 4.1.63-64

hver sin don? Dette er løsninger som forlengst er forlatt da følget av adelsmenn rir inn portene til Messina. Konfliktløsningsdelen av konflikten er som sådan ikke tilstede i stykket, annet enn som forlatt mulighet. Men konflikten er forutsetning for plottet. Derfor er det nyttig å studere at konflikt er en fleksibel størrelse, fordi det er lett å ta eksistensen av en konflikt for gitt, kanskje spesielt i et dramatisk verk.

Den uløste konflikten er et vanlig sted for Shakespeares stykker å begynne, bare tenk på *Much Ado*, *Merchant of Venice*, *Henry V*, *Hamlet*, *Troilus and Cressida* eller *Romeo and Juliet*. Det at konflikten som setter plottet i gang også kunne vært mulig å løse er en mulig del av stykkets tolkningsmuligheter. Den uløste konflikten som setter handlingen i gang i *Much Ado* er også eksempel på to svært vanlige konfliktløsningsmodeller i følge Galtung: *kompromisset og den negerte konflikt*. De representere som sådan ikke virkelige løsninger på konflikten, men kun vinnere og tapere.

Det enkle svaret på om karakterene i *Much Ado* ser verden med konflikt som paradigme blir ja. Shakespeares stykker blir viktige fordi det er usikkert hvem som er konfliktens vinnere og tapere ved nærere lesning. Dette gjelder både *Much Ado* og *The Merchant* som jeg viser i kapittel 5 og 6. Men først vil jeg dvele litt med konfliktens opphav. Hvordan oppfattes konflikt i litteraturvitenskapen? Og kan dette stå i forbindelse til Galtungs begrep om dypkultur? Dette vil jeg se på i to kapitler. Det første handler om den historiske tenkningen om konflikt i diktningen.

3. Noen nedslagspunkter i historien

“Warum musste der griechische Bildhauer immer wieder Krieg und Kämpfe in zahllosen Wiederholungen ausdrücken, ausgereckte Menschenleiber, deren Sehnen vom Hasse gespannt sind oder vom Übermuthe des Triumphes, sich krümmende Verwundte, ausröchelnde Sterbende? [...] Ich fürchte dass wir diese nicht "griechisch" genug verstehen, ja dass wir schaudern würden, wenn wir sie einmal griechisch verstünden.“

Nietzsche, *Homers Wettkampf* ⁵⁹

Når Nietzsche i *Homers Wettkampf* spurte om konfliktens skremmende opphav i den greske kunsten var dette et spørsmål han selv prøvde å besvare gjennom tesen om det dionysiske og apollinskes motsetningsforhold. På leting etter konfliktens dykkultur vil jeg gjøre noen nedslagspunkter i historien, og se på både diktning fra antikken og renessansen, samt refleksjoner om denne hos Aristoteles og så Sidney, Schiller, Hegel og Nietzsche. Spørsmålet er hvordan den historiske litteraturteorien forholder seg til problemstillingen om et konfliktløsende *arbeid*. Dessuten, om det finnes forbindelser til Shakespeare, og til Georg Johannesens totalretorikk, som jeg avslutter oppgaven med.

3.1. Agon og Aristoteles

Aktørene i det greske dramaet ble kalt *agonister*, etter *agon*, som betyr både strid og konkurranse. Agon var også en gud, og ordet er et sentralt begrep for retorikken og det greske dramaet. Men det er ikke like lett å finne en definisjon på begrepet. Etter

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Homers Wettkampf* (1872) "Homer's Contest": "Why must the Greek sculptor give form again and again to war and combat in innumerable repetitions: distended human bodies, their sinews tense with hatred or with the arrogance of triumph; writhing bodies, wounded; dying bodies, expiring? [...] I fear that we do not understand these in a sufficiently "Greek" manner; indeed, that we should shudder if we were ever to understand them "in Greek." (Etterlatte skrifter) (10.08.2008) <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/hcg.htm>.

forgjeves å ha lett gjennom *Retorikken* og *Poetikken*, henvendte jeg meg til Aristoteles-oversetter Tormod Eide. Han var så vennlig å svare meg på e-post (som jeg også fikk lov å sitere):

Det er riktig at agon er et sentralt begrep når vi snakker om de gamle grekerne. Det greske var et overmåte kompetativt samfunn, og ordet ble vidt brukt både om idrettslige og musiske konkurranser, om ordstrid av forskjellig slag (i en rettssak eller i tragedien), om militær kamp (krig, slag, trefning) osv. osv. Men selve ordet agon "fordamper" da ofte i moderne oversettelser av greske kilder, relevante steder må letes frem fra sammenhengen.⁶⁰

Og Aristoteles skriver mye om konflikt i *Poetikken*, for eksempel den kjente maksimen om at "Enhver tragedie er dels knute, dels løsning på knuten. Knuten ligger ofte utenfor fabelen, undertiden også innenfor, resten er løsningen."⁶¹ Selve *knuten, lysis*, en av tragediens viktigste formgrep, inneholder altså både en ide om konflikt og konfliktløsning. Og i bok fjorten skriver Aristoteles om *Det frykt og medynkvekkende*: Når nu en fiende står mot en fiende, er det intet medynkvekkende i det, [...] Når derimot de smertelige begivenhetene utspiller seg mellom venner, når f.eks. en bror dreper en bror, [...] da er dette begivenheter man må søke.⁶²

Konflikten er naturgitt hos Aristoteles. Det er *hvem konflikten er mellom* som skaper spenning. I *Much Ado* er det også forholdet mellom venner og brødre som skaper spenningen. Fokalisering, karakterens eller fortellerens perspektiv, er et nødvendig orienteringspunkt for å forstå konfliktens rolle. Konfliktens dykkultur er i utgangspunktet at konflikt og kamp er en naturlig del av virkeligheten. Men hva så med konfliktløsningen?

Aristoteles har tragediediktningen som utgangspunkt. For eksempel *Orestien*, av Aiskylos, der Klytaimnestra og elskereren Aigistos, dreper ektemannen

⁶⁰ Privat e-post fra Tormod Eide, 03.12.2007

⁶¹ Aristoteles, *Poetikken*, 59.

⁶² *Ibid.*, 51.

Agamemnon og elskerinnen Cassandra, i det de vender hjem fra krigen om Troja.⁶³ Som Jean-Pierre Vernant har pekt på, tok de greske tragediene opp i seg, og behandlet noe av bystatens vanskeligste konflikter. "Ein gresk tragedie er ein domstol"⁶⁴ skriver Vernant, fordi bystaten i perioden gjennomgikk store forandringer og konflikter. Tragediediktningen og teateret, hvor tilskuerne samlet seg i tusenvis, kan ses på som en måte å løse og forløse disse:

Tragedien stiller rettslege problem og reiser spørsmål om kva rettferd er. Gresk rett som nett er blitt formulert, er i motsetnad til romersk rett ikkje systematisert, ikkje tufta på aksiomatiske prinsipp, men er satt prøvande saman av ulike nivå.⁶⁵

Lingvistiske og antropologiske undersøkelser av de greske tragediene viser at de inneholder et juridisk vokabular som speiler de faktiske rettslige behandlingene. Og hva er en rettslig behandling grunnleggende sett om ikke behandlingen av en konflikt i samfunnet? Det er interessant at Vernant påpeker sammenblandingen av "nivåer", som senere blir mindre tydelige, etter som rettsvesenet utvikler egen diskurs. Kanskje tragediene med sitt juridisk-litterære språk evnet å behandle konflikter, både mellom ulike rettsoppfatninger, men også andre opprivende konflikter i den antikke kulturen? Som Vernant skriver om *Eteokles*, fra *De syv mot Teben* (Aiskylos) "I *Eteokles* freistar tragedien å presentere visse strukturar i konflikt, visse verdier og krefter: sosiale, religiøse og psykologiske."⁶⁶ Eteokles og Polynikes er jo et brødrepar som kan få Don John og Don Pedro til å framstå som Tuppen og Lillemor – sønner av Ødipus sin blodskam som de er, og forbannet av sin far til å

⁶³ Drapet er hevn, for at Agamemnon ofret datteren deres Ifigienia slik at han skulle få vind i seilene, da han var på vei til krigen. Dermed må deres felles sønn Orestes drepe sin egen mor, slik er blodhevn og Apollos lover.⁶³ Og Orestes blir igjen utsatt for hevn, jaget av hevngudinnene Eumenidene. De vil ha hans hode på et fat. Og Orestes må flykte til Apollos tempel. Eksempelet er hentet fra Arild Linneberg, *All stor kunst har freden som perspektiv: Tretten triste essays om krig og litteratur*, Gyldendal 2001, disse tankene er hentet fra sidene 42-44.

⁶⁴ Jean-Pierre Vernant, "Den greske tragedien: *Tolkingsproblem*", overs, Atle Kittang, fra *Moderne litteraturteori: En antologi*, Kittang, Linneberg, Melby, Skei (red.) Universitetsforlaget 2003, 338.

⁶⁵ Ibid 339.

⁶⁶ Ibid 342..

måtte dø for hverandres hender. Men en forbindelse mellom stykkene er at begge brødreparenes forbannelse er knyttet til blodet, og mytiske oppfatninger av hvilken rolle det spiller for en persons karakter. Og når det gjelder *løsning* av konflikt peker Arild Linneberg på nettopp *Orestien* som et godt eksempel:

Apollon må be gudinna Athene om hjelp. For å få slutt på konflikten, innstifter hun *Aeropagos*, det greske rettssystemet. Det siste stykket handler om rettssaken, der Orestes blir frikjent: Orestes og hevingudinnene skal forsone seg med hverandre og leve i fred og fordragelighet. Blodhevn skal opphøre - konfliktene skal heretter løses med fredelige midler - av en uavhengig domstol, der alle parter skal høres.⁶⁷

Det blir lett å se en parallell mellom retorikkens opphav på Sicilia, og det greske rettsvesenets fødsel som blir behandlet i tragediediktningen, bare tiår etter opprøret og rettssakene i Syrakus. *Orestien* ble oppført ved Dionysosfestivalen i 458 f.Kr. Urolighetene i Syrakus tok til på midten av 480-årene f.Kr. Konflikt ble altså behandlet *in extenso*, både i antikkens diktning, og i tenkningen rundt denne diktningen. Også *konflikten som paradigme*, gjennomsyrrer Aristoteles, og seinere storheter, som Longinos, Horats, Cicero eller Quintilian. Krig er litteraturens tema både i den greske og romerske kulturen. Det samme gjelder retorikken. Og slik er også historieskrivingen preget av en barsk og likefram innstilling til krig. Som hos Thukydid, i *Historien til peloponneserkrigen*, der Athenernes rå maktspråk overfor den mindre samfunnet på øyen Melos blir skildret: "Dere vet det like så godt som oss, at rettferdighet i denne verden, bare kan være tilfellet mellom jevnbyrdige makter. De som er sterke gjør som de vil, de svake får lide det de må".⁶⁸

De er rimelig å anta at de greske tragediene framstilling av konflikt har påvirket både det Galtung kaller *dypkultur* og konflikter i litteraturen, på grunn av deres plass som tekster seinere tider har forholdt seg til. Parallelt med dette kan man

⁶⁷ Linneberg, *Tretten trise essays*, 43.

⁶⁸ Thucydides, *War and Power*, Fra *The Ethics of War: Classic and contemporary readings*, Reichberg, Syse, Begby (red) Blackwell 2006. 1. (Min oversettelse fra engelsk).

se spor av tenkning rundt det å *løse konflikt*. Aristoteles skriver i bok ti av sin Nikomakiske etikk: "Vi går i krig, så vi kan leve i fred." Aristoteles sin *eudaimonisme* eller "gyldne middelvei" kan leses som en oppskrift på konfliktløsningens etikk; balansering og dannelsen. Dannelsen er livets høyeste mening hos Aristoteles. Derfor skriver han spottende i *Politikken* om de bystatene, som Sparta, som er så fokuserte på å vinne krigen at de glemmer at man også må vinne freden:

Facts, as well as arguments, prove that the legislator should direct all his military and other measures to the provision of leisure and the establishment of peace. Most of these military states are safe only while they are at war, but fall when they have acquired their empire; like unused iron they lose their edge in time of peace. And for this the legislator is to blame, he never having taught them how to lead the life of peace.⁶⁹

Dette er tanker som gir gjenklang også i vår tid, for eksempel hos filosofen John Rawls som i sin etikk for stater på det sterkeste påpekte betydningen av at krigen må kjempes mot en fiende, på en slik måte at både fienden og en selv blir forberedt på fred.⁷⁰

Shakespeare ble påvirket av Aristoteles, som stod høyt i renessanse-tenkningen. Men den shakespearske karakter er heldigvis for jordnær til å etterleve Aristoteles sine etiske standarder. Den følger snarere rådene Tranio gir sin herre Lucentio i *The Taming of the Shrew*:

Let's be no stoics nor no stocks, I pray;
Or so devote to Aristotle's cheques
As Ovid be an outcast quite abjured:
Balk logic with acquaintance that you have
And practise rhetoric in your common talk;
Music and poesy use to quicken you;
The mathematics and the metaphysics,
Fall to them as you find your stomach serves you;

⁶⁹ Aristotle, *Politics*, Book VII, *The Ethics of War*. Reichberg, Syse, Begby (red.) 43.

⁷⁰ John Rawls, *The Moral Duties of Statesmen*, fra *The Ethics of War*. Reichberg, Syse, Begby (red.) 639

No profit grows where is no pleasure ta'en:
In brief, sir, study what you most affect.⁷¹

Altså; alt med måte. Bruk filosofien, men la den ikke forhindre deg fra å se verden som det uperfekte sted den er. "Trollet" Kate som blir temmet i denne komedien, er Beatrice sin ulykkelige forgjenger. Der Beatrice aldri lar seg kue, ender Kate som identitetsløs av mannens retoriske sjokkdoktrine, og kaller solen månen, og månen solen. Men disse linjene om Aristoteles som innleder stykket fra tidlig 1590-tall, er forvarsel om en annen Shakespeare. Konflikten mellom Beatrice og Benedict er mer avansert enn den mellom Katherina og Petruchio, forholdet deres er på vei i mot et ekte felleskap. Slik også Aristoteles beskriver i sin etikk at uten venner ville ingen velge å leve, selv om de hadde alle andre goder som fantes.

Jeg mener dette korte nedslagspunktet viser at det i antikken finnes en dobbelheten i diktningen; Konflikt er et viktig formelt element. Samtidig foregår det et konfliktløsende arbeid i de greske tragediene. Hvordan blir så behandlet på Shakespeares tid?

3.2 Sidney

I renessansen oppstår det en viktig motsetning mellom *realpolitiske* og *pasifistiske* tankestrømninger, mellom Machiavelli og Erasmus av Rotterdam, som møtes i Shakespeares diktning. Dette kommer jeg inn på i kapittel 5. Men hva med tenkning om konflikt i diktningen? Her er Sir Philip Sydney en markant skikkelse. Han var myteomspunnet diplomat, dikter og soldat, som til slutt fant sin død på slagmarken. Det sies at under gravferden ropte londonerne: "Farewell, the worthiest knight that lived." Hans apologetiske skrift med den militære tittelen *Forsvar for poesien*⁷², ble

⁷¹ William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, Akt 1, Scene 1.

⁷² Sir Philip Sydney, *Forsvar for poesien*, i *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Eide, Kittang, Aarseth, (red) Universitetsforlaget 2001. 97-112.

skrevet i 1583, men kom ut i 1595, fire år før *Much Ado*. Det er regnet som "renessansens viktigste litteraturteoretiske essay" og Shakespeare var godt kjent med Sidney.⁷³ I flere stykker siteres han, og i *King Lear*, låner han subplottet om *Gloucester* fra Sidneys romanse *Arcadia*, forøvrig blant tidens mest leste fiksjonsverker. Sidney holder i *Forsvar for poesien* Aristoteles som fremste autoritet, og han videreutvikler *mimesis* -begrepet fra Poetikken.⁷⁴ Men mest kjent er *Forsvar for poesien* på grunn av statusen Sidney gir diktningen som den ypperste av kunststartene. Dette i polemikk mot satirikeren Stephen Gosson, som i sin *Schoole of Abuse* (1579) angrep poesien "[w]e who have both sense, reason, wit and understanding [...] Let us but shut our eyes to poets, pipers, and players" – på det lite originale grunnlag at diktningen skadet den offentlige moral. På toppen dedikerte han skriftet til Sidney, til sistnevntes forargelse.

Sidney svarte med et glødende forsvar: dikterkunsten utfører hva historieskriveren og filosofen ønsker, men ikke klarer. Dikteren kan skape "et perfekt bilde for bevisstheten." Poesien er det beste didaktiske redskapet, mens filosofen belærer med "dunkle ord." Historieskriverne "kommer nedlesset med gamle bøker som musene har gnaget på."⁷⁵ Den aristoteliske etikken kommer til syne i følgende passasje, hvor Sidney kobler *praxis* (handling) med *gnosis* (kunnskap). Handling er sammenvevd med, og det sanne målet på, kunnskap:

Akkurat som salmakerens nære mål er å lage en god sal, men hans høyeste mål er å tjene en edlere ferdighet, ridekunsten, slik forholder ridekunsten seg til krigskunsten. Og soldaten skal ikke bare ha kunnskapene, men også kunne utøve sitt fag. Slik at siden det endelige målet for all jordisk lærdom er gode handlinger, må de ferdighetene som i høyest grad kan fremme dette, ha det mest rettmessige krav på å være fyrster over alle andre.⁷⁶

⁷³ Ibid., 97.

⁷⁴ For en fin påvisning av Aristotelisk mønster i *Defense of Poesie*, se: <http://www.dbu.edu/mitchell/sidneyar.htm> (31.08..2008)

⁷⁵ Sydney, *Forsvar*, 100.

⁷⁶ Ibid., 99.

Følgelig bruker Sidney *architectonike* som begrep for "gudinnene blant vitenskapene" og definerer det som "menneskets kunnskap om seg selv i en moralsk og politisk sammenheng, med det mål for øye å gjøre vel og ikke bare kunne vel."⁷⁷

Sydney har et syn på konflikt som er beslektet med sin læremester. Den tidligere nevnte *selvfølgeligheten* er åpenbar, men samtidig den aristoteliske metode som går ut på å balansere motsetningene i en gylden middelvei. Og det er krigeren som i siste instans kan utføre gode handlinger, mens poetens rolle er opphøyd:

For uansett hvilken handling eller uenighet, hvilket godt råd, hvilken politisk avgjørelse eller krigsplan historikeren må skrive ned, kan dikteren (om han lyster) gjennom sin etterligning gjøre den til sin egen og forskjønne den for å øke dens evne til både å formane og underholde, slik det behager han som har alt fra Dantes himmel til hans helvete i sin penns makt.⁷⁸

Og i den tilstand av *agon* verden befinner seg i, kan man hente inspirasjon og råd fra diktningen, og i de vanskeligste av tider "la Æneas settes på ditt sinns tavle."⁷⁹

Renessansemennesket Sidney formidlet altså Aristoteles, (og dessuten Machiavelli) til den engelske kulturen Shakespeare skulle virke i.⁸⁰ I hans etikk er vurderingen at poesiens *virkning* skal veie tungt, og det er her Sidney blir virkelig interessant ut i fra et konfliktløsningsperspektiv.

For å bevise diktningens virkning løfter han frem Menenius Agrippas appell til folket i Roma, under et opprør mot myndighetene. Revolten dempes med fortellingen om da kroppsdelene gjorde opprør mot magen. Armene og beina var lei

⁷⁷ Ibid., 99.

⁷⁸ Ibid., 104.

⁷⁹ "I uvær og i sport, i krig og i fred, som flyktning og som seierherre, som angrepet og som angriper, overfor fremmede og overfor familie, og sist, men ikke minst, i hans innerste tanker såvel som hans handlinger, vil den som ikke er forutinntatt og som kan la sitt sinn påvirke, finne at Æneas er et fruktbart eksempel på fremragende egenskaper [...]" Ibid., 110.

⁸⁰ Donald Stump, Saint Louis University, History of Sidney Scholarship "He was, for example, the first major English author to assimilate the teachings of Aristotle's Poetics and the neo-classical criticism of Renaissance Italy. He helped to popularize Hellenistic romance and Italian poetic style, and his treatments of Machiavellian politics and Epicurean philosophy are among the earliest in English literature." (31.08.2008) <http://bibs.slu.edu/sidney/history.html>

av snylteren som forsyner seg med fruktene av andres arbeid. Dette skriver Shakespeare om til dialog i *Coriolanus*, første akt:

Agrippa:

There was a time when all the body's members
Rebell'd against the belly; thus accus'd it:—
That only like a gulf it did remain
I' the midst o' the body, idle and unactive ⁸¹

Så snart lemmene hadde bestemt seg for å slutte å mate magen, fikk de kjenne konsekvensene. De holdt på å miste livet. Dette velformulerte forsvaret for politisk sentralisme kan leses på flere vis, også som kynisk demagogi. Hos Shakespeare konkluderer Agrippa: "*The senators of Rome are this good belly, And you the mutinous members*" Kostelig nok mener Sidney at siden Agrippa ganske enkelt forteller et "eventyr" så "setter han ikke sin lit til retoriske vendinger." Her er nok Sidneys poetikk så retorisk influert, at han selv blir vel retorisk i sin overtalelsesstrategi.⁸² Men det sentrale er det *konfliktløsende* aspektet ved historien. For eventyret har den effekt å samle folkene til en "overenskomst på rimelige vilkår." Det eventyret som skaper fred (om kun for en stakket stund i Shakespeares tragedie) er for Sidney det fremste eksempelet på poesiens kraft!

Sidney viderefører Aristoteles og introduserer det for engelsk renessansediktning. Aristoteles' konflikt er bevart hos Sidney og Shakespeare, men blir gjort forståelig i renessanseteaterets kontekst. Det samme blir tanken om en konfliktløsningens etikk, noe som skal vise seg viktig når en ser på Shakespeares utvikling som dikter. Mer om dette i kapittel 5. Først til Schiller, for å se etter brudd i litteraturteoriens *konflikt som paradigme*.

⁸¹ William Shakespeare, *Coriolanus*. Akt 1.

⁸² Den retoriske innflytelsen viser seg også i mange referanser til Cicero, og hans insistering på den tette sammenhengen mellom å bevege og belære, fra det retoriske trekløveret *docere, delectare, movere*, altså: *belære, behage, bevege*.

3.3 Schillers brudd

Hvis vi skal se etter et *brudd*, en annerledes innfallsvinkel til konflikt enn den aristoteliske, kan Friedrich Schillers to artikler "Über naive und sentimentalische Dichtung" og "Über das Pathetische" være et bra sted.⁸³ I motsetning til Sidney insisterer Schiller to århundrer senere på at diktning og moral ikke er det samme, men står i et motsetningsforhold. Det er slik Schiller forsvarer fri diktning om umoralske personer, i en estetisk etikk; "ved estetiske dommer er vi altså ikke interessert i det etiske i seg selv, men kun i friheten."⁸⁴ Ifølge Schiller er det er lett å bli forvirret av denne motsetningen. Vår destabiliserende "grøssende beundring" for den "helt ut onde karakter" som kan forekomme i et fiktivt verk må forklares med muligheten for helt fri viljeutøvelse. "Den poetiske kraft må altså ligge alt i den forestilte muligheten."⁸⁵ Grunnen er at "Selv i historiske personers virkelige handlinger er ikke eksistensen, men derimot muligheten som gir seg til kjenne i eksistensen, det poetiske."⁸⁶ Schiller blir interessant for problemstillingen om et konfliktløsende arbeid i litteraturen da han beskriver hvordan:

Den estetiske kraft som det opphøyde i sinnelag og handling griper oss med, skyldes altså på ingen måte fornuftens interesse for at det *skal bli* handlet riktig, men beror derimot på innbilningskraftens interesse for at *det skal være* mulig å handle riktig.⁸⁷

Slik er det også i den grusomste tragedie, eller komedie med de sletteste karakterer, en frihet, som ligger i muligheten for annerledes handling. Her mener jeg det finnes en forbindelse til jakten på kreative løsningsmuligheter som hos Galtung er vesentlig for å finne *overskridelsen*. Som beskrevet i forrige kapittel dreier seg om å finne punkt

⁸³ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* og *Über das Pathetische*. Her fra: *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Eide, Kittang, Aarseth, (red) Universitetsforlaget 2001 151-172

⁸⁴ Ibid., 154.

⁸⁵ Ibid., 152.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., 153.

nummer 5 i koordinatsystemet. Schiller tegner an til et syn på diktning hvor "det muliges modus" blir løftet frem. Dette grunnleggende fenomenet blir for eksempel beskrevet av Erling Aadland i "Fortelleren og skriveren."⁸⁸ "Alle fortellere er retorisk sett en prosopopeia, en trope som gir ansikt, stemme og liv til noe som i utgangspunktet ikke har slike egenskaper."⁸⁹ Aadland mener dette er mer allmenngyldig enn litteraturen, at vi også finner spor at det i fantasier, eller når et barn som spiller fotball roper at det er Maradona. Dette "som om" kan koblet til Galtungs konfliktløsning, hvor det dreier seg om å skape en åpning for nye tanker. Et "som om" kan fort bli til et "hva om" – som kan bli avgjørende hvis man for eksempel vil bygge et bi-nasjonalt naturreservat i Andesfjellene.⁹⁰ Det muliges modus kan være et viktig sted for konfliktløsende arbeid i litteraturen.

