

«I will not bed her!» Mannens redsel for kvinner og seksualitet. En tenkning inspirert av Shakespeare

Jon Morgan Stokkeland

«I will not bed her!» Mannens redsel for kvinner og seksualitet. En tenkning inspirert av Shakespeare

Shakespeares' Når enden er god, er allting godt! ble spilt for første gang i Norge på Rogaland teater våren 2013. Stykkets hovedemne er mannlig seksualitet. Temaet kan spores i flere av Shakespeares skuespill fra samme periode.

ILLUSTRASJON: JILL MOURSUND



Takk til Rune Ingebretsen, Lilian Stokkeland og Kjartan Thu for å ha lest, kommentert og oppmuntret

Det sies at dramatikeren William Shakespeare (1564–1616) foregrep mange av psykologiens innsikter. Med utgangspunkt i skuespillet *All's well that ends well* vil jeg undersøke om Shakespeare har noe å fortelle oss om temaet menns redsel for kvinner og seksualitet. Mannlig, heterofil seksualitet har fått økt oppmerksomhet i de siste år i psykologifaget. Flere (se f.eks. Reis & Grossmark, 2009) har hevdet at emnet paradoksalt nok har vært underbelyst – man har tatt det for gitt. Kanskje Shakespeare har noen ferske, fire hundre år gamle innsikter å by på?

Hva er det med Bertram i *All's well that ends well*? Hvorfor rømmer han fra Helena, som synes så god, så omtenkstom og klok? Og hvorfor velger *hun* ham, om han er så uspiselig som mange kritikere vil ha det til? Målt mot for eksempel Hamlet – stykkene er skrevet rundt samme tid – kommer Bertram dårlig ut; han fremstår på mange måter som lite tiltrekkende. Allerede i 1765 skrev litteraten Samuel Johnson: «I cannot reconcile my heart to Bertram; a man noble without generosity, and young without truth» (s. 505). Få, om noen, kommentatorer har sagt om Bertram det William Hazlitt (1816/2006) sa om Hamlet; «It is WE who are Hamlet» (s. 102). Men er virkelig forskjellene mellom disse to så store som de kan synes? På noen punkter, mener jeg, har de mye til felles.

Jeg foreslår at Bertram også «er oss», at han strever med vansker som er alles. Jeg vil anlegge et perspektiv på Bertram der han ikke først og fremst ses som arrogant snobb og ussel feiging – selv om det er nærliggende. Snarere ser jeg ham som *en som er redd kvinner og seksualitet*. Redd særlig for sterke, selvstendige kvinner. Sagt på annen måte: han er ikke ennå kommet frem til en integrert, moden form for seksualitet. Kanskje er han underveis? Shakespeare viser oss noe om hvilke hindre han da står overfor; sentrale utviklingsmessige oppgaver.

Kanskje Shakespeare har noen ferske, fire hundre år gamle innsikter å by på?

For meg synes det som om Shakespeare har en omfattende empati med denne redselen hos Bertram, Hamlet og andre av sine mannlige hovedpersoner. Imidlertid kan det se ut som om en slik innlevelse ofte har vært fraværende i resepsjonshistorien – tungt dominert av menn – inntil fra ca. 1970, da en rekke kvinner begynner å gjøre seg gjeldende i feltet. Sammen med mannlige kolleger åpnet de i sine lesninger opp nye horisonter i forståelsen av Shakespeare, der de trakk veksler særlig på psykoanalytisk og feministisk teori. Jeg har i denne teksten særlig latt meg inspirere av Janet Adelman (1992), Coppélia Kahn (1981), Carol Thomas Neely (1985), Marianne Novy (1984), Murray Schwartz (1980) og Richard Wheeler (1981).

Målet med denne artikkelen er å undersøke temaet *menns redsel for kvinner og seksualitet hos Shakespeare*. Jeg starter med å minne om Bertrams historie. Deretter underbygger jeg påstanden

om at menns redsel for kvinner og seksualitet er sentralt hos Shakespeare. Jeg sorterer ut en del bestanddeler som denne redselen kan sies å bestå av, samt analyserer hvordan disse angstene blir forsøkt håndtert på ulike måter. Blant de psykologiske forsvarerne som Shakespeare har et særlig godt blick for, er ulike former for *spaltning* (se f.eks. Feldman, 1992), med *idealisering av kvinner* og påfølgende *misogyni* som en av konsekvensene. Blant løsningene hans vektlegger jeg det å kunne *anerkjenne egne følelser*, å *åpne seg for den andre*, kvinnen, og det kvinnelige i seg selv, samt å kunne *kommunisere*.

