

# Tragediens oprindelse af hoffets ånd<sup>1</sup>

*Michel Olsen*

Den halve time jeg har til rådighed vil jeg gerne bruge til at fortælle lidt om en idé som blev presset ud af mig da mit institut bekymrede sig om forskningsprojekter. Det er senere blevet afløst af et andet projekt – om polyfoni.

Det drejer sig om genopdagelsen af de klassiske genrer: komedie og tragedie, set i forbindelse med samfundsudviklingen. Min tese er måske ikke særlig ny, men den kunne fortjene overvejelse, når vi skal prøve at kortlægge de mange, ofte modsatrettede tendenser der gør sig gældende i Renæssancen. Tragedien skyldes hoffet, ikke aristokratiet. Den opfordrer til et afkald, et driftsafkald eller et autonomiafkald, som kan forfølges helt frem til borgerligheden og den kantianske moral.

Udviklingen af den klassiske tragedie og komedie tilskrives gerne Renæssancens genopdagelse af Aristoteles' poetik. Denne forklaring er imidlertid langt fra tilstrækkelig. I Spanien og England udvikledes kun sent, under fransk indflydelse, klassiske tragedier og komedier. Der fandtes i Europa andre teatertraditioner, gående tilbage til Middelalderen, med indhold i stof fra den kristne tradition.

Middelalderen kendte ingen tragedie. Om det så er Kristi lidelseshistorie der okkuperer det tragiskes plads og forhindrer at en verdslig tragedie skabes – det var Auerbachs tese<sup>2</sup> –, eller om fraværet skyldes andre grunde, skal jeg ikke komme ind på. Det drama der udvikles kort før 1500 havde imidlertid også andre traditioner at gribe tilbage til. Hele den rige – overvejende italienske – novelletradition,<sup>3</sup> samt de mirakelspil der

---

<sup>1</sup> Foredrag holdt i *Forum for Renæssancestudier*, foråret 1999.

<sup>2</sup> Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlänischen Literatur*. Bern. 1.ed. (1946) 1959, kap 13, s. 302 f. ff.

<sup>3</sup> Sanesi, I: *La Commedia* I-II, Milano 1954 (1911-35).

ganske vist stod på hellig grund (der er tale om en række mirakler tilskrevet Vor Frue, som findes udviklet både i Frankrig og Italien,<sup>4</sup> og sikkert også i andre romanske lande). Disse spil og novellelitteraturen viede også privatlivets problemer stor opmærksomhed, novellelitteraturen mest på det erotiske felt. Fælles for dem er endvidere at den lykkelige udgang sættes højere end komiske effekter, der – som i passionsspillene – mest varetoges af bipersoner.

Heller ikke i de tidlige italienske komedier er interessen udelukkende samlet om den komiske figur, om 'karakteren'. Tematisk er interessen ikke koncentreret på en cirkels midtpunkt, men snarere på en ellipses to epicentrer; det ene er de håbefulde unge og hindringen, det andet er faderen eller ægtemanden. Senere, under indflydelse af humorlæren (udviklet eller genudviklet omkring midten af det 15. århundrede), teoretiseres der over karakteren og dramaets moralske nytteværdi betones (at gavne og fornøje).

*Lena* af Ariosto (1528-29) viser hvordan en ung mand, med tilfældets hjælp, kan trænge sig ind hos sin tilbedte, hvorefter familien må bøje sig for den fuldbyrdede kendsgerning og lade dem gifte sig, lidt som i Boccaccios nattergale-novelle (V,4). I et andet tilfælde, *Il vecchio amoroso* af Donato Gianotti, der bearbejder *Mostellaria* af Plautus, bliver far og søn direkte rivaler, men i slutningen næsten abdicerer faderen: nu er det sønnens tur til at leve.<sup>5</sup> Der er tale om en fornyelse. De unge får plads, foråret dominerer med Northrop Fryes udtryk.<sup>6</sup> I disse komedier

---

<sup>4</sup> Jf. Lanson, Gustave & Robert, Ulysse (éd): *Miracles de Nostre Dame par personnages, d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale*. Société des Anciens Textes Français, Paris 1876-1883, og D'Ancona, Alessandro: *Origini del teatro italiano : Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica nel contado toscano e sul teatro mantovano nel sec XVI*. Ed. anastatica secondo l'ed. Loescher, 1891. Roma, Bardi, 1966 og L. Banfi (ed): *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*. UTET, Torino 1973 (1963).