Et annet viktig aspekt hos Schiller et synet på konflikt som ligger i kjernen av vesensforskjellen han tegner mellom den antikke "naive" diktningen og nyere "sentimentale" diktning. Schiller skriver om sin tids "motsetning til naturen."⁹¹ Homer "følte naturlig" mens vi kun "har følelse for det naturlige." Blant dikterne som kommer nærmest de gamle, holder Schiller Shakespeare, fordi han "er streng og utilnærmelig som Diana i sine skoger." "Han er verket og verket er han" skriver Schiller – og mener både Homer og Shakespeare.

For å eksemplifisere bruker han det episke diktet av Ariost, *Orlando Furioso* som Shakespeare henter mye av handlingsforløpet til *Much Ado* fra. Schiller sammenligner en scene herfra med 6.bok av *Iliaden*, hvor Glaukos og Diomedes "støter på hverandre i kampen og gir hverandre gaver etter å ha gjenkjent hverandre som gjestevenner."⁹² Dette ser han opp mot det "ridderlige edelmot" hos Ariost, da den kristne Farrau og sarsaneren Rinald "slutter fred etter en heftig kamp og dekket

⁸⁸ Erling Aadland, *Fortelleren og skriveren: En teoretisk og terminologisk oppklaring*, Spartacus, 2000. Et annet sted "det muliges modus" blir løftet fram er i Erik Bjerck-Hagens anmeldelse av Dag Solstads roman *Armand V* i Morgenbladet, 22.9.2006.

⁸⁹ Aadland, *Fortelleren og skriveren*, 14.

⁹⁰ Ref. kapittel 2 om Galtungs metode.

⁹¹ Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 155.

⁹² *Ibid.*, 157.

med sår stiger de opp på samme hest." Schiller mener at: "De to eksemplene, så ulike de ellers kan være, ligner hverandre svært når det gjelder den virkning de har på vårt hjerte, da begge skildrer sedenes skjønne seier over lidenskapene og rører oss ved sinnelagets naivitet."⁹³ Og det sentrale for Schiller er hvor forskjellig dikterne beskriver handlingen. Homer skildrer forbrødring, evnen til å se utover kampens logikk, på grunnlag av seder og skikker. Ariost er borger av "en senere verden som er kommet bort fra sedenes enfold, og kan ikke skjule[...] sin sinnsbevegelse når han skal berette om denne hendelsen." Dette gjør at Ariost forlater skildringen, og foretar en verdivurdering: "O gamle ridderskikkens edelmod!"⁹⁴ Schiller beundrer Homer for den hverdagslige måten han behandler slikt "edelmod".

Det som ikke nevnes her er årsaken til handlingens storslåtte effekt: den overskrider konflikten. De skaper en fred i krigen, en krigens etikk. Og det retoriske, altså *talehandlende* aspektet ved teksten, beveger følelsene. Hos Schiller brukes

⁹³ Ibid., 158.

⁹⁴ De to tekstutdragene Schiller behandler er følgende:

O, gamle ridderskikkens edelmod!
De ti som var rivaler, som var skilt
i tro, som ennå led bitter smerte
over hele kroppen fra den fiendtlig ville strid,
de red nå sammen, uten mistro,
gjennom den mørke stiens dunkelhet.
Av fire sporer egget ilte hesten
dithen hvor veien delte seg i to.

(Fra Orlando Furioso, 1. sang, str 22.)

Vel; men saa er jeg din gjesteven kjær der hjemme i Argos.
Du er i Lykien min, naar jeg gjester dig der i dit hjemland.
La os i tummelen sky at møte hinanden med lanser.
Selv har jeg troer og hjælpere nok at fælde i kampen,
dem som en gud mig under at naa paa føtterne rappe,
og for dig selv er der nok av akaiske mænd du kan dræpe.
Men la os nu bytte rustning, saa ogsaa de andre kan skjønne
grant at vi stolte fra fædrenes tid kan kalde os venner.

(Fra Iliaden, 6 sang, Per Østbyes gjendiktning).

Ibid., 158.

forskjellige dikteriske beskrivelser av konflikt og konfliktløsning for å vise vesensforskjellen mellom naiv og sentimental diktning. Konflikten som paradigme blir slik stilt spørsmål ved indirekte, gjennom dens formmessige fremstilling. Og når det gjelder overskridelsens muligheter er Schiller blitt udødelig gjennom oden *An die Freude* (til gleden), som vi kjenner fra Beethovens 9.symfoni: Deine Zauber binden wieder,/was die Mode streng geteilt;/alle Menschen werden Brüder,/wo dein sanfter Flügel weilt./*Chor:/Seid umslungen, Millionen!/Diesen Kuss der ganzen Welt!/Brüder! überm Sternenzelt/Muß ein lieber Vater wohnen!*⁹⁵ Her er Gud den endelige konfliktløser, men overskridelsen, menneskenes brorskap, er det *bevegende* motiv. Ved Schiller blir ønsket om *overskridelse* altså til et tydelig litterært motiv. Og kanskje også Galtungs ide om transcendens kan ses på som litterær i sin basis? Kanskje ideen om overskridelse også er dypkulturell, slik den kom til syne hos Schiller. Fra Schiller er da både det muliges modus, og overskridelsens mulighet viktige eksempler på konfliktløsning i litteraturen.

3.4 Hegel

To tyske filosofer fra det 19. århundre bemerker seg ved rollen de gir konflikten som formell egenskap i litteraturen, spesielt den greske tragedien. Jeg vil se kort på Hegel og Nietzsche, for å se om det kan fortelle noe om problemstillingen om et konfliktløsende arbeid i litteraturen.⁹⁶

Hegels ambisiøse forsøk på å fremstille virkeligheten i et helhetlig system, med dialektikken som historiens drivkraft kommer fram i det han skriver i "Om Tragedien":

⁹⁵ Ved din trollmakt sammenbindes/alt som strengt var splittet ad;/brødre blir vi, som beskinnes/av ditt milde stråleblad.Kor:/Vær da favnet, millioner!/Dette kyss til alt som er!/Brødre, over stjerners hær/bor en far som alt forsoner! (Overs, André Bjerke, Dreyer forlag.)

⁹⁶ Hegel selv holdt forøvrig Shakespeare høyere enn både Goethe og Schiller. Han står "foran alle andre og ingen kan nå opp til ham" fordi hans karakterer hadde en "retorikk, som ikke er skolens, men som skyldes sann følelse og karakterenes ektehet." G.W.F Hegel, *Om tragedien*, fra *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Eide, Kittang, Aarseth,(red) Universitetsforlaget 2001, 217.

Det opprinnelige tragiske består da i at begge sider av motsetningen i en slik kollisjon betraktet hver for seg har sin *berettigelse*, mens de på den annen side allikevel kan gjennomføre det sanne og positive innhold i sine mål og sine karakterer bare som negasjon og *krenkelse* av den andre, likeberettigede kraft og derfor i sin etiske holdning og gjennom den kommer i en tilstand av *skyld*.⁹⁷

En tragisk helt hos Hegel står i et valg mellom, med Galtung – like legitime valgmuligheter. Dette er det tragiske, og ønsket om å "løse det tragiske" kan nok være en bakgrunn for Galtungs konfliktransformasjon. I så fall kan kanskje også "Det tragiske" være en dykkulturell forestilling som en del av konflikten som paradigme. Når det gjelder løsning har Galtungs venn og medforfatter Arne Næss har skrevet om syntesen hos Hegel, der motsetningene møtes at: "Ved syntesen "oppheves" motsetningen mellom tese og antitese. Og når Hegel benytter seg av begrepet *aufheben* (oppheve) i sine skrifter er det jo fordi det har denne dobbelte betydning i seg, både "å la forsvinne" og å heve på et høyere plan."⁹⁸ Hegels konfliktløsning blir en slags naturlov i den historiske utvikling. Johan Galtung er klart mindre totaliserende, men vi kan allikevel lese hans system for konfliktløsning i en dialektisk tradisjon. (Selv om ideen om overskridelsen, transcendensen, snarere er en tanke med røtter i romantikken.) Og for å gjøre et langt sprang, kan det være interessant å se hvordan dialektikken blir viktig, ikke bare for Galtung, men også for Georg Johannesen, som beskriver den i *Rhetorica Norvegica* som "vitsen med en sak."⁹⁹ Begge har det vi kan kalle en dialektisk etikk. Johannesen setter opp fem regler:

1. Du skal totalisere, ikke generaliser.
2. Du skal være konkret, ikke abstrakt.
3. Du skal være deltager, ikke iakttaker.

⁹⁷ G.W.F Hegel, *Om tragedien*, fra "Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900", Eide, Kittang, Aarseth, (red) Universitetsforlaget 2001, 202.

⁹⁸ Arne Næss, *Filosofiens Historie*: Bind 2, Universitetsforlaget, 1972, 221.

⁹⁹ Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, 232.

4. Du skal være negativ, ikke positiv.
5. Dialektikken skal være materialistisk og a posteriori.¹⁰⁰

Her vil jeg si at Johan Galtung ville skrive under på de tre første, være saklig uenig i den fjerde, og mene den femte er for enkel. Du skal nok i følge Galtung være både materialistisk og *metafysisk/ religiøs*, altså tenke inn alle tenkelige faktorer, også i et dialektisk system. Det handler om dypkulturens betydning. Men han ville vært helt enig at man skal være *a posteriori*.¹⁰¹ Det viktige med Hegels dialektikk fra et konfliktløsningsperspektiv er at den gir anledning til å sette både virkeligheten og litteraturen inn i totale sammenhenger. Galtung bruker det konkret i sin metode. Kartleggingen av alle aktørene i en konflikt er dialektisk. For Johannesen blir dialektikken en del av hans totalretoriske strategi, noe jeg beskriver nærmere i kapittel 7.

3.5. Nietzsches fellesskap.

I *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* etablerer Nietzsche sitt kunstsyn ved å hevde at kunsten er knyttet til dobbelheten apollinsk/dionysisk.¹⁰² Med utgangspunkt i de greske tragediene, og de to sentrale gudene fra mytologien, beskrives kunsten som en "uhyre motsetning" mellom den billedlige og fornuftsbaserte apollinske kunst, og musikkens frembringelse som stammer fra Dionysos, guden for rus og overskridelse. Han bruker den tidligere nevnte gledesangen av Schiller som eksempel, fra 9. symfoni: "Vil man nærme seg det dionysiske, kan man forvandle Beethovens jubelsang overfor gleden til et maleri, og

¹⁰⁰ Ibid

¹⁰¹ *On a personal note*: Etter det tidligere nevnte seminaret på Osterøy kjørte jeg Galtung til flyplassen, og mens han ventet ved gaten fikk han meg til å rekke ham bøker som skulle signere. Da jeg ble lei så han på meg med skarpt og skjelende blikk, og kjefte: "Fredsarbeid er først og fremst praktisk."

¹⁰² Friedrich Nietzsche, *Tragediens fødsel*, overs, Arild Haaland, Pax, 1993.

ikke engang la innbilningskraften vike tilbake for å la disse millioner synke gysende i støvet.”¹⁰³

For Nietzsche er musikkens rolle, spesielt i de tidlige tragediene, avgjørende for det dionysiskes posisjon. I det tragedien med Euripedes nærmer seg ”den sokratiske tendens” ved å forskyve korets rolle til fordel for skuespillerne og replikken får det den konsekvens at: ”Den filosofiske tanke vokser [...] kunsten over hodet, og tvinger den til å klamre seg til dens egen dialektiske stamme.”¹⁰⁴ Nietzsche angriper dialektisk fornufts jakt, som minner om de sokratiske dialoger: “[...] Sokrates sier ”Dyd er viten. Vi synder bare gjennom uvitenhet. Den dydige er den lykkelige.” Disse tre grunnformene for optimisme betyr tragediens død.”¹⁰⁵

Hva er det Nietzsche holder så høyt med det dionysiske i kunsten? Jo, for eksempel den dionysiske dityramben, der mennesket blir ”drevet til den høyeste innsats av sine symbolske evner.” Og hvilken innsikt kan kunsten gi? ”Det er tilintetgjørelsen av Mayas slør, fellesskapet som artens genius, ja selve naturens.”¹⁰⁶ Her skriver Nietzsche at det er *fellesskapet* som er menneskehetens ”genius.” Altså det guddommelige ved menneskeheten. Det som symboliserer det ”høyeste” i oss er hvordan vi danner felleskap. Det sentrale skjer da det dionysiske blir forent med det apollinske i den kunstneriske opplevelsen hos grekerne. Det at det apollinske også var virksomt i kunsten, sikret dem mot barbarens fester, der vinen og kjønnsaftene fløt litt for fritt, ”Naturens villeste dyr ble her sluppet løs.”¹⁰⁷ Dette tar Nietzsche avstand fra, og mener det først er i møtet de to oppnådde en ”forsoning.”: ”Denne forsoning er den viktigste begivenhet i den greske kulturhistorie. Hvorhen man ser, skimter man de omveltende følger av denne hendelse.”¹⁰⁸ I premisset for Nietzsches kritikk av den dialektiske fornuftens inntreden i tragedien med Euvripides, er det tapet av fellesskapet som blir det vesentlige ved at Dionysos mister sin posisjon:

¹⁰³ Ibid., 40.

¹⁰⁴ Ibid., 93.

¹⁰⁵ Ibid., 93-94.

¹⁰⁶ Ibid., 44.

¹⁰⁷ Ibid., 42.

¹⁰⁸ Ibid., 43.

Under det dionysiske trylleri er det ikke bare dette forbund mellom menneske og menneske som blir sluttet på ny. Også den fremmedgjorte, fiendtlige eller undertrykte natur feirer nok en gang en forsoningsfest med sin fortapte sønn, mennesket. Frivillig tilbyr jorden sine gaver, og fredelig nærmer rovdirene seg til fjellet og ørkenen.¹⁰⁹

Nietzsches går videre fra Schopenhauers "alt liv snylter på alt liv, og står i uløselig, innbyrdes strid."¹¹⁰ Flere steder finnes et hat til massen i hans skrift, men betraktninger om det dionysiske vises en oppvurdering av fellesskapet. I et konfliktløsningsperspektiv blir altså denne "estetiske forløsning" sentral. Som Arild Haaland skriver i innledningen til *Tragediens fødsel*: "Hvis vi klarer å rykke et stykke tilbake, og betrakte den antatte trussel uten forhåndsinnstilling, vil vi ofte oppdage at der ikke finnes noe truende i det hele tatt."¹¹¹ Kanskje denne forsoningen mellom det apollinske og det dionysiske kan kobles opp mot viktigheten av å ikke frykte den andre part, det fremmede? I så fall er det et viktig element i en fredsprosess. I *The Merchant of Venice* er det Shylocks posisjon som den fullstendig fremmede som gjør en løsning på konflikten umulig, det ser jeg på i kapittel 6.

Det at grekerne hadde muligheten til å få apollinske bilder ut av den dionysiske "urkraften" førte dem i følge Nietzsche i sine drømmer nærmere de største kunstnerne som Homer. En drømmende greker er nær Homer, og Homer er en "drømmende greker." For å forklare skriver Nietzsche at: "I en dypere betydning er det som om det moderne menneske skulle våge å sammenligne seg med Shakespeare, med omsyn til sine drømmer."¹¹² Forholdet mellom det apollinske og

¹⁰⁹ Ibid., 40. Note: Hegels dialektikk er til stede også hos Nietzsches, selv om han skriver i opposisjon til den sokratiske dialektikken, for eksempel i sitatet: "Den greske tragedie gikk til grunne på annet vis enn alle de eldre beslektede kunstarter. Den begikk selvmord, som følge av en uløselig motsetning. Den døde altså tragisk, [...] Og i innledningen av boken skriver han om det dionysiske og det apollinske at "Disse ytterst forskjellige tilstandene går ved siden av hinannen, for det meste i åpen strid, og slik at de gjensidig stimulerer hverandre til stadig nyere og sterkere frembringelser."

¹¹⁰ Arild Haaland, *Schopenhauer og pessimismen*, fra innledning til *Tragediens fødsel*, 26.

¹¹¹ Ibid., 31.

¹¹² Ibid., 42.

det dionysiske kan kalles en ide om det dypkulturelle hos Nietzsche, og innebærer altså et ønske om en forsoning i kjernen av vår kulturs diktning.

4. Konfliktnarrativ

Et annet område der Johan Galtungs begrep om *dypkultur* kan utforskes med litteraturvitenskapen er i hans ideer om konfliktnarrativ. I artikkelen "Conflict, War and Peace: A Birds Eye View" tar han utgangspunkt i vold og krig ofte utledes av en "standard natural history."¹¹³ I dette kapittelet vil jeg kort se opp mot eksempler på narrativ teori. Jeg avslutter med å spørre, med Peter Brooks, om konflikt i narrativet kan ha relevans i forhold til *Much Ado*.

4.1 Galtungs tre narrativ

Galtung påviser tre hovednarrativ som er viktig for konfliktforskeren. Det første defineres som *rettferdig krig – narrativet*: "There is an underlying metanarrative indentifying being victor with being legitimate. Watching that violence/war unfold is watching justice at work, according to this narrative."¹¹⁴ Dette narrative bygger opp om ideen om at krig har en "funksjon," altså en slags historisk logikk og nødvendighet. Dette narrativet har noe så basalt som "Male orgasm as metaphor"¹¹⁵ Galtung kaller det et grunnleggende "deep narrative" med dype røtter i vår forestillingsverden.

¹¹³ *Conflict, War and Peace: A Birds Eye View*, fra *Searching for Peace*, Galtung, Jacobsen and Brand-Jacobsen, Pluto Press 2000, 3-15.

¹¹⁴ *Ibid.*, 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, 8.

Det andre er *intervensjonsnarrativet*: "Intervention on the side of Justice."¹¹⁶ Her må en makt utenfra konflikten gripe inn, hvis det som oppfattes som den legitime siden er i ferd med å tape. "The narrative will probably be that they enter on the side of the side of justice to level the playing field, helping the righteous side." Dette er narrativet som har rettferdiggjort mange av de siste årenes kriger; Bosnia-Hercegovina, Serbia, Kuwait, Irak, Afghanistan, og høsten 2008, Georgia.

Det tredje narrativet går ut på transformasjon, depolarisering og fred. "It may be called *the peace by peaceful means narrative*."¹¹⁷ Det inneholder et fremtidsrettet bilde om løsning på konflikten, en historie om både fortid og framtid som partene kan møtes i. Galtung mener vi mangler "fredsfortellinger" både fra politikere og journalister, som kan forklare de strukturelle årsakene til konflikten. Fortellinger om krig svarer for ofte på de enkle og konflikteskalerende spørsmålene: "Hvor er volden? Hvem vinner den?" I stedet bør man spørre: Hva er *bakgrunnen for volden* og hvem jobber for en fredelig løsning?

4.2 Fortelling som forståelse

Et sted å underbygge Galtungs teori om narrativenes betydning er i den kognitive lingvistikken, som har utviklet seg i USA i etterkant av Lakoff og Johnsons bok "Metaphors we live by" (1980). Mark Turner skriver: "The everyday mind is essentially literary."¹¹⁸ For å forstå oss på for eksempel en kopp kaffe, er vi avhengig av en liten historie i rom: "Small spatial stories." Og den viktigste litterære egenskapen mener Turner er narrativ: fortellingen og lignelsen. Å bruke informasjon og fantasi til å konstruere framtidsscenarioer har vært essensielle i utviklingen av mennesket:

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., 10.

¹¹⁸ Mark Turner, *The literary mind: The origins of thought and language*. Oxford University Press, 1996. 67.

Seen in this way, narrative imagining, often thought of as literary and optional, appears instead to be inseparable from our evolutionary past and our necessary personal experience. It also appears to be a fundamental target value for the developing human mind.¹¹⁹

En teori om narrativ tenkning som vårt mest essensielle forståelsesredskap passer dette bra sammen med Galtung. Hvis vi i stor grad organiserer og forstår verden i narrative kategorier, er det naturlig at vi også vil forstå konflikter slik. Jeg kommer tilbake til kognitiv lingvistik i kapittelet om totalretorikk. Spørsmålet som kan stilles her er hvilken rolle konflikt spiller *i alle narrativ*, ikke bare de som handler om krig eller vold på overflaten.

I strukturalismens grunntekst av Vladimir Propp, *Eventyrets morfologi* (1928), er det mange eksempler på konfliktens posisjon. Da Propp i studiet av en russisk eventyrkrets påpekte en rekke konstanter, viste han i tillegg til karakterene, som kjent en liste på 31 funksjoner.¹²⁰ Slik jeg ser det etter en gjennomgang inneholder over halvparten av disse en konflikt eller form for løsning av konflikten.¹²¹ Enten det er nedkjemping, eller flukt, altså med Galtung *negativ overskridelse*, eller ved at det hele "løser" seg i den lykkelige slutten, hvor konflikten er fraværende. Verden beveger seg mot orden i det russiske folkeeventyret, som i det norske, og slik Ernst Seht skrev at den gjør i de romantiske komediene til Shakespeare.¹²²

I innføringsboken *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* tar Michael Toolans for seg de sentrale karakteristika, for å lage "a minimalist definition of narrative". Denne mest grunnleggende definisjonen beskrives som "a perceived sequence of non-randomly connected events."¹²³ Men så snart Toolan skal si *noe mer*

¹¹⁹ Ibid, 19.

¹²⁰ Her tar jeg utgangspunktet i slik de er gjengitt i Michael Toolans bok *Narrative: A critical linguistic introduction*, Routledge 2001 17-18.

¹²¹ 3, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 31. Altså har 17 av funksjonene på en eller annen måte med konflikt, overvinnelse, eller tap av en konflikt å gjøre

¹²² Her fra Elke Platz-Waury, *Drama og Teater - en innføring*, 150.

¹²³ Michael Toolan, *Narrative: A critical linguistic introduction*, 6.

om det narrative, enn at det består av "connected events" kommer han fort til at narrativ må inneholde "crisis to resolution progression."¹²⁴

But in practice, we expect and demand much more complex connectedness, non-randomness and sequentially in the events of narratives. In the terms first highlighted by Aristotle, we expect ends as well as beginnings and middles. [...] In more twentieth-century terminology, we expect complex *motivations* and *resolutions* – even in quite "simple" tales such as folktales.¹²⁵

Toolan oppsummerer med at tre elementer (*features*) må være til stede i større eller mindre grad for at noe kan beskrives som et narrativ:

- (1) Sequenced and interrelated events;
- (2) Foregrounded individuals;
- (3) Crisis to resolution progression;¹²⁶

Altså, konflikt og konfliktløsning er hos Toolan blant de tre elementene som definerer et narrativ. Men det er viktig at "resolution" ikke nødvendigvis er det samme som fredsforskerens mål om *transformasjon*.

4.3. Todorov

Men i artikkelen "Narrative Transformations" (1969) fra *The Poetics of Prose* skriver Tzvetan Todorov om *transformasjonen* som det konstituerende element i et narrativ.¹²⁷ Todorov oppsummerer forskningen fra Vladimir Propp som omfattende og vellykket, i den forstand at det har utfylt koherensen i hypotesen hans. Mangelen har vært

¹²⁴ Ibid., 8.

¹²⁵ Ibid., 7.

¹²⁶ Ibid., 8.

¹²⁷ Tzvetan Todorov, *Narrative Transformations*, i *The poetics of prose*, Cornell, 1977

mellom det generelle i Propps analyse, og diversiteten i de enkelte narrativ.¹²⁸ Derfor foreslår Todorov introduksjonen av en ny "intermediate", altså *meglende*, kategori:

The time has come when the most urgent task of the analysis of narrative is to be found precisely between the two: in the *specification* of the *theory*, in the elaboration of "intermediate" categories which no longer describe the general but the generic, no longer the generic but the specific.

I propose, in what follows, to introduce into the analysis of narrative a *category-narrative transformation*-whose status is, precisely, "intermediary."¹²⁹

Todorovs hovedinndeling er mellom "simple transformation" og "complex transformation." *Transformasjon* er uansett essensielt for å forstå naturen til det narrative, fordi et narrativ er konstituert i "spenningen mellom to formelle kategorier". "The exclusive presence of one of them brings us into a type of discourse which is not narrative."¹³⁰ Altså slår Todorov fast at:

The simple relation of successive facts does not constitute a narrative: these facts must be organized, which is to say, ultimately, that they must have elements in common. But if all the elements are in common, there is no longer a narrative, for there is no longer anything to recount. Now, transformation represents precisely a synthesis of differences and resemblance, it links two facts without their being able to be identified.¹³¹

Om begrepet *transformasjon* hos Todorov har en mer grunnleggende funksjon, i den forstand at den beskriver en mer grunnleggende kategori i menneskelig forståelse, enn Johan Galtungs *konflikttransformasjon* - er det allikevel noen interessante likheter i tenkningen. Begge befinner seg i en strukturalistisk tradisjon, der Todorov forsker på litteratur og Galtung på konflikt. Todorov ser på transformasjon som grunnleggende for at noe skal oppfattes som et narrativ: En forandring fra en tilstand

¹²⁸ "In the works which followed [Propp's] essay, much has been done to improve the internal coherence of his hypothesis, much less to fill the gap between his generality and the diversity of particular narratives."