Bertrams historie i All's well that ends well

Bertram, greve av Roussillon, er en ung adelsmann på vei til hoffet for å vinne ære og berømmelse. Kongen er imidlertid alvorlig syk. Det er her legedatteren Helena, som har vokst opp i Bertrams hus, får sin store sjanse. Helena er elsket og beundret av hans mor, grevinnen, og selv hemmelig og håpløst forelsket i Bertram, som på sin side viser liten interesse for andre enn seg selv. Helena har lært remedier av sin avdøde legefars, og hun får tiltrede hos kongen for å prøve sin legekunst. Kongen er skeptisk, innstilt på å dø har han oppgitt alle forsøk på å leges. Han overbevises først da Helena sier at hun vil bøte med livet om hun ikke klarer å helbrede ham. Hennes pris om hun lykkes? At kongen lar henne velge seg en ektemann blant sine undersåtter! Fair enough. Hun lykkes selvsagt i dette eventyraktige plottet, og velger seg Bertram. Bertram på sin side er sjokkert, og protesterer høylytt: «A poor physician's daughter my wife! Disdain / Rather corrupt me ever» (2.3.115–116). Helena frafaller sitt krav da hun ser hvordan Bertram reagerer, men nå er dette blitt en æressak for kongen, som irettesetter ynglingen hardt: «My honour's at the stake, which to defeat / I must produce my power. Here, take her hand, / Proud, scornful boy, unworthy this good gift...» (2.3.150–152). Bertram må bøye seg og ekte Helena. I en fortrolig samtale med vennen Parolles røper han imidlertid at følelsene for Helena er uendret, og at han har sine egne planer: «O my Parolles, they have married me! / I'll to the Tuscan wars, and never bed her!» (2.3.271–272). Han vil gå i krig for å vinne ære, og han skyr sin forhatte brud: «Wars is no strife / To the dark house and the detested wife» (2.3.290–291). I krigen har han fremgang, og han prøver å forføre en ung dame med det – i så måte – lite oppmuntrende navnet Diana (gudinnen for kyskhets). Bertram er ute på uforpliktende, seksuelle eventyr, og han er villig til å strekke seg langt. Helena har i mellomtiden fulgt etter ham, og innlosjerer seg hos Dianas mor. Sammenhengen går opp for henne, og planer legges: Hun vil i

nattens mulm og mørke skifte plass med Diana, og slik få sin Bertram likevel, i det som kalles *the bed trick*. Diana stiller som betingelse overfor Bertram at han gir henne sin ring, arvet i familien gjennom generasjoner, i bytte mot sin egen. Han er nå blitt temmelig desperat i sitt begjær, og går med på dette, samt at det skal være mørkt og stille under akten. Wells (2010) beskriver dette opplegget nærmest som en slags kvinnelig form for voldtekt. Selv om det er en drøy fortolkning, har også den reflekterte Helena sine betenkeligheter (3.7.43–48). Senere grunner hun over at Bertram synes å nyte samværet, så lenge han ikke visste at det var Helena han lå med (4.4.21–25).

Kan Bertrams seksualitet og begjær først realiseres idet de spaltes fra følelser av forpliktelse, respekt og kjærlighet? Er det dette Helena har oppdaget? Før det utdypes videre, må vi ta en kort titt også på dramaets sluttscene. Her utsettes Bertram for den ene mer ydmykende avsløring og dyneløfting etter den andre, og må stå i skammekroken overfor alle sine nærmeste, samt kongen. Helena har nå gjennom sin list oppfylt de vilkår Bertram fordret for virkelig å bli hennes ektemann, formulert i et brev til henne (3.2.55–58). Hun har fått tak i hans ring og bærer hans barn. Bertram må altså igjen krype til korset og love å elske henne. På Helenas spørsmål: «Will you be mine, now you are doubly won?» (5.3.313) svarer han, halvt henvendt til kongen, det er Bertrams siste ord i stykket: «If she, my liege, can make me know this clearly, / I'll love her dearly, ever, ever dearly» (5.3.314–315). Utsagnet er høyst tvetydig, og gir en regissør stort spillerom. På den ene siden, uttalt med følelse, kan ordene om å *love her ever dearly* berøre sterkt. På den andre siden har Bertrams ord og adferd noe utvendig over seg, vi er ikke overbevist om at dette kommer innenfra. Det kan se ut som at han stiller nye betingelser; både overfor Helena og overfor seg selv; at han skal greie å elske henne ømt, som en pliktøvelse. Det er lite i stykkets gang som tyder på at Bertram har gjennomgått en ekte forvandling, og det hyppig gjentatte: *All's well that ends well!* synes mer som en besvergelse enn en beskrivelse. Kanskje er det derfor stykket kalles *problem comedy* (Wheeler, 1981)? *Problemet* Bertram synes slett ikke løst ved avslutningen. Snarere ansføres vi som tilskuere til fortsatt å grunne over hva det er denne unge mannen strever med.

Hva er det med Bertram i stykket Når enden er god, er allting godt?