<sup>5</sup> In Borsellino, Nino (ed) 1962-1967: *Commedie del Cinquecento I-II*. Feltrinelli, Milano.

I andre bearbejdelser af *Mostellaria*, fx Holbergs *Huus-Spøgelse*, fjernes for det meste den direkte rivalitet mellem far og søn.

<sup>6</sup> Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton UP 1971 (1957).

dominerer faderskikkelsen ikke. Vel er han lidt latterlig, men han er også ganske sympatisk.

Hos Molière har tingene ændret sig radikalt. Løsningen kan ikke findes gennem handlingen; dertil er respekten for autoriteten rimeligvis blevet for stor, og derfor kommer kategorien genkendelse til at spille en så vigtig rolle. Men hindringen – faderen og ægtemanden, fremstillet i egen figur, men mest som formynderen der vil giftes med sin smukke myndling – bliver tilgængæld udsat for dramatisk latterliggørelse der langt overgår de første italienske komedier. Faderskikkelsen er blevet urokkelig, og vel derfor endnu mere indbydende til aggression, dette stadig i fræk forkortelse.

Og her kommer jeg så til tragedien. I forsøget på at definere tragedien har nogle teoretikere i moderne tid, fx Peter Zappfke, lagt sig fast på en nærmere bestemmelse af det tragiske: en modsætning hvis to termer betinger hinanden.<sup>7</sup> Her er konflikten mellem pligt og tilbøjelighed ikke nok. Men hvis tilbøjeligheden (kærligheden) kun kan rette sig mod den der gør sin pligt, og pligten vender sig imod den elskende, så er den fulde tragiske konflikt skabt: hvis de elskende i Corneilles *Le Cid* vil gøre sig fortjente til hinandens agtelse og kærlighed, skal de skade hinanden, Rodrigue ved at dræbe Chimènes far (for at hævne sin egen) og Chimène ved at søge hævn over Rodrigue. Corneille snyder da også, for at komme frem til sin lykkelige slutning. I *Coriolanus* (Shakespeare) er tapperhed og asocialitet snævert sammenvævet. Mere generelt kan man blive stående ved en værdikonflikt mellem to ligeværdige værdier (Sofokles' *Antigone*).

En anden definition, den der nok dominerede i ældre tid, var en bestemmelse ud fra personernes stand (de skulle være adelige, helst fyrster) og emnet (der skulle være tale om statssager, jf. det tyske 'Haupt- und Staatsaktion'), kort sagt, de handlende skulle være offentlige personer (Marguerite de Navarre, Frans den Førstes søster, kunne kalde sig selv "en offentlig kvinde").

---

<sup>7</sup> Zapffe, Peter Wessel: *Om det tragiske*. Aventura, Oslo, 2. udg., 1983.

Skabelsen af den regelrette tragedie – overholdelse af de tre enheder, tidens, stedets og handlingens – skete i Frankrig og Italien ud fra samme stof, beretningen om Sofonisba og Massinissa som det findes hos Titus Livius (XXX,11-15). I 1514-15 skrev Gian Giorgio Trissino sin *Sofonisba*, der blev opført i 1524.<sup>8</sup> Godt hundrede år senere kom Jean de Mairets *Sophonisbe* (1634).<sup>9</sup>

Udgangspunktet for dette indlæg er nu at bestemmelsen af emnet kan føres videre end til statsager. Den moderne tragedie har som et væsentligt element kærligheden, den gensidige kærlighed, som den var blevet skabt i den byzantinske roman,<sup>10</sup> og som den var blevet inkorporeret i ridderromanernes sammenvævning af chansons de geste (med Karl den Store som gennemgående figur) og det bretonske stof. Men der er tale om en særlig kærlighedsopfattelse: kærligheden står over for noget radikalt andet.