¹²⁹ Tzvetan Todorov, *Narrative Transformations*, 219. (Dette sitatet blir også brukt av Toolan)

¹³⁰ Todorov, *Narrative Transformations*. 233.

¹³¹ *Ibid.*

til en annen, der man allikevel bærer med seg noe av det samme. En *konflikt* som eskalerer fra verbal til fysisk vold vil utgjøre et narrativ i den grad eskaleringen betraktes som transformasjon. Galtung har transformasjon som *et mål i seg selv*. Transformasjon er å komme *ut av et narrativ*, og over i en annet. For Galtung vil transformasjon i en krigsfortelling være en del av voldens normalhistorie, og slik sett "innelåst." Hva vi kan regne som transformasjon er altså viktig for hvordan vi ser på konflikt i narrativ.

En viktig ting som Todorov påpeker, står forbindelse med Schillers estetiske etikk; narrativet inneholder et *som om*. Som han skriver i forlengelsen av Propp: "If someone in the tale says: "Say nothing to Baba Yaga [...] there is, on the one hand the possible but not real action of informing Baba Yaga."¹³² Dette beskriver det tidligere nevnte *muliges modus* som gjør fortellinger om konflikt til mulige fortellinger om konfliktløsning. Vi kan ha tillit til oss selv som lesere, med "som om" som premiss. Vi har muligheten til å handle motsatt – det gjør vi jo oftest! Hvis narrativet i litteraturen settes i forbindelse med *valgmuligheter* gjennom at litteratur har et "som om" som prinsipp kan det være en ressurs for konfliktløsningen, og en måte å komme til Galtungs tredje narrativ, fredsfortellingen.

4.3 Brooks.

Peter Brooks sin bok "Reading for the plot"¹³³ representerer et oppgjør med den strukturalistiske skolen i studiet av narrativer. Som hos de kognitive lingvistene fremheves det narrative sin rolle i våre "forhandlinger" med virkeligheten:

"Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, [...]"¹³⁴ Det sentrale begrepet til Brooks, er som tittelen

¹³² Ibid., 221.

¹³³ Peter Brooks, *Reading for the plot: Design and intentions in narrative*, Harvard University press, 1984

¹³⁴ "[...]specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existing within the limits of mortality." Brooks, XI.

sier *plot*. Han mener det byr på en mer dynamisk innfallsvinkel enn de fleste strukturelle analyser. For Brooks er problemet med Todorovs narrative transformasjon, og det han kaller Todorovs "same-but different" modell, at modellen om transformasjon påtvinger temporalitet en modell som er grunnleggende spatial, romlig.¹³⁵

If at the end of a narrative we can suspend time in a moment when past and present hold together in a metaphor - which may be that recognition or *anagnorisis* which, said Aristotle, every good plot should bring- that moment does not abolish the movement, the slidings, the mistakes, and partial recognitions of the middle.¹³⁶

Brooks vil bort fra statiske modeller av form, og siterer Derrida: "Form fascinates when one no longer has the force to understand force from within itself."¹³⁷

Bevegelsen er i retningen av en lesningens *eros: textual force*.¹³⁸ Ved å koble plot til et av sine andre sentrale begrep, narrativt begjær, (desire) mener Brooks han kan beskrive lysten til å lese videre, kanskje også leve videre. Dette blir kanskje spesielt tydelig i komedien *Much Ado*, hvor begjæret er så tydelig til stede som narrativ drivkraft. Ikke bare er den gjennomsyret av begjær mellom karakterene. Hele det grunnleggende konseptet for stykket "the merry war" kan ses som en allegori for begjæret mellom kjønnene. Dette rimer med Stephen Greenblatts påpekning av erotikkens betydning for komediene hos Shakespeare. Som han skriver om replikkvekslingene i *Twelfth Night*:

[...]for Shakespeare friction is specifically associated with verbal wit; indeed at moments the play seem to imply that erotic friction originates in the

¹³⁵ Brooks, 91 og 99.

¹³⁶ Ibid., 91

¹³⁷ Ibid., 47.

¹³⁸ Ibid.

wantonness of language and thus that the body itself is a tissue of metaphors or, conversely, that language is perfectly embodied.¹³⁹

Konfliktens rolle hos Brooks kommer til syne i spørsmålet om transformasjon, som Brooks ikke avviser, men justerer i forhold til Todorov, med begrepet *transmission*, altså *overføring*. "One could perhaps claim also that the result aimed at by plotting is in some large sense ever the same: the restoration of the possibility of transmission." Hos Brooks er konflikt en naturlig *bestanddel* av plot, mens konfliktløsning er en eventuell *egenskap* plottet kan ha. For Brooks har plottet som drivkraft i narrativet en dypt konfliktløsende egenskap. Den evige konflikten som blir tematisert av "fortellingens begjær" er selve livets temporalitet eller forgjengelighet: "Plot mediates meanings within the contradictory human world of the eternal and the mortal."¹⁴⁰ Plottet er altså en "fredsmegler", i menneskets livsverden. Når vi opplever det narrative sanser vi det evige, samtidig som vi vet at vi skal dø. Her viser Brooks bl.a. til Freuds artikkel "The Theme of the Three Caskets" (1913) som handler om Bassanios valg av den riktige kisten for å vinne Portia i *The Merchant*. "The choice of the right maiden in man's literary plan is also the choice of death; by this choice he asserts an active mastery of what he must in fact endure."¹⁴¹ Dette er i yttergrensene av hvor langt spørsmålet om konfliktløsning i litteraturen kan strekkes, men det er interessant at Brooks bruker termen "mediate", altså meglings, om plottets egenskap i dette aller mest grunnleggende spørsmålet om liv og død.

Et mer konkret eksempel på narrativets betydning for konflikt finnes der Brooks tar for seg litteratur og rett. I boken *Law's Stories* (1996) trekker han fram Roland Barthes sin artikkel "Introduction to the structural Analysis of Narratives." Brooks viser hvordan Barthes ser på narrativ som "a kind of sentence writ large,

¹³⁹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, 4. utg (Oxford 1997), 89.

¹⁴⁰ Brooks, 112

¹⁴¹ *Ibid.*, 98

which reaches its conclusion with a full predication of the initial subject.”¹⁴² Dermed viser han at narrativ kan være en demonstrasjon av den logiske feilen: “*Post hoc ergo propter hoc*: that because something follows something else, it is caused by it, follows from it.”¹⁴³ Dette blir viktig i både konflikt generelt og *Much Ado* spesielt. Den narrative forklaringen til justismordet mot Hero er nettopp denne logiske feilen, som jeg siterte Aristoteles på i kapittel 2.¹⁴⁴ Roland Barthes påpeker også denne funksjonen når han skriver om “Sannsynlighet” i *Retorikken*. “Hvor mange filmer, kioskromaner [...] kunne vel ikke ta denne regelen fra Aristoteles som sitt motto: “Bedre med en umulig sannsynlighet enn en mulig usannsynlighet.”¹⁴⁵ Denne narrative kausalitetstenkningen kan ses som forklaringen på at Hero blir dømt. Fortellingen må, som Barthes påpeker, tilfredsstille “den herskende mening.”¹⁴⁶ I *Much Ado* er den “herskende mening” at kvinner er lite seksuelt trofaste. Slik blir forfalskningen en mulig usannsynlighet, som fører ikke bare Claudio og Don Pedro, men også Leonato og hele landsbyen bak lyset. *Post hoc ergo propter hoc* kan også kobles mot det Galtung tanker om “polarization” som i stor grad foregår på *holdningsnivå*.¹⁴⁷ Som jeg mener å ha vist trengs det narrativer for å skape en fiende. En sentral del av slike narrativer er å snakke om fiendens motiver. Hvis fienden gjør noe er det fordi den er ond eller svikefull. Dette er den logiske feilen flyttet over på ideen om den andre. I konflikten lages historier om den andre, hva den representerer og hvorfor. Historier i stedet for spørsmål, på samme måte som ingen spør Hero før hun blir dømt.

¹⁴² Peter Brooks, *The law as narrative and rhetoric*, fra *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale University Press, 1996, 17

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Side 19.

¹⁴⁵ Barthes, *Retorikken*, 17-18.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Galtung, *Birds eye view*, 4.

5. Konfliktens genealogi i *Much Ado about nothing*.

“*Thou and I are too wise to woo peaceably.*”

Benedick til Beatrice¹⁴⁸

Skulle samtlige konflikter i *Much Ado* kartlegges med utgangspunkt i den enkleste definisjonen fra Galtung, parter med motstridende mål, ville jeg trenge en stor tavle. Jeg har valgt å dele dem i tre vesensforskjellige kategorier: *Kjønnskonflikten*, *klassekonflikten*, og *konflikten som paradigme*.

4.1 Kjønnskonflikten.

Kjønnskonflikten er stykkets mest gjennomgående tema, og bakgrunn for oksymoronet “the merry war”. Beatrice er den fremste representanten for kvinnene. Hun vil ikke giftes, “til god make men of some other metal than earth”, og er samtidig frustrert over ikke å ha mannens muligheter. Da Claudio har vært på sitt usleste skriker hun: “O God that I were a man! I would eat his heart out in the market-place.” På grunn av sin skarpe tunge har Beatrice blitt til et feministisk ikon, i motsetning til Kate i *The Taming of the Shrew*. Selv om Harold Bloom hevder at Kate er en subtil ironiker med formelen for det lykkelige ekteskap, holder også han Beatrice som en større karakter, et forvarsel om Hamlet, og i slekt med komikeren *Falstaff* fra *King Henry IV*.¹⁴⁹ Beatrice kan ses som en tragisk figur med så stort komisk talent at hun er havnet i en komedie. At hun en gang er sviktet av Benedick er tydelig: “I gave him a double heart for his single one.” Hun er den eneste lojale karakteren i stykket. Selv unge Hero, som er for søt til å ha slette egenskaper, annet enn å mangle andre egenskaper enn søthet, er med på renkespillet. Men da Beatrice

¹⁴⁸ 5.2.67

¹⁴⁹ Harold Bloom, *The invention of the human*, 28-35.

blir vitne til Claudios dom over hennes "kinswoman" bryter hun med prinsippet om å ikke gifte seg. Om kjærligheten er blitt gjenoppvekket, er det like mye ønsket om hevn og rettferdighet. Til dette trenger hun en mann, Benedick.

Beatrice kan leses som representant for den særegne dobbelheten i forhold til kjønn i England under Elisabeth den førstes styre. På moderne oppsetninger av *The taming of the Shrew*, har publikum har fått utdelt 1590-tallets oppskrifter på hvordan mannen best utfører "konebanking" - skrevet mens England hadde sin største dronning. Som Linda Boose viser i sin artikkel "The Taming of the Shrews" inneholdt engelske bryllupsritualer ofte seremonien at kvinnen kysset mannens føtter.¹⁵⁰ I denne perioden som ebbet ut i 1660-årene, var den vanligste offentlige straffereaksjonen i følge rettskrønikene, rettet mot kvinner som var "shrew", altså utro, frekk i munnen, eller vanskelige på annen måte. Det fantes fantasirike straffeinstrumenter, som toalettstoler festet på kraner. Damene ble ført gjennom landsbyen med underlivet på utstilling, til nærmeste elv eller innsjø. Her ble hun holdt en tid under vann, som et ekko fra hekseprosessene.¹⁵¹ Dette er konteksten Beatrice briljerer i, mellom misogyni og dronningdyrkelse. Kjønnskonflikten i *Much Ado* gir seg også uttrykk i mange vitser av typen Shakespeare likte best, groviser. Tittelen på stykket, *Much Ado About Nothing*, spiller sannsynligvis på *noting*, som kan bety både "å legge merke til" skjønnhet, men også *the no-thing*, sleng for det kvinnelige kjønnsorgan. Cupido er altså middelet for å håndtere gapet mellom kjønnene i den lystige krigen. Don Pedro sier om å koble Beatrice og Benedick: "If we can do this, Cupid is no longer an archer: his glory shall be ours, for we are the only love-gods."¹⁵² Forløseren Cupido omtales i militære termer, også av Hero: *Some Cupid kills with arrows, some with traps*.

¹⁵⁰ Linda Booste, *The Taming of the Shrews, i Materialist Shakespeare: - A History*. (red.) Ivo Kamps, London and New York, Verso, 1995.

¹⁵¹ "The veritable prototype of the female offender of this era seems to be, in fact, the woman marked out as a "scold" or "shrew." Booste, *The Taming of the Shrews*, 244.

¹⁵² 2.1.355-58

Den alvorlige konflikten, som kulminerer med Heros vanærelse i scenen i tempelet foran presten i akt 4, er bygget på løgn, og eksempel på løgnens nytteeffekt: *Divide et impera*.¹⁵³ Det kan hevdes at da Don Pedro og Claudio venter til alteret med å skjende bruden, er dette et eksempel på to lovsystemer som kolliderer. Claudio representerer soldatens lov, den barske offentlig avstraffelse. Den bryter med giftemålet, familien og kirkens lov. Men sett i lys av de offentlige avstraffelsene med seksuelle tilsnitt fra stykkets samtid, er det kanskje naturlig at Claudio fordømmer sin forlovede slik:

You seem to me as Diane in her orb,
As chaste as is the bud ere it be blown;
But you are more intemperate in you blood
Than Venus, or those pampered animals
That rage in savage sensuality¹⁵⁴

Kvinnens sanne ansikt viser seg altså for Claudio, og han fordømmer henne som verre enn et dyr. Hvordan kan et slikt overtramp helbredes i ettertid? Jo, av det som kan kalles den paradigmatisk konfliktløseren i *Much Ado*. Claudio får tilbud om å gifte seg med døde Heros niese, og arve både Leonato og hans bror, *til tross for at han har forskyldt datterens død*. Leonato leverer så en av litteraturhistoriens mest utrolige tilgivelsestaler:

I cannot bid you bid my daughter live -
That were impossible. But I pray you both,
Possess the people in Messina here
How innocent she died. [to Claudio] And if
your love
Can labour aught in sad invention,
Hang her an epitaph upon her tomb
And sing it to her bones. Sing it tonight.
Tomorrow morning come you to my house,

¹⁵³ *Splitt og hersk*.

¹⁵⁴ 4.1.55-60

And since you could not be my son-in-law,
Be yet my nephew. My brother hath a daughter,
Almost the copy of my child that's dead,
And she alone is heir to both of us.
Give her the right you should have given her cousin,
And so dies my revenge.¹⁵⁵

Nå vet Leonato at Hero er i live. Talen er en av Shakespeares mange fiksjoner i fiksjonen. Men bare at en slik løsning kan presenteres og forstås, beskriver ekteskapets betydning som konfliktløser og politisk institusjon, og med dette hysteriet rundt jomfrudom. Det at sorgen og uretten skal fortelles, og gjøres til en "eiendel" for folket i Messina, er som et 400 års forvarsl på vår tids sannhetskommisjoner. Betydningen av at sannhet og anger blir nedskrevet er stor for å kunne gå videre. Dette er også et forhold som er viktig i virkelige konflikter. Det viser seg for eksempel hva Erkebiskop Desmond Tutu la vekt på i forordet til den konkluderende *Truth and Reconciliation Report* i Sør-Afrika: "Having looked the beast of the past in the eye, having asked and received forgiveness and having made amends, let us shut the door on the past – not in order to forget it but in order not to allow it to imprison us."¹⁵⁶ I *Much Ado* forsegles avtalen med en sang som ber om tilgivelse, samt Claudios epitete. Musikken forløser og danner den dramaturgiske overgangen til at Hero kan gjenoppstå – "die to live" som presten sier.

¹⁵⁵ 5.1.269-82.

¹⁵⁶ Erkebiskop Desmond Tutu, [paragraf 91] Den samlede rapporten ligger på internet. (31.08.2008) <http://www.doj.gov.za/trc/report/index.htm>

5.2 Machiavelli og klassekonflikten

"Albeit the world think Machiavel is dead,
Yet was his soul but flown beyond the Alps;"

Christopher Marlowe, Prologen til The Jew of Malta.

Hva er bakgrunnen for Shakespeares framstilling av hoffmiljøet i Messina? Hvor hentet han inspirasjonen til karakterer med slik evne til renkesmederi? Svaret kan være grunnlag for de to andre konfliktkategoriene i *Much Ado*, klassekonflikten, og konflikten som paradigme.

Victoria Kahn, litteraturprofessor ved Berkeley og ekspert på engelsk renessanse, viser i boken *Machiavellian Rhetoric* den italienske filosofens påvirkning på denne perioden i England.¹⁵⁷ Allerede i 1539 skrev den engelske kardinal Pole en *apologia*, der han forteller at *Fyrsten* var skrevet "av satans hånd."¹⁵⁸ Samtidig ble Machiavelli flittig lest og oversatt av eliten i det engelske samfunnet. Som Kahn skriver: "They are sensitive to the dangers of appearing Machiavellian and so usually do not cite Machiavelli by name; but they are equally aware of the wealth of political insight [...]." I *The art of English Poesie* fra 1589, skrev George Puttenham om "the Princes Courts of Italie", som "seem idle when they be earnestly occupied and endend to nothing but mischievous practizes, and do busily negotiat by coulour of otiation.[sic]."¹⁵⁹ I løpet av det 16. århundre utviklet en myte om Machiavelli seg, som Shakespeare tok opp i diktningen. Det italienske hoffmiljø ble oppfattet som kyniske lesere av den onde florentineren, og i følge Kahn føyde bekymringen over Machiavelli seg inn i en generell bekymring for retorikkens løsrivelse fra moralen. Som "hele Europas lærer" Quintillian hadde skrevet i forordet til *Institutio Oratoria* "Den fulländte talare vi skapar måste vare en rättskaffens man, och därför kräver vi hos honom inte bara en utomordentlig talemåta, utan även alla de förtjänster som

¹⁵⁷ Victoria Kahn, *Machiavellian Rhetoric*, Princeton, 1994.

¹⁵⁸ Ibid. (*Apologia ad Carolum Quintum*) 87.

¹⁵⁹ Ibid.

skall finnas hos en menneske.”¹⁶⁰ Idealet om at å tale godt, også er å være et godt menneske, ble truet av Machiavelli. Spørsmål om sannhet og humanistisk danning, som var tett knyttet til retorikken, ble utfordret av en ide om språket som seier og spill.¹⁶¹ Og Machiavelli blir hos Shakespeare eksempel på retorikkens kynisme, som i Richard III sitt skryt om hvordan han vil ta makten: tale som Nestor, være slu som Odyssevs, “And set the murderous Machiavel to school.” Dette er veien til suksess: “Can I do this and cannot get a crown?”¹⁶² Også hos Christopher Marlowe, i *The Jew of Malta*, blir prologen holdt av “Machevill” som hyller den hinsides onde Barabbas: “Because he favours me.” Dette stykket utgjorde sterk påvirkning på Shakespeares *The Merchant of Venice*, skrevet året før *Much Ado*.

Den italienske filosofien går fra å være forfatter av tekster til å bli selve representasjonen av det kyniske språket. Machiavelli er et særtilfelle av skremmebildene av retorikken gjennom historien. Tekstene hans ble likevel hemmelig parafasert av mange. I følge Kahn kan Machiavelli, slik han blir representert på scenen i det elisabethanske teateret, også ses som symbol på teaterets og språkets subversive kraft: “On the stage, the Machiavel is not simply a figure of force and fraud, rhetorical coercion and deception – he is also a meta-theatrical embodiment of the fear of theatre.”¹⁶³

Klassekonflikten er mindre tydelig enn kjønnskonflikten, men gjennomsyrrer komedien. Det er ikke usannsynlig at den har hentet inspirasjon fra Machiavellis tekster. I *Discourses* (1513-17) argumenterer han for at hovedårsaken til den romerske republikkens storhet var klassekonflikten mellom patrisierne og plebeierne. Dette er et eksempel på originaliteten i Machiavellis samfunnsanalyse. Tidligere var Romas

¹⁶⁰ § 9, *Institutio Oratoria*. Her i svensk oversettelse av Bengt Ellenberger, *Den fullendte talaran*, Wahlström & Widstrands klassikerserie, 2002, 18.

¹⁶¹ Her refererer Kahn til samtiden dannelsesbøker: “On courtesy books [...], see Whigham, *Social Tropes*, who notes their Machiavellian aspect. Specifically, the “vocabulary of combat” one finds in these treatises “operates in a social region of conflict, rather than in the moral and epistemological realm of truth and falsehood”(145) and can thus be characterized as an “investigation in the rhetorical foundations of value.” Kahn, 272, note 5.

¹⁶² Shakespeare, *Henry VI, Part 3*, 3.2.188.94

¹⁶³ Kahn, *Machiavellian Rhetorics*, 89.

storhet blitt forklart av historikere som *fortuna*, altså en slags *manifest destiny*¹⁶⁴, et begrep Machiavelli endrer betydningen av. Kahn skriver: "Machiavelli redefines Rome's fortune as disunion."¹⁶⁵ Konflikt spiller altså en viktig rolle hos Machiavelli: "In his revision of the humanist rhetoric and politics of consensus, conflict is seen to be a source of strength rather than weakness and is inseparable from increased political representation of the people."¹⁶⁶ Plebeiernes deltagelse i maktkampen var avgjørende for imperiets vekst. Og for mange lesere av *Discourses* er dette nok et eksempel på Machiavellis hang til konflikt og, det Kahn kaller "his rejection of humanist *mediocritas*, or the middle way."¹⁶⁷ Det sentrale er at Machiavelli representerte et nytt syn på konflikt i renessansekulturen, som ble tatt opp hos Shakespeare. Klassekonflikten i det tidligere nevnte stykket *Coriolanus* (1607-8) viser kampen mellom Romas samfunnslag. I *Much Ado* gir den seg uttrykk i karakterenes kamp for status i det strenge sosiale hierarkiet i Messina. Det er tydelig i tituleringene. Det brukes "thou" når man tiltaler en av mindre status, mens den korrekte tale oppover er "you."¹⁶⁸ Beatrice og Benedick tiltaler hverandre oftest som "you" overfor hverandre, men "thou" da de snakker alene til egen forelskelse. På samme bruker Claudio det høflige "you" overfor Hero, til han i tempelet kan si: "O

¹⁶⁴ Som også Johan Galtung mener er et sentralt krigsnarrativ for nasjonsstater, en oppfattelse av en gudgitt skjebne. Vanskelig å oversette til norsk, men sentral i amerikansk selvforståelse om "guds utvalgte folk."

¹⁶⁵ Kahn, 49.

¹⁶⁶ Ibid., 50.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ I Shakespeares tid gikk dette gjennom en språkendring, og vanlig engelsk beveget seg mot "you." Shakespeare er ikke konsekvent på dette, men bruker "you" og "thou" om hverandre. Men hovedregelen i stykkene er at "thou" er forbeholdt intime venner, og nedover på rangstigen, mens "you" er den mer respektfulle tituleringen. I *Henry IV* bruker Falstaff "you" og "thou" i samme setning overfor prins Hal. Dette kan forøvrig også være et viktig aspekt i spillet i kjønnskonflikten. Skuespiller Cecilie Lundsholt argumenterer i en artikkel i Norsk Shakespeare tidskrift for at dette er strategiske nøkler for hvordan særlig ektefellene kjemper mot hverandre. Hun benytter seg av eksempler fra bl.a. *Macbeth* hvor kvinnen kan benytte seg av det mere intime thou for å oppnå noe, mens hun kan spille på det mer offisielle You om hun vil appellere til mannens offisielle plikter og ansvar. Ref; Cecilie Lundsholt: *Lost in translation?* Norsk Shakespeare og teater tidskrift, nr. 1, 2006, Therese Bjørneboe (red.) 61 - 65

Hero! what a Hero hadst thou been.”¹⁶⁹ Konvensjonene gir også anledning til et brudd i siste scene, hvor Benedick i lykkerus som nygift for første gang tiltaler prinsen som en likemann. “Prince, thou art sad - get thee a wife, get thee a wife.” Benedick har sprenget frykten for giftemålet, og kan vi si med Peter Brooks, sin narrative skjebne, sin egen dødelighet.

I Ariostos *Orlando Furioso* er klasseskillene markør for ulykkelige *Dalinda*, som må kle seg i sin frues klær, og ligge med onde *Polynesso*.¹⁷⁰ Det er herfra Shakespeare har renkespillet i brudeværelset, og Margarets aksept av å stille i Heros klær er et klart ønske om å stige på den sosiale rangstigen. Som hun spør Benedick: “Why, shall I always keep below stairs?”¹⁷¹ Slik finnes det tilgivelse for den usle Margaret, med sin “maiden pride” å ta vare på. Det er få spor av, med en anakronisme, solidaritet. Menn av samme byrd kan snakke fortrolig, men ender like full opp med å ikke stole på hverandre. Claudio og Benedick, som har øyekontakt i forhold til status, er labile i forholdt til lojalitet. Slik kan Benedick utfordre sin ridderbror. Om klassekonflikten blir opphevet, er det kun i språket.