Før vi går videre med det, vil jeg sette noen forutsetninger for hvordan vi skal forstå Bertram og stykkets plott. Som vanlig fra Shakespeares hånd er det mye som er åpent og mangetydig. Selv om kritikere ofte opplever Bertram som en slyngel, er det ikke entydig gitt ut fra teksten at vi må se ham slik. For: er ikke Bertrams respons ganske rimelig, gitt at han ikke er tiltrukket, langt mindre forelsket, i Helena? Han svarer jo også kongen da denne befaler ham å gifte seg med henne – svaret

kan anses som modig mer enn som frekt: «My wife, my liege! I shall beseech your highness / In such a business give me leave to use / The help of mine own eyes» (2.3.107–108). Om Bertram ikke er tiltrukket av Helena, er mange av hans bevegelser forståelige. Jeg vil derfor leke meg litt her, og sette som en forutsetning at han faktisk finner henne tiltrekkende. Jeg ser Bertrams følelser av tiltrekning og begjær som avspaltet og projisert. Det er de rundt ham – særlig moren og kongen – som blir bærere av disse følelsene, og som derfor øver press på ham. Med det foreslås at Shakespeare gjennom dramaets form undersøker de mentale hindringer som ligger i veien for at Bertram skal ta steget til å bli Helenas mann og elsker. Gitt denne forutsetningen blir det mulig å destillere ut og å se nærmere på dette *bertramske motiv*; redselen for seksualitet og sterke kvinner. Det er mer: Jeg vil forfølge temaet også i andre av Shakespeares stykker, og ta meg den frihet å forestille meg at en rekke menn hos Shakespeare til sammen danner én skikkelse, at de alle blir fasetter av en felles maskulin mentalitet. I mitt tankeeksperiment flyter Bertram, Hamlet, Angelo, Troilus, Othello, Orsino, Orlando, mfl. sammen til én mannlig psyke; de blir for en liten stund biter i en felles mosaikk, deler av ett bilde; en figur som har frykten for kvinner og seksualitet som sitt fikseringspunkt. Jeg tillater meg derfor raske skift mellom de mannlige hovedpersonene i de stykkene som Shakespeare skrev omkring år 1600.

La meg begynne med å sannsynliggjøre at det virkelig dreier seg om menns redsel for kvinner og seksualitet. Ikke bare hos Bertram, men også hos mange av hans brødre.

«The dark house and the detested wife» – det bertramske motiv

Hvorfra kommer ideen om at menns seksualangst er et viktig tema hos Shakespeare? Det er jo ikke noe hovedpersonene selv i særlig grad artikulere? Nå kan man tenke seg at en slik redsel for kvinner og sex er forbundet med så mye skam- og mindreverdsfølelser at det ikke er noe man taler åpent ut om. Dette argumentet hjelper oss et stykke på vei, vi skal ha det med oss videre. Men det holder ikke helt inn, for nettopp dramaets form gir anledning til å dele med publikum tanker man helst vil skjule for de andre i stykket. *Hamlet* er jo særlig kjent for å vise at mennesket har et indre liv, en verden vi får et blick inn i gjennom monologene. Men hva om disse følelsene og motivene er ukjente for dem det gjelder?

Det er ikke bare Bertram som blir utsatt for *the bed trick*. Også Angelo i *Measure for measure* – stykket som sannsynligvis fulgte etter *All's well*, og den andre av de to *problem comedies* – gis samme behandling. Hva er det som gjør at to gifteklare, unge menn begge må lures i seng med sine

respektive? Angelo synes i motsetning til Bertram selv å ha valgt Mariana, men har fått kalde føtter underveis og bakket ut. Her er vi ved en spennende detalj som kan indikere hvor vanskelig det er for dem å innrømme for seg selv og andre at de er redde. Angelo sier at han brøt forlovelsen med Mariana fordi hun hadde mistet medgiften. For et dydsmønster som Angelo kan dette neppe være særlig tilfredsstillende: å fremstå som så lite sjenerøs og ordholden. Men det er altså å foretrekke fremfor å nærme seg de egentlige grunner, vårt *bertramske motiv*. Vi skal kanskje heller ikke ta Bertram på ordet, idet han angir Helenas lavere sosiale status som grunn for at han ikke vil ha henne. Både Angelo, Bertram og tilskuerne ledes til å tro begrunnelsene for at kvinnene vrakes, kanskje nettopp fordi motivene er så lite høyverdige. For om man skal lyve, hvorfor fremstille seg selv i et dårlig lys? Ingen får øye på frykten som ligger under. Kan dette indikere noe om omfanget, styrken og det skamfulle i menns redsel for kvinner? Er det noe man ikke snakker om, et tabu?

To andre innvendinger reiser seg på dette punktet: «Nå, det er vel ikke så mye seksualitet disse typene vegrer seg mot, som det å gifte seg. Det er *forpliktelsen, tapet av frihet*, ikke seksualiteten, som er problemet!» Innvendingen er god, men jeg må la temaet ligge da det sprenger rammene for teksten. Den andre innsigelsen handler om at disse mennene strever med å kjenne seg seksuelt tiltrukket av en kvinne de samtidig kjenner, respekterer og skal forholde seg til over tid. Argumentet virker solid, særlig *Measure* med sin altomfattende splitt mellom hore og madonna illustrerer godt vanskene med å integrere begjær og kjærlighet. Selv om dette gir god mening, er jeg interessert i å undersøke problemet nærmere utgangspunktet: Hvorfor *oppstår* spaltningene *in the first place*? Dette vender jeg tilbake til mot slutten av artikkelen.