Omtrent samtidig med den klassiske tragedies skabelse skriver Ariosto sin *Orlando furioso* (udgivet 1516). Der findes hos Ariosto – og især hos Boiardo – antifeministiske træk, udmøntet i negative kvindelige personer som Boiardos Origille eller Ariostos Gabrina, der i det mindste går tilbage til *Guiron le courtois*' Élyde.<sup>11</sup> En vis form for antifeminisme skabes vel direkte som reaktion imod den høviske kærlighed. Allerede fabliaux'erne parodierer det høviske sprog og fremstiller kvinden som et sanseligt væsen (hvad den første høviskhed for øvrigt på ingen måde benægter hun er!).

Allerede hos Boiardo har kærligheden tabt sin rationalitet, sin værdisættende kraft. Man elsker og hader ud fra ren tilfældighed. Derfor har digteren indlagt to kilder, der, når man drikker af dem, vækker henholdsvis kærlighed og had. Hos Ariosto synes kærligheden endvidere

---

<sup>8</sup> Ariani, Marco: *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento* I-II. Einaudi, Torino 1977.

<sup>9</sup> Talrige andre bearbejdelser. En fyldig liste findes i Titus Livius: *Storia di Roma*, ed. Gian Domenico Mazzocato, Newton 1977, bd. IV, s. 143, note 25.

<sup>10</sup> Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité* III: *Le Souci de soi*. Gallimard, Paris 1984.

<sup>11</sup> jf. Pio Rajna: *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze 1876 s. 282 s., og "Guiron le courtois. Décadence du code chevaleresque". *Revue Romane* XII,1, 1977, s. 67–95.

at være blevet reduceret til en drømmeverden, symboliseret i den evigt flygtende Angelica.<sup>12</sup> Og man gør bedst i at stille sig tilfreds med illusionerne, ikke at søge sandheden, som Rinaldo der ikke vil bruge magi til at få at vide om hans kone er ham tro. Episoden står i 43. sang, altså meget nær slutningen, og kan tjene som en slags generel konklusion.

Det kunne gavne lidt og skade meget;  
 Thi af og til undlader Gud at friste.  
 Jeg ved ej om jeg heri handler rigtigt;  
 Men hvorfor vide mer end det sig sømmer.  
 Tag nu straks denne vin fra mine læber  
 Jeg føler ingen tørst og ønsker ingen;  
 Thi sådan vished har vor Gud os nægtet,  
 Mere end Livets træ blev nægtet Adam.  
 Thi ret som denne, da han åd af træet  
 Som Gud forbød ham med sin egen stemme,  
 Faldt hovedkulds fra fryd til nød og jammer  
 Og leved kummerligt til livets ende,  
 Således går det den der om sin kone  
 vil vide alt hvad hun har gjort og ytret,  
 Han styrter ned fra fryd til gråd og jammer,  
 Hvorfra han aldrig mer kan rejse panden.

Potria poco giovare e nuocer molto;  
 che 'l tentar qualche volta Idio disdegna.  
 Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;  
 ma non vo' più saper, che mi convegna.  
 Or questo vin dinanzi mi sia tolto:  
 sete non n'ho, né vo' che me ne vegna;  
 che tal certezza ha Dio più proibita,  
 ch'al primo padre l'arbor de la vita.  
 Che come Adam, poi che gustò del pomo  
 che Dio con propria bocca gl'interdisse,  
 da la letizia al pianto fece un tomo,  
 onde in miseria poi sempre s'afflisse;  
 così, se de la moglie sua vuol l'uomo  
 tutto saper quanto ella fece e disse,  
 cade de l'allegrezze in pianti e in guai,  
 onde non può più rilevarsi mai.  
 43. sang, strofe 7-8.

Det væsentlige er imidlertid at der over for kærligheden ikke står noget andet værdisystem. Karl den Store og kampen imod saracenerne danner vel baggrunden, men slutningen på Ariostos digt er ingen ridderskabets apoteose; den hører til de problematiske. Kærligheden finder ingen modpol, den har indoptaget æresbegrebet, og man kan hos Ariosto ikke sige:

---

<sup>12</sup> Mario Santoro: *L'Anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*. Federico & Ardia, Napoli 1983.