Det er et eksempel på Shakespeares ironi at det klareste uttrykket for klasseforskjellen i Messina er *Dogberry*, med kompani. Disse simpleste bøndene i landsbyen redder overklassen, som virrer rundt med dyre klær og nevrotiske idealer om trofasthet og ære. Samtidig gjør Dogberry seg til latter ved forhøret, og den evige vitsen det er at noen vil gjøre seg flottre enn hva de er. Og som en stadfestelse av edel karakter er Beatrice den eneste som overskrider klatringen i klassene. Da Don Pedro kommer med sitt ekteskapstilbud til henne, halvt skjult som en spøk ler hun det også vekk: “No, my lord, unless I might have another for working days. Your grace is too costly to wear every day.”¹⁷²

¹⁶⁹ 4.1.100

¹⁷⁰ Omtalt i forordet i Arden Shakespeare, 5. (Da med den noe pikante forklaring at han har fortalt henne at bare slik kan han “komme over” prinsessen).

¹⁷¹ 5.2.9-10

¹⁷² 2.1.301-3

5.3 Konflikt som paradigme? Machiavelli vs. Erasmus.

“We see very often, that as of a comedy, so of a war, the final conclusion is marriage.”

Frances Duaren, fransk diplomat (1509-99)

Shakespeare skrev *Much Ado* mellom *King Henry IV* og *King Henry V*, to store historiske spill, med krig og fred som tema.¹⁷³ Krigen i *Much Ado* er en liksom-krig, der ingen edle karakterer dør “But few of any sort, and none of name.”¹⁷⁴ Men både de historiske spillene, og komediene kan leses som tematiseringer av ulike syn på konflikt, og hvordan den bør løses. På samme vis som Machiavelli setter spor i Shakespeare var en annen tankeretning i renessansen viktig. Som Stephen Marx, professor i engelsk og forsker på Shakespeare, viser i sitt essay “Shakespeare's Pacifism”, hadde tekstene til Erasmus av Rotterdam og Thomas More like stor påvirkning som Machiavelli og ideen om “rettferdig krig.”¹⁷⁵

Like Youth and Age or Reason and Passion, War and Peace was one of those polarities that Renaissance writers persistently thought about as well as with. Reflection upon war and peace was at the heart of the Humanist movement, just as the conduct of war and peace was at the foundation of the European state system during the early modern period.¹⁷⁶

Det ville vært underlig om ikke Erasmus påvirket Shakespeare. Den fredselskende og skarpe pennen var både populær og kontroversiell i sin samtid. I en periode på 1500-tallet utgjorde Erasmus skrifter mellom 10 til 20 prosent av alt boksalg.¹⁷⁷

¹⁷³ Bloom, s 192.

¹⁷⁴ 1.1.7

¹⁷⁵ Stephen Marx, Shakespeare's Pacifism, først publisert i Renaissance Quarterly Vår 1992. (20.08.2008) <http://cla.calpoly.edu/~smarx/Publications/pacifism.html>

¹⁷⁶ Stephen Marx, *Shakespeare's Pacifism*.

¹⁷⁷ Kilde: Wikipedia: Med referanse til: Galli, Mark, and Olsen, Ted. 131 Christians Everyone Should Know. Nashville: Holman Reference, 2000, 343. (31.08.2008) <http://en.wikipedia.org/wiki/Erasmus>
Også Marx skriver om dette: “Fifteen years after it appeared, according to Sir Thomas Elyot's Book of

Erasmus, eller Gerrit Gerritszoon, var født enten samme år som Machiavelli (1469) eller tre år før, og døde 9 år etter ham i 1536. Han stod i konflikt med både Machiavelli og Luther. Først venn med Luther, som han støttet i kirkekritikken. Senere kom det til uvennskap da han mente reformasjonen gikk for langt.¹⁷⁸ Erasmus representerte en versjon av kristendommen der *fred mellom menneskene* settes høyes. Han raste mot biskoper som ikke var "ashamed to frequent the camp."¹⁷⁹ Erasmus påpekte: "Still more absurd, Christ is present in both camps, as if fighting against himself."¹⁸⁰ Motstanden mot krig var ikke total, men med de sterkeste forbehold: "The good prince will never start a war at all unless, after everything else has been tried, it cannot by any means be avoided."¹⁸¹ Som Marx understreker var ikke pasifisme et begrep i renessansen. Det som fantes var en ideologisk motsetning mellom "martial" og "irenica" etter den greske gudinnen Eirene, eller Irene på norsk. Hun som er fredsgudinnen, og sammen med sine søstere Eunomia (lov og orden) og Dike (rettferdighet) utgjør treenigheten *horainene*. Marx beskriver motsetningen mellom Machiavelli og Erasmus slik:

Machiavelli stated that, to maintain control by political force, it is safer for a prince to be feared than loved. Erasmus, on the other hand, preferred for the prince to be loved and suggested that the prince needed a well-rounded education in order to govern justly and benevolently and avoid becoming a source of oppression.¹⁸²

Mange har sitert "All the world's a stage" fra *As you like it*, uten å vite at Erasmus allerede i 1511 skrev: "For what is life but a play in which everyone acts a part until the curtain comes down?" Viktigst er Erasmus som renessansetenkeren i den

the Governor, Erasmus' *Institutio* was still "the most widely read and quoted literary production of the period," [...]

¹⁷⁸ Erasmus befant seg i kjernen av religionskrigene, som også Georg Johannesens siste bok tematiserer i artikkelen *Om Klosterlasse*. Eksil, Cappelen, 2005, 15-47.

¹⁷⁹ Erasmus of Rotterdam, "The education of a Christian Prince" fra *The Ethics of War: Classic and contemporary readings*, Reichberg, Syse, Begby (red) Blackwell 2006, 238.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid

¹⁸² Marx, *Shakespeare's Pacifism*.

humanistiske bevegelsen Shakespeare kan leses som fremste dikteriske uttrykk for. Erasmus samarbeidet tett med The London Reformers, med Thomas More i spissen. Ideen om rettferdig krig, som Machiavelli hadde fra Augustin, *bellum iustum*, ble utfordret av Erasmus: "War is sweet to those who haven't tasted it"; and "The most disadvantageous peace is better than the most just war."¹⁸³ Like viktig er det at Erasmus beskriver krigen som struktur, en måte å tenke på:

War breeds war; from a small war a greater is born, from one, two; a war that begins as a game becomes bloody and serious; the plague of war, breaking out in one place, infects neighbours too and, indeed, even those far from the scene¹⁸⁴

Stephen Marx sin hovedpåstand er at Shakespeares forfatterskap beveger seg fra en krigsforherligende og Machiavellisk verdensanskuelse i stykkene fra tidlig i 1590-årene, fram mot et mer reflektert og diskuterende syn i den andre historiske tetralogien (King Henry IV-V). I sine siste stykker skriver Shakespeare en diktning i fredens perspektiv. Dette kulminerer med Henry VIII. I følge Marx blir stykket en ironisk representasjon av kongen reformistene hadde håpet skulle følge de fantastiske nye ideene fra Erasmus og Thomas More, men som i stedet endte som en slakter.

In an ironic and poignant conclusion to the saga of Erasmian influence on Renaissance culture, the poet recreates Henry VIII, the king who betrayed the hopes of the London Reformers, in their image of the perfect peacemaking Christian prince.¹⁸⁵

Dette tilfører noe til lesningen av både *Much Ado* og *The Merchant*. De inneholder spor av et nytt syn på konflikt i Shakespeares diktning. Leonatos tilgivelsestale i *Much Ado*, og Portias tale om barmhjertighet i *The Merchant*, er begge store fredstaler.

¹⁸³ Erasmus, Fra *Querela Pacis, The Complaint of Peace*.

¹⁸⁴ Erasmus, *On starting war*, Fra *The Education of a Christian Prince*. I *Ethics of War*, 234.

¹⁸⁵ Stephen Marx. *Shakespeare's Pacifism*

Samtidig hviler begge på lureri, enten det er den skinndøde datteren, eller den falske advokaten som muliggjør dem. Det er mulig å hevde at disse komediene står i spenn mellom to perspektiver på konflikt.

5.4 Strukturen i kysset.

I *Much Ado* vil eksemplene på Machiavellis menneskesyn, riktignok i Shakespeares tapning, være dominerende. På samme vis som det finnes spor av Erasmus og Machiavellis tanker hos Shakespeare, kan vi spore påvirkning fra Shakespeare på filosofer som skulle følge ham. Det er slik mulig å se paralleller mellom karakterene i *Much Ado*, og Machiavellis etterfølger, Thomas Hobbes, og mennesket beskrevet i *Leviathan* (1651).

Komediens slette karakterer lever i terrorbalanse med største naturlighet, slik konflikten i Hobbes naturtilstand ikke er mellom grupper, men enkeltindivider: *Bellum omnium contra omnes*.¹⁸⁶ Som da prinsen skal fri i Claudios navn, og han straks tror prinsen frir for seg selv. Klassesystemet i Messina kan formuleres med Hobbes: "Menneskene har [...] kun sorg af at leve sammen [...], hvis der ikke er en magt som er i stand til at styre alle."¹⁸⁷ Don Johns konflikt med overmakten er både klassekamp, han kjemper for status, og kjønnskonflikt, siden han som bastard er "smittet" av urent spill mellom kjønnene. Ondskap er ikke kjernen i karakteren, men hans uendelige tristhet:

Conrad: What the goodyear my lord! Why are you thus out of measure sad?
Don John: There is no measure in the occasion that breeds, therefore the sadness is without limit. ¹⁸⁸

¹⁸⁶ "Alles krig mot alle", Fra *Leviathan*, Kapittel 13.

¹⁸⁷ Hobbes, *Leviathan*, her i dansk oversettelse av S.E. Stybe, Fra Gilje og Skirbekk *Filosofihistorie: Fra antikken til opplysningstiden*, Universitetsforlaget 1996, 349

¹⁸⁸ 1.3-1.3.4

The occasion that breeds, er årsaken, og kan spille på både slektsforholdet, samt tapet av makten. Don John er fanget i en tautologi: Er han ond fordi han er bastard, eller bastard fordi han er ond? Selv sier han: "I can not hide who I am", og senere: "It must not be denied but I am a plain dealing villain."¹⁸⁹ Men hvilken skurk sier slikt? Bortsett fra i Donald? Dette må leses trippelt som alle Shakespeares karakterer. Kanskje Hobbes sine tre årsaker kan beskrive det: "Vi finner altså i menneskets natur tre hovedårsaker til strid. For det første rivaliseren, for det andet usikkerhet og for det tredje streben etter ære."¹⁹⁰ Tenk om Don John kunne vært en like selvironisk bastard som slampen *Thersites* fra *Troilus and Cressida*. Han sier "All the arguments a whore and cuckold"¹⁹¹ og redder livet ved å nekte å kjempe. Retten til å stå utenfor kampen forsvarer stolt ved hans status som uekte barn. Slik kan ikke Don John agere. Hans doble byrd som kongesønn og bastard, låser ham til en umulig "streben etter ære."¹⁹² Hobbes maksime om at "Styrke og rænkesmederi er to kardinaldyder under krig" kan i alle tilfeller brukes som beskrivelse av karakterene i *Much Ado* sin *ethos*. De kommer fra krigen, og fortsetter krigen i freden.

Man ser konturene av to konfliktsyn som kjemper mot hverandre i renessansens, fram mot Thomas Hobbes. Machiavelli bryter den nedarvede aristoteliske ideen om den gyldne middelvei (*eumonia*) og beskriver en realpolitisk verden fri for moral, videreført av Hobbes. Mot dette står Erasmus sin humanisme, som også representerer brudd. Dette bruddet er med Augustin, og "rettferdig krig" tradisjonen, en kjærlighet til medmennesket, som etter Shakespeares død får sitt uforglemmelige uttrykk hos dikterpresten John Donne: "No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main.[...] therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee."¹⁹³ Det foregår en kamp om

¹⁸⁹ 1.3.29-30

¹⁹⁰ Hobbes, *Leviathan*, fra Gilje og Skirbekk, 349.

¹⁹¹ Harold Bloom, *The Invention of the Human*, 330.

¹⁹² Samtidig sier Stephen Marx i *Shakespeare's Pacifism at Troilus and Cressida* representer et helt nytt syn på krig enn *Much Ado*.

¹⁹³ John Donne, Meditation XVII

menneskebildet og ulike måter å forholde seg til konflikt i denne epoken som også vises i *Much Ado*.

Hos Aristoteles er mennesket et sosialt vesen, og dette er politikken grunnlag (zoon politikon) mens i Thomas Hobbes sin samfunnskontrakt mellom individene, "kan alt sosialt føres tilbake til staten, og videre til individuell selvoppholdelsesdrift."¹⁹⁴ Det får dramatiske følger for ideen om samfunn hvis det ikke er ett med menneskets vesen å ha samfunn. "Det følger også af denne alles krig mod alle, at intet kan være uretfærdig."¹⁹⁵ Slik er det i *Much Ado*. Konfliktløsningens svakeste øyeblikk i hele komedien kommer i den angivelige freden mellom Beatrice og Benedick som markeres med kysset i siste scene. Her verserer to ulike versjoner av handlingen, alt etter utgave av Shakespeare man leses. Den vanligste versjonen, som også Harold Bloom gjengir, er den hvor de to krangler lystig, før Benedick sier "Peace! I will stop your mouth."¹⁹⁶ Hvor på han kysser henne.¹⁹⁷ I versjonen fra The Arden Shakespeare (2006) som jeg tar utgangspunkt i, er det hennes onkel Leonato som kommer med replikken, noe som gir det en annen valør.¹⁹⁸ Like fullt blir Beatrice ufrivillig forstummet. Parallellen til neste stykket fra Shakespeares hånd, *King Henry V*, er slående. Også det avsluttes med lystig krangling, mellom King Henry og Kathrine, som skal bli dronning over Frankrike og England. (Etter han har slaktet seg gjennom landet.) Her ber han om et kyss, og får vite at det er ikke riktig i følge fransk skikk å kysse bruden før ekteskapet:

Kathrine: Les dames et demoiselles pour etre baisees devant leur noces, il n'est pas la coutume de France.

King Henry: It is not a fashion for the maids in France to kiss before they are married, would she say?

¹⁹⁴ Hobbes, *Leviathan* 342.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 351.

¹⁹⁶ Bloom., *The Invention*, 201.

¹⁹⁷ "Protesting even while kissing." Bloom, *Ibid.*

¹⁹⁸ I 3 folioutgaver og 2 quarto er det Benedick som gjør det. I den Quarto-utgaven som Arden Shakespeare tar utgangspunkt i er det Leonato som gjør Beatrice taus.

Hvorpå kongens respons er:

Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion. We are the makers of manners, Kate; and the liberty that follows our places stops the mouth of all find-faults, as I will do yours, [...] [Kissing her.]¹⁹⁹

Denne scenen blir ofte presentert som søt, siden krigeren står foran sin brud og stotrer på fransk. Men essensen er som i *Much Ado*. Hun blir kysset, og kneblet. Verken Beatrice eller Kathrine har flere replikker etter kysset. Det er opp til mennene å avslutte med ord om fred mellom landene, eller skjelmske vitser om giftemålets fortreffelighet. Kyssene er som Paul de Mans smil til en du hater, en ironisk gest, et retorisk kyss, en politiker som sier han elsker fred før han går til krig. Det er et av mange eksempler på tegnets tvetydighet hos Shakespeare. Essensen i handlingen kommer fra Hal: *We are the makers of manners, Kate*. Det betyr selvfølgelig: *Jeg er loven*. Kyssene som skaper den falske freden i *Much Ado* og *King Henry V* kan leses som voldtekter. Og når det gjelder måten å tenke mellommenneskelige forhold, rett og galt, finnes det helt moderne eksempler på det samme perspektivet. Slik som Ron Suskind, en prisbelønnet politisk journalist i USA, beskrev møtet der han forstod kjernen i virkelighetsoppfatningen som lå bak George W. Bush sin administrasjon i de første årene. Han hadde skrevet en artikkel som Det Hvite Hus ikke likte, og ble kalt inn på teppet av en *senior advisor*.²⁰⁰

The aide said that guys like me were "in what we call the reality-based community," which he defined as people who "believe that solutions emerge from your judicious study of discernible reality." I nodded and murmured something about enlightenment principles and empiricism. He cut me off. "That's not the way the world really works anymore," he continued. "We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you're studying that reality -- judiciously, as you will -- we'll act again, creating other

¹⁹⁹ 5.2.2.66 – 5.2.2.73

²⁰⁰ Etter sigende Karl Rove, på den tiden *Deputy Chief of Staff* til President G.W.Bush.

new realities, which you can study too, and that's how things will sort out. We're history's actors . . . and you, all of you, will be left to just study what we do."²⁰¹

Dette er tenkningen som gjorde at Jon Dilulio forlot Bush-administrasjonen i august 2001. Han var den første sentrale aktøren som våget å kritisere dem offentlig, og ved avskjeden kommenterte han situasjonen: "it's the reign of the Mayberry Machiavellis."²⁰² Artikkelen har gjort at noen amerikanere nå med stolthet sier de tilhører "the reality based community".²⁰³ Som Georg Johannesen bemerker i *Retorikkens tre ansikter*: "Paradigme er et juridisk begrep."²⁰⁴ Et verdensbilde blir fundert på oppfatningen av lov og rett og hvordan konflikt håndteres. Benedick og/eller Leonato, som sentrale aktører i den lystige krigen, blir eksemplarisk for en måte å tenke om den motsatte part. Det beskrives bra i Johan Galtungs første narrativ, det som rettferdiggjør krig eller vold: "If Evolution by definition sides with the winner/the fittest, then war makes evolution reveal its arrow."²⁰⁵ Kysset som lukker munnen til Beatrice er like aktuelt i dag.

5. 4 Konfliktløsningen.

Harold Bloom mener som nevnt at Beatrice og Benedick er store nihilister.²⁰⁶ Men kanskje det er stykkets paradigme som er nihilistisk, og komedien kommenterer seg selv gjennom Don Pedro, da han utbryter: "By my throat, a good song:" etter å ha hørt følgende linjer:

Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever;

²⁰¹ Ron Suskind, October 17, 2004, *New York Times Magazine*.

²⁰² Mayberry er prototypen på en småby i USA.

²⁰³ (31.09.2008) http://en.wikipedia.org/wiki/Reality-based_community

²⁰⁴ Georg Johannesen, *Retorikkens tre ansikter*, Cappelen, 1992, 95.

²⁰⁵ Galtung, *Searching for Peace*, 8.

²⁰⁶ Bloom, 193

One foot in sea, and one on shore,
To one thing constant never.
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into "Hey, nonny, nonny".

Sing no more ditties, sing no more,
Of dumps so dull and heavy;
The fraud of men was ever so,
Since summer first was leavy.
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into "Hey, nonny, nonny".²⁰⁷

Disse strofene blir sunget i hagen som dramaturgisk senter i stykket. Og kanskje det er mulig å se "Hey nonny nonny" som en løsning på nihilismens problem i *Much Ado*. "Nonny" blir da dityrambens gjenklang i renessansen, eros i nynning som hos Nietzsche: "fellesskapet som artens genius, ja selve naturens."²⁰⁸ Georg Johannesen skrev: "Aristoteles mente musikk hadde medisinske effekter, og det mente nok Kepler og Shakespeare også."²⁰⁹ Benedick spør i *Much Ado*: "Is it not strange that sheep's guts should hale souls out of men's bodies?"²¹⁰

Det synges til kvinnene at i møte med menneskeheten (mennene) er det deres kraft som *kjønn* som kan håndtere realitetene. Kvinnene må kjenne kraften som i *Bakkantinnene*, der Agave i dionysisk dans river hodet av sin sønn kongen, og marsjerer naken til byen med det på en stake.²¹¹ Seksualiteten som pragmatikk er måten å løse kjønnskrigen på. Men denne konfliktløsningen er alltid kun representativ, den er mennenes løsning på kvinnens problem. Derfor finnes den i det mennene higer mest etter, hennes seksualitet. Hvis vi følger Stephen Greenblatt rører

²⁰⁷ 2.3.60-75

²⁰⁸ Som nevnt i denne oppgaven på side 45.

²⁰⁹ Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, 103.

²¹⁰ 2.3.57-8

²¹¹ I tragedien *Bakkantinnene* av Euripides.

dette ved renessanseteaterets kvinnesyn, og transvestittaktige karakter: "Men love women precisely as representations."²¹² Kvinnenes sang i *Much Ado* er skrevet og sunget av en mann, for en gruppe menn, spillende mot menn, kledd ut som kvinner. Konflikten mellom mann og kvinne er i mannen selv. Slik gir det mening at *Much Ado* er stykket hos Shakespeare der selve ordet "mann" og ulike derivativer forekommer klart mest.²¹³ Kjønnskampen i *Much Ado* er en utforskning av mennenes indre konflikter, og frykt for ekteskapet. For ekteskapet, som er stykkets konfliktløser, inneholder risikoen for sviket, og hanreiens horn. Mot dette finnes ikke andre virkemidler enn grove vitser og hatefulle dommer. Kanskje komediens ethos er det Benedick konkluderer med i siste akt: "For man is a giddy thing, and this is my conclusion".²¹⁴ Selv de beste kan falle i de dummeste konflikter på grunn av, nothing, eller *the no-thing*.

Men slik jeg ser det befinner den dypeste formen for konfliktløsning i *Much Ado* på nivået der litteraturen og dramatikken skapes, mellom leser og tekst, mellom spill og publikum. Greenblatt formulerer dynamikken slik:

It is precisely because of the English form of absolutist theatricality that Shakespeare's drama, written for a theatre subject to state censorship, can be so relentlessly subversive: the form itself, as a primary expression of Renaissance power, helps to contain the radical doubts it continually provokes, of course, what is for the state a mode of subversion contained can be for the theatre a mode of containment subverted: ²¹⁵

Komedien fremstiller konflikter slik at de blir *forstått*. Både i renessansen, og alltid siden. *Det er i seg selv subversivt*. Det bærer i seg en mulighet for transformasjon. Det at en konflikt er beskrevet er begynnelsen på å løse den. Greenblatt skriver i essayet

²¹² Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, 92.

²¹³ Arden Shakespeare, 59.

²¹⁴ 5.4.106

²¹⁵ Greenblatt, *Shakespearean negotiations*, 63.

The Circulation of Social Energy med aristotelisk terminologi: "Mimesis is always accompanied by – indeed is always produced by, negotiation and exchange."²¹⁶

Much Ado ble skrevet for et publikum som pratet, spiste, elsket, og hoiet. Slik blir den uendelige rekken av små og store konflikter i *Much Ado* også nødvendige som dramaturgisk virkemiddel, i likhet med TV-alderens *sit com* beregnet for den amerikanske stuen. Den enkelte handling skjer i konflikt, fordi den enkelte scene slik blir underholdende. Faktisk var det tryggere på scenen enn noe annet sted i det elisabethanske teateret, gjerne utkledd som soldat. Som James Shapiro har vist i sin bok *1599*, var teatersalen et vanlig sted for dronningens hær å hanke inn underklassen til fotsoldater.²¹⁷ Men soldatene på scenen var trygge nok til at teateret kunne være et rom der et vidt spekter av tidens konflikter ble representert. Krigens teatraliske retorikk kan slik være et steg mot fred mellom enkeltmenneskene. *Much Ado* sitt fremste bidrag til et konfliktløsende arbeid i litteraturen er å vise at konflikt er et rikt og komplekst konsept. Konflikt er aldri enkelt og bør aldri tas for gitt. Dette beskriver Benedick best i replikken til Beatrice: *Thou and I are too wise to woo peaceably.*

²¹⁶ Greenblatt, *Negotiations*, 12.

²¹⁷ James Shapiro, *1599*, Faber. 2005. Boken handler om det som i følge Shapiro var det viktigste året i Shakespeares liv.

6. Shylocks taushet - Om rettens ironi i *The Merchant of Venice*

“Inter arma silent leges.”

Cicero, fra *Pro Milone* ²¹⁸

6.1 Shylocks apori.

Vet ikke Shylock at han kommer til å mislykkes i sitt overmøte? Spørsmålet kommer til meg hver gang jeg leser *The Merchant of Venice*.

En skulle tro at i en komedie som er så preget av spill med tegnet, ville den karakteren som sterkest påpeker tegnets falske natur, nemlig jøden Shylock, ha den nødvendige innsikt. Hvordan kan han tro på seier i en (rettslig)konflikt, basert på noe så labilt som en (lov)tekst? Kan Shylock, som påpeker uretten, likevel ikke forstå urettens form? I så fall er det kanskje forklaringen på hvorfor *Portia* seiler gjennom århundrene som jussens heltinne, helt til antisemittisme går av moten, og vi blir tvunget til å anerkjenne Shylocks legitimitet. *Portia* er formens dronning, med medfødt innsikt med sitt medgifte; tre kister hvor hemmeligheten om tegnet er innelåst. Shylock er en annen gåte, der han dominerer stykket fra de fem skarve scenene han opptrer i.