Ulike bestanddeler i, og forsvar mot, mannlig seksualangst

Allerede i en av Shakespeares tidligste komedier, *The two gentlemen of Verona*, møter vi vårt første motiv. Den ene av de to unge mennene, Proteus, blir plutselig overmannet av sterke følelser for vennen Valentines kjæreste, Silvia. Han forstår godt at det å nærme seg henne vil rive opp vennskapet med Valentine, knuse hjertet til kjæresten Julia, samt ødelegge egen anseelse og fremtid. At han likevel velger å forsøke å vinne Silvia, er av kommentatorer oftest forstått som at vi har å gjøre med en slyngel som lever opp til sitt navn; Proteus ligner på *protean*, ustadig. Dette er neppe det mest interessante perspektivet å anlegge på historien. Er det ikke mer spennende å tenke seg at Shakespeare viser oss hvor kraftfulle følelser seksualitet og begjær kan være hos en ung, vital mann? Vanskelig

kontrollerbare. For Proteus er det å oppgi Silvia som å miste seg selv (*TGV*, 2.6.17–20). Slik ser jeg ham som en forløper for mer sammensatte skikkelser som Bertram, Angelo, Hamlet og Troilus, som alle er skremt av kraftfulle følelser av lyst, begjær og tiltrekning. Det ser ut til at de overveldes av styrken i disse følelsene og kjemper med å forholde seg til dem. Angelo sier f.eks. til seg selv, idet han overrumples av et voldsomt begjær i møte med Isabella: «What's this? What's this?» (*MM*, 2.2.163). Hos Shakespeare tas det ikke for gitt at følelser er noe vi mestrer, at vi vet hva vi føler, og at vi greier å tenke om det og integrere det i personligheten. Dette temaet som har vært så viktig i psykoanalysen – Bion (1962) kaller det *å lære av erfaring* – synes å løpe gjennom hele Shakespeares forfatterskap. Et mønster kan skimtes: Personer som forsøker å fornekte kraften i følelseslivet får seg alltid en lærepenge i løpet av stykkets gang, f.eks. den tilsynelatende så puritanske Angelo (Nuttall, 2007). På den andre siden har vi tilfeller der impulser og følelser ikke underlegges vilje og tankemessig bearbeidelse. Dette gir ofte opphav til lidelse både hos den det gjelder og hans/ hennes omgivelser. Proteus' voldtektsforsøk på Silvia er et nærliggende eksempel. I disse stykkene, mest markant i *Measure*, demonstreres hvordan promiskuitet kan ses som puritanismens underside; det er to sider av samme sak.

En oppmuntrende kontrast til disse ulykkelige forløpene gis med skikkelsen Romeo. Han skiller seg ut som en ung mann som greier å kjenne etter hva møtet med Juliet skaper av følelser i ham. Han arbeider med disse inntrykkene og gir dem poetisk form. Han tør å dele med Juliet sine følelser og tanker i et forhold som preges av gjensidighet og respekt, samt en integrasjon av begjær og kjærlighet. *The star-crossed lovers* snakker faktisk med hverandre, de *kommuniserer*. Det er som om det å bli kjent med Juliet gjør ham seende, han bryter gjennom de idealiserte, selvskapte bildene av kvinner, og får i større grad øye på det unike ved henne. Møtet med Juliet gjør ham i stand til å uttrykke følelser av kjærlighet og lengsel på en måte som kommer innenfra, og som derfor berører oss. Selv om forholdet mellom Romeo og Juliet blir kortvarig, ser vi likevel tydelige tilløp til en form for gjensidighet, en evne til å se den andre som annen, og en vilje til kommunikasjon, som danner sterk kontrast til mange av mennene i andre av Shakespeares stykker. Jeg tror at Shakespeare må ha undret seg over hva det var med Romeo og Juliet, i dette relativt tidlige skuespillet, som gjorde dem i stand til å realisere en slik grad av emosjonell modenhet: Hvordan i all verden kom de dit? Hvilke hindre har de passert på veien?

Idealiseringer; sunne og usunne

Idealisering er et tema Shakespeare synes å ha hatt en dyp, intuitiv viten om; han skildrer det utførlig i mange stykker. Unge menns voldsomme idealisering av kvinner kan synes uskyldig, nesten søtt, men Kahn (1981) og Neely (1985) viser hvordan det foreligger en spaltning, der idealiseringens underside, kvinnehatet, sjelden er langt unna. I *Romeo & Juliet* er det særlig Romeos kamerater og rivaler som blir bærere av denne devalueringen av kvinner. Stykket starter med bifigurene Samson og Gregorys voldsomme skryt om hvordan de skal nedlegge både menn, med sverd, og kvinner; med «sverd».