L'Amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir  
(Kærligheden er kun en fornøjelse, æren er en pligt)<sup>13</sup>

som faderskikkelsen siger det i Corneilles *Le Cid*.

Tidligere tider og andre kulturer kender naturligvis til konflikten mellem pligt og tilbøjelighed, og tilbøjeligheden er ofte – om ikke altid – erotisk. Men få – om overhovedet nogen – har gjort kærligheden til livets værdigrundlag. Det skete med den høviske kærlighed.

Da Livius skrev sin beretning om Sofonisba, var der derfor ikke noget egentligt problem. Han skriver historie, og værdisætningerne er han, på dette sted, ikke det mindste i tvivl om. Han beretter hvordan Massinissa i forbund med Romerne erobrer Cirta, fra Syphax. Dennes dronning, Sophonisba, træder Massinissa imøde, og han bliver så forelsket at han straks gifter sig med hende. Men den går ikke: Sophonisba repræsenterer Karthago, hun er Hasdrubals datter, og hun skal udleveres til romerne, så at hun kan gå med i Scipios (overfeltherrens) triumftog. Det forklarer Scipio Massinnissa. Imidlertid har Massinissa ved brylluppet lovet Sophonisba at han ikke vil udlevere hende til romerne. Han holder sit løfte ved at sende hende et bæger med gift. Efter at have udtalt nogle stolte ord, tømmer Sophonisba uden tøven bægeret.

Det er måske dette billede der har prentet sig i indbildningskraften, og som, da tiden blev moden, kunne virke som generator for eftertidens bearbejdelser. Livius selv har intet problem med værdierne: Sophonisba spiller et politisk spil, og det taber hun; hendes bønner til den sejrende Massinissa om i det mindste at lade hende dø er et vellykket forførelsesforsøg. Massinissa lader sig forføre fordi han som numidier har let til vellyst,<sup>14</sup> og da han bliver taget i skole af Scipio rødmer han og

---

<sup>13</sup> Ang. ærens betydning fra sidste del af det 16. århundrede cf. Carlo Dionisotti der hævder at æren (onore) erstatter kærligheden der dominerede det 14. århundrede og det 15. århundredes begyndelse: "La letteratura italiana nell'età del concilio" in *Il concilio di Trento e la riforma tridentina*, in: Atti del convegno storico internazionale, Trento 2.-6. september 1963, Roma 1965, s. 317-343, især s. 342.

<sup>14</sup> [...] non in misericordiam modo prolapsus est animus victoris, sed, ut est genus Numidarum in Venerem praeceps, amore captivae victor captus. (XXX,12, s. 138). Dette gentages om Syphax i bog 29, da han får Sophonisba.

skammer sig over sin svaghed. Før dette har Syphax forbandet sin modstander: han håber at Sophonisba vil blive lige så skæbnesvanger for Massinissa, hans modstander, som hun har været det for ham selv. Det er nemlig på grund af Sophonisba – han kalder hende en furie og en pest – at han har opgivet sit forbund med Rom. Her er det altså mændene, ikke kvinderne der bukker under for de erotiske fristelser. I modlitteraturen imod høviskheden er det snarere omvendt. Det gælder i det mindste fabliaux'erne, medens Ariosto og Boiardo og Tasso kender til den erotiske tryllebinding, udvirket ved skæbnesvangre feer (Morgana, Alcina, Armida), men det drejer sig netop om fortryllelse, ikke om simpel sanselighed som hos Livius.

Dertil kommer at de romerske historikere har let ved at lade modstanderen komme til udtryk, at gengive hans eller som her, hendes synspunkter, uden forøvrigt at bifalde dem. Dette aspekt har Auerbach gjort glimrende rede for i sin gennemgang af et legionæroprør hos Tacitus.<sup>15</sup> Noget lignende finder man forøvrigt i det 16. og 17. århundredes folkelige litteratur, hvor fortælleren skiftevis lader de stridende parter komme til udtryk uden at opgive sin egen værdisætning.<sup>16</sup>

Trissino foretager i sit arbejde – der ikke er noget mesterværk – en række ændringer. For det første kommer kærligheden, som jo genren vil det, direkte til orde. Desuden bliver Sofonisba Massinissas ungdomselskede. Kærligheden forankres således i andet end i en opflammelig mands første betagelse. Så er der problemet med ægteskabet: Sophonisba lader sig kun nølende overtale til at gifte sig med Massinissa. Koret – de første italienske tragedier har ofte det græske kor med – står nærmest på de elskendes side. Tilsidst, da Massinissa hører at Sophonisba har taget giften, beklager han dette: han ville ellers have sikret hendes flugt. Løsningen kommer altså til at skyldes en tilfældighed, hvis man tager

---

<sup>15</sup> 1959 kap 2, s. 37.

<sup>16</sup> Premoli, Beatrice: *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della fondazione*. Collana della Fondazione Marco Besso XIV, Rom 1996,123.

dette påfund alvorligt. Den sidste tredjedel af stykket (fra ca. vers 1427) er melankoli over det uafvendelige, som i så mange af det 16. århundredes tragedier, også de franske.

Bandellos novelle, hvor både Sophonisba og Massinissa udtaler lange monologer (I,41), er skrevet senere, men den ligger tættere på Livius. Her vedbliver Massinissa at være hovedpersonen: det er ham der har begået et fejltrin, og det er ham der tilsidst trøstes af Scipio der bebrejder ham hans manglende åbenhed (som om denne kunne have ladet ham beholde Sophonisba!). Dog står han ikke helt så ynkeligt tilbage som Trissimos Massinissa: han overvejer flugt, men ser at både havet og landet er blokeret af romerne. Men novellen er skrevet til en ung adelsmand, den unge Rinuccio Farnese, som en advarsel imod umådeholden kærlighed. Den overtager således en del af Livius' morale, helt i tråd med Bandellos reduktionistiske tilgang til kærligheden.<sup>17</sup>

Men dramatikerne står tilbage med kærlighedens problem: hvordan kan man svigte sin kærlighed (den høviske kærlighed er principielt forpligtende til evig tid); hvordan kan man lade en elskende udlevere den anden til døden?

Hos Mairet går kærligheden imellem Sophonisbe og Massinisse også tilbage til før stykkets handling. Franskmanden står med samme problem som Trissino, men han løser det radikalt ved at han lader sin Massinisse begå selvmord. Anderledes sagt: tragedien skildrer her konflikten mellem dyd og tilbøjelighed som uløselig, og selvmordet stiller sig nærmest på kærlighedens side.

Corneille får opført og udgiver sin *Sophonisbe* i 1663. Han er anderledes konsekvent. Hos ham står, som sædvanlig, det politiske i forgrunden. Sophonisbe har et politisk mål: at beskytte Karthago, og ægtemanden er kun et middel. Derfor har hun taget Syphax, og derfor er hun villig til at tage Massinisse, med det langsigtede mål at vinde ham for Karthago. Desuden har hun to andre motiver: Massinisse er stadig hendes første kærlighed, og hun nærer jalousi imod sin hofdame Éryxe, som har støttet Massinisse, og som denne har lovet ægteskab. Begge,

---

<sup>17</sup> *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhagen 1976.



Sophonisbe og Éryxe, sætter magten over kærligheden. Sophonisbe vil ikke have Syphax og Éryxe ikke Massinisse, hvis de ikke har et rige, altså hvis de ikke har rang af tragiske, dvs. offentlige personer. Massinisse fremstilles her som svag, men ikke over for en uskyldigt elskende kvinde, og Corneille undgår derfor de to andre stykkers vanskelighed: at fremstille en ussel eller svag elsker. Massinisse står blot under de to kvinder i styrke. Alle tre deltager de i et magtspil. Nok har Corneille således løst problemet, men på bekostning af tragedien. Kærligheden er på forhånd blevet underordnet politikken.

For kuriositetens skyld vil jeg lige nævne Alfieris *Sophonisba*, skrevet fra 1784 til 1787.<sup>18</sup> Handlingen – eller rettere motivationerne – er så kringlede at jeg afstår fra at citere dem her. Alle personerne er ædle: Scipio, Massinissa, Sophonisba og Siface. Scipio er venen der nu ikke bruger tvang; flugtvejene er åbne, Massinissa vil befri Siface, og Siface vil begå selvmord for at åbne muligheden for Massinissa og Sophonisba, men først og fremmest vil Sophonisba ikke leve mere fordi Karthago er blevet ussel. Hun kræver at Massinissa afstår fra selvmordet; ellers vil hun selv lade sig slæbe til Rom som krigsfange og således vanære ham. Næsten alt er lagt ind i sjælen, i den ædle skønne sjæl. Man finder citater som:

io, degna troppo son del tuo amor, per consentirtel mai (v. 107-08, jeg er alt for værdig til din kærlighed til nogen sinde at give dig den), altså en tragisk videreudvikling af *Le Cids* kærlighedsopfattelse, hvor de to elskende samtidig er værdisættende for hinanden og hindringer for hinandens lykke. (Man kommer til at tænke på Mark Twain der ikke ville lade sig optage i en forening der ville have ham som medlem). Alfieri er nærmere på det borgerlige drama end på hoftragedien. Ryet er, modsat hos Corneille, blevet næsten helt inderliggjort. Tvangen udgår fra overjeget.

---

<sup>18</sup> In Alfieri, Vittorio: *Tragedie*. A.c.d. Gianna Zuradelli. UTET, Torino (1973) 1978.

Vi befinder os imidlertid med Alfieri i det borgerlige, inderliggjorte dramas tid, hvor ingen af personerne kan være onde,<sup>19</sup> og hvor det tragiske, ja det dramatiske derfor har trange kår.

Konklusionen nærmer sig, og den vil gå ud på at det er opofrelsen af kærligheden, af følelseslivet, for det drejer sig ikke kun om erotik, der i høj grad præger tragediens opkomst. Et andet hyppigt motiv er hentet fra de tre Horats-brødrers kamp imod de tre Curiats-brødre. Motivet, der også stammer fra Livius (I,24-25), blev brugt af Aretino i hans *Orazia*. Værket blev kun udgivet to gange (1546 og 1549) før 1855 og muligvis slet ikke opført.<sup>20</sup>

Stykket drejer sig om at Rom og Alba er i krig, men at byerne vælger en duel, tre fra hver side, i stedet for at udkæmpe et blodigt slag. De to Horats-brødre falder, men den sidste bror dræber de tre Curiats-brødre. Da han vender triumferende hjem møder han sin søster der bebrejder ham at han har dræbt hendes trolovede (hun var forlovet med en af Curiatierne). Hendes bror slår hende derpå ihjel. I en derpå følgende retssag først for duumvirerne, så for folket, frikendes broderen af en guddommelig stemme fra himlen, men må dog gå under åget. Løsningen minder om den i Aiskylos' *Orestis*, og emnet kan ligne. I begge tilfælde frikendes en mand for drabet på en kvinde, Orestes for hævn drabet på sin mor, Horats for drabet på sin søster. Stemmen fra himlen er tilføjet, enten i den folkelige version af Livius som Aretino også bruger, eller af ham selv. Endnu tydeligere bliver tendenserne til en tæmning af følelseslivet hos en Giraldis Cinzio, såvel i hans tragedier som i hans noveller.<sup>21</sup> Cinzio skrev i midten af det 16. århundrede og dyrkede efter en første splattertragedie den lykkelige slutning. Han griber en mulighed som Aristoteles udkaster i slutningen af sin poetik og laver en dobbelt slutning: de gode går det godt, de onde skidt.

---

<sup>19</sup> Goldoni *et le Théâtre bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. "L'Erma" di Breitschneider, Rome, 1995, især s. 53 et 79.

<sup>20</sup> In Ariani II. Jf. også indledningen især s. 186.

<sup>21</sup> Lucas, Corinne: *De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*. Bonacci, Roma 1984 og Olsen *Goldoni...* s. 40 ss. og *Transformations [...]*.

Denne nye konflikt er ikke aristokratisk. Aristokratiet dyrkede kærligheden, formaliseret om man vil, men dog kærligheden, dvs. værdiernes udspring i personen. Nu er det det personlige følelsesliv der skal ofres, og dertil tjener tragedien.

Man finder meget lidt af dette hos Shakespeare. Vælger han stof fra Plutark eller fra Livius, som fx til *Coriolanus*, udvikler han en ægte tragisk konflikt: de militære dyder bliver i overmål skæbnesvangre såvel for samfundet som for deres udøver.

Nu er det ofte svært at bestemme hvordan og i hvor høj grad en litterær form, eller et litterært værk er bestemt af sit sociale udspring. Dertil kommer at en genre som teatret næsten nødvendigvis måtte henvende sig til et bredt publikum. Ganske vist er teatret forstået som en fast scene vel opstået som hofteater. Men meget hurtigt har de faste scener henvendt sig til alle der havde råd til at betale en billet. Sådan udviklede forholdene sig i Paris i første del af det 17. århundrede. Dermed var fremstilling af stykker baseret på alt for snævre klasseideologier udelukket. Absolutismen, kongeloyaliteten har forenet forskellige samfundsgrupper (disse tanker, som jeg har fra E. Köhler,<sup>22</sup> og som jeg har haft god nytte af i anden sammenhæng, relativiserer altså Lucien Goldmanns forsøg på at basere en genre, Racines tragedier, på en enkelt gruppes – jansenisternes – ideologi).<sup>23</sup>

Jeg vender tilbage til min tese som jeg nok kommer til at korrigere, ved eventuelle nærmere studier. Tragedien har formodentlig som genre sit udspring i den gryende absolutisme. Den lægger vægt på lydighed, på underordning af noget der nu bliver privat under det sociale, på heteronomi. Hele denne synsmåde lå adelen fjernt. Man ville kunne forfølge den frem til en kantisk moral, der foretager en radikal nedvurdering af alle følelser bortset fra den moralske.<sup>24</sup> Tragedien etablerer en

---

<sup>22</sup> Köhler, Erich 1972: "Ingrat' im Theater Racines". *Interpretation und Vergleich*. Festschrift für Walter Pabst; éd E. Leube & L. Schrader. E. Schmidt Verlag, Berlin.

<sup>23</sup> Goldmann, Lucien: *Le Dieu caché*. Gallimard, Paris 1955.

<sup>24</sup> Habermas, Jürgen 1991 (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.

spaltning mellem privatmennesket og den offentlige person, der senere inderliggøres i det borgerlige samfund.

Andre ideologiske former ville nok aldrig have kunnet danne en egnet grobund for tragedien. Modreformationen, hvis indflydelse snarere skal søges i spanske 'autos' og i de sene mirakelspil, kender ingen uløselige konflikter og heller ikke tanken om tvungen opofrelse af det menneskelige. Denne ideologi var menneskeligt set konciliant. En polis-ideologi eller en feudاليةologi savner vel nærmest en kategori som det private, forstået 'privativt', som det der ikke vedkommer den offentlige sfære og som eventuelt kan udgøre en fare for den.

Hertil blot en strøtanke: det private initiativ, forstået på moderne vis, ville absolutismen gerne organisere, fx via merkantilismen, med kongeligt oprettede eller protegerede selskaber. Det der kommer til at kendetegne Frankrig op til Revolutionen, ja længere, er netop at den sociale sfære er stærkt domineret af centralmagten, og svagt organiseret, medens omvendt England kender til et rigt foreningsliv og til privat initiativ på en masse områder der i Frankrig varetages af kongens embedsmænd (veje, socialforvaltning osv.).

At tragedien ikke kunne fæste rødder i i Italien – og det til trods for at landet i det 16. århundrede indtog en førerstilling, i teori som i praksis – stemmer således ganske godt med at en stærk national absolutisme ikke blev skabt, at Italiens enhed ikke blev virkeliggjort før i det 19. århundrede. Men dette synspunkt skulle naturligvis nuanceres. Nærmere undersøgelser kunne koncentrere sig om spirende magtcentre, der dog ikke kunne bestå, som fx Ferrara (hvor der ganske rigtigt udviklede sig en tragedie).<sup>25</sup> Herom findes sikkert allerede mange arbejder.

---

<sup>25</sup> M. Pade et al. (ed.): *La Corte di Ferrara & il suo mecenatismo 1441-1598*. Atti del convegno internazionale Copenaghen maggio 1987. *Renæssancestudier 4*, Museum Tusulanum - Edizioni Panini.