I denne sammenheng handler *The Merchant* om to ting: En opprivende konflikt i et tett samfunn, basert på økonomi, rase og religion – samt hvilket språk, i forstanden *hvilken retorikk*, som brukes for å beskrive konflikten. Der *Much Ado* omhandlet konflikter som nok var høyst reelle i datidens England er det min oppfatning at Shakespeare i *The Merchant* i ennå større grad tematiserer et tidløst problemfelt. Når vi går inn i konflikter, hvordan virker språket vi har tilgjengelig for å beskrive den andre, de som er annerledes? Her håper jeg å kunne belyse

²¹⁸ “In times of war the laws fall silent” I en forsvarstale for Milo, Kilde: *Ethichs of War*, 51.

problemstillingen om det konfliktløsende arbeidet i litteraturen fra en ny vinkel, avslutningsvis med et underkapittel om Jacques Derrida.

6.2 En komisk komedie?

"The first thing we do, let's kill all the lawyers."

King Henry VI, Akt 2

Problemene som dreier seg om genre i *The Merchant* er blitt mer presserende med tiden. Det føles nok vanskeligere å le den skadefro politiserte latteren av Shylock, enn da stykket ble spilt med innledningen:

*The most excellent
Histoire of the Merchant of Venice
VVith the extreame crueltie of Shylocke the Iewe*²¹⁹

Nå er stykkets antisemittisme ikke åpenbar. Flere forskere har pekt på at Shakespeare skrev i en sammenheng der jøder hadde vært "udelukkede fra Adgang til Riget" i 300 år.²²⁰ Sannsynligvis eksisterte kun en liten koloni i London som enten var konvertitter, eller holdt sin tro skjult. Harold Bloom mener på den andre siden at "One would have to be blind, deaf, and dumb not to recognize that Shakespeare's grand, equivocal comedy *The Merchant of Venice*, is nevertheless a profoundly anti-Semitic work."²²¹

I den historiske konteksten er to ting sentrale for stykkets antisemittisme; Christopher Marlowes satiriske stykke *The Jew of Malta* (1598-90), samt den realpolitiske henrettelsen av Dronning Elizabeths livlege, Dr. Lopez. Han var jøde, og ble druknet, hengt, og slitt i fire deler av fire hester, muligens med Shakespeare som

²¹⁹ [Sic]Fra første quarto, datert år 1600. Kilde: Arden Shakespeare, Xi.

²²⁰ Ref: Norges første Grunnlov, jødeparagrafen.

²²¹ Bloom, *The Invention*, 171.

tilskuer.²²² I Marlowes stykke blir jøden Barabbas fremstilt med et spekter av onde egenskaper som gjør han genuint komisk, og til en mindre problematisk karakter. For Shylock har vært omdiskutert lenge. Allerede i 1709 protesterte dramatikerens Nicholas Rowe mot å fremføre ham vittig. Han hadde sett sin tids store komikere gjøre det bra; "Yet I cannot but think that it was design'd Tragically by the Author."²²³ Stykkets satiriske egenskaper ble like fullt hentet fram av Max Reinhardt på *Grosses Schauspielhaus* i Berlin, 1921. Der satte han opp Venezia som en kubistisk konstruksjon i blått og hvitt, med Shylock som en gigantisk plattfot som gikk omkring og ropte og lo som en pøbel. Det hele i en "general atmosphere of laughter."²²⁴ En kan undres hvordan Max Reinhardt mintes latteren, da han senere flyktet fra jødeforfølgelsene til USA (og dessuten laget suksessfilm av *A Midsummer Night's Dream* (1935) og påvirke en generasjon Hollywood-skuespillere).

For stykket som helhet er mye hentet fra Giovanni Fierontino "Il Pecorone" fra slutten av det fjortende århundre. Fortellingen, om den rike kjøpmannen Ansaldo av Venezia, som låner penger av en jøde i pant mot et pund av sitt eget kjønn, har svært store likheter med handlingsforløpet i Shakespeares egen tekst. Men Shakespeares komedie er oppkalt etter *Antonio*, som er rasist og pederast, god kristen og god borger av Venezia. *Bassanio* er etter alle solemerker Antonios gamle elsker, og trenger penger. Han skal på frierferd til rike Portia, som lever i Belmont, etter at faren er død. Antonio er bemidlet, men pengene investert i skip ute på havene. Derfor går de til Shylock, som har penger, men må bo i gettoen. Som jøde kan han drive med pengeutlåning, det var ikke ansett som en kristen dyd.²²⁵ Shylock ser ironien i

²²² En vanlig henrettelsesmetode på den tiden. Dette med at henrettelsen kan ha gjort inntrykk på Shakespeare er et poeng som flere henter fram, men som Bernard Grebanier påpeker i boken "The Truth About Shylock" så kan han like gjerne ha vært i Stratford upon Avon, på teateret, eller på pub, da det skjedde. Men at Shakespeare har hørt om hendelsen er å regne for sikkert. Kilde: Bernard Grebanier, *The Truth about Shylock*, Random House, 1962.

²²³ *Arden Shakespeare*, xxxiv.

²²⁴ *Arden Shakespeare*, xxxvi.

²²⁵ Men Shakespeare selv var involvert i mulige ulovlige lån på sine eldre dager, og hans eget teaterkompani *Lord Chamberlain's Men*, slet lenge med ågerrenter på et lån. Kilde: *Arden Shakespeare* xlii.

situasjonen: "You call'd me dog; and for these courtesies I'll lend you thus much moneys?" Han låner dem like fullt, men ikke mot rente. Shylock ønsker en annen pant: nemlig ett pund kjøtt fra valgfritt sted på Antonios kropp, hvis lånet ikke er tilbakebetalt innen avtalt tid. Slik får vi en variant av Tsjekhofs regel: *Hvis noen lover bort et stykke kjøtt i første akt, så bør det kreves inn i løpet av stykkets gang.*

Bassanio reiser mot Belmont som del av et komplott. Med han er *Jessica*, Shylocks datter, sammen med sin beiler *Lorenzo*, venn av Bassanio. De sørger for å rundstjele Shylock først, som så raver langs kanalene mens han roper: "Oh my ducats! Oh my daughter."²²⁶ Bassanio får Portia ved hjelp av å løse gåten. Han leser teksten på kistene best, låser opp det riktige kistelokket, og dermed Portias jomfrudom.²²⁷ Tolkingsoppgaven har Shakespeare fra *Gesta Romanorum*, hvor de samme tre gåtene for veien til kjærlighetens vesen er beskrevet.²²⁸ Alt er såre vel, bortsett fra at Antonio mottar rapport om skipene hans er gått under. Shylock kan dermed kreve sin pant, for pengene ble ikke betalt innen dato. Portia og Bassanio får ikke bryllupsnatten sammen, for Bassanio reiser til Venezia for å redde sin venn. Shylock, forlatt og frarøvet, venter på hevn. Da noen kristne slamper prøver å overtale ham til å skifte mening kommer han med den berømte talen:

Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs,
dimensions, senses, affections, passions? fed with
the same food, hurt with the same weapons, subject
to the same diseases, healed by the same means,
warmed and cooled by the same winter and summer
as a Christian is? - if you prick us, do we not bleed?
if you tickle us, do we not laugh? if you poison us,
do we not die? and if you wrong us, shall we not revenge?²²⁹

²²⁶ 2.8.15

²²⁷ Og forsones slik med egen død, i følge Peter Brooks, som nevnt i denne oppgaven på side 54.

²²⁸ Amanda Mabillard, *An Analysis of Shakespeare's Sources for The Merchant of Venice*, Shakespeare Online. 2000. (05/08/08) <http://www.shakespeare-online.com/playanalysis/merchantsources>.

²²⁹ 3.1.52-60

Det kulminerer i en voldsom rettssak i Dogepalasset i akt 4. Shylock kommer med knivene klare, og vil innkreve sitt kjøtt. Verken Dogen eller Bassanio, som nyrik kan tilby tre ganger beløpet, overtaler ham. Og Antonio er like urokkelig i sitt fiendebilde:

I pray you think you question with the Jew, -
You may as well go stand upon the beach
And bid the main flood bate his usual height,
You may as well use question with the wolf
Why he hath made the ewe bleak for the lamb ²³⁰

Dogen står over for et dilemma. Det er udiskriminerende lover som gjør Venezia til et frihandelsparadis. Samtidig er det et rasistisk samfunn hvor en borger mer verdt enn en jøde. Nå skal en jøde slakte en borger, i selve rettssalen foran dogen. Som flink politiker *dodger* han problemstillinger, og skyver avgjørelsen på den unge, sprenglærde juristen *Balthazar*. Det kun tilskuerne vet, er at dette er Portia, jomfrukonen, i forkledning. Hun har rett til å tolke loven, men begynner med å henvende seg til Shylock, i det nest mest berømte utdraget av stykket:

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath: it is twice blest,
It blesseth him that gives, and him that takes²³¹

Og derfor, *jøde*, avslutter hun: "Når du gjør krav på rettferd, så betenk at ble vi dømt rettferdig, ville ingen få del i frelsen."²³² For Shylock er dette vås, han vet hvilken barmhjertighet de kristne viser, og svarer: Står det noe om barmhjertighet i avtalen? Han har også gjort en avtale i himmelen: "An oath, an oath! I have an oath in heaven, - Shall I lay perjury upon my soul? No, not for Venice."²³³ Shylocks retorisk

²³⁰ 4.70-75

²³¹ 4.180-184

²³² I Andre Bjerkes oversettelse. *Kjøpmannen i Venedig*, Aschehoug, 2002.

²³³ 4.224.

spennvidde kan minne om den retoriske figuren *Reductio in absurdum*. Georg Johannesen forklarer den slik:

Du må spørre en kristen "hvorfors er du mot abort, men for atomvåpen", du må alltid stille slike spørsmål: "Er barnet født i Bethlehem, er barnet født i Hiroshima, hva sa du?" *Reductio in absurdum*-argumentasjonen består i at du får en person til å trekke konsekvensene av det han sier.²³⁴

Shylock sitt prosjekt kan leses som en måte å vise Venezia hva Venezia er.

Og Venezia er lammet, men Portia ser situasjonen utenfra. Hun er den store spilleren, i motsetning til de andre som er nedkjørt i konflikten. (Balthazar, navnet hun opptrer som i retten, er i tillegg til å være en av de tre vise menn, skytsengel for kortstokkprodusenter.) Med Antonio bundet av *the bond* og Shylock med kniven klar, kan Bassanio kun holde ham i hånden. Da trekker Portia fram esset i ermet.

Argumentet har hun kanskje lært av vår egen Loke – forkledningsguden i norrøn mytologi. Det stammer også fra en rettssak, i Snorres Edda:²³⁵ Loke skaffer hammeren Mjølner til Tor, ved hjelp av et veddemål. Han vedder hodet på at dvergene Eitri og Brokk ikke kan lage noe så vakkert. Foran Mjølner er tapet åpenbart, og Loke kvitterer: Hodet har jeg veddet, men ikke halsen. Porita sier: Det står i kontrakten at du kan ta et pund kjøtt. Men ikke et ord om blod. Så ta da ditt pund. I det du spiller kristen manns blod så skal alt ditt tilfalle staten. Dessuten er det en annen lov som sier at med døden skal den straffes, som truer en borger av Venezia på livet. Shylock går fra sitt hatefulle høydepunkt til en gigantisk svarteper. Loven var, og *visste vi det ikke egentlig*, ikke lik for alle likevel.

I sin barmhjertighet tar Antonio bare halvparten av rikdommene til Shylock, som beholder livet mot å konvertere. Dvergene sydde igjen munnen til Loke som straff for at han var så slu. Portia derimot fikk den første jusskolen eksklusivt for kvinner i USA oppkalt etter seg, *Portia Law School*, i 1911, og er blitt tolket som

²³⁴ *Sitater*

²³⁵ Her har jeg ingen kilder på at Shakespeare har hentet argumentasjonen fra Snorre, dette er spekulasjon fra undertegnedes side.

heltinne i hundrevis av år. Den første filmatiseringen av *The Merchant* er forøvrig en stumfilm fra 1914, også kjent som første spillefilmen noensinne av en kvinnelig regissør, Lois Weber, som også spilte rollen som Portia i filmen.

Portia innkasserer et overtak i ekteskapet, ved å vise seg mennene overlegne, mens Shylock er knust. I en oppsetning i New York i 1893 stakk han seg med kniv, før han gikk av scenen med ordene "I am not well."²³⁶ Selv mener jeg at skolen ikke burde være oppkalt etter Portia, men i stedet hete *Shylock Law School*, om den skulle representere de undertrykte i samfunnet. For Portias bidrag er først og fremst et gigantisk *konflikttyveri*, slik det er ble beskrevet av kriminolog Nils Christie i artikkelen *Konflikt som eiendom*. "Man burde ikke la konflikter forvitte, de burde brukes. Og de burde brukes for dem som opprinnelig var involvert i konflikten."²³⁷ For Christie er det sentrale i en konflikt at individene får et eget ansvar. I arbeidet hans er det hvordan samfunnet er organisert som er avgjørende for hvilken type kriminalitet som oppstår, og hvordan vi hankses med den. Portia har et slektskap til de "profesjonelle tyver"²³⁸(altså advokater) som Christie langer ut mot. Dette viser seg for eksempel når lekfolk møter jurister, og med skuffelse oppdager at hva de selv synes er det sentrale i en sak, fort blir avfeid av juristen som ugyldige argumenter. En spissfindighet som kan fungere juridisk blir derimot hevet som selve sakens kjerne. For Christie bør en konflikt løses i møtet mellom virkelige mennesker, ikke i et distansert juridisk apparat. Han hevder en viktig drivkraft bak konflikttyveriet er *segmentering*. "basert på biologiske kjennetegn som kjønn, hudfarge, fysiske handicaps eller antall vintre man er født."²³⁹ For Christie blir dette en kritikk av høyt industrialiserte samfunnet. Slik sett er konflikten i *The Merchant* faktisk positiv, siden den foregår mellom to grupper som vanligvis ikke ville kunne gå til sak mot hverandre. For når kan de som bor i gettoen til vanlig saksøke kjøpmannen?

²³⁶ Arden xxxv.

²³⁷ Nils Christie, *Konflikt som eiendom*, Fra: *Norsk Tro og Tanke 1940-2000*. Bind 3. Jan-Erik Ebbestad Hansen (red). Universitetsforlaget, 2001. 761.

²³⁸ Ibid., 764-65

²³⁹ Ibid., 766

Konflikten mellom Shylock og Antonio hadde hatt potensial til å reformere hele Venezia. Og Christie sier at den viktigste konsekvensen av konfliktttyveri er et tap for samfunnet: "Dette tapet er først og fremst et tap av *muligheter for klargjøring av normer*."²⁴⁰ I realiteten er både Shylock og Antonio offer, og Portia misbruker, i sin allmektige spillerrolle, muligheten til å befri dem.

Derfor blir jeg selv dømmende, og mener Portia fortjener plassen hun er blitt tildelt, som navnet på den nest største månen rundt Uranus, med en temperatur på 224 grader under celsius. Man må allikevel spørre seg hva som har gitt henne status som heltinne? At hun er en smart ung kvinne, som tar kontroll? At hun utmanøvrerer den retoriske mesteren Shylock? Det skal sies til hennes forsvar at hun også alltid har møtt motstand. I 1838 gikk forfatteren Richard H. Horne så langt at han skrev en ny versjon av rettsscenen hvor han legger bedre argumenter i Shylocks munn. Portias fantastiske frekkhet gjør henne vanskelig å mislike. Hun har allerede vært en hårsbredd fra å bli giftet til en vill afrikaner og en hoven spanjol, beilerne som kun ble lurt av sine dårlige tolkninger av kistene. Hun bærer altså kunnskap om *spillet* der innsatsen er høy, og en erfaring med det multikulturelle de vulgære kumpanene mangler. Hennes opptreden blir dobbelt vanskelig; hun er den eneste med valgfrihet, og bruker friheten til å bevise egen overlegenhet. Portia blir negasjonen av en fredsmegler, men en sterk representant for lovens mystiske grunnlag. Slik kan hun himmelropende arrogant si til Prinsen av Aragon, "To offend and judge are distinct offices, And of opposed natures." Dette er etter han har tapt både hennes kjærlighet, og muligheten til å noensinne gifte seg. Portias hån er distansen – hun er låst til "the lott'ry of my destiny"²⁴¹ av en gal og avdød far. Slik er hennes mest sympatiske side paradoksalt nok den uutalte; at hun er en stor intelligens, fanget med lykkejegerer og pederaster. Uansett hvor smart hun spiller slipper hun aldri fri fra spillets regler, konstituert av hennes far. Det er kanskje Portias dypeste tragedie som har gjort henne til en feminin helt. Og som Richard Weisberg, professor i *Law and Literature* på

²⁴⁰ Ibid., 768

²⁴¹ 2.1.15

Cardozo School of Law understrekte i et foredrag på Carlsbergakademiet i København: Usikkerhet følger Portia og Bassanio da de går ut av stykket i Belmont. Antonio er med som evig femte hjul på vognen, knyttet i takknemlighet til de to for å ha reddet livet hans. Samtidig den gamle elskeren til Bassanio, evig sjalu, og evig årsak til eventyret som ble oppkalt etter ham.

6.3. Smelteverket.

Shylock har med tiden blitt representant for de undertrykte, som i Michael Radfords filmatisering med Al Pacino i rollen (2004). Sett i et lengre perspektiv er det likevel Blooms påstand som gir størst klangbunn: Shylock er en så sterk karakter at han har gjort mer skade enn gagn for jødene som folkeslag.²⁴² Bloom, som oppvokst i New York lærte seg yiddish før engelsk, ønsker seg en mer burlesk Shylock. Han liker ikke smaken av filo-semittiske oppsetninger, og mener Shylock som karakter overskrider noe man kan være for eller mot, fordi han som stykket er grunnleggende *ambivalent*. Likevel blir Bloom mer politisk enn vanlig i lesningen av *The Merchant*, og begir seg ut i en sammenligning med "*Gingrich-Clinton America*".²⁴³ Han ser forbindelser mellom Shylocks tale om Venezias slavehold, med at USAs tidligere slaver blir undertrykket gjennom reformene i velferdssystemet. Shylock blir en opprører: "[A]nd Shylock, out of control, has become what he beheld in Antonio, a Jewish terrorist responding to incessant anti-Jewish provocations".²⁴⁴

Det eneste Bloom *ikke gjør* er å se stykket i forhold til den mest åpenbare moderne lesningen. Bloom ønsker seg en storslått og sarkastisk *The Merchant*, men mener samtidig at stykket er blitt "ødelagt" av Holocaust. Shylocks tale: "Hath not a

²⁴² Bloom, *The Invention*, 174. "It had been better for the Jews, if not for most of the The Merchant of Venice's audience, had Shylock been less conspicuously alive".

²⁴³ Newth Gingrich var flertallslederen for republikanerne i kongressen under Clintons presidentperiode, mye av USA ble altså styrt av disse to, bl.a. vidtgående helsereformer.

²⁴⁴ Bloom, *The Invention*, 187.

jew eyes?” er irrelevant for andre enn “skinheads and similar sociopaths.”²⁴⁵ Men hva med stykket oppført med en palestiner i rollen som Shylock?²⁴⁶ Shylocks kritikk av Venezias groteske rasisme er et argument mot *alle tiders rasisme*, og inkludert Israels dobbelte standard angående sin palestinske befolkning. De lever i en liknende tilstand av rettsløshet som jødene i Venezia. Ironien i Blooms observasjon av Shylock som et problem for det jødiske folket forfølger hans egen kritikk, siden en lesning i dag gjør Shylock til en av vår tids sterkeste kritikere av Israel. Men slikt ville kanskje være umulig å skrive, enn videre tenke, i denne delen av amerikansk akademia, selv for en briljant kritiker som Bloom. Michael Radford på den andre side, regissøren av filmatiseringen fra 2004, som for øvrig er av både norsk og jødisk avstamning, gjorde en interessant observasjon i et israelsk filmmagasin:

It happens every day in England; a Hindu or a Muslim father murders his daughter because she has married a Christian. It happened, actually, while we were shooting this film. A guy got up two weeks ago at the end of a preview that we had in London and he said: "I'm a Muslim and I totally identify with Shylock in this picture." That's a Muslim identifying with a Jew.²⁴⁷

Historien om Shylock blir historien om de undertryktes galskap. Slik er den universell, som at det etymologiske opphavet til ordet *Ghetto* kommer fra bydelen med samme navn i Venezia, oppkalt etter smelteverket der på 1600-tallet.²⁴⁸ Institusjonen fungerte fram til Napoleon sprengte portene. Under 2.verdenskrig deporterte fascistene 300 jøder fra gettoen i Venezia, hvorav kun 8 vendte tilbake. Gettoene lever videre, i alle verdensdeler – og dette er den grunnleggende konflikten som setter handlingen i spill i *The Merchant*. Med Johan Galtung kan vi si at Shakespeares fremstilling av Venezias rasisme er et klassisk eksempel på konflikter i

²⁴⁵ Ibid., 180.

²⁴⁶ Stykket er for øvrig populært i Israel, og muligens allerede oppført på det viset, mens det i USA har vært igjennom flere tilfeller av sensur, senest i 1980 i Michigan.

²⁴⁷ http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1139

²⁴⁸ (06.08.2008) <http://www.etymonline.com/index.php?search=ghetto&searchmode=none>
http://en.wikipedia.org/wiki/Venetian_Ghetto

en dypkultur. I saken *Shylock vs. Antonio* kommer dypkulturen i konflikt med den verdinøytral handelskulturen, og ryster fundamentet for staten. Som Antonio selv beskriver dilemmaet:

The duke cannot deny the course of law:
For the commodity that strangers have
With us in Venice, if it be denied
Will much impeach the justice of the state
Since the trade and profit of the city
Consisteth of all nations. [...] ²⁴⁹

Noen kritikere har sett på de mer religiøse aspektene ved retts scenen, og lest det som en konflikt mellom gammeltestamentlig (Shylock) rettferdig, og nytestamentlig barmhjertighet (Portia), eventuelt som tegn på skjult katolisisme hos Shakespeare. Det finnes belegg for dette i teksten. Men de bibelske argumentene kan også ses som retoriske *loci communes*, altså "felles steder", motiver som taleren kan bruke fordi alle kjenner dem. Da Venezia i motsetning til Spania unnløt å kaste ut jødene i diaspora på 1500-tallet, og i stedet opprettet en getto, låste byen seg i en uunngåelig konflikt, som altså allerede samme århundre ble mesterlig beskrevet av en engelsk forfatter, lengre vekke enn vi er fra Vestbredden i dag.

I motsetning til i *Much Ado about nothing* er det i stykkets gang flere muligheter til å løse konflikten. Dette måtte innebære et genuint ønske om å se den andre. Ikke hånlatteren de kristne i Venezia viser i akt 3 over Shylocks tap av både formue og familie, som fremprovoserer "hath not a Jew" - talen:

If a Jew wrong a Christian, what is his humility?
revenge! If a Christian wrong a Jew, what should his
sufferance be by Christian example? – why revenge!

²⁴⁹ 3.3.26-31 Og fra en engelsk historiebok, *History of Italie* fra 1549 står dette samme prinsippet beskrevet: "Al men, specially strangers, haue so muche libertee there, that though they speake verie ill by the Venetians, so they attempt nothyng in effecte against theyr estate, no man shall controll them for it...If thou be a Jewe, a Turke, or beleeust in the diuell (so thou sprede not thyne opinions abroade) thou arte free from all controllement." Kilde: *Arden Shakespeare*, 93.

The villainy you teach me I will execute and it shall
go hard but I will better the instruction.²⁵⁰

Shylock er Den andre, i Venezia, Den andre som har noe vi vil ha. Som i *Much Ado* er konflikten grunnleggende i samfunnet. Et gettosystem like fastspikret som kjønnsdiskrimineringen. Det rokkes av en opprører, Beatrice eller Shylock, og returnere så til orden.

På samme vis som i *Much Ado* er det i representasjonen vi først ser konfliktløsningen i *The Merchant*. Shakespeare-forsker James Shapiro beskriver det godt; [...] much of the play's vitality can be attributed to the ways in which it scrapes against a bedrock of beliefs about the racial, national, sexual, and religious difference of others. [...] ²⁵¹ Den dypeste formen for konfliktløsning er etter min mening likevel ikke i representasjonen av gettosystemet. Til det er stykket for ambivalent. Her er jeg på linje med Bloom: "In Shakespearean ambivalence, there can be no victories."²⁵² Konflikten mellom Shylock og Antonio *overskrider rase og etnisitet*, den blir fortellingen om to hatefulle menn, som ikke ser utvei for sine narrative skjebne. Hatet er dypest sett rettet mot dem selv:

The antipathy between Antonio and Shylock transcends Jew baiting; [...]. Freudian ambivalence is simulating love and hatred directed toward the same person; Shakespearean ambivalence, subtler and more frightening, diverts self-hatred into hatred of the other, and associates the other with the lost possibilities of the self."²⁵³

Og stykkets ambivalens, dets dype ironi, blir klart når vi vender oss mot retorikkens motiv i *The Merchant*. Det er i språket den virkelige konfliktløsningen foregår.