SAMSON ...when I have fought with the men, I will be civil with the maids, I will cut off their heads.

GREGORY The heads of the maids?

SAMSON Ay, the heads of the maids, or their maidenheads, take it in what sense thou wilt.

GREGORY They must take it in sense that feel it.

SAMSON Me they shall feel while I am able to stand, and 'tis known I am a pretty piece of flesh. (1.1.20–28)

Stand er det samme som det norske *stå*. I neste øyeblikk, idet rivalene fra Montague dukker opp, sier Samson: «My naked weapon is out» (1.1.32). Selv om han snakker om sverdet her, er det knapt forskjell på hvordan han omtaler penis. Overgangen mellom kårde og penis er sømløs; kjønnen blir et våpen (Gohlke, 1980). Jeg tror én årsak til det er angsten for kvinnens kjønn. Rett under skrytet ligger frykten; idet karene fra Montague dukker opp, bakker de ut. Shakespeare gir oss her et vink om at ikke bare volden, men også seksualiteten, er forbundet med angst og fare. Det farefulle er bl.a. mannens frykt for ikke å fungere seksuelt, impotens, ikke å kunne gi kvinnen nytelse.

Romeo blir ertet av sine kamerater for å drukne i umandige følelser; stor er lettelsen hos Mercutio når Romeo for et øyeblikk ser ut til å finne sin plass i flokken igjen: «Now art thou sociable, now art thou Romeo» (2.4.86). Men gleden blir kortvarig; Romeo tør å bryte ut av den umodne machokulturen som omgir ham, der vi kan se mobbingen som et symptom på redselen for hva følelser av forelskelse og tiltrekning gjør med det mannlige. Man kan her spore en frykt for at selve det å føle er en trussel mot det essensielt maskuline (Novy, 1984).

Vi har antydnet hvordan denne frykten kan sette i gang forløp av spaltninger som medfører at kvinnen blir idealisert og guddommeliggjort – et vesen skapt i mannens bilde, godt utenfor rekkevidde av det realistiske, av gjensidighet og kommunikasjon. Dette medfører også devaluering og misogyni der kvinner blir kjønnsobjekter, horer, svikefulle og mindreverdige – et objekt for menns lyst. Spaltningen oppnår flere formål; både å holde redselen for seksualitet og kvinner borte fra bevisstheten, samt å svekke erkjennelsen av den sårbarheten og avhengigheten som det innebærer å elske noen.

Idealisering av kvinnen var et hett tema i Shakespeares samtid, der man i tradisjonen etter Petrarca dyrket sonettediktning til kvinnens ære. Shakespeare belyser emnet fra mange ulike vinkler, og viser hvordan vi har å gjøre med et bredt spekter av mentaliteter, som spenner fra det dypt patologiske – ofte med voldelige konsekvenser, til noe som er mer uskyldig, i beste fall utviklingsfremmende. Vi kan la Claudio i *Much ado about nothing* og Othello stå som representanter for en relativt umoden, patologisk form for idealisering. Hos Claudio kan man gjette på at mangel på tillit, samt tvil om egen kjærlighetsevne (avspaltet og projisert på Hero), er blant faktorene som ligger til grunn for spaltningstendensen. Han faller for Hero uten å kjenne henne, og tror at hun har sveket ham, uten å snakke med henne om det. Claudio klarer ikke å stole på de følelsene som Hero har vekket i ham, det er som om hjertets intuitive klokskap blir sjaltet ut. I stedet lar han Don Johns intrigemakeri bestemme utfallet. Det samme gjelder Othello, som har mye til felles med Claudio. Også han gir etter for en konkretistisk ikke-tenking, der Iagos manipulasjoner og lommeværkleets skjebne får forrang fremfor Desdemonas tale og adferd. Othello er blant dem som tydeligst artikulere den sårbarheten som ligger i det å elske noen, det å knytte seg til noen. Han fortviler over at han ikke har noen makt over Desdemonas følelser, at han ikke har mulighet til å kontrollere hennes begjær: «O curse of marriage / That we can call these delicate creatures ours / And not their appetites!» (3.3.272–274). Det er som om denne erkjennelsen av grunnleggende livsvilkår kommer helt bardus på ham og slår ham over ende. I stedet for at han makter å ta det inn over seg, blir disse ubearbeidede følelsene ved til bålet i et paranoid maskineri. Othello er på mange måter en håpløs fyr, men vinner vår sympati i større grad enn Claudio, Bertram og Angelo, fordi han sier slikt som: «But I do love thee! And when I love thee not / Chaos is come again» (3.3.91–92).

Som så ofte i Shakespeares stykker kontrasteres disse umodne mentalitetsformene med mer modne, i en parallellhistorie. Denne fordoblingen hjelper oss både til å få øye på Othellos og Claudios mistillit og konkretisme, og den tegner opp et alternativ for oss. Kirsch (1981) gjør oppmerksom på

at Beatrice og Benedick strever med noe liknende som Claudio, men at paret løser vanskene på andre måter. Benedick er helt eksplisitt på at han ikke vil binde seg til en kvinne (MA 1.1.223–230), fordi han frykter å bli sveket. Han har altså, som Beatrice, kontakt med denne angsten, og med hvordan følelser av begjær og tiltrekning kan være skremmende og overveldende. At han også har føling med hvor sårbar man er idet man erklærer sin kjærlighet, sårbar for avvisning, kan vi lese av hans kraftfulle reaksjon idet det går opp for ham at Beatrice vil ha ham. Han blir så jublende glad som bare et menneske kan bli: Hun *elsker* meg! Hun elsker *meg*! Hun elsker meg! Den svorne ungar snur på femøringen: «No, the world must be peopled» (MA 2.3.233). Sammen med Beatrice utforsker han lekende disse angstene, vrir og vender på dem, slik at de fremstår som mindre farlige etter hvert. Beatrice og Benedick utfolder seg – med stor virtuositet – i et *symbolsk* register, som står i sterk kontrast til Claudios (og Othellos) konkretisme. Og i motsetning til i Hero og Claudios relasjon er det mye dialog mellom dem: *Tale er gull!* Forholdet deres preges av likeverd, gjensidighet og kommunikasjon.

I den andre enden av idealiseringens spekter (jf. Claudio og Othello), finner vi Orlando fra *As you like it*. Selv om tittelen antyder at her ser man det man *vil* se – Orlando er en svært romantisk helt – har idealiseringen hos ham en utforming som er preget av noe skapende, mottagelig og bevegelig. Rosalind gjør narr av Orlandos skjønnmaling av henne, men er ikke blind for at den inneholder kimen til noe kreativt og seende. Da Orlando først møter Rosalind, blir han stående stum; han greier ikke å snakke med henne, helt overveldet av følelser som slår ham i bakken. Vi ser vårt første motiv igjen: det med å overveldes av erotiske følelser. Men kanskje er han også blendet av egen idealisering og redd for at det bildet han har av kvinner, vil gå i stykker om han lærer Rosalind bedre å kjenne? Det er her stykket elegant overkommer disse vanskene, idet Rosalind ikler seg mannskler. Som figuren Ganymede blir hun kjent med Orlando, de kan snakke sammen uten at han blir lammet av sine romantiske følelser. Det gir Rosalind anledning til å sjekke ut om det er noe hold i Orlandos kjærlighet, og hun kan ta ham i en slags «kjærlighetens skole». Selv om Rosalind er langt mer jordnær enn Orlando, er også hun forelsket. Som stykkets suverene hovedperson feirer hun kjærligheten og erotikken, samtidig som hun har god bakkekontakt. I dialogen mellom dem får Orlando brynt sin romantikk mot Rosalinds realisme. At Orlandos idealisering er av den overveiende sunne sorten, mener jeg vises i svarene han gir henne. De preges av en slags mykhet og åpenhet, og en vilje til å ta til seg Rosalinds skolering. Samtidig har han mot til å holde fast ved og å uttrykke sin kjærlighet til henne: «Fair youth, I would I could make thee believe / I love» (AYL 3.2.370–371).

Jeg elsker! Orlando er gjennom møtet med Rosalind i bevegelse henimot en mer robust form for kjærlighet, uten å miste det kreative i den romantiske lengsel.

Et liknende forløp finner vi i *Twelfth night*. Orsino synes i starten mest forelsket i egen forelskelse, og er i ferd med å sygne hen. Han tør ikke selv å kontakte sin utkårede Olivia, men sender Viola i sitt sted, utkledd som ynglingen Cesario. Gjennom dialogen med Viola/Cesario – igjen gir det den mannlige hovedpersonen et slags frirom for utvikling å forholde seg til den elskede forkledd som mann – vinner Orsino større erkjennelse. Flere (f.eks. Kahn, 1980, s. 210) har pekt på at Orsino beveges fra en narsissistisk posisjon til objektrelasjonen, idet han gis en anledning til en gradvis overgang fra det samme (Cesario) til det andre (Viola). Det skremmende ved annerledesheten blir på en lekende, myk måte delvis overvunnet i løpet av stykkets gang. Kanskje er vi her ved et av de viktigste motivene i menns frykt for å inngå i en seksuell relasjon til en kvinne der hjertet er med; *det innebærer en omfattende identifikasjon med den andre, og dermed et møte med det kvinnelige i en selv....*

«I say we will have no mo marriage.» Om seksualangstens dypere røtter

Troilus er blant dem som artikulere noe om redselen for seksualitet helt eksplisitt. Her har vi en ung mann som åpner sitt hjerte foran sin seksuelle debut. I en *aside* før kjærlighetsmøtet med Cressida, sier han: *I fear it much* (3.2.16–27). Troilus' forventninger er skyhøye; det er som om han ser for seg en nytelse så sterk at den truer med å oppløse selvet. Adelman (1992) foreslår at en angst for symbiosen er sentralt hos Troilus; både en lengsel etter, og en frykt for, å bli ett med den elskede (i fantasien også mor). Et annet motiv skimtes også: For Troilus er det som om det å ligge med Cressida gjør henne uren, ødelagt. Han omtaler kvinner som ikke er jomfruer, nesten som om de skulle være avfall, rester etter et måltid, *damaged goods* (2.2.69–72). Her tror jeg vi kan finne en nøkkel til å forstå mer av Angelos adferd i *Measure*. Det er som om han med et krumspring prøver å løse den likningen verken Bertram, Hamlet eller Troilus får til å gå opp. Hvordan? Den kyske Isabella har en voldsom tiltrekning på ham, det er først hun som får blodet til å koke hos Angelo. Ved å tvinge Isabella til å ligge med seg har Angelo på magisk vis klart å holde kvinnen/mor ren – hun er jo helt uskyldig i det som foregår. At han selv blir forbryter av mest nedrige sort, synes ikke en for stor pris å betale. Hertugen vil benåde Angelo ved stykkets slutt, men Angelo selv er på et helt annet sted – han vil heller bli henrettet. *Like for like*. Selv om han har prøvd å jukse, har heller ikke Angelo løst

likningene i dypet ved stykkets slutt. Ja, og om han jukser, så er det likevel med livet som innsats – så mye er det som står på spill når det gjelder vårt tema.

For både Bertram, Angelo, Hamlet, Troilus og Othello virker det umulig å integrere begjær og kjærlighet; det likestilles med at både den elskede og mor tilskitnes og korrumpes. I den dype ubevisste fantasi synes det å foreligge følgende algebra, et sett likninger som iverksettes idet man nærmer seg seksualitetens terskel:

kjæreste som engasjeres seksuelt # kvinner har seksuelt begjær # mor har seksuelt
begjær # mor er tilskitnet # verden er en svinesti

Har jeg overdrevet her? Lytt til Hamlet og det han faktisk sier. Han synes helt besatt av fantasier om moren Gertrudes seksualitet, og maler dem frem i en detaljrikdom som ikke står i noe rimelig forhold til det han angir som sine beveggrunner og forehavender: «To post / With such dexterity to incestious sheets» (1.2.156–157). Han formaner henne: «Nay, but to live / In the rank sweat of an enseamed bed / Stewed in corruption, honeying and making love / Over the nasty sty» (3.4.89–92.). Kjønnssakten og forplantning liknes med forråtnelse, i heslige bilder: «For if the sun breed maggots in a dead dog» (2.2.178). I de harde ordene til kjæresten Ophelia er det som om all form for kjærlighet og seksualitet er ødelagt, korrumpert: «Get thee to a nunnery! Why wouldst thou be a breeder of sinners?» (3.1.120–121) Og i neste omgang mennesket og dets livsverden: «... a foul and pestilent congregation of vapours» (2.2.269).

Jeg ser Bertram som en som er redd kvinner og seksualitet

Det er slående at Hamlet ikke lykkes med å engasjere noen virkelig dialogpartner som han kan dele sine følelser med, prøve ut ideer på og møte motstand overfor. Hamlet er veldig alene i å streve med sorgen over faren og sine overveldende følelser rundt kjærlighet og seksualitet. Også Troilus mangler gode samtalepartnere, men i én kort scene opplever vi at disse unge mennenes seksuelle matematikk møter innsigelser fra den mer erfarne Odyssevs. Troilus klager over Cressidas utroskap, som ifølge ham trekker med mødrene, ja, alle kvinner, i fallet. Odyssevs: «What hath she done, prince, that can soil our mothers» (5.2.140). Et interessant spørsmål: Hvordan oppstår disse likningene i den ubevisste fantasi?

Shakespeare gir mange svar, særlig om vi leser forfatterskapet i sammenheng. Det vil føre for langt å belegge denne påstanden inngående her, men noen antydninger skal gis: Å endre denne

algebraen i dypet fordrer at man psykologisk har separert seg fra mor, samtidig som man har anerkjent avhengigheten til henne. Det betinger at man har erkjent at mor ikke eies, hun er et menneske i sin egen rett, med egne behov og ønsker, og med interesser utover det å være alt for babyen. Det fordrer en bevegelse fra narsissisme til objektrelasjon. Vi kan si at likningen:

mor har andre interesser enn meg e # mor er en sviker e # alle kvinner er horer

må endres til:

mor har andre interesser enn meg, og det går det (så vidt) an å leve med

Veldig skjematisk kan vi si at i komediene går heltene ikke inn i problemstillingen fullt ut, i tragediene tar de dem på seg og går under. *The problem comedies* står i en mellomstilling. Om vi skal forstå mer av hvordan Shakespeare utforsker røttene til denne seksualangsten hos menn, må vi følge ham lenger inn i de mørkeste tragediene: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Timon from Athens* og *Coriolanus*. Det må bli tema for en annen artikkel.

Bertram er ikke ennå kommet frem til en integrert, moden form for seksualitet

Disse grunnleggende byggesteinene fra psykoanalytisk tenkning om utvikling er bare antydnet hos Bertram. Men det er noen temaer som allerede er tydelig til stede hos ham: Det dreier seg for det første om det å separere seg fra mor, det å forlate foreldrene for å bli selvstendig og voksen. Temaet slås an helt fra starten idet Bertram tar farvel med moren for å søke lykken ved hoffet. Det at Helena har vokst opp i samme hus som Bertram, gir oss et vink om at her kan det handle om en angst for at seksualitet i det dype ubevisste er likt med incest, samt frykten for at han ikke vil makte å løsrive seg fra en mor som i stykket fremstår som klok, omtensksom og omsorgsfull. Å gifte seg med Helena kan i Bertrams ubevisste fantasi bli ett med ikke å unnslippe mors fang; en både skremmende og dragende forestilling. *All's well* gir også et eksempel på hvor snedig denne overgangen til et mørkere register hos Shakespeare foregår. Der de festlige komediene (Barber, 1959/2012) helter kunne anvende idealisering som forsvar, synes denne løsningen blokkert i tilfellet Bertram. Det er vanskelig for Bertram å skjønne Helena, de har jo vokst opp under samme tak, han kjenner henne for godt. Vi kan også skimte et annet element i Bertrams historie med incestuøse undertoner, et tema der kastrasjonsangsten ulmer. Da Helena har helbredet kongen, kommer de to nærmest dansende inn

i tronsalen. Det er tydelig at kongens restitusjon også har en erotisk side: Hva har egentlig foregått mellom disse på tomannshånd? Bertram antyder de seksuelle undertonene i sin protest: «But follows it, my lord, to bring me down / Must answer for your raising?» (2.3.113–114). Blir kongen også en mer erfaren konkurrent for Bertram, en truende farsfigur? Og opplever han kanskje Helenas fortrolighet med det kroppslige som skremmende? At hennes initiativ og viljekraft får Bertram til å føle seg liten, ja, har en kasterende virkning på ham, synes ikke usannsynlig.

Konklusjon

Vi må forlate Bertram der, men jeg håper at denne lesningen kan hjelpe oss til å vinne større empati med ham og hans brødre, slik jeg mener å se at Shakespeare har. Dette forutsetter at vi har et særskilt blikk for elementene av drøm, fantasi og emosjonalitet i tekstene. Inspirert av et knippe amerikanske litteraturvitere og psykoanalytisk tenkning har jeg i denne artikkelen vist at Shakespeare har mye å by på nå det gjelder perspektiver på menns redsel for kvinner og seksualitet.

Referanser

Sitatene fra Shakespeare er hentet fra Arden 3. serie der denne foreligger, ellers fra:

Shakespeare, W. (2007). *The Arden Shakespeare complete works*. London: Thompson.

Adelman, J. (1992) *Suffocating mothers. Fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to The Tempest*. New York & London: Routledge.

Barber, C. L. (2012). *Shakespeare's festive comedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press. Orig. utg. 1959.

Bion, W. R. (1962). *Learning from experience*. London: Maresfield Reprints.

Feldman, M. (1992). Splitting and projective identification. I Anderson, R. (red.) (1992). *Clinical lectures on Klein and Bion* (ss. 74–88). London & New York: Routledge.

Gohlke, M. (1980). «I wooed thee with my sword»: Shakespeare's tragic paradigms. I Schwartz & Kahn (1980) ss. 170–187.

Hazlitt, W. (2006). *Characters of Shakespeare's plays*. Charleston: Bibliobazaar. Orig. utg. 1816.

Johnsen, S. (1765). *Preface to Shakespeare*. E-bok, Kindle.

Kahn, C. (1981). *Man's estate. Masculine identity in Shakespeare*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Kirsch, A. (1981). *Shakespeare and the experience of love*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Neely, C. T. (1985). *Broken nuptials in Shakespeare's plays*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Novy, M. (1984). *Love's argument. Gender relations in Shakespeare*. Lexington: The University of North Carolina Press.
- Nuttall, A. D. (2007). *Shakespeare the thinker*. New Haven & London: Yale University Press.
- Reis, B. & Grossmark, R. (red.) (2009). *Heterosexual masculinities. Contemporary perspectives from psychoanalytic gender theory*. London & New York: Routledge.
- Schwartz, M. M. (1980). Shakespeare through contemporary psychoanalysis. I Schwartz & Kahn (1980) ss. 21–32.
- Schwartz, M.M. & C. Kahn (red.) (1980). *Representing Shakespeare. New psychoanalytic essays*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Wells, S. (2010). *Shakespeare, sex and love*. Oxford: Oxford University Press.
- Wheeler, R.P. (1981). *Shakespeare's development and the problem comedies. Turn and counterturn*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.