²⁵⁰ 3.1.62-66

²⁵¹ James Shapiro, *The Merchant of Venice, Shakespeare and the Jews*, Her sitert av Bloom, 175.

²⁵² Bloom, 190.

²⁵³ Bloom, 190.

6. 4 Rettens dekonstruksjon i Dogepalasset.

“Might first made kings, and laws were then most sure
When like the Draco`s they were writ in blood”

Christopher Marlowe, prologen til The Jew of Malta

Retorikken har vært tvetydig siden våre to sicilianske retorikerne var i rettssalen. Myten skal ha det til at Korax krevde betaling for undervisningen han hadde gitt, og at Teisias forsvarte seg med at kravene var ubegrunnede. Enten ville han i rettssaken overbevise Korax om at han ikke skyldte noe, og da selvfølgelig ikke betale. Eller hvis han tapte saken var det et klart bevis på at undervisningen hadde vært verdiløs. Men Korax svarte: “Enten overbeviser du meg ikke, og må derfor naturligvis betale meg, eller også overbeviser du meg og beviser derfor at mine leksjoner var verdifulle, og derfor skal du i følge vår avtale betale din skyld.”²⁵⁴ Ved siden av å være første kjente tilfellet av immaterialrett, er det også primeksempelen på hva retorikken er blitt anklaget for gjennom tidene – å gjøre svart til hvitt i stedet for å finne sannheten.²⁵⁵ Men den retoriske lærdommen i eksemplet, som følger retorikken fra sofistene til våre dager, er at *sannheten er situasjonell*. Den er avhengig av øyet som ser, og intensjonene til den som snakker. Dette er tett knyttet til begrepet *kairos*, viktigheten av å bedømme tid og sted. Det er både et håndverksmessig verktøy og epistemologisk teori om språket som utvetydig knyttet til situasjonen. Det går en linje fra denne innsikten til tankeretningen *dekonstruksjon*, og dens fokus på språket. Fra Protagoras *homo mensura*-setning til Nietzsches “hær av metaforer” er det en skepsis til språket som uttrykk for en annen sannhet enn den intensjonelle. Den videreutvikles i dekonstruktiv tenkning. Arild Linneberg og Bjørn Christer Ekeland beskriver Derridas syn på tegn og mening slik: “[F]ordi vi eksisterer i tid og rom

²⁵⁴ Fra Jens Kjeldsen, *Retorikk i vår tid*, Spartacus, 2004, 26.

²⁵⁵ Myten skal også ha det til at dommen i saken lød: “KAKOU KORAKOS KAKON WON”: Altså: fra en dårlig kråke, et dårlig egg. (Korax betyr kråke, mens Tisias betyr egg.) (31.08.2008) http://no.wikipedia.org/wiki/Korax_og_Teisias

forskyves alltid meningen fra konkret situasjon til konkret situasjon: all mening er kontekstavhengig, situasjonsbestemt.”²⁵⁶ Og som Atle Kittang har formulert det “[P]aul de Mans djupe skepsis over litteraturens evne til å gi påliteleg kunnskap om noko anna enn sitt eige språk.”²⁵⁷ Kittang mener at *hele* den formalistiske tradisjonen i litteraturvitenskapen har en felles basis: “Ein tekst er litterær eller poetisk eller estetisk i kraft av dei elementa i den som motset seg einskapleg og omgrepsmessig meining.” Det er ikke vanskelig å hevde at *The Merchant* er estetisk på det siste grunnlaget. Men kan dette fortelle noe om et *konfliktløsende* arbeid i litteraturen? Det tror jeg, hvis teksten leses med Jacques Derridas utsagn om at “dekonstruksjon er rettferdighet”?²⁵⁸ Det gjør det mulig å lete etter en *rettferdig konfliktløsning* i stykkets retorikk.

6.4.1 Shakespeares rett.

I sum inneholder to av tre Shakespearestykker en rettsscene, altså over tjue. Flere inneholder referanser til dommer, advokater og lov og rett.²⁵⁹ Det er vanskelig å finne et dramatisk verk av Shakespeare, der det ikke blir felt en dom. Dette er årsak til at han er blitt så viktig for *law and literature* feltet. *The Merchant* er et spesielt sentralt stykke, fordi det kan leses så mange rettslige spørsmål ut av teksten. Er dommen rettferdig? Hvilke rettsystemer er i konflikt? Men stykket peker nese og sier: Det finnes ikke svar, bare nye spørsmål.

I Shakespeares stykker ser vi spill med tegn, like ofte som de rettslige elementene; håndduken i *Othello*, giftrikset i *Romeo and Juliet* og i *Hamlet*, justismordet mot Hero, eller det storslåtte illusjonspillet fra Prospero i *The Tempest*.

²⁵⁶ I etterordet av Bjørn Chr. Ekeland og Arild Linneberg, 170 fra Jaques Derrida, *Lovens makt, "Autoritetens mystiske grunnlag."* Overs. Bjørn Chr. Ekeland. Spartacus 2002

²⁵⁷ Atle Kittang, *For eller i mot tolkning?* Fra *Sju artiklar om litteraturvitenskap - i går, i dag og (kanskje) i morgon*, Gyldendal 2001, 45

²⁵⁸ Derrida,

²⁵⁹ Daniel Kornstein, *Kill all the Lawyers? Shakespeares legal appeal*. University of Nebraska Press, 2005

Og som Harold Bloom skriver: "No one in *The Merchant of Venice* is what he or she seems to be."²⁶⁰ Rettens implisitte intensjon om en rettferdig dom blir umulig i en verden der ingenting er som det virker. Og rettsaken i *The Merchant* viser at selv ikke det rettslige språket er til å stole på, at det faktisk er det *mest labile og løgnaktige*, på grunn av betydning det har for livet. Som Shylock selv sier: "I stand here for law." Og i følge loven har han rett, en barbarisk lesning i et barbarisk samfunn, gir ham rett på kjøpmannens hjerte – om man skal lese *the bond* intensjonelt utformet. Det skal man for eksempel i følge norsk rett, som går ut fra en "naturlig forståelse" av språket. Som nestoren i norsk jus, Johs Andenæs har skrevet: "Utgangspunktet for tolkingen er den naturlige forståelse av bestemmelsen etter vanlig språkbruk."²⁶¹ I Venezia kastes denne naturlige forståelse på hodet av illusjonsmesteren Portia, fremført av en gutt som spiller kvinne, kledd seg ut som mann, i kulissene av byen, som er kjent for sine vakre masker. Slik blir retten dekonstruert i *The Merchant*. Jakten på det rette og rettferdige opphever hverandre gjensidig. Det er like urettferdig for Antonio å få hjertet skåret ut, som for Shylock å få sitt liv skåret i stykker. Portia er det ultimate skremmebilde på en retoriker. Hun bruker språket for *sin rettferdighet*, altså urettferdighet. Eller som det sies i *Troilus and Cressida*: "Yet in the trial much opinion dwells"²⁶² Retts scenen i *The Merchant* er et justismord som blir avverget av et justismord, like absurd som saken mellom Korax og Teisias. Nesten like absurd som saker vi kjenner fra den virkelige retten, der dommer og aktor ikke er utkledd guttekvinner, men ekte jurister med overdreven tro på språkets muligheter til dømme rettferdige dommer.²⁶³ Rettferdighet kan virke som et umulig mål hos Shakespeare. Men kanskje ligger rettferdigheten i rettens *apori*, at han nekter oss en enkel vei til en rettferdig lesning av stykket.

²⁶⁰ Bloom, 177

²⁶¹ Johs. Andenæs, *Alminnelig Strafferett*, Akademisk forlag, Oslo, 1956, 99

²⁶² William Shakespeare, *Troilus and Cressida* Akt 1, Scene 3.

²⁶³ Bl.a. godt dokumenter av Johan Dragvoll i hans lesninger av Liland-saken i hans hovedfagsoppgave "Litteratur og rett i Liland-saken" (2001) samt i hans nåværende doktorgradsarbeid på saken til Fredrik Fasting Torgersen.

6.4.2 Rettens ironi

"(for hvert individuelt mord og hvert kollektivt mord er singulært, og dermed uendelig og usammenlignbart)"

Jacques Derrida, *Lovens makt*.²⁶⁴

Da jeg begynte med å spørre: *Vet ikke Shylock at han kommer til å mislykkes i sitt overmøte?* - var det fordi jeg leser karakteren som personifiseringen av tegnet. Han taler om tegnets sannhet; *hath not a jew eyes?* og slik mot alle gule stjerner, røde hatter og statsløses identitetskort. I boken *Lovens Makt*, hvor Jaques Derrida utforsker forholdet mellom rett, rettferdighet og autoritetens begrunnelse, skriver han et *post scriptum* til sin egen artikkelen om Walter Benjamin:

Radikaliseringen av det onde, forbundet med fallet i kommunikasjonens, representasjonens og informasjonens språk (og fra dette synspunktet var nazismen det tydeligste bildet på mediavold og politisk utnyttning av moderne teknikker i kommunikasjonsspråket, i industrielt språk og industriens språk, og i den vitenskapelige objektiviseringen som er knyttet til det konvensjonelle tegnets og den formaliserende immatrikuleringens logikk).²⁶⁵

I stedet for å spørre om *The Merchant* er anti-semittisk eller filo-semittisk, et eksempel på god eller dårlig konfliktløsning, kanskje en kan gjøre som Derrida gjør med Benjamin: lete etter "[...]de store trekkene i et problematisk og fortolkende rom hvor han kanskje kunne ha skrevet inn sin egen diskurs[...]"²⁶⁶ For er ikke *The Merchants* dypt ironiske fremstilling av retten, og fornektelse av enhetlig tolkning, en åpning for den andre stemmen, og rettferdigheten, nærmest *i skjul* bak tekstens kulisser? Derrida leser Benjamin opp mot nazismens ide om "den endelige løsning", radikaliseringen av det onde. Han knytter så ondskapen til et tankesystem, det objektiviserende språkets ytterste konsekvens. En kjernefunksjon er *eksklusjonen*.

²⁶⁴ Jaques Derrida, *Lovens makt*: "Autoritetens mystiske grunnlag.", 163

²⁶⁵ Ibid., 155.

²⁶⁶ 155.

For det nazismen, som fullføring av den mytologiske voldens logikk, ville ha prøvd å gjøre, er å ekskludere det andre vitnet, å ødelegge vitnet til den andre ordenen, til den guddommelige volden hvis rettferdighet ikke kan reduseres til rett, en rettferdighet som er like heterogen i forhold til rettsordenen (om det så var menneskerettighetene) som til mytens og representasjonens orden.²⁶⁷

Derfor påligger det oss et ansvar å tenke på ekstreme hendelser som Holocaust, ut i fra den andres perspektiv, de som ble tause, deres singularitet. Her er det Shylocks karakter sprenger seg fram med kraft, gjennom sin intelligens, og evne til å lese lovene. Shylocks stemme vil med Derridas ord hjem søke veggene i rettslokaler i alle gettosystemer, som et tekstlig forsøk på å nevne det unevnelige.²⁶⁸

Man må prøve å tenke den ut ifra mulighetene for singularitet, signaturens og navnets singularitet, for det som representasjonens orden har prøvd å utsette er ikke bare millioner av menneskeliv, det er også krav om rettferdighet og det er også et navn: og først og fremst muligheten for å gi, innskrive, kalle og minne om navnet.²⁶⁹

Shylocks desperate rop for *sin lesning* av loven, blir forandret av at verden har vært igjennom *endlösung der Judenfrage* - og alle andre forsøk på endelige løsninger på singularitet.

Shylock leser loven så barbariske som den er. Kanskje barbarisk er feil uttrykk, siden loven er statsbyggende. Samtidig gir Shylock uttrykk for at han vil ha *sin rettferdighet* innskrevet i Venezias protokoller. Dette er det ekte språket fra Shylock. "Å handle er et vanskelig språk", skrev Georg Johannesen²⁷⁰. Shylocks språkhandling er en speilvending av Portias falske barmhjertighetsretorikk. Hans lovlesning er nærmere det Derrida kaller "uttrykkets språk." Og hva skjer i møtet med "uttrykkets

²⁶⁷ Derrida, 157

²⁶⁸ "Med andre ord, man kan ikke tenke det unike i en hendelse som den "endelige løsningen", som en ekstrem tilspissing av den mytologiske og representerende volden, innenfor dens eget system. Man må prøve å tenke den ut i fra dens andre, det vil si ut i fra det den har prøvd å ekskludere og ødelegge, radikalt utrydde, og som hjem søkte den fra innsiden og utsiden samtidig." Derrida, 158.

²⁶⁹ Ibid. 158

²⁷⁰ *Ars Moriendi, Lørdag*, fra *Dikt i Samling*, 41.

språk"? Har retten noen sinne vært lydhør for slikt? Kan den være det i dette renessansestykket?

Dette betyr ikke at man simpelthen må gi avkall på Opplysningens og kommunikasjonens språk til fordel for uttrykkets språk. [...]; "kompromisset" er nødvendig eller uunngåelig mellom dem. Men dette forblir et kompromiss mellom usammenlignbare og radikalt heterogene dimensjoner. Det er kanskje en av lærdommene vi kunne trukket ut av dette, det fatale i kompromisset mellom heterogene ordener, og det i navnet til en rettferdighet som ville befalt å adlyde på samme tid representasjonens lov (Aufklärung, fornuft, objektivisering, sammenligning, forklaring, å ta hensyn til mangfoldet og dermed til serieproduksjonen av det unike), og loven som transcenderer representasjonene og holder tilbake det unike, all unikhhet, fra en gjen-innskrivning i en generalitets eller sammenlignings orden.²⁷¹

Det kanskje viktigste aspektet av *The Merchants* kvalitet som konfliktløsende tekst er dens representasjon av hvordan "uttrykkets språk" blir knust i retten. Som nevnt er konfliktløsning avhengig av at alle stemmer blir hørt og representert, også uttrykkets ikke-representative stemme. *The Merchant* har noen av de samme kvalitetene som Derrida og Paul de Man fant hos Rousseau: "Kritikken av den instrumentelle fornuften og språket som virkelighetsrepresentasjon[...]"²⁷² som Arild Linneberg og Bjørn Christer Ekelend skriver i etterordet til *Lovens makt*. Det er en fremvisning av det umulige i rettferdighet, når to så ulike systemer kolliderer. Men av denne umuligheten kan man utlede en etikk. Som de skriver:

Dekonstruksjonen etikk er å våge å befinne seg i forskjellene, differensene, motsigelsene, der lesemåtene bryter sammen. Når Derrida kan hevde [...] at "det er normalt, forutsigelig og ønskelig at dekonstruktive studier munner ut i rettens lovens og rettferdighetens problemfelt"[...] peker det altså tilbake til den klassiske retorikkens grunnprinsipper for konfliktforståelse og

²⁷¹ Derrida, *Lovens makt*, 161.

²⁷² *Ibid.*, 167

konfliktløsning. Men også i retning av en etikk, der den og det Andre er det sentrale.²⁷³

Optimistisk kan dette tolkes som at dekonstruksjon bare skjer, det er i virke, enten vi vil det eller ei. Det er en del av virkelighetens språk og språkets virkelighet.²⁷⁴ Den kan også representeres i et språk, i tekst, slik som denne komedien. Men stykkets grunntone er ikke optimisme i en moderne lesning. Shylocks taushet er en retorisk og minner om Georg Johannesens kinesiske fortelling om munken. Han faller utfor et stup og klarer å bite seg fast med tennene til en busk. Etter en stund kommer noen gående, og spør: Trenger du hjelp? Shylock er munken, med et bistert smil. Dette kommer jeg tilbake i til i neste kapittel om Johannesens tause retorikk.

Konfliktløsningen i *Much Ado about nothing* er først og fremst mellom tekst og publikum. Konfliktløsning i *The Merchant of Venice* er i stykkets ironi. Her foregår det et arbeid som handler om bevisstgjøring mot språklige overgrep. Den skepsis overfor konfliktens retorikk som vi finner i denne teksten er voksenopplæring i konfliktløsning, og et steg mot rettferdighet overfor den andre, altså overfor hverandre.

²⁷³ Ibid, 174.

²⁷⁴ Som Linneberg og Ekeland skriver: "Den som måtte mene at dette er selvsagte ting, har helt rett. Dekonstruksjonen er overalt, alltid, skreiv De Man, den er, som Derrida skriver [...] normalttilfellet." Ibid, 172.

7. TOTALRETORIKK!

FORSLAG TIL EKSPERIMENT

Når du som åpner mitt hjerte
med en bønn
ikke kan finne annet enn svar
skyldes det meg

Når du som åpner mitt hjerte
med en kniv
ikke kan finne annet enn blod
skyldes det kniven ²⁷⁵

Et kapittel om Georg Johannesen som skal avrunde oppgaven, kan godt begynne med et dikt. Om litt skal jeg lese det med problemstillingen for øye: I hvilken grad kan diktet handle om konfliktløsning?

Men det passer også fordi Johannesen mente at forskning og diktning dypest sett er *tenkning*. Artikkelen er en like streng form som sonetten, og det kunstige skillet mellom fornuft og følelser blir opphevet, som i strofelinjene "Skjelettet er innerst/ i hver eneste mann/Og hva har jeg innerst i hjertet?/ Innerst i hjertet har jeg min forstand."²⁷⁶ I Johannesens totalretorikk henger språk, tenkning og handling sammen som retorikkens tre kongehoder, som prydet forsiden på Retorisk årbok gjennom 14 utgaver.²⁷⁷

Hansteen: Som litteraturvitar har du all bruk av morsmålet som ditt forskningsfelt, så vidt eg skjønner?

Johannesen: Litteraturomgrepet har òg konsekvensar for oppfatningen av dette intervjuet her og no. Dersom du delar GJ inn i tre: 1) forskaren, 2)

²⁷⁵ Georg Johannesen, *Dikt 1959*, her fra *Dikt i samling*, Cappelen 2001, 9

²⁷⁶ *Ferie, Nye dikt* (1966), her fra *Dikt i samling*, 81

²⁷⁷ De tre kongehodene er fra et middelalderfunn fra "Brødregården" på Bryggen i Bergen. Bilde har jeg selv tatt i bruk til forsiden av denne oppgaven.

diktaren og 3) politikaren, omtolkar GJ det til inndeling etter tre ulike situasjonar hjå intervjuaren, ikkje hjå GJ.²⁷⁸

Det totalretoriske perspektivet bør ikke tolkes som at Johannesen var i mot genrer og genreinndeling i kunsten, tvert i mot. I Johannesens system tenker vi i genrer. Spørsmålet er om vi tenker riktig: Ser vi at Dagsrevyen også er revyediktning? Ser vi at journalistene er skalder? Lyrikken var slik et tveegget sverd. Den største sorgen hans som dikter var å ikke bli tatt alvorlig som tenker og politiker, altså at han var fanget i en genre. Kanskje dette kan være en forklaring til at *hyperbolen* ble kjennetegnet for Johannesen, i de skarpe sitatene om norsk politikk. Jeg var heldig å delta på en av de siste offentlige møtene med han, på Vitalitetssenteret på Møhlenpris i Bergen senhøsten 2005. Her sa han noe som kan eksemplifisere det: "Hvis det er ti stykker som skal si noe, og du er den eneste som ikke har mikrofon. Da skal ditt innlegg handle om dette: At du ikke har mikrofon." Den allerede utdefinerte poeten må gjøre verden klar over sin stilling.

Et totalisert retorikkbegrep betyr ikke at hele verden er en tekst. Det er nærmere et *bruksorientert* språksyn, med fokus på intensjon og ideologi i både skrift og tale - godt forklart av Amund Børdahl:

Johannesens totaliserte litteraturbegrep er ikke et *utvidet* litteraturbegrep. [...] Det totaliserte litteraturbegrep er en gjeninnføring av den klassiske retorikkens "språkbruksanalytiske forhold til samtlige litterære former". Sakprosaen settes i sentrum.²⁷⁹

I *Rhetorica Norvegica* skriver Johannesen: "Retorikk er utviklet for samarbeid og konflikt, mens poetikk er blitt til for å behandle pliktsammenstøt (lyst versus realitet)."²⁸⁰ Totalretorikken blir altså et teoretisk rammeverk som omfatter all språkbruk av sosial og politisk betydning. Og jo lengre ut i forfatterskapet en

²⁷⁸ Johannesen, *Retorikkens tre ansikter*, Cappelen, 1992, 7 (Etter Gjerdråker/Skarheim: *Samtaler på universitetet*, 1991:69)

²⁷⁹ Johannesen, Fra forordet til *Moralske tekster*, 8

²⁸⁰ Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, 103.

kommer, jo mer totaliserende blir retorikkbegrepet. Som han sier i 1998: "Retorikk har sammenheng med alt som begynner med forstavelen "sam": sammenheng, samleie, samtale, samkvem, samfunn."²⁸¹ Eller på en annen måte, samme år:

Retorikken er et totalt system. Språket finnes alle steder hvor mennesker er. Også naturen er full av tegn som vi tolker retorisk. Dette er noe egentlig alle mennesker vet. Men de fleste tenker ikke på at de bør bruke og forstå det aktivt.²⁸²

Som det blir tydelig i intervjuet med Hansteen består prosjektet til Johannesen av at det politiske og retoriske er i samspill i hans tekster og talehandlinger. Dette gjelder i følge ham alle språkbrukere, det blir et spørsmål om bevissthet. Slik står det i *Nytt om Ibsen og andre essays*: "Retorikken er en total institusjon: et hav. Ingen kan melde seg inn eller ut av retorikken."²⁸³

Georg Johannesens særegne arbeid kan altså best benevnes som *totalretorikk*.²⁸⁴ Det samler både dikteren, forskeren og politikerens virke. Til metoden har Johannesen mange inspirasjonskilder, men kanskje Roland Barthes er den viktigste. For i lesningen av hans *Retorikken* fra 1970 er det flere tanker som finner gjenbruk hos Johannesen. Han kalte også en av sine bøker "Litteraturens norske nullpunkt" (2000) opp etter Barthes debutbok med (nesten) samme navn.²⁸⁵ Totalretorisk beskriver Barthes "retorikkens imperium" som "større og mer gjenstridig enn hvilket som helst politisk imperium i dimensjon og varighet."²⁸⁶ Han mener retorikken i en forstand har hersket i den vestlige verden gjennom to og et halvt tusen år. En forskjell mellom Barthes og Johannesen er at mens *Retorikken* avsluttes med et ønske om å gå videre inn i et nytt språk, insisterte Johannesen alltid på betydningen av å finne tilbake til en

²⁸¹ Georg Johannesen, *Sitater fra femti års muntlig praksis*, Red: Øyvind Rimbereid og Arnfinn Åslund, Spartacus, 2006, 146

²⁸² Ibid, 147.

²⁸³ Georg Johannesen, *Nytt om Ibsen og andre essays*, Cappelen, 2003, 56

²⁸⁴ Evt. *Maksimumsretorikk*, ref, *Rhetorica Norvegica*, s 7.

²⁸⁵ Johannesen, *Litteraturens nullpunkt*, Cappelen Akademiske, 1996. Orginaltittel; *Le degré zéro de l'écriture*, 1953.

²⁸⁶ Barthes, *Retorikken*, 9.

retorisk verdighet. Det henger sammen med hans dype respekt for fortiden. Mer om dette helt til slutt.

I denne sammenheng tilbyr totalretorikken en lesenøkkel til komediene av Shakespeare jeg har tatt for meg. Hos Johannesen er retorikken både paradigmatisk system og dannelses. Dessuten inneholder den høy bevissthet om konfliktens betydning for meningsfull tale. Dette gjør at Johannesen godt kan leses sammen med Johann Galtungs tanke om dykkultur, til tross for til dels store metodiske (og politiske) forskjeller mellom dem. En slik lesning suppleres av den kognitive lingvisten George Lakoff, som jeg også oppfatter som totalretoriker, om av en annen og mer instrumentalistisk type enn Johannesen. Sammenhengen vil jeg prøve å vise, både i Johannesens forhold til Shakespeare, til konflikt, og til hans retoriske skrivemåte.

7.1 Johannesens Storm.

"Ingen ligner den usynlige Shakespeare."

Fra Nytt om Ibsen og andre essays ²⁸⁷

Shakespeare er en hyppig referanse hos Johannesen. I etterordet til *Romanen om Mongstad* er det en parafraze over *The Tempest* og i *Draumkvedet 1993* er Hamlet oversatt til "arkaisk bergensk." ²⁸⁸ Den engelske dikteren er en stor autoritet: "Hvert eneste stilgrep er beskrevet i detalj av Quintilian for 1900-år siden. Eller av Shakespeare i *rensessansen*: [...]" ²⁸⁹ Det er en posisjon han fikk allerede i ungdommen:

Shakespeares *Collected Works* fikk jeg på min 17-års dag i 1948 av min far med påskriften: Livet er kort og kunsten evig. I et helt kalenderår prøvde jeg å

²⁸⁷ Johannesen, *Nytt om Ibsen og andre essays*, 126

²⁸⁸ Georg Johannesen intervjuet i Vagant av Espen Grønlie, først publisert 3/2005, senere en lengre versjon på internett 23.01.08: (15/08.2008) <http://www.vagant.no/article/28948>

²⁸⁹ Johannesen, *Retorikkens tre ansikter*, 30

gjennomføre at jeg holdt meg for god til å bære skolebøker eller å lese lekser. I vesken lå Shakespeare – og aldri noe annet. Jeg ville aldri klart magistergraden i litteratur dersom jeg ikke kunne utenat så mange monologer fra Macbeth, Lear, Hamlet. Da lærte jeg også lyrikk.²⁹⁰

Johannesen kjente altså Shakespeare godt. I en humoristisk festskriftkommentar til Arild Haaland skriver han om den tidligere siterte Shakespeare-boken hans.²⁹¹ Han innrømmer at den bergenske filosofen sikkert kan mer om både Platon og Hamsun: "Men når det gjelder Shakespeare, firer jeg ikke en tomme. Jeg siterer Joseph Conrads forlegne Lord Jim, "Jau, egh bladar litt i Shakespeare norr egh ir nerfor."²⁹² I *Moralske tekster* skriver han, i tråd med Haaland, at: "Shakespeare er en sosiolog ved innlysende metaforikk og kompakt metonymisk struktur [...]."²⁹³ Noe som kommer spesielt til syne i Julius Cæsar, Hamlet, Macbeth, Lear, og The Tempest, som han tolket som "ironiske tragedier."²⁹⁴ For Johannesen er Shakespeare noe av det nærmest man kommer en sann og folkelig dikter fra vår kulturkrets: "Å lese Shakespeare er å lese TU FU, Job og folkeviser – [...]"²⁹⁵

Det han holdt høyest hos Shakespeare var dikterens originale og samtidig "upersonlige" skrift. Shakespeare er alle steder og ingen steder i diktningen, et poeng Johannesen kanskje skylder Schiller: "Han er verket og verket er han."²⁹⁶ På samme vis som Johannesen sa om buddhisme at den tilfredsstilte hans sans for tomhet, er Shakespeares anti-subjektivisme et ideal.²⁹⁷ "Det jeg setter pris på hos Shakespeare er kraften, bredden og hans usynlige person. Han er ingen steder."²⁹⁸ Det er slik Shakespeares diktning kan bli gyldig til alle tider, men samtidig være den fremste

²⁹⁰ Johannesen, *Moralske Tekster*, 20.

²⁹¹ Haaland, *Shakespeare, His Intellectual and Moral Universe*.

²⁹² Johannesen, *Nytt om Ibsen*, 120.

²⁹³ Johannesen, *Moralske tekster*, 242.

²⁹⁴ Ibid,

²⁹⁵ Johannesen, *Nytt om Ibsen*, 120

²⁹⁶ Som nevnt her, side 39-40.

²⁹⁷ I "Eksil" skriver han på side 77: "Buddha reduserte væren til tomhet, tomhet til erkjennelse og erkjennelse til konkrete spørsmål om adferd."

²⁹⁸ Johannesen, *Sitater*, 112.

representanten for sin samtid. Slik han siterer en annen engelsk favoritt, William Blake: "Verken Sofokles eller Shakespeare lar seg redusere til sin egen tid, selv om "evigheten er forelsket i tidens produkter."²⁹⁹

Det kan virke paradoksalt at en forfatter med en så idiosynkratisk stemme som Johannesen, selv satte høyest de forfatterne han mente ikke tok egen personlighet inn i skriften. Denne tankegangen viste seg også da Johannsen foreslo at *Eggjasteinen* fra 600-tallet ble lest som det fremste norsk språk har frambrakt. *The Tempest*, hans favorittstykk av Shakespeare, var det fremste uttrykk for det engelske språket.³⁰⁰ Og på tysk var Bertolt Brecht i følge Johannesen så original at han ikke trengte å være personlig. Dette er et syn på diktning som står i forbindelse med hans konfliktsyn. Avstand er viktig for ekte nærhet. Slik blir retorikken viktig, fordi den skaper et skille mellom den offentlige person, og de andre sidene av et menneske. *Alt skal aldri sies* hos Johannesen. Dette henger kanskje sammen med hva Kjartan Fløgstad sa i hans begravelse; Han hadde aldri møtt et menneske som var så hensynsløst utlevert til eget talent. Eller som Øyvind Rimbereid gjør oppmerksom på, siterer Johannesen TU FU: "Her bor jeg, bare let, det nytter ikke."³⁰¹ Dette gjør at Rimbereid "tenker på det jaget som fins etter det autentiske både i kulturen og litteraturen[...] Johannesen ville noe annet. Visst var han tydelig til stede, men han var det gjennom det han var mest opptatt av."³⁰²

Johannesens syn på Shakespeare passer til å lese konflikt i stykkene som struktur, retorisk strategi, og tenkemåte - mer enn drevet av personlig ondskap i karakterene – og mer enn uttrykk for dikterens egne konflikter. Han gjør Shakespeare *eksemplarisk*.

²⁹⁹ Johannesen, *Nytt om Ibsen*, 235

³⁰⁰ Om dette i intervjuet i *Vinduet*.

³⁰¹ Johannesen, *Sitater*, (Fra etterord ved Rimbereid og Åslund) 231.

³⁰² *Ibid.*

7.2 Johannesens fred.

Hva kan Georg Johannesens konfliktsyn så tilføre problemstillingen om konfliktløsning i litteraturen?

På et møte i regi av Studentradioen i Bergen om Gunvor Hofmo september 2005, samtale Johannesen med Jan Erik Vold. Han la vekt på å selv være født i 1931, mens Vold var født 1939. Denne korte aldersforskjellen ga i følge Johannesen en erfaringsbakgrunn som gjorde at de leste Hofmo ulikt. Johannesen var avisgutt for Bergens Tidene under krigen, og sluttet derfor aldri å kalle BT for naziavis (men leste den hver dag). Tekstene hans inneholder en konkret erfaring av krig som for eksempel gir seg til kjenne i diktet "Generasjon" (1959):

To år seinere så jeg tre ekte lik:
en gammel kjerring og to grønnkledte barn
i et hus uten vegger, mellom røk uten ild
Men pyromanene kalte seg den gang brannmenn
krigen kalte seg den gang krig
Jeg lærte å lese aviser
Jeg telte til seks millioner
og til hundre tusen og til null ³⁰³

Mens Jan Erik Vold har skrevet om krigen gjennom sin fars øyne, og i tekster om Hofmo og Ruth Meyer, formet krigen Johannesen, fra han var ni år til han som fjorten kunne stå opp en dag og lese om Hiroshima i avisen. Krigen ble med ham gjennom hele forfatterskapet. Jeg har tidligere skrevet at karakterene i *Much Ado* og *The Merchant* har krigen som *paradigme*. Slik jeg ser det talte og handlet Johannesen med krigen som *perspektiv*. Som i denne strofen fra en ny versjon av diktet over, *Ny Generasjon*:

Mitt nest siste samleie
fant sted rett før Vietnamkrigen

³⁰³ Dikt 1959, *Dikt i samling*, 22

Eller var det etterpå?
Egentlig er det samme krigen ³⁰⁴

To strofelinjer blir her en nøkkel til Johannesens historieoppfatning, og dermed hans krigsoppfatning. I det første generasjonsdiktet:

”krigen kalte seg den gang krig.” I det andre: ”Egentlig er det samme krigen.” Dette henger sammen med at Johannesen kalte Nazi-Tyskland for det første ”europiske felleskap” og hevdet i foredraget ”Teach in om Norge” i Det Norske Studentersamfund, 1967 at: ”Norge har vært selvstendig tre ganger: fra 1945 til 1949, fra 1905 til 1940 og fra 1240 til 1319, altså 118 år fordelt på vel 1000 i stadig kortere perioder.” ³⁰⁵ Johannesen aksepterte ikke norsk politikk, og NATO-medlemskap, og heller ikke norsk selvbilde som fredsnasjon. Som han sa i et intervju til Dag og Tid: ”Verda er i krig, slik ho har våre sidan Guernica, i alle høve sidan Hiroshima.” ³⁰⁶ Dette forklarer hans perspektiv på både krigen og det han tolket som en falsk fred. Krigen fortsetter, som i *Et dikt om tid*: ”Her skjer ingenting/ Her bor bare mordere.” ³⁰⁷

I motsetning til hans skattede Bertolt Brecht, som han så som kriger i kampen mot nazismen, kan vi kanskje si at Johannesen opplevde at han hadde tapt krigen og fra 1973 levde som en Cicero i eksil i imperiets fredelige randzone (Bergen). Krigen blir derfor ført *subversivt*, og dette danner en egen ethos for tekstene: ”En uklar framstillingsmåte er nødvendig i samfunn så urettferdige og krigerske at det beherskers av tusen løgntunger. Å tale direkte og lett forståelig vil her bli en opprustning av de onde.” ³⁰⁸

Johannesen var ingen pasifist, men samtidig den nordmann som har sittet lengst fengslet som politisk fange på grunn av militærnekting – forøvrig var Johan Galtung også fengslet på denne tiden, av samme grunn. Hans tenkning om konfliktløsning kan først og fremst tolkes som en livslang krig for *sin mening av*

³⁰⁴ Johannesen, *Dikt i samling*, 131.

³⁰⁵ Johannesen, Om den norske tenkemåten, 261.

³⁰⁶ Johannesen, *Sitater*, 34.

³⁰⁷ *Et dikt om tid*, Dikt i samling, 15.

³⁰⁸ Johannesen, *Retorikkens tre ansikter*, 39.

”fred”. Han sa selv at han ville vært høyremann hvis han trodde at Høyre betydde fred. I en debatt med Ragnar Kvam tydeliggjorde han det med å skrive ”Vi sender fredskorps til gale adresser, til Uganda og Kerala i stedet for til Pentagon og Vest-Berlin.”³⁰⁹

Agonistisk retorikk er å se verden i hvitøyet. ”Fiendskap er en stor ting, for det får fram realitetene” skriver Johannesen, og i Eksil oversetter han Adorno:

Fremmedgjøringen viser seg hos menneskene [...] ved at distansen mellom dem faller bort [...] Den vage formulering tillater den som oppfatter den å forestille seg omtrent det som behager ham, og som han allerede mente.³¹⁰

Det er en forbindelse mellom denne insisteringen på tydelig tale og avstanden mellom menneskene, og det Johan Galtung ser på som avgjørende for en god fredsprosess: At alle parter må komme til bordet. Hans sterkeste kritikk av Oslo-avtalen var at norske meglere ikke var standhaftig nok til å stille som krav at alle parter måtte høres; Også Hamas og de ekstreme israelske grupperingene. Dermed kunne fredsprosessen aldri bli en virkelig fredsprosess, siden store grupper var utelatt, ikke hadde eierskap til freden, og ikke hadde fått sagt de tingene som virkelig gjorde en fred vanskelig. Dette var også Johannesen svært opptatt av. Som Øyvind Rimbereid også skriver i etterordet til *Sitater*: ”Han ville ha klar åpen tale. Får en med seg *det*, handler det mer om en måte å tenke samtale og dialog på enn om makt.”³¹¹

Dette blir eksemplifisert på vittig vis:

Hvis jeg sier ‘Du har ikke vært særlig heldig med den skjorta der,’ så er jeg uangripelig fordi jeg brukte ordene ‘ikke særlig heldig med’. Men hvis jeg hadde sagt: ‘Fy faen, det er den styggeste skjorta jeg har sett i mitt liv,’ så kan du slå tilbake, komme med et motangrep som ‘din skjorte er like stygg’. Da kan vi komme på lik fot igjen.³¹²

³⁰⁹ Johannesen, *Om den norske tenkemåten* 236, (1. svar til Ragnar Kvam)

³¹⁰ Johannesen, *Eksil*, 310

³¹¹ Johannesen, *Sitater*, 231.

³¹² *Ibid*

Georg Johannesen var ingen fredelig forfatter. Men kanskje han skrev i hva Arild Linneberg med Adorno kaller "fredens perspektiv."³¹³ Man kan være enig eller uenig i Johannesens versjon av sosialismen eller hans dype frykt for atombomben: Å lese han forutsetter at det politiske og historiske tenkes inn som en del av tekstenes virkningsrom og hensikt. For å forklare "freden som perspektiv" skriver Linneberg: "Virkelig fred forutsetter forsoning. Forsoning forutsetter erkjennelse: sannheten for en dag, feilgrepene innses, ugjerningene sones."³¹⁴ Johannesen kan med fordel leses retorisk etter prinsippet om situasjonens *kairos*. Han sa og skrev det situasjonen krevde, og vurderingen var at situasjonen krevde en vekker. Feilgrepene måtte innses. Dette var tanker han også kunne finne gjenklang for i lesningen av retorisk teori. Roland Barthes viser i *Retorikken* hvordan undervisningen i klassisk tid foregikk etter en "agonistisk struktur."³¹⁵ Det utviklet seg komplekse systemer for disputer over mange dager, der mesteren hørte på studentene og til slutt felte en dom. Da en student ble flinkere enn sin lærer dannet han sin egen skole. Innenfor dette systemet av kamp og konkurranse skapte man "Tale-atleter." Som Barthes beskriver det "Aggressiviteten er kodifisert."³¹⁶ I retorikkens motiv om *agon* fant Johannesen et konfliktsyn som gav et meningsfullt språk i etterkrigstidens falske fred.

Slik er det et slektskap mellom Johannesen og Shylocks retoriske strategi. Shylock sier i tredje akt: "The villainy you teach me I will execute and it shall go hard/but I will better the instruction."³¹⁷ Hans harde retorikk er et svar på den harde virkeligheten slik Johannesens harde skrift var uttrykk for hans verdensoppfatning. Med begrepene fra *Rhetorica Norvegica* vil jeg hevde at Shylock

³¹³ Arild Linneberg, *Tretten triste essays*, 42.

³¹⁴ *Ibid.*, 42.

³¹⁵ Barthes, *Retorikken*, 26.

³¹⁶ *Ibid*

³¹⁷ 3.1.62-66

er en *maksimumsretoriker*, altså "mennesket som sosialt vesen."³¹⁸ Slik er all hans tale gjennomsyret av det samme budskapet: Få oss jøder ut av gettoen! Det er Shylock sitt *legitime mål*, i Galtungs terminologi. Portia blir dermed eksempel på den motsatte retorikk, som Johannesen kalte *Minimumsretorikken*, altså "[...] den lettleste oversikt over et moteemne, slik at man kan virke som man veit hva man snakker om. Minimumsretorikk er en falsk retorikk: hykling av sakkunnskap."³¹⁹ Shylock er aldri så retorisk i Johannesens perspektiv, som da han er taus og har tapt, og ekkoet av stemmen hans runger i veggene.

For å forstå det som egentlig er et høyst *problematiserende* forhold til konflikt hos Johannesen, er det viktig å se kompleksiteten i hans forhold til krigen: Georg Johannesen var for ung til å kjempe i andre verdenskrig, men gammel nok til å bli varig merket av den. Dette kan forklare krigen perspektiv i arbeidet hans, og *sinnnet*. Sinnnet over maktesløshet en kan forestille seg et barn føler mot stormaktene, når det fra eksil på landet ser himmelen farget sort av allierte bombefly, på vei for å utradere fiendens ubåthavn og barna på Laksevåg.³²⁰ Jeg nevnte ovenfor de kjente linjene: *Her skjer ingenting/Her bor bare mordere*. Det er viktig å huske at de neste tre strofelinjene går slik:

Jeg drømte i natt
om å redde flere liv
enn mitt eget

³¹⁸ Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, 7

³¹⁹ *Ibid*

³²⁰ Som også kommer til uttrykk i dette diktet fra *Dikt 1959*: Råd om hvem som er verdt å høre på: Du skal ikke høre på mennesker/som har overlevd to verdenskriger/De må ha små hjerter/og masse tålmodighet/De må ha regnet ut hva det koster/å slippe unna gratis/De må ha vært veid på morderens vekt/Han sa: Dette blir ikke noe/La dem gå (Johannesen selv var, som mange barn satt vekk på landet under perioder av 2.verdenskrig) Hølen skole ble truffet av allierte bomber 4 oktober 1944 og 61 barn ble drept.

Sinnet over samfunnet blir konfrontert med det sosiale. Medmenneskene er aldri langt unna i Johannesens diktning. De er snarere *for nære*, og dermed trengs det harde ord for å ikke la følsomheten drepe tanken.

Diktet som innledet kapittelet, *Forslag til eksperiment*, var første dikt i den første diktsamlingen (*Dikt 1959*). Det kan ses som et forvarsel om den tenke - og skrivemåten som skulle kjennetegne ham. *Kontrasten som figur*, der kniv settes opp mot bønn. Handlingsmulighetene som settes opp mot hverandre. Dette er elementer som kan spores i nær sagt hver eneste senere tekst. Det at en bønn blir besvart som et spørsmål er et tidlig eksempel på *paradokset* som motiv, som også er viktig hos ham. Men det viktigste i denne sammenheng er den dobbelte kritikken i diktet: *Mot vold, og mot hardhet*. *Naming is violence*, har James Dawes skrevet.³²¹ Når diktets andre ikke finner "annet enn svar" er det en slik vold som utføres. Allerede første dikt uttrykker Johannesens fredskamp. Men det viktigste er at det samtidig inneholder en *selvkritikk* av språket han finner nødvendig å utkjempe krigen med. At det er et "Forslag til eksperiment" innbyr til dialog om problemstillingen. Hva er det rette språket å behandle konflikter med? Er det spørsmålene eller bønnens språk? Begge har sine svakheter, i form av sentimentalitet eller avstand. Knivens språk kjenner vi, det er konkret og banalt, samtidig ekte. Her ser vi det komplekse spillet mellom språk og handling, senere uttrykt i *Ars Moriendi*: "Å handle er et vanskelig språk." Men først og fremst ser vi det avanserte forholdet til konflikt i Johannesens diktning. Svar og bønn, avstand og mellommenneskelighet, blir satt opp mot hverandre som ubesvarte motsetninger. De er i *spenn*, og motsetningen følger tenkningen hans både politisk og retorisk: Hvilket språk kan skape en ekte medmenneskelighet og en ekte fred?

³²¹ James Dawes, *The Language of War*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002, 192.

7.3 Johannesen, Galtung og Lakoffs metaforer

Den seinere Johannesens totalretorikk beskrev virkeligheten i omfattende metaforer med politisk innhold: "Poeten ser havets fjerne ro. Oljearbeideren ser havets nære uro. Lakseoppdretteren ser havet som sitt vannklosett. Gud er vann for vann er penger."³²² Dette er et polemisk eksempel på hvordan vi tenker metaforisk.

I George Lakoffs og Mark Johnsons bok *Metaphors we live by* (1980) presenteres en hel teori om metaforens posisjon. Den er ikke bare et litterært grep i uvanlig språkbruk. Den er ikke en gang en ren språklig konstruksjon. I følge Lakoff og Johnson er metaforene selve måten menneskelige tankeprosesser blir strukturert på. "[...] the human conceptual system is metaphorically structured and defined."³²³ Lakoff og Johnson mener videre at metaforene vi bruker for å beskrive virkeligheten er avgjørende for hvordan vi handler. Slik handler også det første kapittelet i *Metaphors we live by* om konseptet "Argument is War." Det engelske ordet *argument*, som ikke har en entydig norsk oversettelse, kan bety både argument, krangel og diskusjon. På engelsk brukes det i alt fra forskning, til saklig debatt, matematikk og reinskåret krangel.³²⁴ For å beskrive hvordan *konseptet* argument blir brukt metaforisk viser Lakoff og Johnson hvordan vi plasserer det i kontekst med krigsmetaforikk:

Your claims are *indefensible*.
He *attacked every weak point* in my argument.
His criticisms were *right on target*.
I *demolished* his argument
I've never *won* an argument with him
You disagree? Okay, *shoot!*
If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*.
He *shot down* all of my arguments.³²⁵

³²² Johannesen, *Retorikkens tre ansikter*, 9.

³²³ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, 2003.

³²⁴ *Webster's Encyclopaedic Unabridged Dictionary of the English Language*, 1989, Random House.

³²⁵ Lakoff, Johnson, *Metaphors We Live By*, 4.

Det er gjort mye teoretisk arbeid rundt hva en metafor mest grunnleggende sett er og hvilken posisjon den skal ha i språket.³²⁶ Det essensielle med metaforer hos Lakoff og Johnsons er at vi forstår noe, gjennom noe annet, og at metaforen blir en forståelsesmodell som beskriver *konsepter* vi har av virkeligheten. Dette blir spennende hvis spørsmålet om metafor kobles til spørsmålet om kultur og dypkultur i konfliktløsning. Lakoff og Johnson foreslår et eksperiment:

Imagine a culture where an argument is viewed as a dance, the participants are seen as performers, and the goal is to perform in a balanced and aesthetically pleasing way. In such a culture, people would view argument differently, carry the out differently, and talk about them differently.³²⁷

Much Ado kan slik leses som eksemplarisk for komedien der karakterene i sin lystige krig etterlever konseptet *argument is war*. Konflikten som paradigme er den underliggende metaforene for mellommenneskelig adferd i *Much Ado*. *Argument is war* fordi krigen er selve mestermetaforen for stykket.

I årene etter 1980 har Lakoff utviklet metaforteorien videre og foretar en politisk vending i boken *Moral Politics* (1996) samt i den bestselgende pamfletten "Don't think of an Elephant - *know your values and frame the debate*" (2004). Den politiske metaforens betydning oppdaget Lakoff da han identifiserer *familiemetaforen*, gjennom en analyse Ronald Reagans store popularitet hos de såkalt "*Reagan Democrats*". To grunnleggende metaforer kjempet i følge Lakoff mot hverandre i amerikansk politikk på denne tiden: den strenge far og den omsorgsfulle mor.³²⁸ Reagan "vekkes" stadig metaforen om den strenge og rettfærdige far. I følge Lakoff appellerte den på et dypere og mer følelsesbasert nivå til arbeideklassevelgere i Midtvesten enn demokratenes økonomiske argumenter.

³²⁶ Slik det for eksempel blir beskrevet i Kunnskapsforlagets *Litteraturvitenskaplig leksikon*, Lothe, Refsum, Solberg (red.) 155-156.

³²⁷ Lakoff, Johnson, *Metaphors We Live By*, 5.

³²⁸ George Lakoff, *Moral Politics*, The University of Chicago Press, 2002, for eksempel sidene 33-37, og 65-140.

I *Much Ado* er konflikten etter min mening i utgangspunktet avhengig av to andre kjønnsmetaforer; *Den lystige mannen og den svikefulle kvinnen*. Mennene jakter sitt bytte, et godt gifte, og spøker samtidig alltid om kjønnslivet, for eksempel gjennom de mange gangene det spilles på ord som "note" og "noting" som jeg var inne på i kapittel 5. Den svikefulle kvinnen er tolkningsbakgrunn for mistilliten som så lett vekkes til både Hero og Margaret, dessuten utgangspunkt for stykkets mange vitser om mannen som Hanrei. Men metaforene settes i spill i komedien; de snus opp ned av både Beatrice sin gnistrende retorikk, og stykkets nihilisme. Slik ender mannen opp som "a giddy thing" og metaforen om den svikefulle kvinnen blir avkledd. Shakespeare er mer avansert enn Reagans taleskrivere, men det er vel ingen overraskelse. Viktigere er det at stykket kan ses klarere i lys av metafor-teorien, og at det dessuten gjør sine egne grunnleggende metaforer ustabile.

Dette rører ved den politiske Lakoffs viktigste poeng. Som selverklært "cognitive activist" mener han betydningen av å bekjempe høyresidens metaforer er avgjørende for å vinne både valg og politiske enkeltsaker. Etter angrepet på Irak i 2003 skrev han en artikkel som het "Metaphor and War, Again." Den begynner med ordene: "Metaphors can kill." Artikkelen er en ny versjon av det Lakoff skrev i forbindelse med den første Gulfkrigen i 1990. I artikkelen påviser han at en av de vanligste metaforene i utenrikspolitikken er: "en nasjon = en person." Den ble brukt hver dag i opptakten til krigen ved at Saddam Hussain ble omtalt som Irak. Dermed fikk man uttrykk som å "ta Saddam" og "Saddam må stoppes." Lakoff bemerker kynisk at:

What the metaphor hides, of course, is that the 3000 bombs to be dropped in the first two days will not be dropped on that one person. They will kill many thousands of the people hidden by the metaphor, people that according to the metaphor we are not going to war against.³²⁹

³²⁹ George Lakoff, *Metaphor and war, again*. 18.03.03 (26/08.2008) <http://www.alternet.org/story/15414>

For å bevise metaforenes viktighet viser Lakoff til at det var først da Bush Senior begynte å omtale okkupasjonen som *The rape of Kuwait* at han fikk bred støtte til krigen i det amerikanske folket. En slik metafor fremhevet "Saddam" som den brutale voldtektsmannen og Kuwait som den arabiske prinsessen det var viktig å redde. Dette henger sammen med *tenkemåtene* som Johan Galtung påviser blant både journalister og politikere i konfliktoppbyggingen før en krig. I boken *Searching for peace* lister han opp flere, der de mest sentrale i denne sammenhengen er:

- Dualisme. Å redusere antallet konfliktdeltagere til 2, og saker til 1 som dominant diskurs.
- Manikeisme. Å presentere en part som god og en som ond. Nekte den "onde" en stemme.
- Uvilje til å utforske alternativer. Det gjelder både fredsforslag samt forestillinger av fred som virker tiltrekkende.³³⁰

Det som blir tydelig er at Galtungs teori, som for det meste fokuserer på de store konfliktnarrativene, som vist i kapittel 4, godt kan suppleres med en metaforteorier. De store fortellingene er viktige for å sette konflikten i en meningsfull sammenheng. Det er det som fort kan bli tankefeilen Peter Brooks bruker det latinske *post hoc ergo propter hoc* for å beskrive. Kausalitet legitimerer konflikten. Det metaforene gjør er å tilføre konfliktnarrativet bilder og konseptuel forståelse - og dermed sterke følelser. Metaforene har en kraft som Johannesen-elev Øyvind Rimbereid beskriver godt i essayet "Livet som indianer."³³¹: "Vi kan ikke fri oss fra metaforene. Like lite som vi kan fri oss fra den delen av hjernen vår som tar til å lete etter løsninger når vi står

³³⁰ Galtung, *Searching for peace*. 14-15. (I min oversettelse og gjengivelse)

³³¹ Tittelen *Livet som indianer* handler om Rimbereids lek som barn, men kan også henspille på det Johannesen skriver om bl.a. i *Moralske tekster* om motsetningen mellom etnograf og indianer, altså litteraturforsker og dikter. Ref: *Moralske tekster*, s27-29. Artikkelen kommer fra Øyvind Rimbereid, *Hvorfor ensomt leve*, Gyldendal, 2006.

overfor kriser”³³² Og det virkelig spennende Rimbereid tilfører om metaforen, er at han setter lys på at den inneholder en *åpning*, når han fortsetter i sporet med å sammenligne metaforer med kriser:

Riktignok kan krise bety ”vending”. Men om vi alltid skulle vende oss vekk fra krisens avgrunn, alltid skulle gjøre som dyrene, lunte tilbake til innhegningen? Vi ville ikke være i kontakt med vårt menneskelige potensial, våre muligheter.³³³

Dette leser jeg som et forslag om å sette metaforen inn i en større sammenheng – vår egen bildeskapende kraft. Metaforen er ikke et fengsel, eller et trolldomsknep.

Snarere ser Rimbereid det slik:

Metaforen blir det vi da kan kaste over avgrunnen, over tomrommet, som krisen har åpnet oss mot. Som et forslag, som et similisk ”som om” (som jo alltid finnes i metaforen, bare skjult). Metaforen og similen er hypoteser, verken mer eller mindre.³³⁴

Slik blir metaforen satt i forbindelsen til litteraturens ”som om” - den jeg beskrev i kapittel 3 om Schiller. For Rimbereid inneholder altså metaforens ”som om” muligheten til et nytt perspektiv. Også her kan vi vende tilbake til innledningsdiktet ”Forslag til eksperiment”. Hjertet i diktet er et symbol, med alle de konnotasjonene hjertet har i vår kultur. Men så snart Johannesen skriver om å ”åpne hjerte” skriver han metaforisk. Lakoff og Johnson ville beskrevet det som en metafor der hjertet er et ”container object.”³³⁵ Det beskrives som en størrelse som kan tømmes, fylles, åpnes og lukkes. Det interessante er hvordan Johannesen selv bryter ned både symbolet, men også den metaforiske tenkningen om at hjertet er noe man kan ”åpne.” Hjertet som åpnes med en bønn stilles i skarp kontrast til hjertet som åpnes med en kniv. Kniven blir møtt med konkret rennende blod. Slik er diktet *realitetsorienterende* og

³³² Rimbereid, *Hvorfor ensomt leve*, 171.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Lakoff og Johnson, *Metaphors we live by*, 29.

skaper en tydeliggjøring av det metaforiske språket. Som Johannesen skriver i *Rhetorica Norvegica*: "Metaforer, lignelser, metonymier, allegorier, er alltid overtalelsesstil."³³⁶ Det å dekonstruere metaforene er i seg selv en strategi. Som Jan Inge Reilstad la vekt på i sin anmeldelse av *Ars Vivendi* i Vinduet i 1999:

[...]den radikale språklige underliggjøringen, paradoksene og overdrivelsene, [er] ikke kun der for sin egen skyld, altså for litteraturens skyld, men[...]poetisk tenkning i ellipser (gr. elleipsis, defekt eller mangel), som alltid forsøker å fortelle den store kulturhistoriske fortellingen – den som finnes på vrangen av det bestående glansbildet.³³⁷

Her finner jeg en forbindelse mellom Johannesen og Shakespeare som kan forklare hva han mente med at Shakespeare "lærte ham lyrikk" som gymnasiast. Det ligger i den dype ironien i stykkene, måten karakterene unnlater seg enhetlig tolkning; hvordan de setter både de grunnleggende metaforene i spill, og gjør spørsmålene om rett og galt i konflikten mer komplekse. Slik foregår det et opprør, også hos Shakespeare, gjennom språket. I et foredraget på Oslo Universitet sa Harold Bloom: "Ønsket om å være annerledes, om å være et annet sted, som Nietzsche kaller metaforenes motivasjon, er Shakespeares kjerne og hans innerste vesen."³³⁸ I sine teksters underliggjørelse av hverdagslivets metaforer, og med sin retoriske underliggjørelse av våre tenke og skrivemåter, skapte Johannesen andre forslag, andre hypoteser til hva som kunne være mulig. Det å si nei til en metafor blir å si ja til en annen.

³³⁶ Johannesen, *Rhetorica Norvegica*, s 7.

³³⁷ Jan Inge Reilstad, Poetisk tankeregn fra Bergen, Vinduet 1999 (15.08.2008) <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=194>

³³⁸ Harold Bloom, *Shakespeare som kulturens sentrum*, foredrag i Universitetets gamle festsal, 3.oktober 1995, Aschehoug, 12.

Det blir fristene å vende tilbake til Barthes, og sitatet i innledningen av oppgaven om at det er hvor de mest brutale konflikter finnes at "vår litteratur skapes."³³⁹ På basis av dette litteraturens utspring mener Barthes at:

Dette er grunnen til at å reduserer retorikken til simpelthen og fullt ut et historisk objekt, og i kraft av teksten, skriften, søke en ny språklig praksis, samt aldri skille seg fra revolusjonær vitenskap – utgjør en og samme oppgave.³⁴⁰

Her tror jeg Johannesen fulgte Barthes i behovet for revolusjonær vitenskap. Og tekstene hans var nettopp beviset på "en ny språklig praksis." Men samtidig vil han ikke gå med på tanken om å redusere retorikken til "historisk objekt." Til dette lå det en alt for dyp respekt for menneskets slit på jorden og i språket. Den sterkt negative Georg Johannesen hadde stor tro på retorikken.

7.4. Fredens retorikk

"Retorikken er en god herre og en farlig tjener."

*Eksil, 2005.*³⁴¹

Det er på tide å innrømme det. Ved veis ende, mot alle regler for god oppbygning av en oppgave: Det var en gang en litteraturstudent som skrev om konfliktløsning i litteraturen. Det han innerst inne håpet, var at da siste kapittel var ferdig, ville han være nærmere en *fredens retorikk*. Men det eneste han satt igjen med var spørsmålet: Fins det egentlig noe slikt? Studenten er meg, svaret er nei. Det fins helt sikkert ikke *en fredens retorikk*. På samme vis finnes det ikke *en konfliktløsning*. Men det fins sterke ønsker om fred i retorikken, og noen ganger fins det forsøk på konfliktløsning hvor man minst skulle vente det: i hard og ærlig tale.

³³⁹ Denne oppgaven side 7.

³⁴⁰ Barthes, *Retorikken* 90.

³⁴¹ Johannesen, *Eksil*, 89.

Det Georg Johannesen og totalretorikken tilfører problemstillingen om konfliktløsning vil jeg oppsummeres slik: 1) Viktigheten av å ikke skjule konflikter med språket, derimot fremheve dem. 2) Viktigheten av å avsløre retorikk som skal gjøre det stygge vakkert, altså krigspropaganda. 3) Viktigheten av ydmykhet overfor språkets muligheter. Dette henger sammen med sitatet ovenfor. "Retorikken er en god herre og en farlig tjener." Totalretorikken er en teori om dannelsen. I det inngår både lesning av Shakespeare og samtale med gode venner. Språket er ikke et simpelt våpen vi kan bruke – det vil i så fall fort skyte oss i ansiktet. Men freden må bygges i språket. Dette er en bakgrunn for Johannesens tekster, et nybrottsarbeid og et vedlikehold. I det vi går inn i språket går vi inn i tusen muligheter for både en krigens og en fredens retorikk.

Avslutning

Tilfeldighetene ville ha det slik at Johan Galtung var i Bergen to dager før denne oppgaven skulle leveres. Her deltok han på Den 8. Nordiske Kongress for Familieterapi. "Konflikter må ikke løses for raskt." sa Galtung fra scenen i Grieghallen. "Tar man seg tid til å høre grundig på alle, kan man finne de løsningene som ikke ligger i dagen, men som fører til at alle får mer av det de ønsker seg." Galtung gjør både konflikt og konfliktløsning til noe *allmennmenneskelig*. Til de som jobber med familier sa han: "Med større kreativitet i problemløsningen kan alle parter bli mer fornøyde. Dette gjelder i parforhold såvel som i internasjonale storkonflikter."³⁴²

I litteraturen finnes et potensial for annerledes tenkning, og et rom for å eksperimentere. Et av de viktigste eksemplene jeg har funnet på *konfliktløsningsarbeid i litteraturen* handler om dette. I møtet mellom det eksperimenterende potensialet og konflikter vises litteraturens evne til å stille spørsmål ved vante forestillinger. Litteraturens "som om" kan være en nøkkel å betrakte konflikter annerledes, kanskje til og med løse dem annerledes. Slik kan konfliktløsningsarbeidet i litteraturen være relevant både for litteraturvitenskapen, og for konfliktløsning generelt, slik for eksempel Galtung bruker det i sin pedagogikk.

Men litteraturen inneholder på ingen måte *kun* konfliktløsende arbeid. Det finnes en dobbelhet: Samtidig litteraturens "som om" stiller spørsmål ved konfliktens nødvendighet, består litteraturen av mange konflikter som fortoner seg uløselige. Det som er spennende med Shakespeare, og med Georg Johannesen, er hvordan de stiller spørsmål ved både krigerske metaforer og narrativer.

Problemstillingen om konfliktløsning i litteraturen har etterlatt seg flere spørsmål enn svar, eller i alle fall områder som kunne vært undersøkt mer grundig. Gjennom å lese den historiske tenkingen om litteratur opp mot Johan Galtungs

³⁴² Bergens Tidene, 30.08.2008.

begrep om dypkultur, kan man finne det viktige eksempler på ideer tenkning om konflikt gjennom litteraturhistorien. Forholdet mellom konfliktnarrativer og narrativ teori kunne fortjent en grundigere undersøkelse, spesielt når det gjelder konfliktens funksjon i et narrativ. En foreløpig tese er at konflikt og narrativ står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, noe som kan være et bidrag til å belyse begge deler.

Kanskje det er i lesningen av *Much Ado About Nothing* og *The Merchant of Venice* at problemstillingen har kommet best til sin rett: Jeg synes det har vært en fruktbar lesenøkkel til en tekst å spørre: Hva er konfliktene her? Hvordan blir de behandlet? Hva sier det om den enkelte karakter, og hva sier det om hvordan denne teksten plasserer seg i kulturen? Jeg har slik sett teksten på en ny måte, og aspekter som i første gangs lesning har blitt tatt for gitt, slik som den blotte tilstedeværelsen av konflikt, er blitt rokket ved. Stykkene er blitt rikere. *Much Ado* kan leses som eksemplarisk for fremvisninger av kjønnskonflikt, kjønnsdiskriminering og klassekonflikt. Dessuten viser det oss hvordan konflikten kan utgjøre et *paradigme*. Hvis en ser på verden som en krig påvirker det naturligvis holdningen til konflikt, også i våre dager. *The Merchant* mener jeg har kvaliteter i teksten som viser viktigheten av representasjon: God konfliktløsning krever lydhørhet for det som er skjult, vilje til å godta forskjell, ustabilitet, slik det for eksempel kan forsøkes i en dekonstruktiv lesning.

I Georg Johannesens *totalretorikk* er konflikten plass i vår tenkning tydelig. For problemstillingen tilfører den et viktig aspekt: Bevissthet om konflikt som *forutsetning for meningsfull samtale*. Konflikten er ikke enkel hos Georg Johannesen, i like liten grad som retorikken. Retorikken er å stille spørsmål ved seg selv, og hvordan man agerer i verden. For Johannesen var retorikk dannelse, og kanskje man kan si at dannelse også dreier seg om å bli bedre til å både skrive og tenke om konflikt.

Ved retorikkens opphav på Syrakus var som vi husker språkets institusjonalisering, reglene for god tale, tett knyttet til spørsmål om konflikt og

konfliktløsning. Det er de fremdeles. Det foregår et konfliktløsningsarbeid i litteraturen i den grad vi er villige til å bruke det.

Bibliografi + English Summary

Bøker:

- Aristoteles, *Om Diktekonsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak, Dreyer, 1997
- _____ *Retorikk*, Oversatt av Tormod Eide, Oslo. Viderforlaget 2006
- Andenæs, Johs, *Alminnelig Strafferætt*, Oslo. Akademisk forlag, 1955.
- Aadland, Erling, *Fortelleren og skriveren*, Oslo. Spartacus, 2000
- Barthes, Roland. *Retorikken: En ny innføring i den gamle retoriske kunst*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus, 1998
- _____ *Mythologies*, Translated by Annette Lavers, New York: Hill and Wang. 1972
- Bloom, Harold. *Shakespeare: The invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- _____ *Shakespeare som kulturens sentrum: Et foredrag i Universitetets Gamle Festsal 3. Oktober 1995*. Overs. Ragnhild Eik, Oslo: Aschehoug, 1995
- Boot, Wayne. C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1983
- Brooks, Peter *Reading for the plot: Design and intentions in narrative*, Harvard University press, 1984
- De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, (Second Ed. Revised.)*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983
- Derrida, Jacques, *Lovens makt: "Autoritetens mystiske grunnlag*. Spartacus, 2002.
- Eide, Tormod, *Retorisk Leksikon*, Oslo: Spartacus, 2004.
- Galtung, Johan. *Både og: en innføring i konfliktarbeid*. Kagge Forlag, 2004
- _____ *USAs utenrikspolitikk: en fortsettelse av teologi med andre midle*. Spartacus 2002
- _____ Carl G. Jacobsen og Kai Frithjof Brand-Jacobsen. *Searching for peace The Road to Transcend*. Pluto Press, 2002
- _____ *Johan uten land*. (Selvbiografi). Oslo. Aschehoug. 2006
- Grebanier, Bernard, *The Truth About Shylock*, Random House, 1962.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. Oxford, 1997
- Haaland, Arild. *Shakespeare, His Intellectual and Moral Universe*. Oversatt og revidert av Marianne Haslev Skånland i samarbeid med Haaland. Bergen: Department of Philosophy, Publication Series NO 7., 1993.
- Johannesen, Georg. *Rhetorica Norvegica*, Cappelen, 2001
- _____ *Moralske Tekster*. Oslo: Cappelen 1994.
- _____ *Dikt i samling*. Oslo: Cappelen 2001
- _____ *Tredje kongebok*. Oslo: Gyldendal, 1978
- _____ *Romanen om Mongstad*. Oslo: Cappelen, 1989
- _____ *Nytt om Ibsen og andre essays*. Oslo: Cappelen, 2003
- _____ *Om den norske tenkemåten*. Oslo: Cappelen, 2004
- _____ *Om den norske skrivemåten*, Oslo: Gyldendal, 1981
- _____ *Litteraturens norske nullpunkt*, Oslo: Cappelen, 2000
- _____ *Retorikkens tre ansikter*, Oslo, Oslo: Cappelen, 1992
- _____ *Sitater*, (red. Øyvind Rimbereid, Arnfinn Åslund) Spartacus. 2006.
- Johannesson, Kurt, *Ta ordet! 10 øvelser i praktisk retorikk*, Oversatt av Henning Kolstad Oslo: Aschehoug, 2003.
- Johannesson, Kurt, *Retorikk eller konsten att övertyga*, 1998, Norstedts Förlag.
- Johansen, Anders og Kjeldsen, Jens E, (red) *Virksomme ord: Politiske taler 1814 – 2005*, Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Jorgensen, Paul. A. *Shakespeares Military World*, University of California Press, 1973.
- Kahn, Victoria, *Machiavellian Rhetoric*, Princeton, 1994.
- Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Hans.H, Skei, Hans.H, *Moderne litteraturteori: En antologi*,

- Univeristetsforlaget, 2003.
- Kjeldsen, Jens E, *Retorikk i vår tid*, Spartacus, 2004.
- Kjeldsen, Jens E, og Meyer, Siri (red) *Krig, rett og retorikk: En bok om kommunikasjonsregimer*, Rhetor Forlag, 2004.
- Kornstein, Daniel, *Kill all the Lawyers? Shakespeares legal appeal*. University of Nebraska Press, 2005
- Lakoff, George. *Moral Politics*. The University of Chicago Press. 2002.
- _____ *Don't think of an elephant*, Chealse Green Publishing, 2004
- Lakoff, George, *The Political Mind: Why you can't understand 21st-Century American Politics with an 18th-Century Brain*. New York: Viking, 2008
- Lakoff, George, and Johnson, Mark, *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press, 2003.
- Linneberg, Arild, *Tretten triste essays om krig og litteratur*, Gyldendal 2001
- Linneberg, Arild, *Tolv og en havl tale om litteratur og lov og rett*, Gyldendal 2007.
- Næss, Arne, *Filosofiens Historie: Bind 2*, Universitetsforlaget, 1972
- Nietzsche, Friedrich, *Slik talte Zaratustra*, Oversatt av Amund Hønningstad, Oslo: Gyldendal, 1999
- _____ *Ecce Homo*, Norsk utgave ved Trond Berg Eriksen, Oslo: Gyldendal, 1992.
- _____ *Tragediens Fødsel*, Ved Arild Haaland, Oslo: Pa Forlag, 1993.
- Reichberg, Syse, Begby (red) *The Ethics of War: Classic and contemporary readings*. Blackwell 2006.
- Rimbereid, Øyvind, *Hvorfor ensomt leve*, Gyldendal 2006.
- Schiappa, Edward. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. Yale University Press, 1999
- Shakespeare, William. *Much Ado About Nothing*. Redigert av Claire McEachern. London: The Arden Shakespeare, 2006
- _____ *The Merchant of Venice*. Redigert av John Russel Brown. London: The Arden Shakespeare, 2006.
- _____ *King Henry V*, Redigert av T.W.Craik, London: The Arden Shakespeare, 2006.
- _____ *The Taming of the Shrew, The Complete Works of William Shakespeare*, Paragon Books, 2000
- _____ *The Complete Works of William Shakespeare*, Paragon Books, 2000
- Shapiro, James, 1599. *A Year in the Life of William Shakespeare*, Faber, 2005.
- Skirbekk, Gunnar og Gilje, Nils, *Filosofihistorie: Fra antikken til opplysningstiden*, Universitetsforlaget, Oslo 1996.
- Turner, Mark, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, 1996.
- Toolan, Michael *Narrative: A critical linguistic introduction*, Routledge, 2001
- Todorov, Tzvetan, *The poetics of prose*, Cornell, 1977
- Waurly, Elke Platz. *Drama og Teater - en innføring*. Oversatt og bearbeidet av: Odd Inge Langhold. Gyldendal, 2001
- Quintilian, *Institutio Oratoria*. Oersettelse Bengt Ellenberger, *Den fullendte talaran*, Wahlström & Widstrands klassikerserie, 2002, 18.

Artikler:

- Booste, Linda *The Taming of the Shrews*, fra *Materialist Shakespeare:- A History*. (red.) Ivo Kamps, London and New York, Verso, 1995.
- Brooks, Peter, *The law as narrative and rethoric*, fra *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale University Press,
- Christie, Nils, *Konflikt som eiendom*, fra: *Norsk Tro og Tanke 1940-2000*. Bind 3. Jan-Erik Ebbestad Hansen (red). Universitetsforlaget, 2001
- Ekeland, Bjørn Chr. "Mellom Linjene: litterær viten ut av skapet.", *Bøygen* nr 3: 20-26, 2004,
- Kittang, Atle, *For eller i mot tolkning?* Fra *Sju artiklar om litteraturvitenskap - i går, i dag og (kanskje) i morgon*, Gyldendal 2001
- Erasmus av Rotterdam, "The education of a Christian Prince" fra *The Ethics of War: Classic and contemporary readings*, Reichberg, Syse, Begby (red) Blackwell 2006, 238.

Lundsholt, Cecilie: *Lost in translation?* Norsk Shakespeare og teater tidsskrift, nr. 1, (Therese Bjørneboe red.)2006,

Suskind, Ron, *Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush*, October 17, 2004, *New York Times Magazine*.

Thucydides. *War and Power*, fra *The Ethics of War: Classic and contemporary readings*. Reichberg, Syse, Begby (red) Blackwell 2006.

Hegel, G.W.F, *Om tragedien*, fra *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Eide, Kittang, Aarseth,(red) Universitetsforlaget 2001, 202.

Rawls, John *The Moral Duties of Statesmen*, fra *The Ethics of War*. Reichberg, Syse, Begby (red.)639

Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung og Über das Pathetische*. fra: *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Eide, Kittang, Aarseth,(red) Universitetsforlaget 2001

Sydney, Sir Philip, *Forsvar for poesien*, fra *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Eide, Kittang, Aarseth,(red) Universitetsforlaget 2001.

Internettresser:

Amanda Mabillard, An Analysis of Shakespeare's Sources for The Merchant of Venice, Shakespeare Online. 2000. <http://www.shakespeare-online.com/playanalysis/merchantsources>.

Oversikt av Aristotelisk mønster i Sydneys *Defense of Poesie*:

<http://www.dbu.edu/mitchell/sidneyar.htm>

Dan Harder, 2006. Internettside om forbindelsen mellom Shakespeare og retorikkens Korax og Teisias.

<http://sycoraxcorax.com/>

Espen Grønlie, *Jeg oversetter for å lære meg norsk - Iinterøju med Georg Johannesen*, først publisert i Vagant 3/2005, senere en lengre versjon på internett 23.01.08: <http://www.vagant.no/article/28948>

Friedrich Nietzsche, *Homers Wettkampf*

<http://www.geocities.com/thenietzschechannel/hcg.htm>.

George Lakoff, *Mataphor and war, again*.

<http://www.alternet.org/story/15414>

Jan Inge Reilstad, *Poetisk tankeregn fra Bergen*, Vinduet 1999 (15.08.2008)

<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=194>

Stephen Marx, *Shakespeare's Pacifism*, først publisert i Renaissance Quarterly Vår 1992. (20.08.2008)

<http://cla.calpoly.edu/~smarx/Publications/pacifism.html>

Truth and Reconciliation Committee Report:

<http://www.doj.gov.za/trc/report/index.htm>

English Summary:

This master thesis is titled in Norwegian: "*A KIND OF MERRY WAR*": *Om retorikk og konfliktløsning i litteraturen med vekt på to komedier av William Shakespeare og Georg Johannesens totalretorikk*. An English translation could be something like: "*A KIND OF MERRY WAR*": *On Rhetoric and conflict resolution, focusing on two comedies by William Shakespeare, and the totalizing rhetoric of Georg Johannesen*.

The question I have tried to approach is: *In which extent we can find a work of conflict resolution in literature*. With this objective I have done readings of both William Shakespeare, and Norwegian poet, and Professor of Rhetoric, Georg Johannesen (1931-2005). I also make use of the tools and theories of peace researcher Johan Galtung, who has been an important figure in *Peace - and Conflict Studies* for the last five decades.

My main argument is that literature shows us work of mediation and conflict resolution *on many different levels*. In dramatic work it is on the level where text meets the audience, as a part of what Stephen Greenblatt would call *negotiations* - affected by social energies. In what I try to make a "deep cultural" reading, inspired by Galtung, I also attempt to see the texts I analyze in a wider context - as a part of ideas on conflict and peace that are deeply rooted in western civilization. Literature is impossible without conflict, and conflict always includes a rhetoric that should be interpreted.

: