

Den moraliserende oplysning

Michel Olsen



DEN MORALISERENDE OPLYSNING

**Moral og moralisme i tragedien, specielt i
1700-tallets franske teater**

DEN MORALISERENDE OPLYSNING

**Moral og moralisme i tragedien, specielt i
1700-tallets franske teater**

Michel Olsen

(23. april 1934 til 13. januar 2014)

© Gunver Kelstrup 2014

Michel Olsen, *Den moraliserende oplysning*

Posthum udgivelse på grundlag af to datafiler, dateret 4. oktober 2013 og 21. juni 2013, redigeret af Jens Høyrup.

Datafilerne findes på adresserne

<http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/skr/article/view/4174/2332>

og

<http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/skr/article/view/4175/2333>

Trykningen er finansieret af Institut for Kultur og Identitet (CUID), Roskilde Universitet.

Skriftserie fra Roskilde Universitetsbibliotek nr. 59

ISSN 0105-564x

ISBN: 978-87-7349-893-4

Roskilde Universitetsbibliotek

Universitetsvej 1,

Postbox 258,

4000 Roskilde

Omslag: Marianne Grothe

Layout: Jens Høyrup

Omslagsbilledet er en mosaikudsmykning fra Hadrians Villa af en tragisk og en humoristisk maske. Mosaikken befinder sig på Kapitolmuseet, Rom.

INDHOLD

FORORD	1
1. INDLEDNING	5
2. DET TRAGISKE, TRAGEDIEN	9
3. TRAGEDIEN	13
Institutionen	13
Teksterne	14
(U)lykkelig slutning	15
Høj, alvorlig stil	18
Personer af høj byrd	20
Uløseligt problem	22
(U)forsonlige modsætninger	23
Goethe	23
Hegel	24
Fortrinnets fejl	28
Schiller	29
Skuffede forventninger	31
Manglende kommunikation	31
Det sublime	32
Konkluderende	35
Kærligheden	36
Diskussionen af kærlighedens betydning i det 17. og 18. århundredes Frankrig	40
Hegel og kærligheden	46
Begrænsning gennem udelukkelse	49
Den tilfældige katastrofe	49
Kunstnerisk fremstilling	49
Det fysisk onde over for det moralsk onde	50
Det heroiske	50
Den rene ondskab	51
Umotiverede lykkelige og ulykkelige slutninger	52
Astrate som eksempel	55

Omvendelsen	57
Den argumenterende eller moraliserende tragedie	59
Bevisende litteratur	65
Diderot	65
Gottsched	69
4. HORATS- OG ARISTOTELES-RECEPTIONEN I MIDDELALDER OG TIDLIG RENÆSSANCE	75
Horats moraliseret	75
Aristoteles-receptionen	78
Vanskeligheder ved Aristoteles poetik	78
Receptionen	83
Personerne og deres skæbne	85
Katharsis	88
Kun medlidenhed og frygt	94
Også andre lidenskaber. Segni	97
Maggi	98
Scaliger	99
Vettori	100
Maksimer	101
5. NOGLE DRAMATIKERE: TEORI OG PRAKSIS	103
Rucellais Rosmunda 1516	105
Sperone Speroni: Canace	107
Trissino 1514–15	108
Sofonisba som udfordring	112
Det religiøse teater	116
6. ITALIEN, SPANIEN, ENGLAND, FRANKRIG	119
Spanien	119
Italien	121
England og Frankrig	122
Frankrig	124
Fransk Renæssanceteater	125
Præklassik og klassik	129

Marmontel (1723–1799)	136
Maksimen	137
Situationen	142
Moralen	144
Skurken	144
Selviscenesættelsen	145
Frérons indsigelse	145
7. FØLSOMHEDENS UDVIKLING	149
Det borgerlige drama	149
Fréron, La Chaussée og Diderot	155
Konkluderende	160
8. TRAGEDIENS UDVIKLING	165
Houdar de la Motte: Inès de Castro 1723	166
9. VOLTAIRE	169
De kendte	169
Voltaire og Crébillon	173
Zulime, Lessing, Chiari og Diderot	178
Flere tragedier	186
Teori og praksis	190
Voltaires teoretiske skrifter	191
Den franske klassiske tragedies dødskamp. Voltaires sidste dramaer og udtalelser	194
Debatten om Shakespeare	197
Vurderingen af Shakespeare	199
Høj og lav; personer og stil	201
Kulturrelativisme	203
10. BIBLIOGRAFI	209
Kapitler og afsnit fra manuskriptversionen <i>DET</i>	215
Omvendelsen	222
Et grænsetilfælde	222
Giraldi: Orbecche, 1541	225
Teori	229

Stofvalget	235
Delkonklusion	236
Den dramatiske slutning	237
Italiensk Renæssance	238
Racine	238
Crébillon	239
Selviscenesættelsen	240
Aporier. Spildte Guds ord på Balle-Lars	245
De vilde	245
Naturretten	250
Parentes om Rousseaus almenvilje	252
Appendiks	256
Ekskurs. Drama og novelle	257
Ideer	260
Schiller	260
Maria Stuart	260
Wilhelm Tell	262
Navneindex	265

FORORD

Vi der har kendt Michel havde vel indtil for et par år siden en udtalt fornemmelse af at han ville overleve os alle og dø ung som hundredårig. Så satte forskellige fysiske skavanker ind – ingen af dem tilsyneladende alvorlige, men tilsammen tærende. Alligevel fortsatte han ufortrødent sit arbejde på et stort projekt om den moraliserende Oplysning (som han ikke sympatiserede med) belyst gennem tragediens udvikling. I modsætning til novellen, som har fyldt meget i Michels arbejdsliv, har tragedien ikke blot været en litterær genre men også en genstand for teoretisk overvejelse, først hos Aristoteles og siden fra renæssancen og fremefter. Det gav anledning til et boldspil mellem litterær praksis og historisk litterær teori som arbejdet med novellen ikke havde givet mulighed for; selv hørte jeg faktisk mest om projektet som noget der handlede om Aristoteles' *Poetik* og dens reception fra Averroës og fremefter.

Sidst i juni blev han syg og måtte lægge dette arbejde til side. I juli kom en cancerdiagnose og en stor operation med drastiske eftervirkninger. Alligevel forsøgte Michel at tage arbejdet med at færdiggøre manuskriptet op igen, og gennemarbejdede det meste af manuskriptet, med et resultat der blev lagret på hans computer den 4. oktober 2013 som en fil *DEN*. Så vendte han tilbage til nogle lovede antologi-bidrag, der alle blev afleveret i slutningen af måneden. Derefter var han for svag til at koncentrere sig om den manglende afpudsning af det store manuskript, og midt i december blev det klart at den tid han havde tilbage var uger snarere end måneder – det var hvad han fortalte mig. Lige efter jul blev han indlagt, og jeg lovede ham at gøre manuskriptet klar til offentliggørelse. Så sent som den 11. januar forklarede han mig telefonisk (jeg var på det tidspunkt i udlandet) at det lå som to filer på hans computer. Den 13. januar forlod han os.

Det her udgivne skrift bygger hovedsagelig på manuskriptet fra den 5. oktober. Dog har jeg måttet overtage bibliografien fra juni-versionen, dateret den 21. juni 2013 og navngivet *DET*. Desuden gengiver note 3 de sidste to paragraffer af den oprindelige indledning, som oktober-versionen udtrykkeligt siger skal indarbejdes. En række afsnit fra filen *DET* er ikke

blevet optaget i oktober-versionen, og det er ikke klart om det var Michels hensigt at indarbejde dem; ganske vist indeholder denne sidste version en række krydsreferencer til dem, men det er ikke udelukket at de er blevet stående ved en fejltagelse. Alle disse afsnit kan findes i et tillæg fra side 215 og fremefter. En række abrupte smånoter i teksten, nogle af karakter som tilknyttede strøtanker, nogle snarere huskesedler om et punkt der bør tages op, har jeg flyttet til fodnoter, så de ikke forstyrrer læsningen for meget men trods alt er bevaret. Det samme gælder passager der var blevet gennemstreget men alligevel ikke fjernet.

Oktober-manuskriptet er (som man kan se ved læsning) afrundet – selv om Michel gerne ville have skrevet mere og afrundet anderledes. Men det var ikke afpudset. Ikke blot manglede bibliografien, som jeg har måttet erstatte med en udpræget skitse fra *DET*. Der er også et stort antal meget iøjnefaldende markeringer af hvor henvisninger eller forklaringer bør indføjes; af typografisk-æstetiske grunde har jeg erstattet dem med en diskret parentes ¹¹. Hvor det var mig muligt og hvor jeg følte mig sikker har jeg eftersporet manglende bibliografiske referencer og indsat de korrekte krydsreferencer. Hvor ord gentages eller mangler, og hvor der ikke er tvivl om hensigten, har jeg korrigeret stiltiende; også tegnsætningen har jeg lejlighedsvis rettet til. Alle andre rettelser markeres [...], [JH:...] eller [.../JH], alt efter hvad der passer bedst. Henvisninger til og forklaringer i tillægget markeres på samme måde – førstnævnte i fodnoter. Alt materiale fra filen *DET* med undtagelse af bibliografien er sat med Helvetica-skrifttype. Hvad jeg har opfattet som tilsigtede idiosynkrasier har jeg ladet stå uændret. Understregninger er alle Michels.

Michels filer er i WordPerfect 5.1-format. Det er der ikke mange der kan læse i dag, så jeg har transformeret dem til PDF; den der vil kontrollere i dette primærmateriale kan finde dem på de i kolofonen angivne adresser (p. iv).

Jeg takker Gunver Kelstrup og Ole Meyer for kritisk gennemlæsning.

Meget i skriftet ville jeg gerne have diskuteret med Michel. Sådan blev det ikke. Lad mig i stedet slutte med at citere, ikke en tragedie men et fragment af en attisk komedie fra Aristoteles tid¹:

*We should not mourn overmuch for those who are dear to us.
They are not dead; they have only gone before upon the road that
all must travel. Some day we too shall come to the same inn, to
spend the rest of time in their society.*

Jens Høyrup
København, 4. juni 2014

¹ Antiphanes, citeret fra F. M. Cornford, *Greek Religious Thought from Homer to the Age of Alexander*, p. 248 (London & Toronto: Dent / New York: Dutton, 1923).

1. INDLEDNING

En af bevæggrundene for denne afhandling er, opdager jeg, nu jeg næsten er færdig, en voldsom irritation over sikkert rimelige tiltag. Sundhedskampagner, fx imod tobak, fedt og sukker er vanskelige at imødegå; de er, som jo også propagandisterne siger, sund fornuft. Alligevel kan man ofte (ikke altid) føle ubehag ved et tydeligt element af moraliseren, i den grad at jeg selv *næsten* er holdt op med at ryge pibe, men tænder en ved særlige lejligheder. Til glæden ved tobakken føjer sig ikke at være en af disse, ikke at tilhøre det gode selskab.

Jeg har beskæftiget mig en del med nogle af oplysningstidens forfattere, men ikke med perioden generelt (Hvad er oplysning?), og tit har jeg i mit bagehoved sporet samme irritation som den jeg kan føle over for moderne sundhedsapostle. På det seneste (lidt sent, vil man sige) er det gået op for mig, at oplysningen ikke blot er formidling af viden, men også af god moral. Man ville ikke kun skabe videnskabelige og materielle fremskridt, men ligefrem forbedre menneskeheden. Dertil behøvedes også, mente mange, en moraliserende litteratur. Og den leverede det 18. århundrede i rigt mål. Et spørgsmål der sjældent blev rejst var dog den moraliserendes adkomst til at moralisere. Tekniske innovationer evalueres i reglen på resultatet (selvom andre faktorer kan forsinke en sådan evaluering i ret lang tid), videnskabelige teorier skal kunne stå for teoretisk sammenhængskraft og de må have en empiri der kan efterprøves (men videnskabelige teorier falsificeres ikke direkte). Med moralske sandheder forholder det sig anderledes. At verden muligvis ikke er hvad den burde være kan jo tilskrives menneskelig ufuldkommenhed (syndighed, grovhed, primitivitet osv.).

En sammenligning mellem oplysningstid og kristendom kan være interessant. Mange oplysningsfolk – men langt fra alle – opfattede kristendommen som hovedfjenden, som forsvarer af snæversyn, over- og autoritetstro osv. Og de kristne prækede jo også, undertiden om kap med oplysningsfolkene. Desuden var der vidtgående sammenfald. Kristne oplysningsfolk – som der var mange af – lagde også vægt på at udbrede en god moral. Men ser vi på disse kristne oplysningsfolk med en nutidig

kristens øjne, mangler de fleste, i det mindste i deres skrifter, en væsentlig dimension. Denne dimension er at den kristne prædikant ikke væsentligt adskiller sig fra sin tilhører: begge er de syndige, kan ikke leve op til budene og må håbe på Guds nåde. Mange moraliserende oplysningsfilosoffer er derimod ærligt overbevist om at de taler fra et højere stade end det de mener deres publikum befinder sig på. De er ikke deres egen tilhører, som den kristne prædikant egentlig bør være det. Vi står her med det problem som Kierkegaard har kaldt meddelelsens dialektik. Mange oplysningsfilosoffer ved i dybere forstand ikke hvad de selv siger; de ophæver uden at vide det den fundamentale lighed der er mellem alle mennesker. Det kan virke irriterende på tilhøreren. Denne irritation har jeg kun fundet få spor af. Jeg skylder dog at oplyse at jeg kun sparsomt har læst det 18. århundredes antifilosofiske litteratur, og de forfattere jeg har læst argumenterer ikke på et kristent grundlag; de kræver allerhøjest respekt for de kristne dogmer. Jeg har fundet stærk irritation hos Rousseau, der jo kom fra et håndværkermiljø og ikke var blevet uddannet på et af de for øvrigt fortræffelige jesuiterkollegier.

Da jeg også har beskæftiget mig en del med tragedier, skal det følgende handle om et aspekt af tragediegenren. Tragedien fremstiller efter manges mening uløselige konflikter og problemer. Derfor skulle den ikke være moraliserende i snæver forstand. Den skulle ikke, eller kun som noget mindre væsentligt, formidle moral.

Til trods herfor får tragediegenren efter genopdagelsen af den antikke arv i Renæssancen i størstedelen af de europæiske litteraturer en moraliserende propagandistisk funktion. Hos Shakespeare og i det elisabethanske teater er den moraliserende funktion underordnet. Også i det franske teater fra Renæssancen og det 17. århundrede indtager moralismen en beskeden rolle. Man finder ikke meget af den hos de store franske tragikere Corneille, Racine og Crébillon. I italiensk renæssanceteater derimod indtager kravet om moraliseren på scenen, trods undtagelser, en væsentlig rolle, og det gælder også flertallet af de mange poetikker der ledsager genopdagelsen af Aristoteles. Kravet om moraliseren melder sig dog med fornyet kraft

i den franske tragedie fra det 18. århundrede, dvs. Oplysningstiden, ikke mindst hos Voltaire der flittigt dyrkede denne genre.

Først ved sin død, efter Oplysningstiden, kommer tragedien gennem en behjertet indsats fra tysk teater og tænkning fri af denne tendens: Lessing, Kant, Schiller og Hegel bevarer vel kunstens etiske sigte, men opgiver dens snævrere moraliseren; Goethe og Hegel mener ikke at det er kunstens opgave at forbedre menneskene, for nu blot at nævne de mest kendte, som også jeg kender. Således siger Goethe at når tilskueren har været opslugt af stykket, vil han gå hjem igen som den samme, uden at være blevet forbedret.² Og Hegel bruger i sin æstetik et helt afsnit til et opgør med den opfattelse at kunsten skal være et middel til moraliseren. Den skal tværtimod fremstille *sandheden* i sansbar form, og har således sit formål i sig selv (I, p. 83), dog ikke som *l'art pour l'art* opfatter sagen, altså kunsten for kunstens skyld. Hegel mener at filosofen, dvs. han selv, kan bringe den i kunsten fremstillede sandhed på greb.

Genren drives altså frem imod en entydighed der til sidst tager livet af den. Og entydigheden betyder manglende evne til at tage brændende problemer op. Dette, mere end det forældede og opstyltede ved den franske og italienske tragedie, bør nok indskrives som dybere årsag på dens dødsattest.

Jeg vil kort komme ind på nogle problemer i forståelsen af det tragiske og tragedien. Dette fører frem til Aristoteles-receptionen i den italienske renaissance, både i praksis og i teori. Derefter vil jeg gennemløbe en række

² Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen: er würde vielmehr, wenn er asketisch-aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.

Goethe: Nachlese zu Aristoteles' »Poetik«.
Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 173.977

(vgl. Goethe-BA Bd. 18, p. 124–125)

<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>.

dramaer betegnet som tragedier og stadig spørge mig om hvor meget tragik de indeholder. Tyngdepunktet vil blive den franske oplysningstid, og slutpunktet genopdagelsen af det tragiske i det tyske drama.³

³ [JH: En huskeseddel:] husk slutningen af *DETs* indledning.

[JH: Det følgende er denne slutning som den ser ud i filen *DET*:]

Umiddelbart taler vi alle om det tragiske og tragedier. Tragedien optræder som titel på kapitler i litteraturhistorier. De mest kendte tragedier er de antikke (Aiskylos, Sofokles, Euripides, samt mange andre forfattere som vi kender i fragmenter eller kun af navn); de elisabethanske, hvor de største kendte navne er Shakespeare og hans forgænger Marlowe; og de franske, for nutiden Corneille og Racine, men samtiden regnede også Crébillon den ældre til de tre store. Dertil kommer den italienske litteratur, der som den første genopdagede og udgav de antikke tekster, både de store tragikere og den i Middelalderen halvvejs glemte eller helt forvrænget gengivne *Poetik* af Aristoteles, der blev genstand for et utal af kommentarer og i en meget speciel og tendentiøs genlæsning blev betydningsfuld for klassicismens æstetik, først i Italien og lidt senere i Frankrig. Desuden har vi fra den italienske renæssance en række dramaer, kaldet tragedier, som nu kun sjældent opføres.

Så vidt så godt. Men prøver vi at give en definition af tragedien, volder dette store vanskeligheder; det kommer jeg tilbage til. Samtidig virker Aristoteles' poetik ikke særlig nyttig når man prøver at forstå hvad den attiske tragedie var, i det mindste ikke hvis man vil videre end til de mere formelle træk. Dette synspunkt vil nok ikke forbavse klassiske filologer, men i vide kredse lever endnu den opfattelse, at Aristoteles har leveret en beskrivelse af den græske tragedie. Dette er en sandhed med modifikationer – han har nok beskrevet den græske tragedie, men den tragedie der eksisterede på hans tid, og nok med et tab af sansen for tragedien som den udfoldede sig i det forudgående århundrede, det atheniensiske demokratis storhedstid.

2. DET TRAGISKE, TRAGEDIEN

I dagligsproget bruges 'tragisk' ofte som ensbetydende med 'forfærdelig', 'grusom'. Man taler om en tragisk ulykke; når vi taler om naturkatastrofer, krige og borgerkrige dukker ordet hyppigt op. Det gælder for øvrigt også ældre sprog: henrettelser omtales således ofte som tragiske begivenheder som pøbelen stimler sammen til (cf. p. 146), og man havde i Frankrig ligefrem en genre som hed *Tragiske historier*: de endte med mord og selvmord.

Jeg bilder mig ikke ind at kunne reformere dagligsproget. Men hvis sagen kun drejer sig om et overmål af ulykke er anvendelsen af 'tragisk' som litterær fagterm uhensigtsmæssig, selvom den indgår både i dagligsproget, og undertiden i teoretiske skrifter (cf. citat 16). Alligevel vil mange måske ved eftertanke komme frem til at der ligger mere end noget uhyrligt, noget forfærdeligt og rædselsfuldt i ordet 'tragisk'; der skal være noget urimeligt, noget meningsløst i det, og det gælder også ofte for dagligsproget. Ikke alt forfærdeligt kaldes med lige ret tragisk.

Jeg vælger først som eksempel en tsunami, fordi den kan betragtes som ikke umiddelbart menneskeforårsaget. Ordet *tragisk* blev ofte brugt om den næstsidste tsunami (medens den sidste i Japan gav anledning til at tale om menneskelig uforudseenhed). Det er forfærdeligt, når så mange omkommer. Ulykken kan anskues som et livsvilkår; vi mindes om at vi ikke er herrer over vort liv, at vi kan blive ramt hvert øjeblik vi lever. Alligevel er der et stykke vej til at vi kan tale om noget tragisk. Men hvis døden opfattes som brat afbrydelse af ofrenes berettigede livsforventninger kan en katastrofe til nød også opfattes som tragisk. Der indgår så et element af uretfærdighed i ordet: ældre menneskers død opfattes sjældent som tragisk (men kan opfattes sådan, hvis de fx dør lige før de skulle fuldføre deres livsværk, eller nyde frugterne af et hårdt livs anstrengelser). Børns død derimod kan opfattes som ganske særlig tragisk: de bliver jo berøvet hele det liv der normalt venter et barn. I det øjeblik noget bliver afbrudt, lige før det kunne og skulle lykkes, giver brugen af ordet tragisk god mening.

Hvis vi imidlertid definerer 'tragisk' som skuffelse af en berettiget livsforventning, kommer vi meget hurtigt til at diskutere berettigelsens art. Har vi overhovedet noget krav at gøre gældende i livet, og over for hvem? Over for Gud? Over for Næsten? Om Gud vil jeg kun sige at et krav til ham vel forudsætter tro. Og religionernes historie er fuld af anfægtelser, hvor tvivlen har nået de troende og hvor åndelige autoriteter i rigt mål har uddelt trøstende ord. Bemærkes skal det dog at ikke-troende også kan blive grebet af anfægtelse, miste livstroen, livshåbet der vel uformuleret lever i de fleste, i relativ uafhængighed af religiøst tilhørsforhold. Der er forskel på at vide (eller tro at vide) at tilværelsen er meningsløs, og så at opleve den som sådan. Det første kan man drikke kaffe til, det sidste er et chok.

Meningsløsheden kan springe ganske særligt frem, når man har ydet sit yderste, sit ypperste, eller begge dele, og resultatet bliver en meningsløs fiasko eller en katastrofe. Peter Wessel Zapffe, der beskæftiger sig med det tragiske og kun inddrager kunsten som en særlig realisering, har mange konstruerede eksempler på folk der sætter alt ind. Feltet er for stort for mig, men Zapffes bog er meget tankevækkende. Jeg vil her blot tage et par forhold frem: et eller flere mennesker sætter alt ind for at redde andre, men indsatsen mislykkes og de omkommer måske selv. Dette kan, men behøver ikke at medføre metafysisk sammenbrud: en overbevisning eller et gudsforhold kan vel anfægtes, men den anfægtede kan acceptere sin egen undergang og pligtmoralisten kan dø i forsikring om at han har gjort sit yderste; »Meine Pflicht habe ich getan«, som Beethovens Fidelio synger så smukt. Tilbage står tabet af et nærtstående menneske. Det kan være totalt knusende, og den efterlevende kan dø kort tid efter, men tragisk bliver tabet kun under særlige omstændigheder, hvis det kan anskues som helt uden for en rimelig forventningshorisont. Det tragiske afhænger altså ikke af katastrofens omfang.

At man rokkes i et tillidsforhold til næsten er noget andet. Trods misantropiske udtalelser kan man formode at de fleste har en tiltro til deres medmennesker og især til deres nærmeste. Rokkes den, kan det betyde

en katastrofe, og svigter man, kan det være et problem man ikke kan komme over.

Skal den slags historier imidlertid bruges til at skabe tragedier eller tragisk litteratur opstår der et lille teknisk problem. Langt fra alle meningsløse, endelige tragiske hændelser kan blive genstand for kunstnerisk fremstilling; i det mindste ikke uden andet støttestof, der giver den krævede fylde. Men her skal kritikeren nok afholde sig fra at give for faste regler. Store kunstnere, fx. Beckett, er det lykkedes at fremstille en daglig tragik, som man kunne tro lå uden for kunstnerisk rækkevidde, og det kan jo gentage sig.

Man skal helst have en oplevende instans som læser eller tilskuer kan identificere sig med. Og det er ikke nok at denne identifikation er punktuelt, at den begrænser sig til katastrofens ofte få minutter. Der må kunne laves et forløb der skal være interessant fra begyndelsen til slutningen, og hvor tragediens, katastrofens mulighed hurtigt står klar. Schiller skelner i sin afhandling om den tragiske kunst mellem det tragiske og tragedien: en tragisk hændelse kan langtfra altid udvikles til et drama. Han tager udgangspunkt i Aristoteles' krav om at tragedien skal skildre en fuldstændig handling (kap. 6^o):

- (1) Tragedien er for det tredje efterligning af en fuldstændig handling. En enkelt begivenhed, hvor tragisk den end måtte være, giver ikke en tragedie. Flere begivenheder, relaterede som årsag og virkning, må forbinde sig formålsrettet til et hele ...

Die Tragödie ist drittens Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereignis, wie tragisch es auch sein mag, gibt noch keine Tragödie. Mehrere als Ursache und Wirkung ineinander gegründete Begebenheiten müssen sich miteinander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden ...

Schiller: *Über die tragische Kunst*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 477.627
(vgl. Schiller-SW Bd. 5, p. 389)

<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

Det er, som nævnt, ikke nok at det forfærdelige kommer udefra og knuser et menneskeliv. Konflikten må konkretiseres, fx ved at en stræben fremkalder sin modsætning eller ligefrem indeholder sin modsætning i sig selv. Desuden må den hvor det drejer sig om fortælling eller drama

kunne udstrækkes i et forløb. I det senere bliver der rig lejlighed til at komme ind på forskellige konflikter.

3. TRAGEDIEN

I min vandring om den varme grød (tragedien) er det rimeligt at opregne nogle af de kendetegn der i almindelighed anføres, for at belyse deres utilstrækkelighed. De er – med rette eller urette – blevet udledt af Aristoteles' *Poetik*, som jeg senere vil vende tilbage til i gennemgangen af teori og praksis fra Renæssancen og fremefter. Først et par ord om tragedien som institution i det gamle Grækenland.

Institutionen

Det er forholdsvis let at definere eller i det mindste beskrive hvad de græske dramaer, komedie, satyrspil og tragedie var som institution. Teatre finder man mange steder i Grækenland og i Magna Græcia, der bl.a. omfattede kolonier på Sicilien og i Syditalien, som også har bevarede teatre, mange vedligeholdt i romersk tid. Det er dog kun fra Athen at der er bevaret væsentlige tekster.

Nogle digtere, i reglen tre om året, fik i hele det femte århundrede og godt ind i det fjerde deres tekst antaget til opførelse og iscenesatte den selv. De opførte stykker blev derefter bedømt af en komité udvalgt ved lodtrækning. Der er ikke tale om kunst for kunstens skyld. Tragedierne skulle ære byen og dens guder. Som bevis på at der fandtes en vis censur nævnes at Euripides kun fik førsteprisen 4 gange (Aiskylos 28 gange og Sofokles 18 gange). Senere, i det fjerde århundrede, står han imidlertid som den mest populære dramatiker. Der er også overleveret 18 stykker af ham (af 92 omtalte), imod 7 af Aiskylos (ud af ca. 90) og 7 af Sofokles (ud af ca. 120–30). Derudover har man del fragmenter af de ikke overleverede stykker.⁴ Men den censur en Euripides måske led under, var for intet at regne imod senere tiders. Euripides fik dog sine stykker opført, også de slemme, dem der fx kunne skildre krigens rædsler eller hentyde

⁴ Cf. DTV Lexikon Theater I, pp. 15, 167, 661, og *Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos*.¹ [se bibliografien under Sofokles./JH]

til atheniensiske krigsforbrydelser, som overfaldet på Melos (416), hvor alle byens mænd blev dræbt og kvinder og børn solgt som slaver, og det i en tid hvor de militaristiske kræfter dominerede Athen, der til sidst så sig fornædret og besejret i den peloponesiske krig. Modstanderne viste større mildhed end athenenserne ofte havde gjort det og lod ikke Athen jævne med jorden, som nogen havde krævet.

Det væsentlige i mit perspektiv er dog teaterpublikummets sammensætning. Det omfattede alle frie mennesker, efter manges mening også kvinderne. Alle kunne altså se alt, hele teaterproduktionen, så der har været et helt enestående potentiale, også for kritik og diskussion. Først omkring 350, altså lidt før Aristoteles skriver sin *Poetik*, får man et repertoire-teater som vi i dag kender det og især har kendt det, med genopførelser af det forudgående århundredes store tragikere (Hensel I,31). I det helt moderne regiteater er det derimod tvivlsomt om man kan tale om egentlige genopførelser af klassikerne, og ikke snarere om iscenesætterens helt frie bearbejdelse, lavet for et publikum der ikke kender traditionen.

Teksterne

Som man vil se er der ingen problemer forbundet med at definere tragedien som institution. Vil man derimod definere tragedien ud fra Antikkens tekster, bliver billedet mere broget. Fælles for alle de overleverede er at de har været opført. Man har altså en gruppe tekster, og dem kalder man tragedier. Noget lignende gør sig gældende for de klassiske franske tragedier, dog med den forskel at der oftest står 'tragedie' på plakaten eller på titelbladet af den trykte tekst, der udkom hurtigt efter opførelsen. På andre kunne der stå 'komedie', så her har vi en slags grovinddeling. Den modsvares dog af Antikkens opførelsespraksis: Man viste først tre tragedier og så et satyrspil, medens komedier, fx af Aristofanes, blev opført separat. Fælles er en skelnen mellem alvor og skæmt, men komiske elementer er ikke bandlyst fra tragedien, og alvoren kan

melde sig i komedien, især i den senere. Desuden har vi en række ydre kendetegn: en vekslen mellem kor og skuespillere, de anvendte versmål og noget mere.

Meget vanskeligere er det at give en indholdskarakteristik af tragedien. En læsning af de forholdsvis få overleverede stykker af de tre store tragikere, Aiskylos, Sofokles og Euripides, giver et bredt og forvirrende billede, når man kommer med vores skoleviden om tragediegenren.

Tragedien defineres ofte ved tre træk: en ulykkelig slutning, en højtidelig stil, samt ved personernes høje byrd. Jeg vil nu gennemløbe disse tre kriterier der har været bragt i anvendelse til definition af tragedien, blot for at vise deres stærkt begrænsede nytteværdi.

(U)lykkelig slutning

Når talen falder på græsk tragedie, mindes de fleste, også undertegnede indtil for få år siden, sikkert Ødipus' og Antigones grusomme skæbner; eller de skrækkelige mord på Agamemnon, Aigisthos og Klytaimnestra i Aiskylos' trilogi, *Orestien*. Hos Aiskylos bliver drabsmanden, Orestes, imidlertid frikendt i trilogiens sidste del, så slutningen er ikke ulykkelig. Et par andre af Aiskylos' syv overleverede tragedier ender også med forsoning. Af Sofokles' 7 overleverede tragedier ender *Filoktet* med en viljesændring og en forsoning. Positive slutninger har også *Ødipus i Kolonos*, samt *Ajas* (hvis man regner ikke hans selvmord, men hans begravelse med; retten til begravelse spiller nemlig som i *Antigone* en vigtig rolle). I *Elektra* fremstilles drabene på Klytaimnestra og Aigisthos som en fuldbyrdelse af velfortjent straf. Det er altså ikke 'helten' der går til grunde.

Hos Euripides findes rene eventyrdramaer som *Ifigenie i Tauris* eller *Helena*, og andre hvor den lykkelige men lidet troværdige slutning hidføres af en 'deus ex machina', en gud der kommer flyvende med en lykkelig slutning, næsten enslydende formuleret (*Alkestis*, *Helena*, *Andromake*). *Orestes* har også en deus-ex-machina slutning efter en meget interessant intrigue, som jeg vil vende tilbage til¹¹. Den ulykkelige udgang dominerer altså ikke den antikke græske tragedie, men Aristoteles lader til at foretrække denne løsning, uden dog at foreskrive den (slutningen af kap. 13).

Senere hen, fra Renæssancen og frem, lader den ulykkelige slutning dog til at være fremherskende, om ikke enerådende, i de stykker der kaldes tragedier, særlig hvis man erindrer at et ødelagt menneskeliv ikke behøver at udtrykkes i et blodigt drab. I Racines *Bérénice* forlader titelpersonen og kejser Titus hinanden; deres kærlighedsforhold kan ikke realiseres, og det indser de begge (Titus bliver senere den magt- og succesfulde kejser), men dette er i Racines øjne en parentes; han behandler magtens omkostninger: at kærligheden må ofres på magtens alter.

Shakespeares *Tragedies* har alle ulykkelig udgang, bortset fra *Cymbeline*; betegnelsen 'tragedies' er ikke Shakespeares egen, men *tragic* og fransk *tragique* brugtes om fiktion med rædselsfulde begivenheder. I den franske senrenæssance findes ligefrem 'histoires tragiques' som en underafdeling af novellen genren med blodig udgang. Man finder udtrykket *desseins tragiques* i Du Ryers tragedie *Saül* (II,1) i betydningen 'dødbringende anslag'. Élie Fréron, som jeg kommer tilbage til, foreslår ligefrem at Shakespeare skulle have haft et temperament der var *for tragisk* til at underordne sig grækernes og romernes fornuftige regelmæssighed (underforstået: i deres tragedier).⁵ Shakespeare var altså ifølge Fréron for tragisk til at skrive tragedier! Dagligdagens betydning dukker op igen og igen, selv i teoretikernes skrifter, men ikke alle de stykker der benævnes 'tragedier' har en ulykkelig udgang.

Man føler dog hurtigt behov for at kunne skelne og begynder at tale om 'tragikomedier'. Her skal vi frigøre os fra traditionen fra Molière til Holberg, hvor latterliggørelsen dominerer. Tragikomedierne domineres ikke af komik og latterliggørelse, men bruger betegnelsen 'komedie', som man gjorde i Middelalderen om fiktioner der ender godt. Det er i denne betydning man finder ordet komedie brugt om Dantes mesterværk, og i den italienske renæssances komedier er den lykkelige slutning et

⁵ On ne doit attendre d'eux ni grands préceptes ni grands exemples pour la Tragédie, dont il sont en possession de violer les loix les plus fondamentales soit que l'habitude ait prévalu, soit que le Poëte Anglois ait le génie trop tragique pour le plier à la sage régularité des Grecs des Romains & des François (*Lettres* | p. 167).

væsentligt element. Dog skal man huske at det er lettere at indføje komiske optrin i stykker med lykkelig slutning.

Tragikomedien virkeliggør således den type som Aristoteles bedømmer som den ringeste (i slutningen af kap. 13), hvor det går de gode godt og de onde skidt. Typen lanceres af italieneren Giambattista Giraldi Cinzio lidt før midten af det 16. århundrede, og vinder yndest i Frankrig lidt før midten af det 17. århundrede.

Blandt de antikke 'tragedier' er de ulykkelige slutninger snarest i mindretal, men de mest kendte (*Kong Ædipus*, *Antigone*, *Medea*, *Faidra*) ender med død og sorg. For øvrigt er den ulykkelige slutning ikke væsentlig for Middelalderens forståelse af tragedien. Trods et eksisterende middelalderteater, med både store passionsspil og mindre teateropførelser, der ikke altid var af religiøs art, eller hvor religionen tillod at behandle ganske verdslige problemer,⁶ knyttes *tragedie* ikke til en teatertekst eller -opførelse. Averroës har i sin definition (cf. citat 35) ikke forstået at der er tale om teateropførelser; i Dantes *Divina Commedia*, Inferno XX, 113 omtaler personen Vergil sin egen *Æneide* (et versepos) som en tragedie. Man kan også anføre Merlante, *Dizionario della Divina Commedia*: i Middelalderen står *tragedie* ikke i modsætning til komedie, men kendetegner en digtning med et alvorligt emne, i høj stil.⁷

⁶ *Miracles de Notre Dame par personnages*.

⁷ 'Nella retorica medievale, il termine « tragedia » (slegato ormai, come l'analogo « commedia » dall'originaria forma teatrale) viene applicato a qualsiasi componimento poetico che presenti gravità di argomento, altezza di stile ed eccellenza di linguaggio (*De vulgari eloquentia* II. IV, 5-7; cfr. *Convivio* I, V, 8). Tale è da considerarsi l'*Eneide*, il poema che lo stesso Virgilio, in Inf., XX, 113, definisce *altima tragedia*.'

Jeg takker Ole Meyer for denne henvisning [til Merlante]; han kommenterer også kort både *komedie* og *tragedie* i forordet til sin oversættelse af *Den guddommelige komedie*, p. 32.

Høj, alvorlig stil

Heller ikke den alvorlige, højtravende stil, langt fra hverdags sproget, er særlig overbevisende som kriterium, så snart man forlader den italiensk-franske tragedie. I den antikke græske tragedie er sproget oftest forbavsende enkelt, i det mindste i replikkerne. Komediens grove stil anvendes ikke i den græske tragedie; stilen holder sig mest på et mellemleje, lige som i moderne dramaer. Aristoteles gør opmærksom på at det jambiske versmål ligger tæt på talt sprog (kap. 4). Intet er mere ligefremt end den dialog mellem Antigone og hendes søster Ismene, der indleder Sofokles' tragedie. Ekspositionen (fremstillingen), hvor forfatteren skal gøre rede for konfliktens grundlag og let kommer i klemme mellem personerne, der allerede ved det meste og tilhørerne, der næsten intet ved, er ellers en vanskelig del af et drama.

Den enkle stil genfindes i den italienske oversættelse af *Antigone* ved Luigi Alamanni, så tidligt som 1527, men denne oversættelse kom desværre ikke til at tjene som model for den italienske tragediegenre, hvis stil står fjernere fra talesproget end selv den franske. Det samme gælder den italienske opera seria.

Komiske optrin kan også findes, i det mindste hos Euripides: i hans *Orestes* optræder nogle latterlige kujoner. I *Staten*¹⁾ (IX, p. 264) omtaler Platon »alvorlige tragedier«; er det en overfortolkning at hævde at dette kunne forudsætte andre slags tragedier?

Man har i overmål kommenteret den klassiske franske tragediestil. Racines ordforråd er på omtrent 2000 ord, meget lidt, også i forhold til samtidige tragedieforfattere. Hvorvidt kravene til et højt stilistisk niveau strakte sig kan belyses med et par citater fra Voltaires kommentar i hans udgave af Corneilles teater (1761). Voltaire kommenterer et par udtryk i Corneilles tragedie *Horace*:

- (2) »Hver især vil genoptage forbindelsen med sine gamle venner« (I,3).¹⁾
 Man må indrømme at genoptage forbindelsen med sine gamle venner er dagligdags prosa, som man skal undgå i tragedien, naturligvis underforstået at man aldrig skal være opstyttet.
 Chacun va renouer avec ses vieux amis. (I,3).

On doit avouer que renouer avec ses vieux amis est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé.

(p. 255)

At *renouer* var talesprog anede jeg ikke. Corneille bruger hyppigt dette udtryk. Et andet udtryk tilhører snarere komediestilen, siger Voltaire, og dermed skal man ikke forstå farcen, men ganske dagligdags dannet sprog, som overvejende brugtes fx i Molières alvorligere komedier. Ikke blot talesprogsstil, men også en hel række neutrale udtryk udelukkes hermed fra tragediestilen. Samtidig fordømmer Voltaire den højtravende tragediestil, og her er det lettere at følge ham, for han slår ofte ned på vanskeligt begribelige formuleringer. Men den farbare vej mellem det dagligdags og det opstyltede er snæver.

Udelukkelsen gælder naturligvis ikke kun det sproglige. Det viser Voltaires vurdering af *Sophonisbe*, den første regelrette franske tragedie, (skrevet i 1629, opført i 1633 og trykt i 1634). Han anerkender værket som en forløber, som indvarslingen af den gode smag, især fordi stykket overholder reglerne om tidens, stedets og handlingens enhed, men hvad det fremstillede angår har han sine forbehold, ganske som over for Corneille.

- (3) Ganske vist har Mairet bandlyst de uværdige klovnerier, hvormed Spanien og England har besmudset deres scener, men han formåede ikke at udrense en vis komisk fortrolighed der dengang var så meget mere på mode, som man kan undskylde sig med at sige at *det er jo naturligt*. Den slags primitivitet beherskede længe den franske scene.

Elle fut composée dès l'an 1629, & jouée en 1633. Une faible aurore de bon goût commençait à naître. Les indignes bouffonneries dont l'Espagne & l'Angleterre salissaient souvent leur Scène tragique, furent proscrites par Mairet; mais il ne put chasser je ne sais quelle familiarité comique, qui était d'autant plus à la mode alors que ce genre est plus facile, & qu'on a pour excuse de pouvoir dire, *cela est naturel*. Ces naïvetés furent long-temps en possession du Théâtre en France.

(*Épître dédicatoire*)

Kommer man til den elisabethanske tragedie, eller det spanske drama, er personerne, modsat den italienske eller franske tragedie, ikke begrænset

til et korrekt kontrolleret sprog, hvad Georg Brandes viser i sin analyse af *Henry VI, 2^o*, og hvad Auerbach efterviser mere generelt (1300s/315s.). Spansk og elisabethansk drama rummer plads for komiske personer, der udtrykker sig i et helt andet stilleje, og ofte i prosa, medens de fornemme personer mest taler i vers. De fornemme personer taler vel ikke direkte i lav stil, men Shakespeares kong Lear bliver vanvittig, også i sit sproglige udtryk, og han kommenteres af narren i et lavere stilistisk leje. I slutningen af Racines *Andromaque* udtrykker Orestes derimod med fuld sproglig kontrol at han er ved at blive vanvittig. Shakespeare trækker altså den vigtigste grænse mellem normalt og vulgært sprog, og begge stilistiske lag kan være i hans tragedier, repræsenteret af to sæt personer: de fornemme, handlingsbærende, og de folkelige, herunder narrene. Den franske tragedie sætter hovedskellet mellem ophøjet stil og en dagligdags stil; denne sidste er så godt som ikke repræsenteret, og den egentlige vulgaritet er udelukket. Det samme gælder for den italienske tragedie.

Personer af høj byrd

Det er almindeligt accepteret at tragedien er befolket af personer af høj byrd, af konger og adelige der udøver en offentlig funktion og repræsenterer statsinteresser (det alene at være adelig er ikke nok; adelige som privatpersoner med private konflikter finder man bl. a. i det franske borgerlige (!) drama)¹¹.

Rigtigt er det at de antikke græske personer stammer fra de store mytiske, af skæbnen forbandede slægter: labkadiderne, atriderne osv. Men i stykkerne er der meget få spor af hofkult, og ingen udprægede hofmænd. Nu kan man vel antage at der i de aristokratiske græske stater der regeredes af fyrster nok har været et ceremoniel, omend måske ikke på højde med det man finder i den franske tragedie fra solkongens tid, men i tragedierne fra det demokratiske Athen, som er de eneste der er overleveret, omgås personerne forbavsende utvungent. Og man ser i Euripides' *De bønfoldende Theseus*, Athens mytiske konge, forklare en udsending fra kong Kreon af Theben at han, Theseus, skam er konge i en

demokratisk stat, som han så lovpriser! Den historiske kerne ses der stort på.

I det 17. og 18. århundredes klassiske tid forvolder det store vanskeligheder at få udvidet det tragiske til at omfatte andre samfundslag end fyrster og højadelige; tværtimod sker der en indskrænkning, og senere har det tragiske uhyre svært ved at bane sig vej ned til de lavere stænders trange kår. Forsøgene krones med større held i England og Tyskland (das bürgerliche Trauerspiel) end i Frankrig og Italien. Men selv Shakespeare har ikke sat folk af middelstand, endsigse personer fra samfundets bund ind som tragiske personer, med den halve undtagelse som jøden Shylock udgør i *The Merchant of Venice*.

I den franske tragedies skabelsesperiode var småkårsfolk imidlertid ikke ganske udelukket fra tragedien; et spændende stykke er her *Scédase* af Alexandre Hardy, skrevet mellem 1605 og 1615, og udgivet i 1624, altså før den klassiske franske tragedie slår igennem. Her har titelpersonen oplevet voldtægt og drab på sine to døtre, og han opnår ikke sin ret hos øvrigheden, som det dog er tilfældet i et par berømte spanske skuespil med samme motiv: *Fuenteovejuna* (1619) af Lope de Vega og *El alcalde de Zalamea* af Calderón (1636). Standsforskellene skærpes altså i den franske klassicisme. Interessant er det også at det spanske guldalderdrama (17. århundrede) ikke udvikler en egentlig tragedie som genre, selv om ordet *tragedia* bruges hist og her, mest om en intrige der beretter heltens undergang eller blodige begivenheder, (Zanin p. 35ss.), således i Lope de Vegas *El castigo sin venganza*, som jeg vil vende tilbage til¹. Dette svarer altså til den sprogbug vi også fandt anvendt i fransk senrenæssance og hos Shakespeare.

De tre kriterier: ulykkelig slutning, høj alvorlig stil og personer af høj byrd passer således kun nogenlunde på de teaterstykker der figurerer som tragedier. Få af de ældre teoretikere kommer dog direkte ind på de vanskeligheder der er forbundet med en definition af tragedien. Christian Fürchtegott Gellert, hovedrepræsentanten for den tyske rørende komedie, møder imidlertid lignende vanskeligheder, når han vil definere komedien, og hans ord kan lige så vel gælde for forsøg på at definere tragedien.

- (4) Hvis man skulle sammenfatte alt hvad der er blevet forstået under navnet 'komedie', så ville man få enten slet ingen eller et monstrum af en forklaring.

Allein, wenn man auch durchaus eine solche verlangte, welche alles, was jemals unter dem Namen Komödie begriffen worden, in sich fassen sollte, so würde man entweder gar keine, oder doch ein Ungeheuer von einer Erklärung bekommen.

Lessing: *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 346.248 (vgl. Lessing-W Bd. 4, p. 39)
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

I bedste fald kan man slå sig til tåls med en beskrivelse af en 'familielighed' (Familienähnlichkeit), således som Wittgenstein foreslår det for det tyske ord *Spiel* og det engelske ord *game* (dette sidste opløser sig allerede på dansk i *spil* og *leg*; 1953, pp. 31ss.). Wittgensteins pointe er, at hvis man opregner alle anvendelserne af *Spiel*, så vil man ikke finde et eneste element der går igen i alle anvendelserne (og som derfor kunne tjene som definition).⁸

Uløseligt problem

Jeg vil nu gennemgå et par mere substantielle definitionsforsøg på tragedien. Læseren skal heller ikke her vente sig en definition der passer overalt. Som jeg senere vil uddybe det lidt nærmere, er forsøget på at definere en genre på tværs af tid og kultur nok på forhånd dømt til at mislykkes, men måske vil forsøgene kunne gribe noget af det mange umiddelbart forstår ved det tragiske.

Det der foresvæver mig er at tragedier beskæftiger sig med et uløseligt problem. Dette problem kan være uløseligt på (mindst) to planer; de to planer kan vi kalde fiktionsplanet og værdiplanet. De elskende kan fx begå selvmord fordi de ikke kan få hinanden. Den intrige vil være svag i vore

⁸ [Herefter følger i filen *DET* to paragraffer og et citat der her er udeladt – se nedenfor, p. 221./JH]

moderne vesteuropæiske samfund. Det vanskelige vil være at finde en overbevisende hindring, og finder man den, fx i modsætninger i livsanskuelse eller i politiske konflikter (de to kan tilhøre hver sit parti) vil man måske kunne vække interessen, men den vil forskyde sig i anden retning og ikke kun fokusere på om de elskende får eller ikke får hinanden. Et uløseligt problem kan og skal konkretiseres. Jeg vil her gennemgå nogle typiske konstellationer; man kan sikkert finde flere.

(U)forsonlige modsætninger

Både Goethe og Hegel har opfattet tragedien som en konfrontation af uforsonlige modsætninger, og hvis man begrænser sig til scenefiktionen er det muligt at forene deres synspunkter.

GOETHE

Goethe har ved et par lejligheder udtalt sig om det tragiske. Derved forstår han en uudlignelig modsætning.

- (5) Alt tragisk hviler på en uudlignelig modsætning. Så snart som en udligning indtræder, eller bliver mulig, forsvinder det tragiske.

Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich [in Korrektur ergänzt: wird], schwindet das Tragische.

Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe (6. Juni 1824)*, hrsg. von E. Grumach, Weimar 1956, p. 18, og Hamburgeraus. XII, p. 717 (citeret efter Kost p.¹⁾)

Senere i 1827 fremsætter Goethe en definition af *katharsis* (herom senere), som inddrager det tragiske:

- (6) Han (Aristoteles, kap. 6) forstår ved *katharsis* den afrunding som egentlig fordres af ethvert drama, ja endog af poetiske værker.

I tragedien sker den ved en slags menneskeoffer; hvadenten det nu virkelig bliver fuldført eller ved en venligt stemt guddoms indvirken løses ved en erstatning, som i Abrahams og Agamemnons tilfælde, kort sagt, en udsoning, en løsning er nødvendig, hvis en tragedie skal være et fuldkomment kunstværk.

Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird.

In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag

nun wirklich vollbracht oder unter Einwirkung einer günstigen Gottheit durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Abrahams und Agamemnons, genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerlässlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll.

Goethe: *Nachlese zu Aristoteles' »Poetik«*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 173.974 (cf. Goethe-BA vol. 18, p. 122–123), Hamburgerausgabe XII, p. 343.
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

De to citater ser ud til at modsige hinanden. Som man ser, foregår forsoningen i det sidste citat dog ikke mellem de handlende personer (som fx i Sofokles' *Filoktet*) eller (sandsynligvis) i Aiskylos' trilogi om Prometheus, men på et andet plan. Modsigelsen er dog ved nærmere eftersyn ikke så stor. På scenen sker der højst en forsoning ved overnaturlig indgriben.

HEGEL

Går vi nu videre til Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik* (1832¹¹) bliver det tragiske bestemt som en kollision mellem to substantielle interesser, begge inkarneret i en helstøbt person der uden vaklen repræsenterer sit synspunkt, en figur mellem abstraktion og karakter. Ved at hævde sin substantielle interesse gør personen uret imod en anden substantiel interesse. Antigone respekterer ikke, kan ikke respektere, Kreons håndhævelse af Statens rettigheder, og Kreon respekterer ikke familiens ret til at begrave sine døde (dette problem behandler Sofokles også i *Ajas*). Hun vil begrave sin døde bror som er faldet som en fjende af staten og hævder sin ret til at begrave slægtens døde. Omvendt kan Kreon, i sin berettigede håndhævelse af Loven, krænkes af Antigones rimelige krav. Begge interesser er berettigede, men ensidige.

Hegel lægger vægt på de tragiske personers helstøbthed, på at deres pathos¹², deres stræben, repræsenterer noget substantielt, en værdi:

- (7) De individer der bærer denne pathos er hverken hvad vi i moderne betydning kalder karakterer, men heller ikke rene abstraktioner, men står i den levende midte mellem begge poler som faste figurer der kun er hvad de er uden indre modsætning i sig selv, uden vaklende anerkendelse af en anden pathos. Forsåvidt er de – som modsætning til den nutidige ironi

– høje, absolut bestemte karakterer, hvis bestemthed dog finder sit indhold og sin grund i en bestemt etisk magt.

Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehn in der lebendigen Mitte zwischen Beidem als feste Figuren, die nur das sind was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und insofern – als Gegentheil der heutigen Ironie – hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. (III, p.540)

De værdier der skiller Antigone og Kreon kan dog ifølge Hegel forsones, men på et udviklingsmæssigt senere tidspunkt. Dette er vigtigt for Hegels dialektik, men mindre vigtigt for vores betragtninger over det tragiske. Selv om modsætningerne i videre perspektiv forsones, forbliver de i de handlende personers perspektiv, på scenen, uforsonede, uformidlede, også hos Hegel. På scenen kommer Kreon og Antigone ikke til en forståelse.

For Hegel er disse substantielle interesser få¹, og der findes følgelig for ham kun få væsentlige tragedier. Hans definition er snæver og gælder stort kun for Sofokles og Euripides, og ikke for alle deres tragedier. Hvis man slækkede lidt på definitionen, og fx. tillod tøven og overvejelse, kunne man få mere med. Den tvivlrådige helt er Hegel ikke meget for. Det viser han bl.a. i sine bemærkninger til Kleists *Der Prinz von Homburg*¹, men han overser, måske bevidst, ansatser til tvivl i den klassiske tragedie. I sin analyse af *Antigone* trækker Hegel linierne meget skarpt op. Modsat hvad han siger i foregående citat, kommer Kreon i tvivl og vil ombestemme sig; blot sker det for sent. Antigone har hængt sig og Kreons søn Haimon har begået selvmord. Sofokles har også et eksempel på at en person tøver og ombestemmer sig: i *Filoktet* er Odysseus og Neoptolemos, Akilleus' søn, draget ud for at franarre Filoktet hans bue, uden hvilken, er det spået, Troja ikke kan indtages. Deres list lykkes, men Neoptolemos kommer i tvivl, *vakler* og fortryder så at han har svigtet den tillid Filoktet har vist ham og vil opfylde sit løfte til ham: at bringe ham hjem (mere om dette stykke p. 57).

Shakespeare er den tragiske forfatter som Hegel behandler mest. Han har indgående studeret hans store tragedier, og medgiver at Shakespeares

værker ikke svarer til hans definition af tragedien (I, p.249–50): hans helte beror mest på sig selv, medens de (antikke) tragiske helte repræsenterer værdier de står og falder med. Senere, efter overvejelsen af det tragiske som en selvmodsigelse indbygget i en stræben, skal jeg komme tilbage til et par af Shakespeares stykker¹¹.

Interessante er Hegels bemærkninger til *Macbeth*. Han citerer Holinsheds krønike, kilden til tragedien, og det gør han, fordi han hos kronikøren finder en substantiel værdi som Macbeth eventuelt kunne repræsentere. Det drejer sig om arvefølgen: kong Duncan har i krøniken kåret sin søn til tronfølger, og det skønt Macbeth som hans ældste slægtning kan gøre krav på tronen (Hegel I, p. 271). Dette har Shakespeare ikke taget med; han har gjort Macbeth mere ond, som det hedder i indledningen til Cambridge-udgaven, hvor Holinshed citeres (Muir, p. xxxvii). I forlægget, men ikke hos Shakespeare, har Hegel fundet en intrige der stemmer med hans egen definition, men han ser at Shakespeare, ved ikke at bruge den, forkaster den.

At Hegel ikke kan finde det tragiske i sin samtid og kun får Shakespeare inddraget ad omveje skyldes nok hans syn på kunstens rolle. Dens umiddelbare erkendelsesfunktion er i hans egen tid overtaget af filosofien, der sætter konflikterne på begreb og forsoner dem. Historien er med hans egen filosofi kommet til sin slutning, og kunsten kan ikke formulere noget væsentligt som ikke allerede er formuleret filosofisk. Den beskæftiger sig ikke mere med det nødvendige, men alle den vekslende virkeligheds fænomener og forhold bliver dens emne. Kunsten vender tilbage til efterligningen af naturen, til villet efterligning af det tilfældige. Hegel har ikke meget til overs for sin egen tids kunst, hvis rolle er reduceret til tidsfordriv og smagfuld underholdning. Sin samtids splittede helt kan han ikke acceptere.[p. 32]

Hvad Shakespeare angår, kunne Hegel have fundet eksempler på værdikonflikter der for de agerende er uforenelige, men som forsones i eftertiden, ganske som Kreons og Antigones værdiers uforenelige, men relativt berettigede ideer senere forsones. I Georg Brandes analyse af modsætningen mellem Percy og prins Hal¹², senere kong Henrik den V,

er de to modstandere bærere af konflikten mellem den feudale adel og det sejrende monarki og to stærkt individualiserede typer.

Nu forholder det sig imidlertid sådan at Hegel faktisk har analyseret to betydningsfulde dramaer af henholdsvis Goethe og Schiller på lignende måde, nemlig *Götz von Berlichingen* (1773) og *Wallenstein* (Denne sidste tragedie læste den unge Hegel som udtryk for den rene meningsløshed, cf. nedenfor). Brandes kan oven i købet meget vel have ladet sig inspirere til sin fremragende artikel (cf. p. 20) af Hegels analyse af *Götz von Berlichingen*. Problemet er bare at den konflikt Goethe udarbejder benytter en virkelig person fra Renæssancen. Ved første øjekast handler stykket altså om en historisk periode der ligger flere hundrede år før Goethes egen tid, og stykket rejser alle de tolkningsproblemer der er forbundet med historiske romaner og dramaer, som bekendt især at disse værker ofte mere udtrykker deres samtid end deres fiktionstid. Hegels tekst lyder:

- (8) Götz' og Franz von Sickingens tid er den interessante epoke, hvor Ridder-væsenet med dens individers adelige selvstændighed møder sin undergang i en nyopstående objektiv orden og lovlighed. At Goethe som tema har valgt denne berøring og kollision af middelalderlig heltetid og det moderne lovmæssige liv, viser hans store indsigt. For Götz og Sickingen er endnu heroer der ud fra deres personlighed, deres mod og deres retskaffenhed selvstændigt vil regulere forholdene i en snævrere eller videre kreds.¹⁰ Men tingenes nye tilstand gør at Götz får uret og går til grunde. Thi kun Ridder- og lensvæsenet udgør i Middelalderen den egentlige grund for den type selvstændighed. Hvis derimod den lovlige samfundsorden har udviklet sig videre sin prosaiske form og har den fået overmagten, så træder de ridderlige individers eventyrlystne selvstændighed ud af proportioner og bliver til det latterlige som Cervantes viser os i Don Quijote-figuren, hvis dette ridderskab vil fastholde sig selv som det eneste gyldige og efter ridderskabets begreb regulere uret og yde hjælp til de undertrykte.

Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen ist die interessante Epoche, in welcher das Ritterthum mit der adeligen Selbstständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objektive Ordnung und Gesetzmäßigkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Kollision der mittelaltrigen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethe's großen Sinn. Denn Götz, Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Muth und rechtlichen geraden Sinn herauf die Zustände in ihrem engeren oder

weiteren Kreise selbstständig reguliren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götzen selber in Unrecht und richtet ihn zu Grunde. Denn nur das Ritterthum und Lehnsverhältniß sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbstständigkeit. — Hat sich nun aber die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt vollständiger ausgebildet, und ist sie das Uebermächtige geworden, so tritt die abentheuernde Selbstständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältniß, und wird, wenn sie sich noch als das allein Gültige festhalten und im Sinne des Ritterthums das Unrecht steuern, den Unterdrückten Hülfe leisten will, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quixote vor Augen führt. (Ästhetik I, p. 257)

Man kunne overveje om ikke Hegel overbetoner udviklingen. Hvis man mener at tragiske konflikter kan melde sig til enhver tid, og dertil tilføjer at de ikke alle kan overbygges i en syntese hvor begge poler af modsætningen kommer til deres ret, kan tragedien opstå eller genopstå.

Hegel er ikke nogen tragisk filosof; han accepterer ikke uforenelige modsætninger, et punkt Kierkegaard kritiserede ham for. En modsætning hans system ikke kan indlemme og forsoner i tankebygningen er netop konflikten mellem individ og system, en modsætning der får større aktualitet, jo mere samfundet organiseres: at samfundssystemet, selv det bedste, ikke rummer løsninger på ethvert problem. Derfor er Sofokles' *Antigone* også i de fleste moderne bearbejdnings blevet formet som individets oprør mod systemet, her Kreons statsræson; sådan blev stykket nok ikke forstået i sin antikke samtid.

Fortrinnets fejl

At det tragiske bygger på mere eller mindre uovervindelige modsætninger mellem værdier kan ikke give en udtømmende beskrivelse af det tragiske. Især gælder utilstrækkeligheden moderne tekster. En anden tilgang er hvis den ene term så at sige fremkalder den anden, hvis en beundringsværdig, positiv egenskab hos helten avler sin egen modsætning, og helten derved går til grunde (se herom Zapffe).¹¹ Shakespeares *Coriolanus* kan læses hegelsk. Coriolanus repræsenterer feodalitetens egenrådighed over for byen Roms demokratiske styre, eller, hvis man læser tragedien som rettet til Shakespeares samtid, over for pøbelvældet i England (som

Shakespeare også kritiserer andetsteds, fx. i *Henry VI, 2₁*). Den store feltherres egenrådighed bringer ham i modsætning til hans bys demokratiske forfatning.

Man kan imidlertid også tolke tragedien sådan at det er Coriolans gode, nødvendige egenskaber som feltherre der gør ham uegnet til at leve i det omgivende samfund. I *Julius Cæsar* er det tilsvarende Brutus' gennemførte retsindighed der får ham til at give plads på talerstolen for Antonius, der derved får lejlighed til at vende folkestemningen gennem sin meget berømte tale. Brutus og med ham hans demokratiske republikanere går altså til grunde på en af deres hovedværdier, deres grænseløse respekt for idealerne. Man kan levere mange eksempler på denne opfattelse af det tragiske.

En tragedie bygget på dette grundlag behøver ikke at have en hovedperson og en modstander der også repræsenterer en væsentlig værdi. Men skal han komme til den selverkendelse at den værdi han repræsenterer ikke er eneberettiget, er det muligt at skabe en komplementær modsætning inkarneret i en person. Abstrakt kunne man fx tale om en sindelagsetik sat op over for en ansvarlighedens etik (Max Weber). Begge typer kan man så vise i grænsesituationer: begge kan blive knust ved at blive ført ud i yderste konsekvens: sindelagsetikeren ved at se ofrene for den absolutte renhed, pragmatikeren ved at se målet forsvinde bag midler og kompromisser.

Sartre har brugt denne konflikttype i *Les mains sales* (Snavsede hænder) hvor en ung idealistisk kommunist på opdrag dræber en partileder der afviger fra partilinen, blot for at blive vidne til at Partiet senere skifter til den myrdedes politiske linie. Accepterer man ikke klassekampen og Partiet som sikker tolker af den historiske udvikling, bryder den tragiske konflikt dog sammen. Goethe har et par eksempler på at ædelmod gør blind i *Götz von Berlichingen* og *Egmont*. For begge titelpersoner gælder det at deres undergang til dels skyldes deres storsindethed.

SCHILLER

Også Schiller er ind på denne tanke, nemlig at 'moraliteten', vel bedre gengivet ved 'etisk indstilling', er selve årsagen til konflikten. Han skriver

i 1790–91, altså på et ret tidligt tidspunkt af sin teoretiske beskæftigelse med æstetiske problemer, og har lige hævdet at det bedste er at den tragiske digter skaber ulykken ud fra omstændighedernes tvang, uden brug af en skurk, og fortsætter så:

- (9) Denne rørende genre overgås af den hvor årsagen til ulykken ikke alene ikke modsiger moraliteten, men endog kun er mulig ved moraliteten, og hvor den [gensidige] lidelse kun stammer fra at man forestiller sig at man vækker lidelse. Af den art er Chimènes og Rodrigues' i Corneilles *Le Cid*, der ubestrideligt, hvad intrigen angår, er den tragiske skueplads' mesterværk.

Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist und wo das wechselseitige Leiden bloß von der Vorstellung herrührt, daß man Leiden erweckte. Von dieser Art ist die Situation Chimenens und Roderichs im *Cid* des Peter Corneille; ohnstreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meisterstück der tragischen Bühne.

Schiller: *Über die tragische Kunst* (udg. 1792).
Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky,
p. 477.611, vgl. Schiller-SW Bd. 5, p. 380
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

Schiller nævner Corneilles *Le Cid* som eksempel (cf. p. 138). Skønt han ellers ikke har meget tilovers for Corneilles teater (Cor. til Goethe 31.05.1799), sætter han dette drama højt og har selv overvejet at omarbejde stykket, men opgav denne idé, da han hørte at en anden, Madame Mereau, arbejdede på det (Cor. marts og 20.03.1802). Det er også det af Corneilles stykker der holder sig bedst på scenen. Det moraliteten i stykket kræver af Rodrigue er en duel med Chimènes far, og da han har dræbt denne, kræver samme moralitet af Chimène at hun får straffet drabsmanden, dvs. sin elskede. Hertil kan man bemærke at dette moralske krav må anses for at være relativt, altså for et moderne publikum kun gyldigt på stykkets præmisser (cf. også p. 40).

Skuffede forventninger

Mødet med en absurditet, hvor verden fremtræder som meningsløs (Camus) har for det meningssøgende subjekt i moderne tid kunnet give anledning til en tragisk livsstemning. Den kan beskrives som forskellen mellem en forventning til tilværelsen og det som tilværelsen kan byde på. Men der er set ud fra min begrænsede horisont ikke skrevet megen dramatik på det grundlag. Temaet bristede forventninger er ganske vist hyppigt, men disse forventninger er konkrete, ikke abstrakt metafysiske, og de kunne oftest principielt, under opfyldelse af visse betingelser, være blevet indfriet. Det gælder Balzacs roman, *Les illusions perdues* (tabte illusioner), det gælder også mange af Tjekhovs stykker, for blot at nævne et par eksempler.⁹

En roman som *Madame Bovary* er et grænsetilfælde. Ved første læsning har mange hæftet sig ved den lille provindsdames helt urealistiske forventninger til tilværelsen; ved næste indser man at den verden der omgiver hende ikke har meget at byde på, og ved tredje, hvis man kommer så langt, at hun har en enfoldig, men udmærket mand, der gør god fyldest som landlæge, så længe han ikke overskrider sin begrænsning. Han elsker sin kone, men opnår kun at irritere hende. Hun går forbi en mulighed uden at ænse den og driver i stedet sin mand ud i en risikabel operation der ender galt.¹⁰

Manglende kommunikation

Det kan også ske at en situation udvikler sig, så en person bliver fundamentalt misforstået. Denne konflikt har sin tragiske og sin komiske version. Den komiske version finder man i nogle komedier fra den sene oplysnings-tid. Der havde komedien trange kår, fordi latterligheder var ved at blive erstattet af laster som man ikke kunne klare med latter. Stykkerne spiller

⁹ [Herefter følger i filen *DET* en længere passage om Hegel, der i oktoberversionen er erstattet af paragraffen "En roman som *Madame Bovary* ..." – nedenfor, p. 217. Det skal bemærkes at underafsnittets overskrift i *DET* er "Hegel", ikke "Skuffede forventninger"./JH]

så på at nogle personer bliver moralsk fordømt på falske præmisser. hvorefter fejltagelsen sluttelig opklares, således i Carlo Goldonis *Le Bourru bienfaisant*, skrevet og opført i Paris i 1771.

Det er dog spørgsmålet om denne mulighed i det hele taget kan udføres tragisk. En tragisk misforståelsestragedie har Diderot skitseret i det tredje af sine *Entretiens sur le Fils naturel*, hvor man også finder et par udarbejdede scener (OE, p. 143ss.¹⁰). Her misforstås heltens motiver: hans handlinger tyder på at han er en slyngel. Jeg vender senere tilbage til dette stykke, og nøjes med det åbne spørgsmål om, hvorvidt denne tragiske misforståelse også rummer stof til en *tragedie* (cf. også p. 9).

Det sublime

Tilbage til Schiller: Vigtigt er det at han også finder tilbage til det uforsonede tragiske, altså nok ender på et mere moderne standpunkt end Hegel, der på en måde blot dynamiserer Leibniz' theodice med det 18. århundredes bedste af alle mulige verdener, (cf. p. 217). Den senere Schiller har opgivet forestillingen om en meningsfyldt verden, som han endnu helst ville spare tilskueren for i *Über die tragische Kunst* (V, p. 379–80). Nu optager han Kants tanker om det sublime (das Erhabene) og udstrækker dette begreb til ikke blot at dække naturens overvældende kraft men også Historiens tilsyneladende meningsløse rasen (cf. herom Hoffmann, bl.a. pp. 108ss., og Zelle). Det viser følgende citat:

- (10) Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren — denn diese muß doch endlich aufhören — nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft

¹⁰ [Ifølge sidetallet kunne dette være en henvisning til *Œuvres complètes de Diderot*, ed. J. Assézat, bd. VII (Paris: Garnier, 1875). Er "OE" en skrivefejl for "OC"?/JH]

uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung — des bald langsam untergrabenden bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal [ringenden] Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt. Denn wo wäre derjenige, der, bei einer nicht ganz verwehrten moralischen Anlage, von dem hartnäckigen und doch vergeblichen Kampf des *Mithridat*, von dem Untergang der Städte *Syrakus und Karthago* [lesen und] bei solchen Szenen verweilen kann, ohne dem ersten Gesetz der Notwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen, seinen Begierden augenblicklich den Zügel anzuhalten und, ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen, nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen?

Schiller: *Über das Erhabene*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 478.312.
(vgl. Schiller-SW Bd. 5, p. 805-806)

<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

Her skildres en verden full of sound and fury, men sammenfattet af et tænksomt menneske; Schiller havde beskæftiget sig indgående med tiden for 30-årskrigen, før han skrev sin enestående tragedie *Wallenstein*. I det lige anførte citat er der ikke tale om en stoisk resignation, hvad den anden af mig fremhævede passage ellers ved første blik kunne forlede en til at tro. Tværtimod virker oplevelsen af vekslende ødelæggelse og skabelse eksalterende, livsbekræftende. Man kunne selvfølgelig nævne Nietzsche, amor fati og det dionysiske, men med større ret og nærmere på Schiller Haydns *Die Schöpfung*, hvor musikken flere steder udvikler en fantastisk dynamik, fx. tredje dels Duet og Kor (Nr. 30). Her lyder en strofe (men musikken er det vigtigste; for øvrigt er der andre lignende [steder/JH] i samme oratorium):

- (11) ADAM
Ihr Elemente, deren Kraft
Stets neue Formen zeugt,
Ihr Dünst'und Nebel,
Die der Wind versammelt und vertreibt:

Her sidder tilhøreren i orkanens øje og oplever kræfternes vilde og frie udfoldelse. Det samme leverer sidste sats af Mozarts symfoni n^o 41 (*Jupiter*). Vi sidder i fuldstændig ro og oplever uden tanke på vores eget; dette jeg er udstrakt til hele tilværelsen.¹¹

De helte Schiller nævner er vel at mærke ikke oplysningshelte, men tapre tabende mennesker og kulturer i historiens vilde spil (Mithridat led ligesom de to nævnte byer nederlag til Romerriget).

Alligevel har Schiller noget bestandigt i sit hjerte, vel moralloven lige som hos Kant; men modsat dennes filosofi end ikke antydes i Schillers tekst en mulighed for forsoning, et kulturelt og civilisatorisk fremskridt, hvad der ikke var Kant helt fremmed.¹²

En lignende, men ved nærmere eftersyn ret forskellig modsætning findes ofte i romantikken i form af den ædle sjæl der er uegnet til at leve i denne usle verden, men der kammer heltens angiveligt positive egenskaber for det meste over i abstrakt selvhævdelse. En hovedmodsætning i Romantikken er ifølge Jurij Lotman eneren i modsætning til massen¹³. Udviklingsromanen forsøger ofte at bygge bro til virkeligheden, men den negative version dominerer, hvor ingen brobygning accepteres. Også Goethes Wilhelm må efter sine *Lehrjahre* i *Wanderjahre* på farten igen. Udviklingsromanen nærmer sig således ofte det tragiske, men brugen af denne kategori på romantikken bliver problematisk: for det meste vurderes kun den ene term i modsætningen, individets ret, positivt; senere dekonstruerer romanerne da også på stribe den selvhævdende og håbefulde ener, således Flaubert i *L'éducation sentimentale*¹⁴.

Med Schiller har vi således genfundet det tragiske der i hele teatertraditionen siden Antikken egentlig har fristet en trang skæbne. Schiller har

¹¹ [JH: en overstreget strøtanke:] Det var måske en sådan æstetik Flaubert gik ind for¹⁵.

¹² Dette kommer frem i hans bemærkninger til den franske revolution. Kant er ikke blind for revolutionens ugerninger, men han fremhæver agtelsen for dens ideer som et kulturelt fremskridt. Også Voltaire synes at have opgivet troen på fremskridt gennem politisk kamp, men han satsede nok på kulturen: dette kunne være meningen med slutordene i *Candide*: »vi skal dyrke vores have«.

taget afsked med moralismens anvendelse af skurken, der var blevet en hyppig figur i det 18. århundredes teater (cf. nedenfor), men også med en på en eller anden måde forsonlig slutning med et positivt udblik¹¹.

Disse mulige konfigurationer af det tragiske er langt fra udtømmende, men de kan tjene som ledetråd for det følgende.

Konkluderende

Forsøget på at definere tragedien er mislykkedes endnu en gang: udgangen behøver ikke at være ulykkelig; personerne er ikke nødvendigvis af fornem byrd, og stilen behøver ikke at være særlig høj, for nu først at tage de tre elementer der indgår i traditionelle definitioner. Disse elementer er allerhøjest tilstrækkelige til at definere den franske klassiske tragedie, forudsat at man har anbragt stykker med lykkelig slutning i en anden kategori: tragi-komedien. Heller ikke Hegels definition er anvendelig; den dækker kun et fåtal af de teaterstykker vi kalder tragedier, men den er meget inspirerende.

Til videre anvendelse må man nok slå sig til tåls med en beskrivelse af en 'familielighed' (Familienähnlichkeit), således som Wittgenstein foreslår der for det tyske ord *Spiel* (cf. p. 22).

Vil man tage et skridt til kan man fastholde alvoren, men kun på et overordnet plan, ihukommende Kumbels gruk:

- (12) Den, som kun
 tar spøg for spøg
 og alvor kun alvorligt,
 han og hun
 har faktisk fattet
 begge dele dårligt.

Og så kan man måske slå sig til tåls med definitionen af det tragiske, men kræve at det skal kunne udstrækkes i en handling (cf. citat 1). Især er de allerede nævnte former nok tragiske: skuffede forventninger, men forventningerne skal være berettigede, fortrins fejl, men fortrinnene skal være

store; kommunikationsbrist, men på et væsentligt plan (Tolstoj, Sarraute). Og endelig det sublime; mennesket i de historiske kræfters vold.

Kærligheden

Et emne som man endnu i dag ofte knytter til tragediegenren er den problematiske og derfor ofte ulykkelige kærlighed. Den kan fortjene et par bemærkninger. Faktisk er det sværere end man måske skulle tro at skrive en god kærlighedstragedie uden at konfrontere kærligheden med andre kræfter eller at betragte den som et sammensat fænomen.

Sammenligner man de tre højdepunkter for tragedien, her taget i vid, litteraturhistorisk betydning, ser man at kærligheden i det antikke Grækenland og i den elisabethanske tragedie spiller en underordnet rolle og at en senere meget yndet dramatype, den hvor to elskende vil realisere et forhold, er så godt som fraværende. Heller ikke i det spanske guldalder-teater spiller de elskendes stræben efter forening nogen særlig rolle. Man har ofte sagt at kærligheden er fraværende fra det græske teater og underordnet i det elisabethanske og spanske.¹³ Men vi skal først præcisere hvad vi forstår ved kærlighedsintriger.

I Grækenland er kærligheden til stede, for det første som et etableret forhold, der hvis det anfægtes kan fremkalde en reaktion. I Sofokles' *Antigone* er Haimon og titelpersonen lykkeligt forlovede, men konflikten mellem Antigone og Kreon ødelægger forholdet og medfører Haimons selvmord. Kong Kreon værdsætter ikke synderligt dette forhold, som han dog selv tidligere har bifaldet, ja måske taget initiativet til, men siger til sin søn at han kan så sin sæd på en anden mark, altså tage sig en anden kone, underforstået at børneavlen er det væsentlige. Her figurerer kærligheden altså som noget værdifuldt, som kan ødelægges og derfor forstærker den ulykkelige udgang. Kærligheden står her nær på venskab,

¹³ Hegel har en række spændende overvejelser over kærligheden, i det antikke Grækenland og i Middelalderen, hvor han finder den 'romantiske kærlighed' (cf. II, p. 182ss.).

familierelationer og andre positive forhold, som også kan blive ofret for en konflikt.

De fleste eksempler på kærlighed er fra Euripides, altså sene: Det der mangler i forhold til senere tider er dog stadig at virkeliggørelsen af kærligheden sættes som mål, altså at to elskende stræber efter at blive forenede. Man finder højst (i *Helena*). at mand og kone stræber efter at blive genforenede. Fiktionen er at den Helena der samtykkende blev bortført til Troja kun var et spejlbillede.¹⁴ Den virkelige Helena er blevet bragt til Egypten. Hendes mand, Menelaos finder hende så der, hvorfra det lykkes ham at bringe hende hjem. Men her drejer det sig som sagt om en genforening af mand og kone, ikke om etablering af et forhold. Det græske teater kender altså positivt vurderede kærlighedsforhold, mellem Antigone og Haimon, mellem Menelaos og den omtolkede Helena, mellem Andromake og Hektor, men de eksisterer før handlingens begyndelse og ødelægges på grund af konflikten eller genetableres.

Derudover spiller kærligheden en rolle som ubetvingelig drift. Efter Trojas fald er Andromake i Euripides' *Hekabe* bortloddet som slavinde til Akilleus' søn. Hun siger:

- (13) Achillevs' Søn til Hustru ønsked mig at faa,
 Og udi Banemandens Hus jeg trælle skal.
 Og vender jeg mig fra min elskte Hektor nu
 Og aabner Hjærtet for min nye Ægteemand,
 Da krænker jeg den Døde; hvis jeg derimod
 Den Anden skyr, da bli'r min Herre jeg forhadt.
Vel siger man, at Kvindens Afsky for en Mands
Omfavnelse sig lægger alt den første Nat;

¹⁴ Euripides selv er den tidligste kilde til denne version (cf. Graves, p. 636s. og note 23). Den genfindes så hos senere forfattere, bl.a. Apollodorus. Man kan altså tænke sig at intrigen er opfundet af Euripides selv. Han kiler ofte en måske opfunden intrige ind i det mytiske stof, der lå fast, men kun i store træk. Det gælder hans *Orestes* der foregår i et tomrum, en uge efter drabet på Klytaimnestra og Aigisthos, og er måske et af hans mest spændende dramaer, hvor man ser en Orestes fra vid og sans. Også i *Ifigenia* indskyder han et tidsrum: de få dage der foregår før hendes ofring og bl.a. skildrer Agamemnons fortrydelse og forsøg på at undgå ofringen.

Men tvi den Kvinde, som, naar hun sin første Mand
Har mistet, glad kan hvile i en Andens Arm!

(p. 70-71)

Hun, modelhustruen, har sat sig for at forblive trofast og fungerer som en rollemodel, næsten som Odysseus' Penelope. men hun ved ikke hvad der kan ske i sengen. Akilleus' søn, der får hende som slave efter Trojas fald, er måske blevet betaget af hende netop på grund af det ry hun har skabt sig!

Den samme besættelse råder i Sofokles' *Trakierinderne*. Her sender Dejanira sin mand, Herakles den fatale skjorte som brænder ham op, men det sker ved en fejltagelse som Herakles tilgiver hende. Hun tror nemlig at skjorten vil vende Herakles' kærlighed imod hende; også hun vil genetablere et forhold. Dejanira bliver ikke jaloux, men siger om kærligheden at mennesket ikke er bestandigt i kærlighed. Den der vover at byde Eros trods, er en nar (cf. titelhelten i Euripides' stykke *Hippolytos*). Eros behersker de udødelige guder, altså også mig og andre kvinder. Jeg ville altså være uklog, om jeg bebrejdede min mand noget, når denne trang overmander ham eller den pige, der slet ingen skyld har og heller ikke gør mig noget ondt (frit gengivet efter Sofokles: *Die Trachinierinnen*. (p. 178–179)). Et realistisk og upatetisk syn på sex fra en elskende hustrus side.

I *Medea* er der tale om et brudt forhold, et svigt fra Jasons side, der ikke blot sårer Medeas følelser, men også rammer hende i hendes sociale status. I vore moderne tider må man (over)betone det seksuelle; det er jo det der bliver tilbage, når alt det kulturelle er skrællet af. I en nylig iscenesættelse af Cherubinis opera *Medea*, hvis handling stort set følger Euripides, er Medea reduceret til en liderlig kælling

Endelig er Faidra, i Euripides' *Hippolytos*, nok erotisk besat, og dette element har i moderne tid gjort stykket populært, men samtidig er hun et middel i Afrodites hænder til at bringe Hippolytos i fordærv, fordi han ikke dyrker kærlighedens gudinde. Racine fremstiller i sin bearbejdelse, *Phèdre*, titelheldinden helt i lidenskaberne vold, men også som en i religiøst perspektiv fortabt.

I Shakespeares komedier er selve etableringen af et kærlighedsforhold ikke hyppig, og i tragedierne er nok kun *Romeo og Julie* karakteristisk for

denne senere tradition. Her står de unge over for et socialt problem, striden mellem deres slægter, altså et politisk krav om at rette ind og ikke forbinde sig med en der tilhører fjendens klan. Den ulykkelige slutning består i at Julie får et sovemiddel der skal tjene til at lade hende slippe bort og få sin Romeo, Romeo kommer, tror hun er død, begår selvmord og følges i døden af Julie da hun vågner.

Ved denne intrige er der noget særligt: Hvad nu hvis Julie var vågnet i tide. Så ville man have fået en tragikomedie, altså et drama med lykkelig slutning. Shakespeares kilde var Da Porta, men i Bandellos *Novelle* finder man begge versioner af motivet, en med ulykkelig (II, 9) og en let varieret med lykkelig slutning (II, 41). Dette og lignende motiver findes for øvrigt ikke sjældent i novellelitteraturen, både med lykkelig og med ulykkelig slutning. I stedet for at overveje mere almene konflikter falder tilskueren eller læseren tilbage på de i fortiden næsten altid eksisterende vanskeligt overskridelige gruppemodsætninger.

Shakespeares tragedier rummer forsøg på dannelse af parforhold; det erotiske optræder i mere specielle former, som jalousi (*Othello*) eller måske incestuøs gammelmandskærlighed (*King Lear*), men glimrer også ved sit fravær, som hos lady Macbeth.

Mellem Antikken og Renæssancen ligger skabelsen af den høviske kærlighed, i sin essens det forhold at kærligheden bliver et livsopfyldende og livsbestemmende forhold mellem to elskende, kilden til al værdi og betingelsen for lykke. Det optræder første gang i tragisk udformning, i *Tristan og Isolde*-romanerne (12. århundrede og frem) om de to berømte elskende der gribes af en ubetvingelig kærlighed, flygter ud i naturen (ikke den romantiserede, som man finder i de senere hyrderomaner, men et barskt miljø, hvor de ikke en gang kan skaffe sig brød). Dernæst tages de elskende til nåde igen ved hoffet, adskilles atter og dør endelig kærlighedsdøden sammen. En elskovsdrik spiller en stor rolle. I den første Tristan-roman er dens virkning tidsbestemt; de elskende befinder sig altså i en art besættelse, der kan minde om den allerede i den antikke tragedie

kendte,¹⁵ men senere i Tristanstoffets udvikling sløres trylledrikkens betydning og kærligheden bliver evig. Den høviske kærlighed udvikles i troubadour-lyrikken, og bliver efterhånden til en lidt tom formalisme, der bruges når digtere vil gøre højtstående damer deres opvartning, ofte som ren selskabsleg. Også den italienske poesi begynder omkring 1300 med en dyrkelse af en nu platonisk kærlighed som fortsætter i Renæssancen. Også i Boccaccios alvorlige noveller finder man en alvorlig kærlighed, her dog, modsat den italienske *dolce stil nuovo* poesi, driftmæssigt forankret. Det gælder i flere af *Decamerons* fjerde dags ulykkelige noveller (cf. nedenfor). Man har altså nu en idealiseret kærlighed der kan blive selve livets mål. Ofte er den outreret til det højspændte, som når store hærførere erobrer riger for en dames skyld. Men som idealforestilling spiller den en afgørende rolle for tragediens udvikling fra Renæssancen og frem.

Diskussionen af kærlighedens betydning i det 17. og 18. århundredes Frankrig

Der foregår i de to århundreder en løbende diskussion om kærlighedens rolle på scenen. Jeg vil her kun drage enkelte momenter frem. Man havde øje for at teatret ikke altid havde været domineret af kærligheden, og det var alment kendt at kærligheden ikke behersker det antikke teater.

I den franske klassik behøver man ikke at gå længere tilbage end til Corneille for at se en slet skjult foragt for kærligheden, både i praksis og i teori. Det eneste stykke hvor kærligheden spiller en helt fremherskende rolle er *Le Cid*; dette stykke er ofte blevet opført og beskrevet som lovsangen over den unge kærlighed, men det skyldes faktisk lidt af en misforståelse: begge de unge elskende er nemlig enige om at sætte æren

¹⁵ Folkloren kender til magisk binding til en elsket, fx i følgende fortælling om Karl den Store. Kejseren elsker en pige, også efter hendes død, og han opgiver den først da man har fjernet en tryllering under ligets tunge. Derefter overfører kejseren sin kærlighed til en biskop, der nu bærer ringen, og til sidst drages han imod en mose hvori biskoppen har kastet ringen, da han blev klar over sagens sammenhæng. Her grundlægger kejseren så sin by, Aachen (cf. Paris, 1865 og 1897 og Olsen 1999).

over kærligheden; begge mener de at det er vigtigere at hævne en krænkelse af en fader eller et faderdrab end at tage hensyn til den elskede.

Når man husker dette kan det derfor heller ikke undre at Corneille ytrer sig nedvurderende om kærligheden, cf. *Discours du Poème Dramatique*, (I. 1862, 24).

- (14) Lorsqu'on met sur la scene une simple intrigue d'amour entre les rois, et qu'ils ne courent aucun peril, ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'a la tragedie. Sa dignité demande quelque grand interet d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse¹¹.

I sit forord til tragedien *Sophonisbe*¹¹ underordner Corneille kærligheden under politiske hensyn.

- (15) Je lui prête un peu d'amour : mais elle règne sur lui, et ne daigne l'écouter qu'autant qu'il peut servir à ces passions dominantes qui règnent sur elle, et à qui elle sacrifie toutes les tendresses de son coeur, Massinisse Syphaxe, et sa propre vie. Elle en fait son unique bonheur, et en soutient la gloire avec une fierté si noble et si élevée, que Laelius est contraint d'avouer lui-même qu'elle méritait d'être née romaine. (1869, p.603)¹¹

Man finder også personer i hans tragedier der udtrykkeligt sætter det politiske mål over kærligheden, fx. Émilie i *Cinna*, der af sin elskede Cinna kræver at han skal myrde kejser Augustus, hvis han vil have hende (III,5). Eller i *Sertorius*, hvor dronning Viriate og titelpersonen, en romersk hærfører begge vælger deres 'elskede' ud fra hensyn til hvem der kan fremme deres politiske mål (Viriate udtaler sig meget utvetydigt i akt IV, scene 2). Denne holdning holdt Corneille fast ved, også da han i 1662¹¹ vendte tilbage til teatret, kort før Racine gjorde sin debut. Han opdagede da hurtigt at tidsånden var ved at vende, efter at Ludvig XIV i 1661 personligt havde overtaget regeringsmagten. Dette var indledningen til at kærligheden fik øget betydning; enevælden var ikke politiske tragedier gunstigt stemt. Fréron siger direkte at kærlighedens betydning i tragedien er vokset efter Enevældens fremvækst.

I det 18. århundrede kommer kærligheden til at indtage en vigtigere rolle, og den er ofte uden saft og kraft. Man begynder at tænke over hvorfor denne følelse havde fået så stor en plads i tragedien. Fréron, Voltaires modstander, skriver således i november 1760 en anmeldelse af en *Parallèle des Tragiques Grecs* af François Brumoy¹⁶ der havde hævdet at kærligheden var den mindst tragiske af alle følelser:

- (16) Der er intet mere tragisk end denne lidenskab; det er endog den eneste man kan hengive sig til i et monarki. I et republikansk styre bevæges man ofte af ambition, af hævnøst, af en heroisme, der har store planer og mål, men i en stat der regeres af en eneste fører er det nødvendigt at alle disse lidenskaber slumrer ind, for de har ikke noget spillerum, hvorimod kærligheden holder os skadesløs for den tvang der pålægger os at betvinge de andre følelser; kærligheden fylder hele vort hjerte.

Rien de plus tragique parmi nous que cette passion ; c'est meme la seule a laquelle on puisse se livrer dans un Gouvernement Monarchique. Dans un Etat Republique on est souvent conduit, agité par l'ambition, par la vengeance, par cet héroisme qui a de grandes vues et qui tend a de grandes fins ; mais, dans un Etat gouverné par un seul chef, toutes les passions doivent necessairement s'endormir, parce qu'elles ne peuvent etre mises en mouvement ; au lieu que l'amour nous dédommage de la contrainte ou nous sommes de nous vaincre dans les autres sentimens ; il remplit notre cœur, il y domine.

(november 1760)

Jeg citerer her efter Myers (p. 52s.). Analysen er ganske rigtig og, som Myers hævder, ret original. Samtidig viser det at denne Fréron, som jeg vender tilbage til, nok var kongetro, men køligt og uden fanatisme. Men kuriøst er det at Fréron har hugget sin analyse hos sin modstander, nemlig i Marmontels *Réflexions sur la tragédie*, der var udkommet tolv år før, og som Fréron polemiserer imod med lange referater, men uden at nævne den originale analyse. (cf. p. 136). Marmontel udvikler sin analyse og udtrykker her de modernes synspunkt, at de litterære genrer ændres i

¹⁶ [Der er tilsyneladende tale om *Parallele des tragiques grecs et françois* (Lille: Frères Duplain, 1760), anonym men normalt tilskrevet Louis Jacquet, hvor den kritiserede påstand står på side 165; Pierre Brumoy har skrevet *Sur le parallèle du théâtre ancien et du moderne* (1730), som Jacquet omtaler. Forvekslingen er overtaget fra den nedenfor omtale Myers./JH].

tidernes løb, at en forfatters smag viser sig i at han tillemper de uforanderlige principper for kunsten til sin tid og sit folk, og at:

- (17) Mennesker der til stadighed bevæges af det politiske livs omskiftelser i en demokratisk stat er mere modtagelige for stærke indtryk end sjæle der i en enevældig stat slumrer i et roligt privatliv. Det er af omtrent samme grund at de af Corneilles værker der gjorde størst lykke ved deres originalitet i dag har så lidt succes. Borgerkrigenes røre havde endnu ikke lagt sig på Corneilles tid. Alt hvad der åndede politik, sjælsstyrke og ædle følelser blev godt modtaget af et folk hvis ulykker havde gjort det heroisk, og som mente at kunne genfinde sig selv i hvert træk. Roligere tider har kølnet gemytterne, og de tragiske begivenheder, der var handling for vore forfædre, er for os nu kun fortællinger. Staten er lykkeligere, men teatrets kunst er blevet vanskeligere.

Des esprits sans cesse agités par le tumulte des affaires publiques, tels que dans un état populaire, sont bien plus susceptibles des grandes impressions, que des âmes endormies dans le calme d'une vie privée, telles que dans un état monarchique. C'est par une raison à peu près semblable, que ceux des ouvrages de Corneille, qui ont le mieux réussi dans leur nouveauté, ont aujourd'hui si peu de succès. L'effervescence des guerres civiles n'étoit pas encore apaisée du temps de Corneille. Tout ce qui respiroit la politique, la fermeté d'ame, la hauteur des sentiments, étoit bien reçu d'un peuple que ses malheurs avoient tourné à l'héroïsme, & qui croyoit se reconnoître à chaque trait. Des temps plus tranquilles ont refroidi les esprits en les calmant, & les événements tragiques, qui étoient comme des actions pour nos ancêtres, ne s'ont plus pour nous que des récits. L'état est plus heureux ; mais l'art du theatre plus difficile.

(p.23)

Her peger Marmontel på den urolige tid, der efter en borgerkrig, Fronden (1648–52), førte til Ludvig XIVs franske enevælde og giver dermed et tidligt eksempel på en sociologisk litteraturanalyse. Fréron omtalte meget kritisk denne afhandling af Marmontel, men under behandlingen af det afsnit, 'intrigen', hvorfra citatet stammer, nævnes dette interessante litteratur-sociologiske synspunkt ikke.¹⁷

¹⁷ Synspunktet var for øvrigt ikke helt nyt. Voltaire kommer også ind på forskellen mellem Fronde-tiden og det 18. årh. i et brev til Cideville, d. 3. nov. 1735, citeret af Lion, p. 56.

Voltaire havde også vendt sig imod denne tendens og er på dette punkt enig med sin fjende Fréron. Før *Électre* havde han skrevet to andre tragedier uden kærlighedsintrige: *Jules César* og *Mérope*. Han mente at hvis kærligheden skulle vises, skulle den være en altdominerende lidenskab, og ellers bandlyses fra scenen, som han formulerer det fx. i *Lettre à monsieur le marquis Scipion Maffei, auteur de la mérope italienne, et de beaucoup d'autres ouvrages célèbres* (cf. også p. 190) [1] 50:Ⓜ).

- (18) Og tro ikke at denne ulykkelige vane at overlæsse vore tragedier med en unyttig galanteriepisode skyldes Racine, som man bebrejder ham det i Italien. Det er tværtimod ham som har gjort hvad han formåede for at forbedre den franske smag. Kærlighedslidenskabene er hos ham aldrig episodisk; den er grundlaget for alle hans stykker; den udgør den vigtigste interesse. Den er den mest teaterregnede af dem alle, den rigeste på følelser, den mest omskiftelige: den skal være selve sjælen i et teaterarbejde eller være bandlyst. Hvis kærligheden ikke er tragisk er den flov; og hvis den er tragisk, skal den være enerådende.

[Et ne croyez pas, Monsieur, que cette malheureuse coutume, d'accabler nos tragédies d'un épisode inutile de galanterie, soit due à Racine, comme on le lui reproche en Italie. C'est lui, au contraire, qui a fait ce qu'il a pu pour réformer en cela le goût de la nation. Jamais chez lui la passion de l'amour n'est épisodique ; elle est le fondement de toutes ses pièces : elle en forme le principal intérêt. C'est la passion la plus théâtrale de toutes, la plus fertile en sentiments, la plus variée : elle doit être l'âme d'un ouvrage de théâtre, ou en être entièrement bannie.] Si l'amour n'est pas tragique, il est insipide ; et s'il est tragique, il doit régner seul.¹⁸

Citatet er egentlig svært at forstå, med mindre man reducerer kærlighedens intriger til rivalitet. Hindringen kan være en anden, fx politisk interesse. Desuden kan kærligheden bestå i en agtelse for en ikke erotisk værdi, og meget andet kan anføres. Den store gåde er imidlertid at den langt overvejende del af Voltaires tragedier har indflettet kærlighedsintriger, og mange af dem har et tema der intet har med kærligheden at gøre. Af sine forskrifter overholder Voltaire kun tilnærmelsesvis, altså med

¹⁸ 03, p. 225. Moland-udgaven IV, p. 182,[220, og Myers p.50/49ss markeret med [][]. [JH: Således i filen; meningen er mig ikke klar.]

undtagelser, at kærligheden skal være ulykkelig. Det vil jeg vende tilbage til.

Ved Crébillons død skrev Voltaire en lovtale over sin rival (*Éloge de Crébillon* 1762), der er en sand nedgørelse af Crébillons stykker, et for et. Den tilbagevendende indvending er at Crébillon skulle indsætte fade, unødvendige kærlighedsintriger. Her lader Voltaire til at være blind for at kærlighed i en biintrige kan belyse hovedintrigen. I sin *Électre* lader Crébillon titelpersonen elske en søn af Égisthe og Oreste en datter af samme. Disse biintriger kan sætte hovedintrigens hævn i relief, vise hævnfølelsens altovervældende styrke, når den ikke viger tilbage for at ofre kærligheden, at hævnen altså er stærkere end Eros og sejrer i strid (Hermed har jeg ikke sagt at Crébillons *Électre* er et mesterværk; han kunne med fordel lidt nøjere have skildret de to biintriger, for at sætte den ødelæggende hævntrangs vildskab i relief).

Langt senere, i 1770, genskriver Voltaire Crébillons *Atrée et Thyeste* under titlen *Les Pélopidés ou Atrée et Thieste*. Stykket blev ikke opført. I et brevfragment kommenter Voltaire Crébillons version og er nu lidt mildere stemt over for sin gamle fjende. Han forstår ikke hvordan romerne (vel Seneca) har kunnet lave en plat og kedelige tragedie over dette stof; så fortrækker han dog den rædsel hvormed Crébillon har fyldt sit stykke. Tragedien skal for Voltaire fremstille altfortærende lidenskaber; kærligheden skal være vild og vanvittig. Voltaire har dog fire indvendinger imod Crébillons stykke:

- Atreus hævner sig for en uret han har lidt for tyve år siden.
- Den anden er at Atreus har fattet sin beslutning i 1. akt og udfører den i 5. uden nogen modstand, udviklet i en intrige
- Den tredje er en kærlighedsintrige mellem to unge, som for Voltaire blot er fyld. Den kan dog opfattes som et værdifuldt forhold som hævnen ødelægger.
- Den fjerde er at stykket er skrevet dårligt. Som erfaren skuespilforfatter kunne Voltaire sige (til den unge Marmontel) at en helt korrekt stil ikke betød så meget under førsteopførelsen; man kunne altid file på den senere (Marmontel: *Correspondance* p. 8; 15. februar 1748). I sin høje

alderdom var Voltaire blevet mere stilbevidst, som det bl.a. fremgår af det brev til Det franske Akademi som han lod trykke som indledning til *Irène*, der blev opført i 1778. Voltaire var i den anledning kommet til Paris, hvor han blev hyldet efter en strabadserende rejse, hvorunder den gamle mand nærmest satte livet på spil. Hvis et stykke er dårligt skrevet, mener nu Voltaire, hjælper det ikke at intrigen er fuldkommen. Tilbage står at de fleste teoretikere i den franske klassicisme og postklassicisme nok taler om at der er megen kærlighed i tidens stykker, at de ikke er enige om hvorvidt dette *meget* er *for meget*, men at de sjældent analyserer hvordan kærligheden er placeret i intrigen.

I moderne litteratur findes mange intriger hvor en kærlighed ødelægges af andre hensyn; jeg husker umiddelbart *Per Flys Arven*. Tilsvarende kærlighedsintriger findes i flere af Crébillons andre stykker. Det afgørende er om virkeliggørelsen af kærligheden er hovedsagen, altså om noget andet står i vejen for kærligheden, eller om hovedmålet er noget andet som kærligheden stiller sig hindrende i vejen for. Dette andet mål kan være positivt eller negativt vurderet; det kan dreje sig om pligt, ambition, hævn, men også fædrelandskærlighed, et republikansk ideal (som i flere tragedier om drabet på Cæsar, heriblandt Shakespeares). Ganske tilsvarende kan også kærligheden være positivt eller negativt vurderet, eller relativiseret til et mindre gode, en fornøjelse, hvad Corneilles helte i reglen mener (cf. p. 64).

Man kan her tilføje at kærligheden nok spillede en vigtig rolle fra Renæssancen og frem, men at den for det meste led skibbrud på sin modsætning til politiske krav. En undtagelse er Giraldi, hvor kærlighedens berettigelse begrænses af moralske krav.

HEGEL OG KÆRLIGHEDEN

I sin behandling af tragedien står Hegel med kærlighedens problem, med et tema der som nævnt behersker store dele af moderne digtning på en i Antikken uset måde. Han ser kærlighedens underordnede betydning i den græske tragedie, og ligeledes dens livsbestemmende betydning fra Middelalderen og frem. Kærligheden kan nu skabe konflikter i forskellige konstellationer: kærlighed og ære kan være hinandens modsætninger. Et

forholdsvis kendt, men en smule kompliceret eksempel er Corneilles *Le Cid*, som jeg vender tilbage til.

Også standsforskelle kan skabe konflikter. Hegel giver her ingen eksempler på tragedier med en sådan konflikt, men vi kan gå en smule videre med ideen. I komedielitteraturen er denne modsætning triviell, og den løses oftest af en lige så triviell genkendelse: man opdager at de elskende befinder sig på samme sociale niveau. Et eksempel fra en tragikomedie er biintrigen i Corneilles *Le Cid*. Her elsker en kongedatter hovedpersonen og tror et øjeblik at hun kan hengive sig til sin kærlighed, fordi han har overvundet tre mauriske konger og dermed hævet sig op til fyrsteniveau. Der er altså tale om en 'transformation', en sjældnere variant af genkendelsen.

Desuden, siger Hegel, kan kærligheden geråde i modsætning til andre pligter, familie, statsinteresser, fædrelandskærlighed, mm., og endelig til forskellige ydre forhold: livets prosa, ulykker, fordomme, bornerthed, onskabsfuldhed osv. Disse forhold, der beror på tilfældigheder, affærdiger Hegel hurtigt.

Så fremdrager Hegel et vigtigt element ved kærligheden: tilfældigheden, dette at et bestemt individ elsker et bestemt andet.

- (19) (Kærligheden) er kun det enkelte subjekts personlige følelse, der ikke bliver opfyldt ved menneskelivets evige interesser og objektive indhold, med familie, politiske mål, fædreland, pligter der udspringer af embede, stand, frihed, religiøsitet, men kun ved det egne selv, der vil have denne følelse tilbage, spejlet i et andet subjekt.

Sie ist nur die persönliche Empfindung des einzelnen Subjekts, die sich nicht mit den ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseyns, mit Familie, politischen Zwecken, Vaterland, Pflichten des Berufs, des Standes, der Freiheit, der Religiosität, sondern nur mit dem eigenen Selbst erfüllt zeigt, das die Empfindung, wiedergespiegelt von einem anderen Selbst, zurückempfangen will.

(II, p. 188)

De elskende spejler sig altså i hinanden, og finder derved den livsopfyldelse som andre kan finde i almene interesser. I den romantiske kærlighed drejer alt sig om at denne ene netop elsker denne anden. Hvorfor den elskede er den fuldkomne, forbliver en privatsag i forhold

til de gamle tragediehelte: Agamemnon, Klytaimnestra, Orest, Oedipus, Antigone, Kreon osv. der er drevet af et mål (pathos) med absolut berettigelse. Hvis Klytaimnestra ikke bliver straffet, hvis uretten imod Antigone ikke bliver ophævet, så er det en uret i sig selv, men hvis en elskende ikke får netop den bestemte partner er der ikke nødvendigvis sket en uret.

Hegels bemærkninger rammer mange tragedier, men måske ikke alle. Man kan tænke på kærlighedens ret. Jeg tager her et eksempel fra en novelle, Ghismonda fra Boccaccios *Decameron* (IV,1) står i den situation at hendes far har forsømt sin pligt: at finde en ny mand efter at hun er blevet enke og har fået sanserne vakt. Hun vil ikke have den eneste ene, men en passende mand. Der er altså egentlig ikke tale om høvisk kærlighed. Denne konflikt tager Giraldis op, omend i forvansket form, i sit rædselsdrama *Orbecche* (cf. p. 225). Også en anden berømt *Decameron*-novelle, om Federigo og hans gode falk berører den alvorlige kærlighed, her med lykkelig udgang (V,9). Her vinder elskereren en enkes hjerte ved at ofre sin jagtfalk, det dyrebareste han ejer, og under indtryk af hans ædelmodighed vælger hun ham til mand, men ikke i øjeblikkelig betagelse. Hun har egentlig ikke tænkt at gifte sig, men lidt senere, da hun bliver presset af sine brødre til at gifte sig igen, husker hun Federigo og hans ædelmodighed, fordi han nok vil være den bedste mand hun kan finde. Ingen af de to damer er eksalterede fuseraster; begge er enker og kender seksualiteten. I to af sine alvorlige noveller har Boccaccio faktisk omtolket den høviske kærlighed: elskereren er ikke den eneste ene, men et udmærket menneske som kan danne udgangspunkt for et forpligtende samliv.

I de første romaner om Tristan og Isolde foranlediges den uovervindelige betagelse ved en trylledrik, og de tager altså højde for det tilfældige ved forelskelsen, men sætter derudover radikalt kærlighedens muligheder i modsætning til samfundets krav. Man kunne også tænke på elskende i lukkede verdener uden valgmuligheder. I moderne tid kunne homoseksuelle elskendes trange kår også udvikles til det tragiske, og konflikten ville dermed have en principiel værdi, en substans med Hegels

ord; han betoner dog selv at kærlighed opstår mellem personer af forskelligt køn.

Endelig er der så de konflikter der opstår når man først har nået ægteskabets sikre havn. Dette er Kierkegaard¹¹, men ikke Hegel opmærksom på. Her kan man også tænke på at de to partnere kan glide fra hinanden og pludselig opdage at de repræsenterer forskellige værdisæt.

Hegels overvejelser har klargjort det fænomen at kærligheden ofte, men ikke altid, kan begrænse sig til en privatsag, men en privatsag som et stort flertal vil kunne genfinde sig selv i og som derfor indbyder til identifikation.

Begrænsning gennem udelukkelse

Den tilfældige katastrofe

Den helt tilfældige, isolerede katastrofe kan man hurtigt eliminere. Den er ikke egnet til tragisk fremstilling. Man kan udelukke det tilfælde hvor en person rammes af en for alle uventet ulykke, en ulykke som kun kan forudses statistisk, som fx det at blive dræbt af en faldende mursten i stormvejr. Muligheden findes dog brugt, i reglen i maskeret form når en forfatter skal af med en person som ikke mere tjener fremstillingen. Bliver denne død årsag til at et livsværk ikke afsluttes, kan man med god ret kalde den tragisk, men denne ulykkelige hændelse rummer ikke stof til en tragedie.

Kunstnerisk fremstilling

Endelig kan man prøve at komme det tragiske lidt nærmere ved at udelukke forskellige typer af dramaer der ofte går under betegnelsen tragedier. Jeg har allerede været inde på at en tragisk begivenhed ikke altid rummer stof til en tragedie, at den skal kunne udvikles til den nødvendige udstrækning.

Det fysisk onde over for det moralsk onde

Moralfilosofferne har indført et skel mellem det fysisk onde: sygdom, død, naturkatastrofer – herunder det berømte jordskælv i Lissabon i 1755, der bl.a. fik Voltaire til at tvivle på at vi levede i den bedste af alle mulige verdener, som Leibniz havde hævdet det. Jeg nævner det fordi det blev genstand for mange kommentarer og blev behandlet også litterært; Voltaire skrev en ode om det, og det var inspirationen til hans filosofiske roman *Candide*. Hegel udelukker i sin æstetik at et fysisk onde i sig selv kan give anledning til et kunstværk¹¹. Man har dog flere eksempler på skildringer af en sygdom der tager livet af en person, fx i Thomas Manns *Buddenbrooks* eller Lampedusas *Il gattopardo*, hvor hovedpersoner dør af en sygdom, men de er livstrætte. Døden selv kan vanskeligt fremstilles som en værdi, højst som en udfrielse fra det der er værre. Selv helgener hvis hele sjæl higer efter det hinsides har ikke travlt.

Man kunne i sidste instans opfatte døden som det fysisk onde par excellence. Myter fremstiller ofte heltens umulige forsøg på at unddrage sig døden, således fx Gilgamesj, Friggs forsøg på at sikre Balders liv og Odins forgæves forsøg på at kalde den døde Balder tilbage i den nordiske mytologi, eller Adam og Eva i paradiset, hvor viden er viden om døden. Også i folkeeventyret findes som motiv et forsøg på at unddrage sig døden (Aarne/Thomsom¹²), men motivet ser ud til at være fremmed i tragedier eller episk digtning (hvor dog Akilles' usårlige legeme, bortset fra hælen, er forbundet med dette motiv, men ikke udviklet i de homeriske digte. (Aarne/Thompson¹³). Disse tekster giver nok udtryk for en tragisk livsfølelse, men er næppe egnede til fremstilling på en scene.

Det heroiske

Dernæst vil jeg udelukke det heroiske. Den heroiske helt kan triumfere, selv i døden, når de værdier han kæmpede for bevarer deres gyldighed på trods af eller direkte ved heltens undergang. En sådan helt bliver genstand for publikums beundring, hvis stykket ellers virker.

Der findes mange tragedier der hermed falder uden for en strengere definition af det tragiske, fx de fleste, ja måske alle Corneilles dramaer,

benævnt tragedier. I mange af dem går helten stolt til grunde, uden at være blevet rokket i sin overbevisning, tværtimod. Man kan forestille sig den samtidige opførelse af Corneilles tragedier som en fejring af den tabende feudaldadels værdier i klingende mandige monologer (der også kunne reciteres af kvinder), med maksimer der sluttes uden omtanke. Heltens værdier står fast til det sidste. Og tilskueren kan gå opbygget hjem; han er jo ikke blevet rokket i sit værdigrundlag.

Lessing har givet en meget rammende kritik af beundringens æstetik i *Briefwechsel über das Trauerspiel* (IV, p. 162). Hans hovedpointe er at tragedien skal vække medfølelse (sådan skal *Mitleiden* vel forstås). Ser vi nu fx den stoiske Cato foragte døden, finder medfølelsen ro i beundringen, og beundringen af et individ kan rettere forstås som en forundring, over at et sådant individ findes. Dermed er vi ude af tragedien. Det samme ville gælde, hvis der er tale om to værdimodsætninger. Man kunne forestille sig Antigone fremstillet som stoiker (flere moderne versioner af dette stof går faktisk i den retning), men dermed ville Kreons værdier været nedvurderet, og der ville ikke være tale om en virkelig værdikonflikt. Værdimæssigt stiller heroiseringen af en helt intet på spil.

Den rene ondskab

Heller ikke den absolutte antihelt kan bruges. Der findes kun få eksempler med hovedpersoner i rollen, men skurken får en forøget betydning i oplysningstidens teater. Af hovedpersoner kan jeg kun komme i tanke om *Atrée et Thyeste* (1707) af Crébillon den ældre (de antikke versioner er ikke overleverede; kun Seneca behandler temaet, og han er ikke tragiker efter min omtrentlige definition men en moralist der skildrer mennesker gå til grunde i lidenskabernes vold), og desuden *Titus Andronicus*, et af Shakespeares første stykker. Som i det græske mytiske stof lader Atreus i Crébillons stykke for at hævne sig på sin bror Thyestes dennes sønner myrde. Så serverer han deres blod for deres far. I slutreplikken triumferer Atreus uden nogen form for anger eller anfægtelser. Her reagerer tilskueren vel nogenlunde som man ville reagere på skildringen af en bestialsk morder uden noget egentligt motiv. Splatterdramaer har

også et publikum. Voltaires omarbejdelse af Crébillons stykke vil jeg senere komme ind på (cf. p. 189).

Aristoteles udelukker den onde person, men kun i egenskab af helt, fordi den onde ikke kan være genstand for medlidenheden (kap.), ikke som den der bevirker lidelsen (kap. 13). Dette sidste gør derimod Schiller, der i sin *Über die tragische Kunst* (1770–71) skriver:

- (20) Det vil altid gøre afbræk i værkets fuldkommenhed, hvis den tragiske digter ikke kan klare sig uden en slyngel, og hvis han er tvunget til at aflede lidelsens størrelse af ondskabens størrelse. Shakespeares Jago og Lady Macbeth, Kleopatra i *Rogodune* (tragedie af Corneille) og Franz Moor i *Røverne* beviser denne påstand.

Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeares Jago und Lady Macbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räufern zeugen für diese Behauptung.

Schiller: *Über die tragische Kunst*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 477.610

(vgl. Schiller-SW Bd. 5, p. 379).

<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

Her sætter Schiller fingeren på et stort problem i samtidens teater: indførelsen af skurken som nødvendighed for at kunne placere det onde. Han citerer ovenikøbet sit eget ungdomsværk, *Die Räuber* som eksempel på fejlen. Man kan være uenig i Shakespeare-eksemplerne, og i stedet opfatte de nævnte personer som skyggesiderne ved hovedpersonerne. I Shakespeares forlæg, en novelle fra Giraldis *Gli hecatommitho*¹⁹, er den person der svarer til Jago med til mordet.¹⁹

Umotiverede lykkelige og ulykkelige slutninger

Det er karakteristisk for komedier at de for det meste ender lykkeligt og lige så karakteristisk at den lykkelige slutning ofte, måske ligefrem for

¹⁹ [JH: en overstreget strøtanke:] Othello og Macbeth selv. Det er jo også dem der udfører de to mord. Senere viser Schiller også vejen, bl.a. i en så dobbelttydig figur som titelpersonen i *Wallenstein*.

det meste, kan virke påklistret. De mest ubehjælpelige løsninger er genkendelserne, altså det fænomen at to unge ikke må blive forenede, fordi de adskilles af en afgørende forskel, typisk i formue eller stand. Så opdager man at de tilhører samme socialgruppe, og så kan de gifte sig. Men virkelighedens konflikt er blevet eskamoteret.

En løsning hvor man opretholdt de sociale skel og lod de unge få hinanden til sidst kan være uacceptabel for et publikum der ikke gerne ser at man rokker ved skellene mellem stænderne eller andre sociale forskelle, eller som blot opfatter en overskridelse som urealistisk. Og der findes formulerede eksempler på den umulighed. Richardsons roman *Pamela* gav anledning til mange bearbejdelser for teatret. Hos Richardson accepterer en mand som bekendt at gifte sig med titelheltinden, der er af lavere stand, men dydig. Og den slutning blev bibeholdt i mange af de teaterstykker der blev skrevet ud fra Richardsons roman. Men den store dramatiker Goldoni indførte en genkendelse: det viser sig i slutningen af hans drama at Pamela i virkeligheden er af høj byrd. Denne ændring forklarer han i forordet til sin *Pamela* (1750, vol. III, p. 332) med at et ægteskab mellem ulige ville have været uacceptabelt for hans venetianske publikum;²⁰ han er for øvrigt enig med dette publikum og fremhæver at mesalliancer kan gøre børnene ulykkelige; og det er der flere eksempler på. Desuden skal teatret give eksempler på gode sæder, og kærligheden ser han, som de fleste af hans samtidige, ud til at opfatte som en menneskelig svaghed:

- (21) ... den engelske forfatters moralske formål passede ikke til mit lands ånd og sæder ... Komedie, som er eller burde være sædernes skole må kun fremstille menneskelige svagheder for at rette dem og man skal ikke risikere at ofre de ulykkelige efterkommere under foregivende af at belønne dyden.
... le but moral de l'Auteur Anglois ne convenait pas aux mœurs et à l'esprit

²⁰ [JH: I et separat afsnit "Materialer" findes citatet:]

Accordar voglio ancora, che coi principi della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume.

de mon pays... La Comédie qui est ou devrait être L'école des mœurs, ne doit exposer les foiblesses humaines que pour les corriger, et il ne faut pas hasarder le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu.

(*Mémoires* II,9; vol. I, p. 277)

Jeg noterer i forbigående et par detaljer til senere brug: for Goldoni tæller publikum meget, og skifter han til fransk publikum, skifter holdningerne også (cf. Olsen 1995, p. 143–47). Men først og fremmest: for Goldoni er det *sæderne* mere end *dyden* der skal forbedres. Abbed Chiari, der var betydeligere end det fremgår af litteraturhistorierne, der hovedsagelig fremstiller ham som Goldonis mindreværdige rival, fik i 1755 opført et stykke, *Pamela maritata*, hvor ånden er en helt anden. Heltinden er selvbevidst og antiaristokratisk, og hun bliver gift uden social genkendelse (cf. Olsen 1995, p. 116–27).

Også i forbifarten vil jeg gøre opmærksom på et interessant problem. Venedig havde i det 18. århundrede adskillige teatre, og rivaliteten mellem Goldoni og Chiari (der for øvrigt blev forsonede) lader til at række videre end de to personer. Bag dem kan man skimte to forskellige publikummer, et mere konventionelt og et mere liberalt. Jeg får desværre nok ikke tid til at tage dette problem op; Franco Fidos arbejder kan tjene som en åbning af feltet.

Lidt mindre påagtet er det at også en ulykkelig slutning kan skjule værdikonflikter. Et problem kunne måske løses, fx gennem en forsoning eller en tilgivelse, men denne løsning ville stride imod de gældende værdier. Så derfor affiver forfatteren en person i det problematiske par eller dem begge. Ganske som genkendelsen i den lykkelige komedieslutning kan den ulykkelige slutning maskere en værdikonflikt. Hovedforskellen er at genkendelsen eller noget tilsvarende, fx. en tilgivelse, indtræder for sent; den tilgivne har allerede taget afsked med tilværelsen, typisk ved at tage gift (i operaen giver dette tid til en hel arie), eller, sjældnere, ved at stikke sig (eventuelt i kulissen) og så udånde på scenen. Pointen er at også her camoufleres værdikonflikten; en lykkelig slutning ville have været uacceptabel. En interessant undtagelse er her operaen, ofte med mytisk stof, dvs. et stof der sjældent rummer en moderne

værdikonflikt. I Glucks opera får Orfeus sin Eurydike med op fra underverdenen; om Orfeus får eller ikke får sin Eurydike har ingen moderne sociale implikationer. Men Monteverdi bevarer i sin intrige det evige tab af Eurydike. Til gengæld føres Orfeus af Apollo til himlen, hvor Eurydikes skønhed erstattes af himlens stråleglans.¹¹ Der findes også adskillige opera-versioner af franske tragedier med en lykkelig slutning.

Man kunne altså konkludere at de lykkelige genkendelser meget ofte peger på en værdikonflikt som slettes (fx standsforskellen), og at de derfor må overvejes i en behandling af det tragiske. Det samme kan siges om de egentlig unødvendigt ulykkelige slutninger. De peger ofte på problemer som måske allerede er løst i virkeligheden, men hvis løsninger ikke virker særligt stuerene. Det gælder i eminent grad for realpolitikken.

En veldrejet tragedie fra den franske højklassik kan eksemplificere det problem der rejses af de unødvendigt ulykkelige slutninger; den anslår for øvrigt et tema som vi vil genfinde hos Voltaire: fortidens skyld.

ASTRATE SOM EKSEMPEL

Philippe Quinaults tragedie *Astrate, roi de Tyr* er fra 1663, altså lige før Racine begynder sin fremgangsrige karriere. Quinault er lige så meget kendt som librettist (og i operalibrettoer, der på den tid skulle ende lykkeligt, accepteres usandsynlige slutninger lettere). I *Astrate* er dronning Élise kommet uretmæssigt på tronen. Hun har ladet den retmæssige konge og to af hans tre sønner dræbe, for at sikre sin magt. Hun gjorde det modvilligt og ville hellere have sparet deres liv; det resumerer hun med en af de maksimer som fylder godt i tidens dramatik:

- (22) Og statsræson kræver ofte at man foretrækker en nødvendig forbrydelse for den skadelige dyd.

Et la raison d'État veut souvent qu'on préfère
À la vertu nuisible un crime nécessaire.

(I,5)

Nu vil hun fri af forbrydelsen og derfor gifte sig med den sejrige feltherre *Astrate*, som hun elsker højt og genelskes af. Hendes kærlighed er også politisk begrundet: *Astrate* har vundet et slag der har reddet hendes trone. Desuden er han agtet, medens hun betragtes som illegitim dronning af

den gamle konges parti. Den anden bejler, Astrates rival, har derimod tabt to slag.

Nu viser det sig at Astrate er identisk med den tredje, overlevende kongesøn, opdraget af en plejefar som er indædt modstander af usurpatorerne. Folket rejser sig, men det lykkes Astrate at få alle til at tilgive Élise. Desværre har hun kort før taget gift, og har nu lige en scenes tid til at forklare sig. Hun har oven i købet gjort det for at redde Astrate. Hvad nu hvis hun ikke havde taget giften (Astrate kunne have revet bægeret fra hende)? Men det havde måske været lige krast nok at se en ung fyrste gifte sig med sin fars og sine brøders morder.

Voltaire bruger i *Sémiramis* en intrige der kan minde om den der udvikles i *Astrate*, men modsat Quinault har Voltaires dronning dræbt sin mand (hvis stemme lyder skæbnsvangert fra graven), og den unge mand hun er betaget af viser sig at være hendes egen søn, som uforvarende kommer til at dræbe hende; selv på overfladen træder skæbnen frem (ikke særlig overbevisende for den moderne læser), og den understreges i stykkets morale (cf. p. 175 og ¹¹).

Quinaults ulykkelige slutning er egentlig dramatisk unødvendig. En retfærdiggørelse af en politisk begrundet forbrydelse ville have været mere interessant. Nok er skylden stor, men den er tilsyneladende ikke blevet en uafvendelig skæbne. Ville man have en lykkelig slutning kunne man have ladet drabene foretage af Élises far (der nævnes i stykket). Så ville hun have kunnet nøjes med en arve-synd.

En retfærdiggørelse af fortidige forbrydelser begået ud fra statsræson findes i Corneilles *Cinna*; der er forbrydelsen forlagt til forhistorien. Corneilles stykke handler om kejserens mildhed: han tilgiver nogle sammensvorne tilhængere af republikken, men i stykket får man at vide at Augustus, med hvem republikken ophørte, kom på tronen ved grusomheder og nu søger at befæste sin trone ved mildhed. Den berømte tilgivelsesmonolog¹¹, der ofte er blevet berømmet for sit storsind, er altså samtidig et køligt overvejet politisk træk, hvilket forøvrigt fremstilles i en foregående scene¹¹.

Man kan ud fra *Astrate* og mange andre stykker konkludere at en ulykkelig slutning ikke borger for en tragisk konflikt. Hvis ikke et stykke rummer en højere anskuelse, foretrækker også Hegel en lykkelig slutning.

- (23) Sind deshalb die Interessen in sich selbst von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe werth ist, die Individuen darum aufzuopfern, indem sie sich, ohne sich selber aufzugeben, ihrer Zwecke entschlagen oder wechselseitig darüber vereinigen können, so braucht der Schluß nicht tragisch zu seyn. Denn die Tragik der Konflikte und Lösung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dieß um einer höheren Anschauung ihr [568]Recht zu geben, nothwendig ist. Wenn aber diese Nothwendigkeit fehlt, so ist das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die Schauspiele und Dramen, diesen Mitteldingen zwischen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetischen Standpunkt dieser Gattung habe ich schon früher angegeben.

(III, p. 567–68)

Andetsteds skildrer Hegel mange af sin tids dramaer, som fyldt med ydre forviklinger, hvor konflikterne er af underordnet karakter (I, p. 188). Væsentligt i det foregående citat er det at Hegel kun får koblet tragedie og ulykkelig udgang sammen ved at kræve at tragedien fremstiller højere anskuelser. Ellers foretrækker han en lykkelig udgang.

Man har ofte været opmærksom på at lykkelige slutninger ikke virker særlig sandsynlige, talt om poetisk retfærdighed osv. Det foregående antyder at ulykkelige slutninger kan være lige så falske.

Omvendelsen

Denne gruppe af dramaer er heterogen. Den består i at en hovedperson skifter mening og findes sporadisk helt fra Antikken. Den tragiske konflikt kan således undertiden løses, eller i det mindste undgå at føre til en ulykkelig slutning. I Sofokles' *Filoktet* er forhistorien den at den græske hær på vej til Troja har sat Filoktet i land på en ø, fordi de ikke kan udholde stanken af de sår han har fået. I en af stoffets varianter er det spået at grækerne skal bruge Filoktets bue, hvis de vil gøre sig håb om at indtage Troja. Altså tager Odysseus og Akilleus' søn afsted for at franarre Filoktet buen. Det lykkes også, men Neoptolemos angrer bedraget og lover at bringe Filoktet hjem, og ikke til Troja. Filoktet hader Odysseus, der her

optræder som hovedmanden for bedraget. Kløgtig er Odysseus altid, men snart i den gode, snart i den onde sags tjeneste. Stykket slutter med at Hermes kommer og byder alle at drage imod Troja, og han får forsonet Filoktet med grækerne. Dette er forøvrigt en interessant brug af *deus ex machina*-teknikken: Herakles får bragt tragediens miniintrige i overensstemmelse med det mytiske stof, som tragediedigterne i store træk måtte respektere.²¹ Sofokles' drama indfører muligvis en ny værdi på scenen: selvbesindelsen og forkastelse af gemen list gennem et tillidsbrud. Man kunne tolke Neoptolemos' sindelagsændring som en frigørelse, en inderliggørelse af det etiske over for den statsræson der har været gældende hidtil, altså som en foregribelse af Sokrates' holdning.

Selve gudeinterventionen er på det værdimæssige plan aldeles unødvendig, men den unikke brug af *deus ex machina*-teknikken bringer tragediens slutning i overensstemmelse med sagnstoffet; følger man det, skal buen jo bringes til grækerne der belejrer Troja for at byen kan falde. Der findes flere eksempler på at de græske dramatikere bruger sprækker i sagnstoffet til at skaffe sig et lille frirum i det ellers i store træk fastlagte sagnstof.

²¹ Jeg sætter *Filoktet* meget højt. Det samme gør Diderot, opdager jeg. Han kommenterer det således, midt i den libertinske roman *Les bijoux indiscrets* kap. 38:

Or, mettez à part certaines idées relatives à leurs usages, à leurs moeurs et à leur religion, et qui ne vous choquent que parce que les conjonctures ont changé ; et convenez que leurs sujets sont nobles, bien choisis, intéressants ; que l'action se développe comme d'elle-même ; que leur dialogue est simple et fort voisin du naturel ; que les dénoûments n'y sont pas forcés ; que l'intérêt n'y est point partagé, ni l'action surchargée par des épisodes. Transportez-vous en idée dans l'île d'Alindala ; examinez tout ce qui s'y passe ; écoutez tout ce qui s'y dit, depuis le moment que le jeune Ibrahim (Néoptolème) et le rusé Forfanty (Ulysse) y sont descendus ; approchez-vous de la caverne du malheureux Polipsile (Philoctète) ; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion. Citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen et prétendre au même degré de perfection, et je me tiens pour vaincue.

(E-OC p. 284).

[Ligeledes p. 284 i bd. IV af *Œuvres complètes*, ed. Assézat./JH]

Omvendelsen kan dog også være en sluttelig accept af i forvejen faste værdier, en vendt tilbage til folden. Den type omvendelser findes ofte hos Giralaldi.²²

I den italienske renaissance og senere, i den franske senklassicisme, får omvendelsen en større betydning, både i det følsomme drama og i tragedien; dette sidste har man været mindre opmærksom på. Samtidig skifter den karakter; typisk således at helten ikke er heroisk fra begyndelsen, men kan have en svaghed som han overvinder. Personerne er med Gustave Lansons definition (p. 1) »dydige eller på nippet til at blive det« (« vertueux ou tout près de l'être »), en definition som forøvrigt er omformet efter en anmeldelse af Beaumarchais' *Le mariage de Figaro*, hvor personerne er »fordærvede eller på nippet til at blive det« (« corrompus ou près à l'être », CLII, 1784, p. 520).

DEN ARGUMENTERENDE ELLER MORALISERENDE TRAGEDIE

Fra omvendelsen er der kun et skridt til den moraliserende, den propagerende kunst, der dyrkes med insisterende overlæg både i den italienske renaissance og i det 18. århundredes teater. I Frankrig bliver den først dominerende i den klassiske tragediers sidste periode, efter 1750.

Denne moraliserende kunst har fyldt godt i de teoretiske diskussioner. De fleste kunstværker, især blandt de ældre, går ind for at kunsten skal være moralsk, forstået på den måde at man skal kunne uddrage en lære af et budskab som et værk direkte eller indirekte fremlægger og/eller at kunsten gennem stærke følelser skal indprente et budskab eller skabe en generel effekt på sit publikum. Nuancerne er talrige. Den gamle Voltaire siger uden videre kommentar at han med sin tragedie *Les Guèbres*:

- (24) så godt han kan kun har villet tilskynde til respekt for lovene, almindelig næstekærlighed, menneskelighed og tolerance.

Il a seulement voulu employer un faible talent à autant qu'il est en lui, le respect pour les lois, la charité universelle, l'humanité, l'indulgence, la tolérance.

(*Préface des éditeurs* V, p. 340)

²² [JH: en note:](cf. p. []udarbejd).

At tragedien har et budskab er her forudsat, næsten som en selvfølge; den mest udbredte holdning var at teatret (og litteraturen i det hele taget) skulle have et moralsk sigte. Man kan skelne den hævdvundne moralisme fra den nye følsomheds ved at se på Holbergs praksis.

Holberg har i indledningen, *Forberedelsen*, til sine *Moralske tanker* resumeret de fleste af de traditionelle måder at moralisere på. Han stillede sig som bekendt afvisende over for den nyere franske komedie, fx Destouches' (der allerede rummede et element af følsomhed), og behandler ikke sin samtids tragedier, og heller ikke den klassiske. Han roser sig af at have moraliseret på alle måder. Brugen af *maksimer*, der spiller så stor en rolle i tragedien, og som jeg senere vil komme nærmere ind på, nævner han kun som et blandt flere kriterier til at vurdere en komedie, men uden at tage nærmere stilling til deres brug (p. 17). Først og fremmest finder han det vigtigere at tage en hævdvunden maksime op til vurdering og går derfor ind for en udbredt brug af paradokset (p. 20), noget der fører ham ud over moralismen i tankesættet, omend ikke i indholdet. Brugen af paradokser faldt forøvrigt Élie Fréron¹¹ for brystet, netop fordi den sætter spørgsmålstegn ved hævdvundne opfattelser og skaber en usikkerhed der ikke er gunstig for en primitiv moraliseren (1756, p.).¹¹

Alene denne brug af paradokset kunne berettige til at kalde Holberg en radikal oplysningsmand. Her tages ordet i en anden betydning end den [Jonathan Israel]²³ har lanceret. Hans radikale oplysningsmænd er radikale i deres tankers indhold: ateisme, radikalisme etc. Over for Kants *sapere aude* (vov at vide) kunne man sætte et *cogitare aude* (vov at tænke, selv ud over kendte indhold). Montaigne hører til den sidste slags, nok også den lidt senere Diderot, som indledte forhold til alle tanker: *mes pensées sont mes catins* (mine tanker er mine tøjter). At Holberg og Montaigne accepterede deres lands religion (Montaigne skaffede sig endog relikvier under sin rejse til Rom) og Diderot hurtigt blev ateist (men upolemisk) betyder mindre. Måske også Kant hører til her, men så sandelig ikke hans

²³ [Antagelig *Radical Enlightenment: Philosophy and the making of Modernity 1650–1750*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2001./JH]

eftersnakkere.

Netop Holbergs ofte paradoksale skrivemåde faldt forøvrigt fransk-mændene for brystet: Fréron, der ellers anmelder Holbergs *Moralske tanker* velvilligt, kritiserer brugen af paradokser, og misforstår dem til tider (cf. Fréron¹¹ og Olsen & Andersen 2009, netudgave, indledning).

At tillægge den skyldiges sluttelige straf større betydning end som en ramme om en komedie ligger såvel det franske 17. århundrede som Holberg fjernt. Holbergs komedier indeholder et vist antal omvendelseskomedier og et lignende antal udelukkelseskomedier¹¹, men årsagen til omvendelse eller eksklusion står ikke altid klar, cf. Jens Kristian Andersen¹¹. Et andet træk som står den klassiske komedie fjernt er ondskaben. Det gælder den italienske renaissancekomedie (Olsen¹¹) og det gælder faktisk også Molière. Hans gerrige, adelsgale borgere, indbildt syge, forelskede gamle mænd handler ganske vist komplet egoistisk, uden hensyntagen til andre (de bruger således ofte deres døtres ægteskab til at fremme egen interesse), og man tror ikke meget på at de kan ændre sig, men skurke er de ikke. Hos Holberg er de latterlige personer kendetegnet mere ved en fiks idé end ved en karakteregenskab¹¹, og man forstår lettere at det står inden for det muliges grænser at de kan opgive deres vanvid.

En kategori som er underbetonet i den klassiske komedie er tilgivelse. Den findes, men som et underordnet moment, men bliver udbredt i det 18. århundredes sidste halvdel. Og tilgivelse forudsætter skyld. Hvis til og med den skyldige stilles over for en ikke skyldig, som sort over for hvidt, risikerer den tragiske konflikt at gå fløjten. Et er at blive skyldig som Kreon, der bliver skyldig i en plausibel sags tjeneste (cf. p. 24), et andet er at blive moralsk skyldig eller, endnu værre, at være blevet moralsk skyldig allerede i forhistorien.¹¹

Man finder i det 17. århundredes klassiske tragedie personer der har gjort sig skyldige allerede i forhistorien, men skylden er ikke nødvendigvis snævert moralsk. I Quinaults allerede omtalte tragedie *Astrate* (cf. p. 55) er skylden opstået gennem statsræson. Heltinden har handlet i et politisk øjemed og prøver i tragedien – forgæves – at gøre uretten god igen. I Racines *Phèdre* er heltinden ikke, som Euripides' *Faidra*, et middel som

Venus bruger til at straffe Hippolytos, fordi han ikke dyrker hende. Phèdre bærer på en fordømmelse som hun først bliver skyldig ved i selve stykket; lidt som jansenisternes fortabte er hun forudbestemt, prædestineret til fortabelse.

Virkemidlet tilgivelse, der skulle blive så yndet i Oplysningstiden findes undertiden i sære former. I Corneilles *Cinna* har Augustus afsløret Cinnas sammensværgelse imod ham og vælger at tilgive. Men hans store tale til Cinna (som denne lytter til i påtvungen tavshed) er realpolitik. Augustus får et godt råd af sin kone: hans strenge regime kalder på opstand, og han tilbyder så Cinna en slags alliance. Tilgivelsen munder ud i et politisk kompromis, ja 'tilgivelsen' er et magtsprog, tydeligt udtrykt i Augustus berømte monolog (V,1) og grebet i få linier i parodien på den:

- (25) Tag plads, Cinna, og hvis du vil tale, så begynd med at tie.
 Dit navn er ubesejret, men ikke uovervindeligt, og et spark i røven ligger inden for det muliges grænser.
 Prends un siège, Cinna, et assieds-toi par terre ;
 Et si tu veux parler, commence par te taire.
 Ton nom (Corneille: bras) est vaincu, mais non pas invincible ; (et citat fra Corneilles *Le Cid* II,2).
 Et mon pied dans ton cul reste chose possible

Såvel Augustus som Cinna har pådraget sig noget som kunne være blevet til skyld, hvis Corneilles tragedie ikke ret beset er en tragikomedie, som jo ender godt.²⁴

Men i det 18. århundrede findes en række tragedier hvor en person allerede i forhistorien har pådraget sig en uoprettelig skyld, har begået forbrydelse, og i stykkets handling går til grunde på den. Et typisk eksempel er *Sémiramis* (cf. p. 175), der findes i flere versioner, bl.a. af Crébillon og af Voltaire. I komedien derimod kan den skyldige gøre sin – ofte mindre – brøde god igen, således i La Chaussées rørende komedie (cf. p. 155); i tragedien mislykkes det oftest.

²⁴ [JH: En strøtanke eller personlig reference:] Metastasio, Svend Bach.

En vigtigere afvigelse fra moralismen kan, i det mindste når det gælder Frankrig, resumeres i Racines formel i forordet til *Bérénice*: 'plaire et toucher',²⁵ altså behage og bevæge. Ret beset er den væsentlige formulerede modsætning til moralismen altså her hedonismen, kunsten som nydelse, og denne hedonisme findes allerede hos et mindretal af italienske renæssancedigtere og -teoretikere. I det franske 18. århundrede er Fréron, traditionens forsvarer, en vigtig repræsentant for dette synspunkt. Kant, Goethe og Hegel og sikkert også andre bevæger sig fra slutningen af det 18. århundrede ud over modsætningen mellem moralisme og hedonisme, ja det sker allerede hos Lessing, hvor kunstens formål kun er moralsk i et langt videre perspektiv¹.

Ulidelig bliver tendenskunsten, når den er ensformigt monofon, når tendensen aldrig tabes af sigte, aldrig bliver genstand for tvivl, direkte eller indirekte, og udelukker alt andet. Netop tragedien skulle, efter den bestemmelse af den som jeg her famler efter, modsætte sig entydiggørelse, men dette er langt fra altid tilfældet.

Forøvrigt må man ikke tabe forskellen mellem komedie og tragedie af syne. I komedien anskues den skyldige person, hvis der overhovedet er tale om skyld, under det komiskes synsvinkel, som udfører af en række latterlige handlinger. Men disse handlinger kunne undertiden, i deres yderste konsekvens, være blevet skæbnesvangre: den politiske kandestøbers familie kunne være blevet tvunget fra hus og hjem, Molières gerrige kunne

²⁵ Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser. Ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la poétique d'Aristote, qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris, et qu'ils me permettent de leur dire ce qu'un musicien disait à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendait qu'une chanson n'était pas selon les règles: « A Dieu ne plaise, seigneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses-là mieux que moi ! ».

have forvoldt de unges ulykke osv. Synsvinklen er her virkelig et afgørende element.

I den moraliserende tragedie findes der forskellige typer; hovedtypen er den som allerede Aristoteles kender, men kalder den mindst gode og forklarer som en indrømmelse til tidens smag (kap. 13, slut; cf. 11); den hvor det går den gode godt og de onde dårligt. I den milde form er der tale om hvad man har kaldt poetisk retfærdighed; i den mere udprægede form understreges moralen. Det går ikke blot de sympatiske personer godt, men det udvikles fx til at de ikke helt gode omvender sig og at der lægges eftertryk på de ondes straf, alt naturligvis med løftet pegepind. Allerede her risikerer det tragiske, forstået som en konflikt mellem uforenelige, eller tilsyneladende modsætninger, at gå tabt.

Den moraliserende tragedies teoretikere foreslår undertiden, først at vælge tesen der skal bevises og så at finde en intrigue som passer dertil, (således Trissino, cf. citat 49) eller frit at konstruere en intrigue der skal bevise tesen, som Gottsched foreslår det (cf. p. 69). Mange andre teoretikere, således Scudéry (cf. p. 132) og D'Aubignac (cf. p. 132) lader den moralske tese gå forud for værket. Forestillingen om at digtningen kan eller skal bevise noget, fx en moralsk læresætning, oftest i form af intrigens eksempelværdi, til efterfølgelse eller til afsky og til skræk går i det hele taget som en rød tråd gennem Middelalderens og Renæssancens æstetikker og retorikker, dog med betydningsfulde undtagelser. Meget utvetydigt er Tasso, der direkte taler om et tavst (og uudtrykt) bevis:

- (26) Det er nu nok for mig at bekræfte at digtningen er en kunst der er underordnet logikken, eller i sandhed en del af den, ikke blot fordi den er en talekunst som søger fornøjelsen, lige som grammatikken søger korrekt tale og retorikken søger overtalelse, men fordi der i den poetiske tale, der ikke er uden efterligning, findes et tavst bevis der ofte er meget virkningsfuldt: for man kan ikke efterligne uden eksempel, men i eksemplet og i alt som forekommer sandsynligt ligger beviset.

Hora mi basta di confermare, che la poesia, è vn' arte subordinata alla logica, ò veramente vna sua parte, non solamente perch' ella è arte dell' oratione, la qual cerca il diletto, no altrimenti che la Grammatica il regolato parlare, e la Rhetorica, la persuasione, ma perche nel parlar poetico, il quale non e senza imitatione, è vna tacita proua, e molte volte efficacissima : perche

non si può imitare senza similitudine, e senza essemplio, ma nell'essemplio, & in ogni cosa, che paia verisimile è la proua.

(Weinberg I, p. 33¹)

Bevisende litteratur

Viljen til at bevise en allerede foreliggende tese er en af litteraturens værste fjender, med mindre den da kompenseres, fx ved at teksten går sine egen veje, hvad den heldigvis ofte gør. Dantes *Guddommelige komedie* er et – guddommeligt – eksempel på dette: med fast og teologisk ført hånd placerer forfatteren personerne i Helvedet, Skærsilden og Himmelen, alt efter deres meritter, men det forhindrer ham ikke i også, og især, at gå ind i den fremstillede persons karakter og skæbne; og det er det sidste træk der har sikret værket dets overlevelse og plads blandt de første i den vestlige verdenslitteraturs klassikerrække. Figurer som patrioten Farinata, det unge elskende Paolo og Francesca eller den dristige Odysseus der stævner ud fra Gibraltarstrædet (der opfattedes som en uoverskridelig grænse), men som straf opluges af bølgerne kan nok repræsentere tragiske konflikter, og allerede Dante har vel haft anfægtelser ved at de skulle sendes til helvede. En helt som Odysseus inkarnerer, i det mindste for os moderne, hele Renæssancens vovemod; han var på vej imod den nye, dengang ukendte verden der skulle blive opdaget små to hundrede år senere.

I det følgende vil jeg gennemgå en række af Renæssancens og Oplysningstidens skribenter der gik ind for den bevisende litteratur, mange i deres teoretiske ytringer og et flertal også i praksis, samt nogle mere forbeholdne forfattere der i teori eller praksis modsatte sig den moraliserende tendens.

Diderot

Jeg begynder dog, ganske ukronologisk, med en interessant figur i denne sammenhæng, den franske digter og filosof Denis Diderot, fordi han repræsenterer begge tendenser. Den unge Diderots borgerlige teater

vil 'bevise' at det går den dydige godt, og samme holdning ligger også bag hans betagelse af den engelske romanforfatter, Richardson, som han skrev en lovtale over. Når Diderot overvejer realismen, er det ofte i form af »den lille rigtige detalje«. Som kommentar til en patetisk historie om *De to venner fra Bourbonne*¹⁾ (*Les deux amis de Bourbonne*) hvor der ingen grænser er for opofrelse og ædle tårer skriver Diderot:

- (27) (Forfatteren) skal gennemvæve sin beretning med små omstændigheder der er så tæt knyttet til sagen, så naturlige og alligevel så svære at finde på, at De er nødt til at sige til Dem selv: Ja, det er sandt; den slags kan man ikke opfinde. På den måde redder han veltalenhedens og poesiers overdrivelse; naturens sandhed skjuler kunstgrebene, og han opfylder to tilsyneladende uforenelige betingelser: samtidig at være historiker og digter, sandfærdig og løgnagtig.

Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.¹⁾

Noget lignende var allerede i 1751 blevet foreslået af Gellert, hvis latinske afhandling *Pro Commoedia commovente* blev oversat af Lessing i 1754 (vol. VI, p. 44¹⁾). Her overgiver tilskueren sig gennem den realistiske illusion til sine følelser (og dermed er vejen åbnet for moraliseringen):

- (28) Thi hvis det som digteren lader ske stik imod ethvert håb, det være sig lykkeligt eller ulykkeligt, og som skal give anledning til at sætte sindene i bevægelse, følger så naturligt af personernes sæder¹⁾ at det næsten ikke kunne være sket anderledes: så overgiver tilskueren, som forundring og sandsynlighed har bemægtiget sig, ... villigt og gerne til stemningen, og vil med fornøjelse snart blive vred, snart sørge og snart græde af glæde over de personers tilskikkelser som han identificerer sig mest med.

Denn wenn dasjenige, was der Dichter, glückliches oder unglückliches, wider alle Hoffnung sich ereignen läßt, und zu den Gemütsbewegungen die Gelegenheit geben muß, aus den Sitten der Personen so natürlich fließt, daß es sich fast nicht anders hätte zutragen können: so überläßt sich alsdann der Zuschauer, dessen sich Verwundrung und Wahrscheinlichkeit bemächtigt haben,... willig und gern den Bewegungen, und wird bald mit

Vergnügen zürnen, bald trauren, und bald über die Zufälle derjenigen Personen, deren er sich am meisten annimmt, für Freuden weinen.

Lessing: *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 346.257. vgl. Lessing-W Bd. 4, p. 44).
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

Diderot var også en hovedrepræsentant for det franske borgerlige drama, der fremstod sidst i 1750'erne, og her moraliserer han langt ud over det æstetisk holdbare (cf. p. 149). Men han fornemmede senere et stærkt ubehag ved denne teksttype. I 1783 fik han udgivet en lille fortælling i *Correspondance littéraire*.²⁶

Tilbage til Diderot. Fortællingens titel er: *Dette er ikke en fortælling*. Rammen om denne dannes af to diskuterende herrer. Den ene har lige været i en salon og beretter:

(29) Og hvad slutter De deraf?

— At et så interessant emne burde gøre os fyr og flamme, give samtalestof i en måned til alle byens cirkler og blive endevendt indtil lede; fremkalde tusindvis af diskussioner, mindst en snes pamfletter og hundrede digte for og imod, og at, til trods for forfatterens store vid, viden og åndfuldhed, så er hans værk middelmådigt, ja meget middelmådigt, eftersom det ikke har fremkaldt nogen kraftig gæring.

— Men det forekommer mig at vi skylder ham en temmelig behagelig aften, og at denne oplæsning gav anledning til...

— Til hvad? En evindelighed af forslidte anekdoter som man gensidig fyrede af og som kun sagde noget man har vidst fra tidernes morgen, nemlig at mand og kvinde er to slemme skadedyr.

— Men smitten bredte sig til Dem og De bidrog selv til samtalen.

²⁶ Et håndskrevet månedsskrift, udgivet af Frédéric Melchior Grimm m. fl., som europæiske kongehuse og betydningsfulde personer abonnerede på. Det var således det første egentlig internationale tidsskrift man kender. Flere af dets redaktører var udlændinge; det gælder Grimm selv (redaktør fra 1753 til 1773); han var tysker, og hans efterfølger Jacques-Henri Meister (red. 1773–1790) var schweizer. Han skriver på fransk, men har også behersket tysk (han har oversat Gessners *Idyller*!). Begge var bredt internationalt orienteret. Hvor mange der læste det er imidlertid et åbent spørgsmål. Da det kvalitativt står højere end tidens øvrige tidsskrifter, og da det har fremragende redaktører med et stort internationalt udsyn, vil jeg støtte mig meget på det i det følgende.

— Ja, om man vil eller ej, tilpasser man sig den tone der er slået an.

Et vous concluez de là ?

— Qu'un sujet aussi intéressant devait mettre nos têtes en l'air ; défrayer pendant un mois tous les cercles de la ville ; y être tourné et retourné jusqu'à l'insipidité : fournir à mille disputes, à vingt brochures au moins, et à quelques centaines de pièces de vers pour ou contre ; et qu'en dépit de toute la finesse, de toutes les connaissances, de tout l'esprit de l'auteur, puisque son ouvrage n'a excité aucune fermentation violente, il est médiocre, et très-médiocre.

— Mais il me semble que nous lui devons pourtant une soirée assez agréable, et que cette lecture a amené ...

— Quoi ! une litanie d'historiettes usées qu'on se décochait de-part et d'autre, et qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très-malfaisantes.

— Cependant l'épidémie vous a gagné, et vous avez payé votre écot tout comme un autre.

— C'est que bon gré, mal gré qu'on en ait, on se prête au ton donné ;¹⁾

Lige før citatet har Diderot erklæret at han vil fortælle noget der er ikke er en historie, eller som er en dårlig historie – og det gør han så: en historie om en beregnende kvinde der etablerer et forhold til en mand, udnytter ham økonomisk til det sidste, og er ham utro under de rejser han foretager for at tjene penge til hende. En historie som ikke giver anledning til nogen egentlig reaktion (i Diderots følsomme periode et godt årti før, ville den moralske indignation have været nok, men så skulle alt være endt godt, og den dydige skulle ikke have endt sit liv i fortvivelse!).

Derefter følger så en parallelhistorie, om en mand der har et forhold til en kvinde, som han også udnytter. Begge historier har forlæg i samtidens virkelighed. Men den sidste historie bliver kompliceret af at han forlader hende både af rationelle grunde (han skal frem i verden, og dette er kun et blandt utallige eksempler på kvinder der bliver forladt af karrierehensyn) og samtidig, og ikke mindst, fordi han føler fysisk lede ved hende, da hun får en hudsygdom, rosen. Her er noget at diskutere: hvor vidt er man forpligtet af det krav om troskab der lå i et forhold etableret på den store kærligheds betingelser? De to herrer i rammefortællingen har svært ved at konkludere. Dette emne beskæftigede Diderot i flere andre fortællinger. Modsætningen til den entydigt bevisende litteratur

er ikke 'realismen', men snarere »at sætte problemer under debat«, hvad Diderot formår mindst lige så godt som den senere danske naturalisme.

Gottsched

Ingen overgår dog den tyske klassiske æstetiker, Johann Christoph Gottsched; han mener som mange andre at man kan opbygge, konstruere digtningen ud fra den tese man vil bevise, og udarbejder dette synspunkt i detaljer. Derfor inddrager jeg ham allerede her. Det siges med al ønskelig tydelighed at læresætningen eksisterer før begivenheden (fortællingen, intrigen). Det er læresætningen der bestemmer konstruktionen. Det er denne struktur der mere eller mindre tydeligt viser sig i det 18. århundrede: i tragedien, i det følsomme drama og i det borgerlige teater, omend i en noget anden form end i den italienske renaissance, hvor synspunktet også findes.

Da Gottscheds tekst klart formulerer en væsentlig tendens i sidste del af det XVIII århundrede, og da han ikke foreligger oversat til dansk, bringer jeg her lange uddrag af den. Den taler i vidt omfang for sig selv; kun selve dens eksistens hensætter et moderne menneske i undren. Som et kuriosum kan nævnes at Gottsched sætter Holbergs komedier meget højt og foranstaltede oversættelser af et par af hans komedier i Tyskland.

Allerførst skal man vælge sig en lærerig moralsk sentens der skal ligge til grund for hele digtet, alt efter hvilke hensigter man vil opnå. Hertil skal man opfinde en helt almindelig begivenhed, hvori der forekommer en handling der påfaldende bringer tankerne hen på den valgte moralske sentens. Antag fx at jeg ville bibringe en ung prins den sandhed at uretfærdighed og vold er afskyelige laster. For på behagelig vis at gøre denne sentens konkret og næsten håndgribelig udtænker jeg følgende almindelige begivenhed, der er velegnet, fordi man derudfra soleklart kan se hvor afskyelig denne last er. Der var en mand der var svag og ikke kunne modstå en stærkeres vold. Den svage levede stille og fredeligt, skadede ikke andre og var tilfreds med det lidt han havde. En voldsmand, hvis begær gjorde ham dristig og grusom, havde næppe opdaget dette, før han angreb den svagere, gjorde med ham hvad han ville, og opfyldte sit gudløse begær gennem den svages skade og undergang. Dette er første udkast til en poetisk-moralsk fabel. Handlingen i den har følgende fire egenskaber. 1) er den almen, 2) efterlignet, 3) opdigtet, 4) allegorisk, fordi der ligger en

moralsk sandhed gemt i den. Og sådan skal alle gode fabler være beskafne, lad dem så hedde, hvad de vil.

22. §. Nu kommer det an på mig, hvortil jeg vil bruge denne opfindelse; om jeg har lyst til deraf at lave en æsopisk komisk, tragisk eller episk fabel. Alt beror her på benævnelsen af de personer der skal optræde i den. Æsop vil give dem dyrenavne og omtrent sige ... [Her følger en gengivelse af *Ulven og lammet*, men dyrefabler er utroværdige, siger Gottsched]. Ville nogen forvandle denne dyre- og derfor utroværdige fabel til en menneskelig og derfor mere troværdig, så kan man blot slå op på den fabel som Nathan fortæller kong David, [om den rige mand der berøvede den fattige hans eneste lam (2 Sam 12,1 ss), M.O].

23. §. Hvis jeg ville lave en komisk fabel deraf, så måtte jeg sørge for at fremstille uretfærdighedens last som en latterlig last. For det latterlige (auslachenwürdig) har hjemme i komedien, det afskyelige og skrækkelige går imod dens hensigt. Jeg måtte altså nøjes med en lille uretfærdighed, hvis urimelighed ganske vist var indlysende for alle, men som ikke kunne vække for stor medlidenhed. Personerne måtte være borgerlige, eller højst adelige, for helte og fyrster har hjemme i tragedien. Endelig måtte den der forvoldte uretten blive ramt af spot og latter. Så skulle navnene udtænkes og man kunne ikke tage dem fra historien. Jeg siger altså: hr. Stivnakke, en rig, vellystig og forvoven ung mand har tilbragt den halve dag med druk og spil, og kommer om aftenen til et berygtet hus, hvor han ikke alene mister alle sine penge, men hvor man også trækker kjolen af ham, og således blottet smider ham ud på gaden. Han bander og raser et stykke tid, men forgæves, men går endelig med kården i hånd gyde op, gyde ned, i den hensigt at berøve den første, den bedste hans kjole for ikke at komme hjem uden. Han møder hr. Rolig, et fredsommeligt menneske, der lidt sent går hjem fra en god ven. Denne angriber han, nøder ham til at gribe til kården, afvæbner, ja sårer ham lidt og tvinger ham til at tage kjolen af og give ham den. Næppe har han taget den på for at gå hjem i den, før et par kraftkarle står på det næste gadehjørne; de er lejet af hr. Roligs fjender til at give ham en dygtig dragt prygl. Dem falder hr. Stivnakke i kløerne på, og skønt han sværger dyrt på, at han ikke er den de tager ham for, bliver ham dog ordentligt afstraffet, så at han af arrigskab og utalmodighed kaster kjole, hat og paryk fra sig og løber hjem brun og blå.

24. §. Fordi denne fabel endnu er for kort til en fuldstændig komedie, måtte man digte nogle episoder til. Hr. Stivnakke måtte have en elsket over for hvem han havde pralet af sit mod. Hun skulle nu vækkes af det natlige spektakel, se ud ad vinduet og genkende sin elskedes stemme. Eller hans mester, der ikke kendte til hans sletteandel, kunne se det. Der måtte være flere personer som var med, for at udfylde akterne og gøre begivenheden

sandsynlig. Kort sagt, inddelingen og udsmykningen måtte laves efter de regler der vil blive draget frem i anden del (af Gottscheds poetik), hvor komedien vil blive behandlet i særdeleshed. Så meget er imidlertid vist, at denne fabel hviler på den første almene fabel og allegorisk rummer den moralske sandhed om vold.

25. §. Tragedien adskiller sig kun fra komedien i den henseende at den i stedet for latter søger at vække skræk og medlidenhed. Derfor plejer den at benytte lutter fornemme mennesker, der ved deres stand, navn og fremtræden er mere iøjnefaldende, og som ved store laster og sørgelige vanheld kan vække sådanne sindsbevægelser. Jeg vil altså sige: en mægtig konge så at en af hans undersætter havde en dejlig landejendom, som han gerne selv ville have ejet. Han bød ham først penge for den; men da denne ikke ville sælge, brugte han vold og list. Han lod den uskyldige ombringe gennem købte anklagere, falske vidner og uretfærdige dommere, og lod hans ejendom lægge under sine besiddelser. Dette er grundridset til en tragisk fabel, hvortil der ikke mangler mere end at man søger nogle navne i historien, der passer nogenlunde til denne fabel. Her falder kong Achab mig straks i tankerne, der berøvede Naboth sin vingård på sådan en uretmæssig måde. Her kunne man også lade Jesabel spille sin rolle, og ligeledes give Naboths hustru noget at bestille; således ville fabelen blive lang nok til en tragedie, og vække såvel afsky for Achabs uretfærdighed som medlidenhed med den uskyldigt lidende Naboth (*1 Kongebog 20,1 ss.*).

26. §. Endelig følger den episke fabel der egner sig for alle heltedigte og episke fabler. Denne er det fortrinligste hele poesien kan frembyde, når den blot indrettes på passende vis. En digter vælger altså i enhver henseende det bedste han har på lager for at udsmykke så stort et værk. Handlingen skal være betydningsfuld, dvs. ikke angå enkeltpersoner, familier eller byer, men hele lande og folk. Personerne må være de betydeligste i verden, nemlig konger og helte og store statsmænd. Fabelen skal ikke være kort, men lang og vidtløftig, og til det formål udstyres med mange indslag. Alt deri skal lyde stort, sælsomt og forunderligt, karaktererne, tankerne, tilbøjelighederne, affekterne og alle udtryksmåderne, dvs. sproget eller skrivemåden. Kort sagt bliver dette hele poesiens mesterværk. Af den grund vil jeg klæde min fabel i følgende gevandt: en ung fyrste, der brænder af umættelig ærgerrighed, søger at skabe sig et stort navn ved våbenmagt. Han udruster derfor en vældig hær, hjem søger de små nabostater med krig, betvinger dem og bliver derved mægtigere og mægtigere. Med list og penge splitter han sine stærkere naboers alliancer, angriber dem derefter en for en og bemægtiger sig alle deres lande. Da han nu endelig er blevet så stor som det var muligt, men samtidig afskyelig for hele verden, falder Hans Højhed på forsmædelig vis og får en sørgelig ende.

27. S. At forme denne hovedfabel til et heltedigt efter de særlige regler derfor er her endnu for tidligt. Jeg bemærker kun at det ikke ville falde ud til ros for hovedpersonen men til dennes skændsel; og derved adskiller det sig fra de gamles berømte heltedigte. Min første almene fabel, og den læresætning den hviler på tillod ikke andet: men reglerne for heltedigtet forbyder ikke noget sådant, omend jeg selv anser det for mere tilrådeligt at forevige rosværdige end strafbare handlinger. Intet fattes nu den sådant formede fabel, bortset fra en benævnelsen af personerne. Det påhviler nu også mig. Jeg søger i historien den slags fyrster der passer til min hensigt og i særlig grad vedkommer mit fædreland. Var jeg græker af fødsel, ville jeg vælge Xerxes, der efter mange voldshandlinger ynkeligt måtte flygte fra Marathonslaget. Var jeg perser, ville jeg nævne Aleksander den Store, der efter erobringen af det halve Asien og Babylon fandt et tidligt endeligt. Var jeg Romer, ville Hannibal være min helt, der med skam og skændsel måtte rømme Italien, da Scipio belejrede hans hovedstad, Karthago i Afrika. Var jeg galler, kunne Attila levere hovedpersonen til mit digt. Men da jeg nu lever i Tyskland, så kunne jeg kun beskrive Ludvig XIV og hans overmod der blev dæmpet ved Hochstadt (hvor Ludvig tabte et afgørende slag, M.O.) i mit digt, som jeg ville give titlen: den herskesyge Ludvig eller den indbildte universalmonark. ...

Man kan deraf aflede, med hvor god grund Aristoteles kunne sige om digtekunsten, at den er mere filosofisk end historien og mere lystbetonet end filosofien. Et digt indtager en mellemstilling mellem en moralsk lærebog og en sand historie. Den grundigste morallære er for de fleste mennesker for mager og tør.

(VI,1,214 ss)

Jeg har fremhævet et par ting ved understregning:

- *auslachenwürdig* har jeg måttet gengive med *latterlig*; det tyske ord betoner, mere end det danske, at det komiske kan have en udelukkelsesfunktion.
- *gøre begivenheden sandsynlig* viser hvor lidt realismen nu tæller, cf. om *den lille realistiske detalje* (cf. p. 66 og 162).
- *derfor* forudsætter som ubetvivleligt at fornemme folk er bedre egnet til at vække medlidenhed og skræk, sikkert fordi deres fald¹⁾ er større.
- *Achabs uretfærdighed og medlidenhed med den uskyldigt lidende Naboth* viser at afskyen for den uretfærdige og medlidenheden med den lidende placeres på to forskellige personer, som om det var en selvfølge. Dette finder man allerede hos Giraldi (cf. ¹⁾).

- *at det ikke ville falde ud til ros for hovedpersonen, men til dennes skændsel; og derved adskiller det sig fra de gamles berømte heltedigte.* Her træder oplysningsmanden tydeligt frem, og overskrider den traditionelle poetik han ellers går ind for. Det er nok den mest overraskende del af citatet. Her træder den oplyste tyske borger frem for poetikteoretikeren. Man kan sammenligne hans indstilling med Holbergs forhold til helte; (cf. herom Brask 2006).

4. HORATS- OG ARISTOTELES-RECEPTIONEN I MIDDELALDER OG TIDLIG RENÆSSANCE

Horats moraliseret

Gennem hele Middelalderen blev Horats' *Ars poetica* eller *Epistula ad Pisones* udlagt moraliserende, i tråd med at digtekunsten tilskreves et moralsk-belærende formål. Det gælder også Renæssancen (Weinberg¹). En genvej til at forstå denne læsning af Horats giver følgende citat:

(30) Digterne vil både gavne og fornøje.

Et prodesse volunt et delectare poetae.

Det vil måske give et gib i stive latinere, men citatet findes hos Swift, Pope, Goethe, Hegel, Walther Benjamin og mange flere.²⁷¹¹ Det skulle betyde at digterne *både* skal gavne *og* fornøje. Men det er et fejlцитat. Horats skriver *aut aut* (enten eller):

²⁷ [JH: Noten starter med en krydshenvisning til et forarbejde til en anden artikel, hvori følgende findes:

Ces trois références suffiront :

Hegel, G. W. F. 1970 : *Vorlesungen über die Ästhetik* I–III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M. Goethe 1773.

Goethe, J. W. 1773 : *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*. Ein Schönbartsspiel (la citation 'erronée' ne figure pas dans la 2^e version 1778/1789).

Benjamin, W. 1963 : *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M.]

Swift (1814), p. 32.

The *Works of Alexander Pope*: Esq. with Notes and Illustrations by Himself ... – Alexander Pope, William Roscoe.

Goethe 1773, citeret af W. Struck: *Vorlesung: Einführung in die Literaturwissenschaft*. W.S. 2008/09, p. 2.

Hegel: vol. 13, p. 76

Benjamin¹¹ p. 34.

Også Ludwig Bechstein citerer *et-et*-versionen i forordet til sin *Deutsches Sagenbuch* (p. 7).

- (31) Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

Digterne vil enten gavne eller fornøje,
eller samtidig udtrykke det fornøjelige eller det gavnlige.

Grunden til fejlцитатet forekommer mig klar; man indlæser det *både-og* (*et-et*) som, udtrykt eller uudtrykt, ligger i de fleste Middelalder- og Renaissance-poetikker, altså at kunsten *både* skal gavne *eller* fornøje *eller* gøre begge dele, i stedet for det *enten-eller ... eller* (*aut – aut – aut*) som man finder hos Horats. Andet vers viser at *aut aut* er eksklusivt: man skal *enten* gavne *eller* fornøje *eller* gøre begge dele.

Jeg har derimod ikke opklaret hvor dette fejlцитат stammer fra, om der findes en enkelt kilde som de øvrige fejlцитater kan føres tilbage til, eller om fejlцитaterne er opstået spontant og blot skyldes at Horats bliver forstået på baggrund af den moraliserede reception af ham som fandt sted i Middelalderen. Man kan måske indvende at de citerende var stive latinere og må have set teksten i korrekt version, men vi kender alle hvordan man kan omforme et citat som man har lært år tilbage. Fejlцитатet synes også at være forudsat af Wessel i det muntre digt:

- (32) At gavne og fornøje
hav stedse det for øje,
så var Horatses ord,
mens han var her på jord.

Jeg anfører et andet kendt Horatsцитат, der stort set siger det samme som det første:

- (33) Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austeram poemata Ramnes.
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo ;
hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aeuum.

I begge citater er det svært at se en moraliserende tendens. I citat 30 kan digteren *enten* gavne *eller* fornøje *eller* gøre begge dele. Noget tilsvarende gælder når det nyttige skal forenes med det behagelige, som det står i det

lige anførte citat. De gamle vil ikke læse noget der savner substans, medens unge selvsikre folk springer det alvorlige indhold over. Der skal være noget for enhver smag: hvis digteren vil nå hele sit potentielle publikum skal han sigte bredt; altså enten på de unge, eller på de gamle eller på begge målgrupper, og det er det bedste, for så er målgruppen størst. Horats' sigte er at beskrive digterens vej til succes.

Dertil kommer at det gavnlige (*utile*) og nyttige (*prodesse*) ikke nødvendigvis begrænser sig til moraliseren; det kan også indeholde psykologi, forskellig livsvisdom og deslige. Og den moral Horats måtte sigte til er et middel der tjener digtningen, ikke et mål for den.

Middelalderens og Renæssancens læsning opfatter derimod brevet som et krav om at kunsten skal være moralsk belærende, hvor det fornøjelige spændes for moralens vogn. Nogle går så vidt som til at tildele det nyttige forrang for fornøjelsen, at fornøjelsen altså er sukkerovertrækket på moralens bitre pille. Jeg skal senere nævne et par undtagelser.

Brevet er uformelt causerende og slutter med en satirisk skildring af en forfængelig digter, et folkefærd som Horats langer ud efter flere gange, således i sine *Epistler* II,2, med det kendte citat:

(34) ☐Multa fero ut placem genus inritabile uatum,
cum scribo et supplex populi suffragia
capto ;

(*Epistulae* II,2, v.102)

Der er således ikke lagt op til den gravalvorlige læsning digtet i århundreder har været udsat for.

Hos Hegel er fejlцитeringen særlig bemærkelsesværdig. Han gennemfører nemlig et regelret opgør med kunstens moralske funktion i indledningen til sine forelæsninger over æstetikken (herom ☐), men går åbenbart ud fra den i traditionen gængse moraliserende læsning af Horats.

Dette (altså omformede) fyndord af Horats, siger Hegel, sammenfatter den moraliserende kunstopfattelse og optræder igen og igen i udvandet form. Det har han ret i; denne tolkning har domineret lige fra Middelalderen. Det er ikke Hegel der er ophavsmand til misforståelsen. Men den udbredte forekomst af fejlцитatet viser hvor langt Middelalderens slagskygge falder.

Aristoteles-receptionen

Vanskeligheder ved Aristoteles poetik

Før jeg går ind på Aristoteles-receptionen kommer jeg ikke uden om at sige et par ord om hans *Poetik*. Den har i århundreder været en af de vigtigste tekster i diskussionerne af den tragiske genre og mange digtere har forsøgt at leve op til de krav de mente Aristoteles stillende.

Det er ikke let at læse Aristoteles, særlig ikke hvis man vil bruge teksten til praktiske analytiske formål. Det skyldes flere forhold, hvoraf jeg fremdrager et par enkelte. Teksten er en af de dårligst overleverede og mindst klare af Aristoteles' skrifter, som det påpeges af Lanza (Aristoteles 1992, pp. 15ss.). Det er en vanskelig tekst. Det indrømmede nogle af de tidligste kommentatorer, cf. nedenfor¹⁾). Kuriøs er den ellers så selvstændige Lessings respekt for denne antikke autoritet.

Eksemplerne er heller ikke altid indlysende, cf. umiddelbart nedenfor, samt p. 11. At gøre sig et begreb om hvad tragedien var før Aristoteles' tid er heller ikke helt let, hvis man tager udgangspunkt i hans *Poetik*. Passer hans beskrivelser fx på de antikke tragedier vi har overleveret? Endelig er hans begrebsapparat alt for ofte svært at anvende på teksterne.

Jeg tager et eksempel. Ifølge Aristoteles er tragediens formål at fremkalde frygt og medlidenhed (kap. 6), og i begyndelsen af kap 14 giver han en skematisk oversigt over, hvordan disse følelser kan fremkaldes. Det skrækkelige, det lidelsesfulde, forekommer især når nært beslægtede dræbes. Handlingen kan ske med eller uden viden, og den kan blive fuldbyrdet eller ej. Det giver følgende:

	fuldbyrdet	ikke fuldbyrdet
viden	(2) næstværst <i>Medea</i>	(1) værst. Haimon i <i>Antigone</i>
ikke viden	(3) næstbedst <i>Ødipus</i>	(4) bedst. Merope i <i>Kresfontes</i>

Skemaet minder lidt om diverse strukturalistiske modeller fra 1960'erne og frem, og det virker umiddelbart klart og let forståeligt. Men eksemplerne er problematiske. I (1) sigter Aristoteles nok til Sofokles' *Antigone*, hvor Haimon i vrede imod sin far Kreon hugger ud efter ham, og Kreon undviger. I en narratologisk analyse kunne man tale om en symptomhandling, der skal udtrykke Haimons vrede (ligesom en lussing der ikke rammer). En sådan handling kan i fiktion erstattes med en beskrivelse: »Haimon blev rasende«, dette så meget mere som optrinnet ikke fremstilles, men berettes. Roland Barthes kalder den slags handlinger for 'indicier'. Der er ikke tale om overvejelse, om en plan som Haimon skulle have lagt, og hans manifesterede vrede hører ikke med til hovedhandlingen, til stykkets skelet.

Hvis nu det forfærdelige som opgives (stadig tilfælde 1) fx består i bedrag og tillidsbrud, og dette så opgives, får vi en helt anden løsningsmodel, der måske ikke er 'tragisk', hvis man går ud fra hvad Aristoteles siger i kap 13, at den bedste tragedie går fra lykke til ulykke, men nok kan indgå i et godt drama. Man kan nævne en spændende tragedie, *Filoktet* af Sofokles, hvor en person opgiver at bedrage en anden (cf. ovenfor¹). Man kan også nævne Corneilles *Cinna*, der ender med tilgivelse og forsoning, Lessings *Nathan der Weise*, Mozarts *Tryllefløjten* og meget mere.

Er mulighed (2) så ringe igen? Ifølge kap. 13 skal den bedste tragedie jo gå fra lykke til ulykke?²⁸ Aristoteles nævner *Medea* lige oven for det kommenterede tekststed. Også drabet på Klytaimnestra i flere tragedier kunne nævnes.

Mulighed (3) er næstbedst, men findes der mange eksempler i den græske tragedie? Aristoteles nævner *Kong Ødipus*, men siger selv at forsyndelsen er placeret i forhistorien. For nutidsmennesker, og sikkert også for Sofokles' publikum, er drabet på faderen ikke i sig selv det

²⁸ I sine noter til kapitel 14 kommer Henningsen ind på selvmodsigelserne, især den at det i kapitel 13 siges at den bedste tragedie skal gå fra lykke til ulykke, og foreslår at de eventuelt kan skyldes at Aristoteles i kap 14 taler om den bedste scene, ikke om den bedste intrigue, eller at der kan være problemer med tekstoverleveringen.

tragiske. Det er snarere at Ødipus pligttopfyldende søger den skyldige og finder ham i sig selv.

Man kunne også nævne Theseus i *Faidra* der tror sin søn skyldig i voldtægt af hans kone og for sent, da sønnen på faderens foranledning allerede er blevet dødeligt såret af et uhyre, får at vide at anklagen er falsk. De to andre tragedier Aristoteles omtaler kendes kun i omtale, så det kan være svært at se drabene i konfliktens sammenhæng.

Man kan også notere at uvidenhedens genstand ikke er defineret. I *Kong Ødipus* er den en persons identitet; hos Racine, om en forbrydelse er blevet begået eller ej.

Denne tredje mulighed kunne udvikles lidt, således at katastrofen indtræder på grund af en misforståelse, at en person fx begår selvmord, uden at vide at der fandtes en løsning på konflikten. En misforståelse kan føre til en ulykkelig udgang, og denne udgang fremstår da som en beklagelig tilfældighed og dækker ofte over at modsætningen, fx slægtsfejden i *Romeo og Julie*, var vanskelige at løse i virkeligheden. Denne type er ikke sjældnen i fransk klassisk tragedie, men forekommer vist ikke hos Corneille og Racine.

Den type jeg har skitseret er ved nærmere eftersyn helt forskellig fra den Aristoteles åbenbart tænker på, siden han nævner *Kong Ødipus* som eksempel. Ødipus har som bekendt i tragediens forhistorie slået en ukendt mand ihjel, og denne viser sig så i tragedien at være hans far (og hans kone, Jokaste viser sig at være hans mor). Tragediens hovedhandling er imidlertid det opklaringsarbejde som Ødipus gør for at finde den skyldige, der så viser sig at være ham selv. Mange tåbelige fortolkninger er fra Renæssancen og et par hundrede år frem blevet foreslået; den morsomste er at man ikke skal slå ældre mænd ihjel, når man ikke kender sin far.

I krimi-genren vil tragediens forløb svare til at detektiven opdager at han selv er skyldig (kan eventuelt modificeres til medskyldig). I græsk perspektiv kan man forstå at ingen er uden skyld. Det skal her erindres at grækerne filosofisk tumlede med begreberne skyld og forsæt. Man kunne blive objektivt skyldig. I vor tid kan man næppe blive objektivt skyldig, men nok objektivt ansvarlig, hvis man har forvoldt en ulykke i rimelig

uvidenhed. Ødipus-historiens tragik ville i dag være umulig i den antikke form.

Drabet på den ukendte var i tidlig græsk tankegang næppe en brøde (et skænderi der udarter fordi ingen af parterne vil gå af vejen for den anden, altså en slags værtshusslagsmål). Også i moderne retsopfattelse ville forbrydelsen rangere lavt, som vold med døden til følge. Og hvis det usandsynlige skulle hænde at en søn og en mor uden at kende hinanden blev gift og avlede børn sammen, ville man i moderne tid formodentlig lade dem leve videre i ægteskabet. I Grækenland derimod kunne uvidenhed ikke rense for skyld.

I den moderne variant af den tredje mulighed: drab af uvidenhed, er drabet eller mordet oftest et selvmord.²⁹ Denne variant er i et udvidet perspektiv interessant, fordi den sørgelige udgang på konflikten fremstilles som tilfældig, mens konflikten på et mere grundliggende plan ofte alligevel ikke er løslig.

Tilsvarende også i den positive variant af en nyere udgave af mulighed (4). Her tror man at konflikten er uløselig, og det viser sig at det er den ikke. Typisk, i komedien, fordi de to unge elskende viser sig at være af samme stand, eller eventuelt ved at den fattigste kommer til penge. Men at noget er en løsning på det personlige plan betyder ikke at det er det på det værdimæssige; opdager man, som i så mange komedier, ved en genkendelse at de to unge i virkeligheden er på samme sociale niveau, ophæver dette ikke den ulighed der ligger til grund for konflikten. En mængde dramatik med lykkelig udgang bygger på pseudoløsninger, der i fiktionen, og kun der, fjerner, og ikke løser, konflikten.

²⁹ Drabet af uvidenhed eller af vanvare findes dog repræsenteret, fx. hos Voltaire: Helten dræber af uvidenhed en forøvrigt skyldig moder i *Sémiramis*, og i hans version af Sofokles' *Elektra* dræber Orestes af vanvare Klytæmnestra, medens han går efter Aigisthos. Dete skyldes at mordet på en moder i den franske senklassik opfattes som en uhyrlighed. Dette er vist også tilfældet i Racines *Britannicus*, hvor stykkets sidste replik er: »Gid dette var den sidste af hans (kejser Neros) forbrydelser«. Replikken udtales af hans mor Agrippine, som den [kyndige/?JH] tilskuer vidste ville blive hans offer kort efter fiktionstidens udløb.

Mulighed (4), som Aristoteles beskriver den, findes der vist ikke eksempler på i de godt tredive overleverede antikke tragedier; den antikke *Merope* kender vi ikke. Ikke at en undladt skrækkelig handling i sig selv skulle være udramatisk; tilskuerne vil jo nok drage et lettelsens suk, når en person som står i begreb med at begå den i uvidenhed i tide indser sagens rette sammenhæng. Men denne løsning risikerer at blive til en i dybere, værdimæssig forstand forflygtigelse af en eventuelt væsentligere modsætning. Vi vil da også finde netop denne mulighed brugt, sammen med genkendelser til overfladisk bilæggelse af i grunden meget vanskelige konflikter.

De fire muligheder er altså slet ikke så umiddelbart indlysende som de forekommer så længe man ikke går uden for skemaet, og de kan virkeliggøres på mange forskellige måder. Den manglende logiske forbindelse imellem den bedste tragedie, der bør ende ulykkeligt, og den her foretrukne lykkelige løsning har givet eftertiden nok at tænke på. Henningsen (Aristoteles, p. 115, note 105) taler om at den behandlede klassifikation strider imod *Poetikens* kap. 13, hvor Aristoteles siger at den bedste tragedie skal gå fra lykke til ulykke, med mindre der her tænkes på den enkelte scene. Henningsen mener herudfra at »den bedste type scene ikke kan forekomme i den bedste type tragedie«. Det ville dog nok være muligt, hvis blot handlingen i sin helhed ender med ulykke, og at de bedste scener kun var episoder. Men i så fald ville man nok nærme sig den melodramatiske tragedie, fuld af teaterkup, hvor handlingen i et langt stræk kører rutsjebane op og ned. Denne type dyrkedes i Frankrig i første halvdel af det 17. århundrede, men endte oftest lykkeligt. Det gør forøvrigt også en del af de overleverede græske tragedier, cf. p. 15s. Henningsen har derfor fuldstændig ret i at tale om at teksten »endnu engang« er inkonsistent. Let er læsningen af *Poetikken* ikke, og det kan undre at så forholdsvis få af kommentatorerne har taget problemet op. *Poetikken* har længe nydt en autoritet som helligtekst på linie med *Bibelens*, der jo heller ikke glimrer ved konsistens. Aristoteles kan inspirere til en strukturel handlingsanalyse, men hans egen er nærmest ubrugelig, hvad kommentatorernes uenighed vidner om.

Problematiske steder er der ikke mangel på i *Poetikken*. Det gælder forholdet til de kendte antikke tragedier: hvilken tragedie beskriver Aristoteles? Og hvad vigtigere er, gælder det også de mange forskellige tolkninger som eftertiden fra Renæssancen og frem til Senklassikken har leveret? Endelig gælder det selve definitionen af tragedien i kapitel 6. Dertil kommer at flere af de senere væsentlige definitioner, eller beskrivelser af tragediegenren, ikke, eller kun delvis, hviler på Aristoteles. Jeg vil nu kort nævne nogle træk der er blevet fremført til indkredsning eller definition af tragedien. Aristoteles vil jeg senere vende tilbage til.

Receptionen

Aristoteles' *Poetik* går ikke ind for at moralisere tragedien. Men den rummer et par udsagn som moralisterne benytter sig af. Jeg vil derfor sige et par ord om hvordan Aristoteles blev overleveret til eftertiden. Den første kendte oversættelse af *Poetikken* var en latinsk oversættelse af den store arabiske filosof og Aristoteles-kommentator Averroës' kommentar på arabisk. Averroës kendte ikke det græske teater som institution og heller ikke tragedieteksterne. For ham er poesians formål moralsk. Han hæfter sig ved at tragedien fremstiller menneskene bedre end de er (og komedien værre). Tragedien er en "ars laudandi" (en lovprisende kunst) og komedien en "ars vituperandi" (en dadlende kunst). Tragediens funktion bliver at levere modeller for adfærd, altså at være moraliserende. Sidste del af Aristoteles definition lyder i Averroës gengivelse:

- (35) En efterligning, siger jeg, som i sjælene skaber visse lidenskaber, som modererer dem i retning af medlidenhed og frygt eller andre lignende lidenskaber som den vækker og fremmer gennem det som den får dydige mennesker til at forestille sig angående hæderlighed og moralsk renhed.

Representatio inquam que generat in animabus passiones quasdam temperatiuas ipsarum ad miserendum aut timendum aut ad ceteras consimiles passiones quas inducit & promouet per hoc quod imaginari facit in uirtuosis de honestate & munditia.

(Weinberg I, p. 358, note 13)

Skønt Averroës egentlig følger Aristoteles' definition ret nøje, i det mindste hvad ordene angår (cf. citat 37), så bliver meningen en anden. Retningen for renselsen bliver ensrettet imod et moralsk gode, og virkningen udgår fra forestillinger om dyder som hæderlighed og moralsk renhed. Averroës' definition bruger guleroden, Renæssancens Aristoteles-reception snarere stokken, den afskrækkende virkning (cf. p. 97 ss).

Denne udgave af Aristoteles' digtekunst var i Renæssancen let at inkorporere i den moraliserende reception af Horats; den følger sig helt naturligt til det berømte Horatsvers: *miscere utile dulci* (at blande det nyttige med det behagelige).

Averroës' frie gengivelse af *Poetikken*, der havde været kendt siden Middelalderen blev trykt i 1481 under titelen *Determinatio in poetria Aristotilis*,¹¹ og i første tredjedel af det 16. århundrede kom der flere optryk. Faktisk var denne version mere udbredt end Giorgio Vallas latinske oversættelse af Aristoteles' græske tekst fra 1498 eller den græske originaltekst der udkom i 1508.

Vallas oversættelse er ifølge Weinberg ganske god¹², men den savner enhver kommentar. Der skulle gå næsten 40 år før den næste oversættelse, af Alessandro Pazzi, ledsaget af den græske tekst, udkom (1538). Denne oversættelse forelå i et lille og billigt format og vandt stor udbredelse. Den betød en forbedring i forhold til Vallas, men den var stadig uden kommentar. (Weinberg p. 368).

Mere gang i tingene kom der, da Francesco Robortello i 1548 udgav sine *In libro Aristotelis de arte poetica explicationes*. Den består af den græske tekst, i en ny og bedre version, præsenteret i små afsnit. Disse følges af Pazzis latinske oversættelse, som Robortello retter i, og ledsages af en fyldig kommentar.

Endelig i 1549 udgiver Bernardo Segni en italiensk kommenteret udgave. Weinberg (I, p. 404) bemærker at Segni sandsynligvis baserede sin italienske oversættelse på Robortellos latinske oversættelse (der er en rettet version af Pazzis oversættelse), og ikke på den græske tekst. Derefter følger kommentarer og kommenterede udgaver tæt på hinanden: Maggi

(1550) Scaliger (1559), Vettori (1560) og Castelvetro (1570), for blot at nævne nogle af de vigtigste.

Jeg vil dog allerede her minde om at teoretikerne ikke stod alene, men at der, først i Italien og siden i Frankrig blev lavet oversættelser af græske tragedier og skrevet en række tragedier, der lod den antikke genre genfødes. Luigi Alamanni (1495–1556) oversatte i 1527 Sofokles' *Antigone* til frie 11-stavelser vers. Denne fremragende, frie oversættelse til et enkelt, mundret og umiddelbart forståeligt italiensk, og andre oversættelser fik desværre ikke nogen nævneværdig betydning for den stil der slog igennem, først i italienske og senere i franske tragedier.

Gian Giorgio Trissino udgav i 1524 den første regelrette tragedie, *Sofonisba* (skrevet og opført i 1514–15). Giambattista Giraldi Cinzio fik opført en tragedie *Orbecche* i 1541, trykt i 1543, og dernæst en række tragedier med lykkelig udgang, eller tragikomedier (Giraldi bruger begge udtryk). De to sidste forfattere formulerer sig også teoretisk om den nye genre og forholder sig meget frit til Aristoteles, sammenlignet med de efterfølgende teoretikere. Jeg vil komme tilbage til Trissinos og Giraldis betydning for tragediens senere udvikling.

Jeg vil ikke prøve at give en oversigt over de mange Aristoteles-tolkninger fra Renæssancen og frem, men begrænse mig til de udsagn i *Poetikken* der viser Aristoteles' afstand fra den klassiske græske tragedie og som kunne tages til indtægt for en moraliserende tolkning uden egentlig at kræve en sådan. Det drejer sig om tragediens slutning og dens formål.

Personerne og deres skæbne

Det er allerede omtalt at personerne i den antikke tragedie ganske vist er af høj byrd, men at man lige så vel kan betone at de tilhører en række slægter forfulgt af skæbnen. I kap. 13 udvikler Aristoteles en kombination af skæbnens vending og personernes moralske egenskaber. Det vigtigste for Aristoteles er altså her ikke den sociale status. Gode såvel som slette personer kan gå fra ulykke til lykke eller omvendt: »medliden opstår nemlig ved den, der ufortjent kommer i ulykke, frygt ved den, der ligner

os: altså medliden over for den ufortjent ulykkeligt stedte, frygt over for den, der ligner os« (p. 73) Jeg viser i det følgende skema Aristoteles' kombinationer mellem de tragiske personers moralske og/eller sociale rang og deres skæbnes skiften fra lykke til ulykke eller omvendt (0 = ikke omtalt).

	lykke => ulykke	ulykke => lykke
god, ypperlig	÷	0
slet	÷	÷
mellem	+	0

De fleste kombinationer afvises. Især er det interessant at Aristoteles ikke kan acceptere at et ypperligt, godt, udadledigt menneske styrtes i ulykke. De gode mænd kaldes 'epieikeis': pletfrie (ἐπιεικεῖς, kap. 13). Men er et udadledigt menneske tænkeligt for den græske tragedie i det store femte århundrede? For Aristoteles er denne mulighed ganske simpelt afskyelig, forargelig (*miarón*); ordet har en religiøs biklang. Henningsen synes at mene at personerne ikke må være udadledige, hvis tilskueren skal kunne identificere sig med dem. Men stedet er også blevet forstået metafysisk: at den godes ulykke skulle krænke tilskuernes krav om en form for retfærdighed, det der senere optræder som 'poetisk retfærdighed'. Castelvetro bemærker til dette sted at Aristoteles måske ikke udtrykker sin egen mening. I *Metafysikken*, siger Castelvetro [1576 s. 276/JH], opererer Aristoteles med en gudsforestilling der ikke anser en guddommelig indgriben i menneskelivet for mulig.

- (36) I bøgerne om *Metafysikken* (måske 1074b34–1075a4) hævder han at Guds intellekt ville nedværdige sig for meget, hvis det tog sig af tingene i alle detaljer og nærrede særlig omsorg for hver især. Dette kunne synes at være en modsigelse, eller ville ligefrem være det, hvis ikke Aristoteles i *Metafysikken* udtrykker sin egen mening, men her (i *Poetikken*) følger den almindelige folkelige mening, der lyder som anført, men som er meget forskellig fra hans egen; og her passede det sig ikke at tage hans egen mening i betragtning, men deres mening som man spiller tragedier for, nemlig almindelige småkårsfolk.

... nei libri delle cose oltre naturali egli afferma, che lo'ntelletto di dio s'abbasserebbe troppo, & s'auilirebbe, se hauesse notitia di tutte le particolarità delle cose, & di ciascuna n' hauesse spetiale cura. Le quali cose l'potrebbero essere reputate tra se contrarie, o sarebbono, se non fosse, che ne libri delle cose oltre naturali egli manifesta l'opinione sua, & qui seguita la credenza commune, & popolare, la quale è tale, & molto differente dalla sua, & qui non faceua mestiere tener conto della sua opinione, ma dell'opinione di coloro, a quali se de recitare la tragedia, che sono le genti communi, & minute.

(pp. 276–277)

Udsagn som dette var dristige under Modreformationen. Det skal i denne forbindelse lige nævnes at Castelvetro måtte igennem flere kætterprocesser. Han fortsætter sine overvejelser over den retfærdiges skæbne i tragedien: Aristoteles har ikke ret i at hævde at den retfærdiges ulykke ikke vækker rædsel og medlidenhed, men afsky. Forargelsen imod Gud udelukker ikke rædsel og medlidenhed, og småkårsfolk vil vende forargelsen imod de nærmeste grunde til ulykken, men frikende Gud. Desuden vil man spørge sig om den retfærdige nu også i virkeligheden er så retfærdig, om han fx ikke skulle være en hykler (p. 277). Castelvetro tænker måske på *Hiobs bog*; Hiobs venner tvivler jo også på hans retfærdighed. Hvorom alting er kan man her se en ansats til hvad der senere kommer til at hedde poetisk retfærdighed: at det skal gå de gode godt og de onde ondt. At dette ikke i sin fulde konsekvens er Aristoteles' synspunkt kommer jeg tilbage til.

Aristoteles foreslår da også at helten skal have begået en fejl (*hamartía*, kap.1). Betydningsbredden i denne glose er stor; den går fra et fejlgreb til en synd (ordets betydning i *Det ny Testamente*, cf. p. 44). Da Kommerell tolker den gode mand nærmest som den skarpsindige, den vidende, bliver fejlen for ham uvidenhed. Skyld (og soning) skulle ligge Aristoteles fjernt.³⁰

Men de fleste udlægninger af renæssancens læsninger går i moralisende retning, uden at dette behøver at have været Aristoteles' mening. På den

³⁰ Kommerell, Max 1960: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a/M., pp. 124ss. cf. også Olsen: om realisme.

anden side tjener *hamartía*-begrebet, hvad det så end betyder, i en tolkning af den antikke tragedie kun til at fremhæve at ingen mennesker er fejlfrie. Det udadledige menneske Aristoteles nævner er, som allerede antydnet, fremmed for den antikke tragedies ånd, mens en moraliserende digtning (Senrenæssancens) kan operere med et sådant konstrukt.

Af stor betydning for Renæssancens opfattelse af tragedien bliver det at Aristoteles (stadig i kapitel 13, slutningen) foretrækker en enkeltintrige, der ender ulykkeligt, men bemærker at nogle foretrækker en dobbeltløsning, hvor det går de gode godt og de onde ondt. Som eksempel nævner han *Odysseen* (hvor Odysseus vender hjem, dræber de »onde« bejlere og forenes med Penelope). Mærkeligt er det at Aristoteles ikke nævner et eksempel på en tragedie, hvad der også undrer Alessandro Segni, der i sin kommentar (p. 182r) supplerer med *Elektra* (om der sigtes til tragedien af Sofokles eller af Euripides siges ikke; begge kan jo bruges som eksempler: Klytaimnestra straffes og Elektra befries). Denne svagere løsning bliver imidlertid foretrukket af moraliserende forfattere som Giraldi eller Marmontel (herom senere), og hvad er mere moralsk end at fordele lykke og ulykke efter fortjeneste. Men heller ikke her går Aristoteles ind for en moraliseren.

Dobbeltslutningens specifikke moraliseren anskuer ofte den dramatiske fiktion som en række eksempler på god og dårlig adfærd. En tidlig repræsentant for dette synspunkt er Giraldi, men synspunktet dukker op igen og igen.

Katharsis

Vi kommer nu til et vigtigt punkt, selve tragediens funktion, et meget omdebatteret punkt i Aristoteles-forskningen. Det drejer sig om *katharsis*-begrebet, forestillingen om at tragedien skulle bevirke en renselse. Indledningsvis, blot for at vise hvor meget hovedbrud dette begreb har forvoldt, vil jeg minde om at Voltaire (der støtter sig på ¹¹), i sine kommentarer til Corneilles teater (1761; OC p. 1043) foreslår at Aristoteles kun fandt på sin *galimatias* (*katharsis*) for at imødegå Platons *galimatias* ¹²; denne ville

forvise tragedien og eposet fra sin *Republik*.³¹ Voltaire mener at man går hjem fra *Cinna* (tragedie af Voltaire) eller *Andromaque* uden at være rensset for noget som helst og er altså i fuld overensstemmelse med Goethe (cf. note 2).

Jeg giver Henningsens oversættelse af Aristoteles' definition af tragedien, men enkelte varianter i parentes fra Helms' version, for at antyde betydningsbredden, som også viser sig i Renæssancens reception af *Poetikken*. Jeg understreger de ord der særlig er genstand for modstridende tolkninger:

- (37) En tragedie er altså en efterligning af en alvorfuld og afsluttet handling af en vis størrelse, i et sprog, der er gjort nydelsesrigt ved hver sin form i de enkelte dele, gennem handlende personer og ikke gennem en beretning, og som gennem medliden (medlidenhed) og frygt bevirker renselsen af sådanne (den slags) affektioner (følelser). (p. 65)

Hvad er *katharsis* og hvordan skal begrebet forstås? *Katharsis* betyder renselse. Det brugtes løbende i lægevidenskaben, hvor sygdomme ofte ansås for forårsagede af for meget eller for lidt af en af de fire væsker som man mente legemet indeholdt. Begrebet kan altså anses som en moderation, en stræben efter det bedste kvantum af en vis væske. Frygt og medlidenhed kan være for kraftige eller for svage, og kunsten kan regulere dem. Men frygt og medliden(hed) kan også anskues, helt eller overvejende som svagheder, svagheder som det er godt at komme af med, under en ekstrem udladning fremkaldt af tragedien. Men renselsen kan også opfattes mere generelt, som en renselse af alle lidenskaber, affekter eller følelser, alt efter hvordan man oversætter *pathemata*, og så er man godt på vej til den moraliserende forståelse af tragediens funktion. Der sættes altså et skel i Aristoteles-fortolkningen og den senere Aristoteles-reception, beroende på om man forstår *katharsis* som renselse af kun medlidenhed og frygt (eller andre oversættelser) eller også af flere andre følelser.

³¹ I tiende bog af *Staten* konkluderer Platon at "den eneste slags Digtning vi skal give adgang til Staten, det er Lovsange til guderne og Lovprisninger af udmærkede Mænd" (607a).

Fuhrmanns oversættelse af *Poetikken*, der hviler på Bernays og Schadewalts opfattelser, forstår *katharsis* ikke som en almindelig renselse af (alle) følelser, men som en rensning af *medlidenhed* og *frygt* igennem samme slags følelser (τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν, kap. 6.), og hvis man dertil oversætter ελέος και φόβος, ikke med *medlidenhed* og *frygt*, men med *jamren* og *skælven*, som Fuhrmann gør det, ændrer billedet sig: det er ikke alle mulige følelser der skal renses, men kun medlidenhed (jamren) og frygt (skælven)³²,¹¹ en opfattelse som også findes, omend ikke overvejende, i Renæssancens og Klassikkens Aristoteles-reception. Ifølge Fuhrmann skrev Aristoteles en virkningspoetik; det er poesiens virkning på publikum der interesserer ham og *katharsis* er en slags homøopatisk kur; Fuhrmann taler om 'metriopatheia'. I hans perspektiv er der tale om en renselse af skælven gennem skælven (frygt) og af jammer gennem jammer (medlidenhed), altså egentlig en hærdelse. Mange af de sene antikke tragedier (efter Euripides) har måske været splatterteater, men at hævde dette er der ikke belæg for i andre dele af *Poetikken*. Aristoteles nævner kort musik og iscenesættelse som dele af tragedien, men taler ikke meget om dem; de kunne ellers let være udnyttet til at fremkalde rædselseffekter. Aristoteles mener derimod at en tragedies intrige skal kunne virke gennem referat (eller læsning) alene (kap. 14), og citerer *Kong Ødipus*.

Zapffe er inde på lignende tanker og spørger: »Kan en tragedie ha høi kathartisk virkning (rørelses- og skrækdramaer) og alligevel være et poetisk makverk (s. 511–12)«. Han citerer i en note fra *Metafysikken* XIII,3, hvor »Det skønne«s egenskaber, (er) orden, likevægt og begrænsning [1078^a36–^b1/JH].

I den italienske renæssance kan den nævnte forståelse af *katharsis* give grundlag for en inddeling af de forskellige tolkninger af *Poetikken*. Alt efter om renselsen angår frygt og medlidenhed skal renses sig selv, eller om flere

³² Det har enkelte været opmærksomme på, bl.a. Milton i forordet til *Samson Agonisthes* og Lessing i *Hamburgische Dramaturgie*. I *Geburt der Tragödie* (I, p.93) skriver Nietzsche: Her renses disse to følelser altså gennem accepten.

andre lidenskaber inddrages får vi to hovedretninger: en som mener at medlidenhed og frygt skal rense medlidenhed og frygt, samt lignende følelser eller lidenskaber, og en anden der mener at det er mange eller alle lidenskaber der skal renses.

De kommentatorer der mener at medliden og frygt kun renser disse og lignende følelser er altså prægnante, men i mindretal. Ifølge denne opfattelse drejer det sig om en hærdelsesproces. De holder fast ved Pazzis latinske oversættelse, der blev det første udgangspunkt for andre oversættelser og kommentarer:

(38) Tragedien renser gennem medlidenhed og rædsel den slags følelser

Tragoedia est imitatio actionis illustris, absoluter (vel absolutæ), magnitudinem habentis, sermone suavi, separatim singulis generibus in partibus agentibus, non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans.¹¹

Det er ordet *huiusmodi* (sådanne/den slags) der er afgørende. Tages det med eller udelades det (eller bortforklares)? Tages det med, renser medlidenhed og frygt som allerede sagt medlidenhed og frygt, og tragediens funktion bliver en hærdelsesproces. Udelades eller bortforklares det åbnes der for renselse af allehånde lidenskaber, forstyrrelser, affekter, alt efter hvordan *perturbationes* oversættes, og vejen er åbnet for en moraliserende opfattelse af tragediens funktion. Denne første inddelingsgrund støttes af en anden: de der mener at tragedien skal rense flere lidenskaber, tillægger også ofte dobbeltslutningen stor betydning: det skal gå de gode godt og de onde ondt.

Sperone Speroni, der skrev en i tiden omdebatteret tragedie, *Canace* (1546), er en frugtbar, men undertiden lidt kaotisk forfatter; han overvejede grundigt begge muligheder. I et første brev til Alvise Mocenigo af 24 september 1564 beder han om hjælp til forståelse af en del af Aristoteles' tragediedefinition: *sed per misericordiam & metum conficiens huiusmodi perturbationum purgationem* (»men gennem medlidenhed og frygt bevirker den (tragedien) renselse af den slags forstyrrelser«. Han citerer Vettori's oversættelse p. 54, den filologisk bedste på markedet, cf. nedenfor).

Et lille halvt år senere, d. 26. februar 1565, er det ham der forklarer Mocenigo samme element i Aristoteles' tragediedefinition. Han skriver modvilligt, siger han: han har ingen bøger (og det betyder vel at han citerer efter hukommelsen) og har hovedet fuldt af andre ting, så han skriver nærmest i søvne. Aristoteles kan forstås på to måder. Den første udlægning er at vi renses for den slags affekter (*ut purgemur ab hujusmodi affectionibus*). Det er den subtile. Den er ikke Aristoteles værdig.

Den anden er at vi befries for den slags ugerninger (*ab ... facinoribus*) som fremstilles i tragedierne. Speroni henviser til den ottende bog af *Lovene*, hvor Platon taler om tragedier, bl.a. om *Canace e Macareo*, en ikke overleveret tragedie af Euripides, hvor titelpersonen Macareo står i et blodskamsforhold til sin søster Canace og begår selvmord, da det opdages. Intrigen er den samme som i Speronis egen tragedie *Canace*. Her går Speroni videre end alle sine samtidige og vakte forargelse. Han hævder i sit brev, sikkert også som selvforsvar, at tilskuerne ved synet af straffen over skændige forbrydere renses for alle forkastelige impulser. I ottende bog af *Staten*¹¹ omtaler Platon (IX, p. 264) ganske rigtigt Macareo, Thyestes og Ødipus, som personer der optræder i alvorlige tragedier, men han går ikke nærmere ind på tragediens funktion; han citerer disse personers adfærd som et eksempel på noget der bliver fordømt af alle. Disse bemærkninger falder ikke i en diskussion af digtekunsten men i en argumentation for en begrænsning af seksualiteten til forplantningsformål.

Men så springer Speroni tilbage til første mulighed, altså hvordan medlidenhed og frygt kun skal rense medlidenhed og frygt. Denne udlægning kaldes »meget sandsynlig, men ikke særlig sand« (V, p. 175). Formuleringen kan lyde mærkelig, men fænomenet optræder fx, når rekrutten frygter døden, modsat veteranen der har vænnet sig til faren. Har man vænnet sig til vinen, bliver man ikke så let fuld! og har man vænnet sig til pesten, frygter man den mindre. Speroni skriver før Vettori og efter Castelvetro der udsætter disse tanker for fuldt orkester (herom senere).

Hvis frygt og medliden(hed) skal rense for frygt og medlidenhed, så kunne de romerske gladiator kampe jo være et oplagt middel, og med

denne begrundelse blev de vist også forsvaret i det gamle Rom. Speroni siger at romerne ikke lavede fiktionstragedier, men i stedet skabte fiktionens virkelighed med deres gladiator kampe; derfor havde de også færre tragiske digtere end grækerne (V, p. 176).

Speroni forsætter med at betragte tragedien som et homøopatisk middel: med ondt skal ondt fordrives (V, p. 177). Derefter tager han medlidenhedens problem op (uden at gå ind på betydningsforskelle mellem antikkens og nutidens brug). Han er klar over at denne følelse er positiv og tillægges guderne. Dette findes allerede i antikken; Speroni giver et citat af Catul (76 sang¹¹) og et af Vergil¹². Omvendt anfører han at visse kættre fraskriver Gud medlidenhed; han kunne tænke på calvinisterne. Nu spørger han hvorfor mennesket skal renses for en affekt (her bruges ikke *perturbation*, »forstyrrelse«) der nærmest er en egenskab hos Gud.

Hvorefter han lader Gud være Gud og springer over til det verdslige plan. Her mener han at medlidenhed og frygt i overmål kan være skadelige i en republik. Den frygtsomme sætter [ikke/? JH] livet ind for staten, og medlidenheden kan føre til at man elsker familiemedlemmer for højt. Her skal man huske at romersk historieskrivning rummer flere beretninger om fædre der dræber deres sønner, brødre deres søstre, og om mænd der ofrer deres elskede for det almene vel, og disse beretninger giver stof til flere tragedier fra Renæssancen og frem til senklassicismen, (herom senere). Tragedien er derfor passende i en republik, fordi den mindsker frygt og medlidenhed.

Derimod kan samme følelser være gode i et monarki, for den der elsker sin familie og frygter døden indlader sig ikke i konspirationer. Denne argumentation genfinder man hos Fréron, (cf.¹³). Og følgelig er Giraldi, Speronis modstander, et fæ, fordi han i fyrstedømmet Ferrara har ladet opføre en rædselstragedie, *Orbecche*, hvor en datter dræber sin far. Speroni griber her chancen til at føre en gammel strid videre.

Speroni springer så tilbage til republikken og hævder at den med tragedien har løst det problem at regulere følelser der ikke falder ind under lovene, idet frygt og medlidenhed også har deres fordele. Men tragedien virker ubemærket i sindet og lærer, ikke at frygte døden, ikke at have

medlidenhed med forbryderes frygtelige skæbne. Alt i alt indøver den sjælsstyrke og retfærdighed (to kardinaldyder).

Så skifter Speroni igen brat retning og undrer sig over (hvad moderne forskere også gør) at Aristoteles ikke har udtrykt sig lidt mere fyldigt om så vigtigt et emne. Han ville have udviklet dette emne bredere. Desuden, siger Speroni, taler Aristoteles her (angående frygt og medlidenhed) snarere som stoiker end som peripatetiker (Aristoteles' egen skole). Aristoteles vil nemlig ikke at vi skal renses for medlidenhed og frygt, men at vi renser (dvs. modererer disse lidenskaber).

Nyt spring: Tragedien tilhører ikke os (vel digterne), men fyrsten, øvrigheden, der ikke skriver tragedier, men ikke tillader noget i staten der fordærver ungdommen. Og dette kan øvrigheden forbyde. Dertil kommer at digterens opgave hverken er at rense os fra affekter eller at formane os gennem sørgelige begivenheder (V, p. 178), men at han ifølge sin natur ikke har noget andet formål end at fornøje, et synspunkt der ikke er dominerende, men stadig dukker op i debatten,

Til sidst siger Speroni at den givne definition ikke dækker den bedste tragedie der kan laves, men nu gider han ikke skrive mere, og efter en personlig bemærkning slutter brevet. Dette brev er springende, til tider gådefuldt, men Speroni er meget åben og kommer i sin kaotiske diskussion ind på mange problemer uden nogen klar stillingtagen.

Kun medlidenhed og frygt

Tilbage til *huiusmodi*: en skelnen mellem hvad medlidenhed og frygt skal rense kan som sagt hjælpe til en første grov inddeling af de næsten utallige forslag til tolkning (cf. nærmere derom Weinberg). Hvad renser medlidenhed og frygt? Kun sig selv eller også mængde andre følelser?³³

³³ En undtagelse er her Lessing; han mener at »disse følelser« ganske vist kun renser sig selv, men han forstår medlidenhed som medfølelse og sætter dem meget højt. Som god filolog og beundrer af Aristoteles, som han gang på gang forsvarer, fastholder han at medlidenhed og frygt kun renser medlidenhed og frygt (cf.!). Men ved *medlidenhed* forstår han noget andet end de øvrige Aristoteles-udlæggere, både når det gælder ordets mening og når det gælder den genstand det anvendes

Den første gruppe af skribenter er dem der mener at frygt og medlidenhed kun renser sig selv og beslægtede følelser. Robortello og Castelvetro holder sig med mindre varianter til Pazzis oversættelse og kommenterer den.³⁴¹¹

Den første tolkning, at medlidenhed og frygt kun renser medlidenhed og frygt og beslægtede følelser finder man hos Robortello, den første kommentator. Han forklarer at menneskene ved at overvære skuespil vænner sig til medlidenhed og frygt, samt indser at ingen er i sikkerhed for ulykke. Han nævner intet om de andre lidenskaber. Denne læsning er stort set også Piccolominis (s. 101)¹¹. Dette udbygges hos Castelvetro, der udtrykkelig fremstiller frygt og medlidenhed snarere som laster end som dyder:

- (39) Han (Aristoteles) gendriver med få ord det som Platon siger; han hævder at tragedien bevirker det modsatte, at den nemlig med sit eksempel og den hyppige fremstilling af det gør de feje tilskuere behjertede¹¹, gør de frygtsomme selvsikre og gør de medlidenhedsfulde strenge; ved den stadige omgang med ting som er værdige til medlidenhed, frygt og fejhed vænner tragedien dem til hverken at være medlidende, frygtsomme eller feje, således at tragedien med de nævnte lidenskaber: rædsel og medlidenhed renser

på. Det samme gælder termen *frygt*. Medlidenheden drejes i retning af indøvelse i medfølelse, og genstanden bliver næsten (den anden). Frygten får først og fremmest den funktion at vække medlidenheden, og dens genstand bliver en person; tilskueren frygter for hvad der skal ske personen og får derved vakt sin medfølelse med ham.

Langs flertallet af de øvrige Aristoteles-udlægninger forstår derimod medlidenheden som et middel til at vække frygt for egen skæbne. Det som rammer personen kunne ramme mig, eller: når en så mægtig person falder for skæbnens ugunst, så kunne det også ske for mig, eller: når en person straffes så hårdt for en lille forseelse, hvilken straf vil så ikke kunne ramme mig?). Og frygten er frygten for én selv, ikke frygten for en persons skæbne, der så vækker medlidenheden.

Lessings omtolkning er total, og den svarer nok ikke til Aristoteles' opfattelse. Vejen til en forståelse af det tragiske lå ikke åben for Lessing, der tilsluttede sig Leibniz' theodicee og troen på en guddommelig, forsynsbestemt historisk udvikling, cf Killy, p. 11849 (vgl. Killy Bd. 7, p. 244–245). Denne tanke var meget udbredt, også blandt kritiske oplysningsfolk. Heller ikke Voltaire accepterede ateismen (cf. p. 170).

³⁴ Den tidligere oversættelse af Valla fra 1498 giver allerede samme mening: «*talium disciplinarum purgatione*» (upagineret udgave).

og fordriver de selvsamme nævnte lidenskaber fra menneskenes hjerter. (Aristoteles) ripruoua con poche parole quello, che dice Platone affermando, che la tragedia opera dirittamente, il contrario, cio è che con l'esempio su, & con la spessa rappresentatione fa i veditori di vili magnanimi, di paurosi sicuri, & di compassioneuoli seueri, auezzandosi per la continua vsanza delle cose degne di misericordia, di paura, & di vilta ad essere ne misericoroiosi, ne paurosi, ne vili, in guisa che la tragedia con le predette passioni, spauento, & misericordia, purga & scaccia dal cuore degli huomini quelle predette medesime passioni. (p. 117)

Han mener der er tale om en tilvænning til det rædselsfulde og belyser det med et billede som allerede Speroni havde brugt og som anvendes meget i den senere kritik, og som jeg derfor citerer:

- (40) Det finder vi et anskueligt bevis på under pestpidemier. I begyndelsen, når tre-fire mennesker dør, føler vi os bevæget af medlidenhed eller rædsel, men senere, når vi ser hundredevis eller tusindvis dø, rystes vi ikke mere af medlidenhed eller rædsel. Vi finder det samme bevist i farlige træfninger, under hvilke rekrutterne første gang er rædselsslagne af musketternes brag og har stor medlidenhed med de sårede og de døde, men senere, når de flere gange har været i ilden, er de standhaftige og uden at være meget berørt af medlidenhed, ser de deres kammerater blive såret eller dø.

Il che piu sensibilmente conosciamo per pruoua nella mortalita pestilenziosa. nel principio della quale, quando cominciano a morire tre o quattro persone, ci sentiamo commuouuere da misericordia, & da spauento, ma poi, che ne veggiamo morire le centinaia, & le migliaia, cessa in noi il commouimento della misericordia & dello spauento. Conosciamo, anchora questo per pruoua nelle pericolose scheramugge. nelle quali, la prima volta i soldati nouelli sono spauentati dal rimbombo degli schioppi, & degli archibugi, & hanno compassione grandissima de fediti, & de morti, ma poi che piu volte vi sono tornati, stanno sicuri & senza essere stimolati molto da misericordia, veggono dauanti agli occhi suoi fedirsi, o morirsi i compagni. (p. 117)

Her skal man huske at medlidenhed ikke altid blev forstået som den positive følelse som den ofte er i dag. Henningsen foretrækker derfor *medliden*. Denne tolkning ligger nær på den som Bernays, Schadewalt og Fuhrmann m. fl. i nyere tid har fremført (cf. Henningsen i Aristoteles 2004, p.¹⁾).

Man har flere udsagn der kunne støtte denne sidste udlægning, lige fra beretninger om kvinder der under de attiske tragedier aborterede under den voldsomme affekt som tragedierne vakte hos dem, til nogle bemærkninger i Marcus Aurelius *Selvbetrægtninger* til hans egen tids tragedier; han sætter dem ikke særlig højt, men mener dog at de kan gøre nytte ved at minde folk om at hvad der morer dem på teatret ikke skal forekomme dem uudholdeligt i virkeligheden, at hvis guderne ikke bekymrer sig om mig eller mine børn, så sker det ikke uden grund. Hids dig ikke op imod tingenes gang, for det påvirker dem ikke (kap. 26, bog 11).

Også andre lidenskaber. Segni

Hos dramatikerne findes den bredere tolkning af renselsen allerede tidligere, således hos Giraldi, men blandt teoretikerne sætter den ind kort tid efter Robortellos oversættelse, i Segnis italienske oversættelse og kommentar fra 1549, der sandsynligvis anvendte samme Robortellos latinske oversættelse. Han undlader at oversætte *huiusmodi*, og giver dermed tolkningen en radikalt anden vending.

- (41) (Tragediedigteren) bevirker renselsen af følelserne (÷) ikke ved beretning, men ved medlidenhed og frygt.

conducendo l'espurgazione degli (+) *affetti* non per via di narratione, ma per via di misericordia, & di timore.

(p. 172^v)

Desuden oversætter han *pathemata* ved *affetti*, et ord der ligger nærmere på følelser end *perturbationes* (forstyrrelser) som bruges af Pazzi, Vettori og Castelvetro. Han hævder at andre følelser også renses, såsom umådeholdenhed eller hidsighed. Vi lærer at rense sindet for den slags følelser, idet vi tænker på hvilke farer og onder vi udsætter os for, når vi stikker dybt i lasterne.

Her er det vigtigt at notere sig at den moralske virkning opstår via eftertanken og ikke som en umiddelbar virkning af medlidenhed og frygt (eller jammer og rædsel):

- (42) ... for når vi ser at sådanne begivenheder er hændt for betydelige mennesker, så udholder vi lettere vore ulykker. Så hvis vi er hidsige eller

umådeholdne så kommer vi til at rense sjælen for den slags følelser, idet vi overvejer hvilke farer og hvilke onder der møder dem som ligger under for lasterne eller stikker i sjælelige forstyrrelser (perturbationes).

... perchè, veggendo noi simili casi auuenuti in persone eccellenti, più agevolmente comportiamo calamità nostre, Et in tal'modo se noi siamo iracundi, o intemperati uenghiamo a purgar l'animo di tali affetti ; considerando quei pericoli, & quei mali, che incontrano a chi è ne'uitij riuolto, & a chi è fitto nelle perturbationi.
(p.173)

For det første lærer vi tålmodighed i livets ulykker. Nærliggende kan det tolkes som underkastelse. Desuden bliver den moralske virkning specifik: den går på enkeltlaster som opregnes. Vi kan lære ikke at efterligne de tragiske heltes fejl og misgreb. I og med at den voldsomme følelsesudladning i katharsis nedtones, nærmer tragediens funktion sig til en vis grad komediens, bortset fra at den behandler farlige karakterbrist, medens komediens laster principielt ligger inden for et ufarligt felt.

MAGGI

Maggi er erklæret moralist. Allerede i forordet til *Explanationes* (1750¹) erklærer han at digtningens funktion er moralsk. Han mener også at fornøjelsen skal tjene et moralsk formål, det at gavne (Horats' *prodesse*; p. 299, citeret af Weinberg, I, p. 409). Han viger ikke udenom, men citerer det famøse *huiusmodi*, og argumenterer for en anden læsning: Med et logisk ræsonnement, hvis logik jeg ikke kan følge, hævder han noget ikke kan fjerne sig selv, altså at frygt og medlidenhed ikke skulle rense eller uddrive frygt og medlidenhed. Han opfatter, på mere moderne vis, frygt og medlidenhed som positive følelser: hvordan skulle vi yde nødlidende hjælp uden disse følelser. Derimod mener han at frygt og medlidenhed uddriver andre negative følelser som fx vrede og gerrighed:

- (43) Hvis vi ved forstyrrelser forstår rædsel og medlidenhed, når således tragedien formedelst rædsel og medlidenhed skal rense sjælen for forstyrrelser, så ville meningen være at tragedien formedelst medlidenhed og rædsel renser sjælen for medlidenhed og rædsel, og således ville det samme være årsag til at ødelægge sig selv; og ved at indføre medlidenhed og rædsel ville vi fjerne begge dele, hvad intellektet ikke kan fatte. Ville det ikke også være mærkeligt, hvis tragikerne ville rense menneskets sjæl for medlidenhed

og rædsel, i mangel af hvilke menneskeslægten ville lide afbræk,? Thi hvis vi manglede medlidenhed, hvordan skulle vi så yde nødstedte hjælp? Langt bedre er det ved hjælp af medlidenhed og frygt at rense sjælen for vrede, der bevirker så mange drab, for gerrighed, som er grund til en uendelighed af onder, for vellysten på grund af hvilken der ofte begås skændige forbrydelser. Af disse grunde mener jeg at det er ubetvivleligt at Aristoteles ikke så tragediens formål i at rense den menneskelige sjæl for rædsel og medlidenhed, men at bruge disse til at fjerne andre forstyrrelser fra sjælen, for ved deres fjernelse smykkes sjælen med dyder. Thi på den uddrevne vrede følger fx blidhed.

Cum igitur Tragoedia interuentu terroris & misericordiae animum a perturbationibus expurget, si per perturbationes, terrorem & misericordiam intelligeremus, sensus esset, Tragœdia interuentu misericordis & terroris, animum expurgat [97] a misericordia & terrore ; & ita idem esset causa se ipsum destruendi ; & terrorem misericordiamque inducendo, utraque remoueremus : quod intelledum capere non potest. Non ne & id mirum esset, tragicos uelle animam humanam a terrore & misericordia expurgare, quibus si careret humanum genus, multa pateretur incommoda ? nam si misericordia careremus, quomomodo indigentibus opem prestaremus ? longè igitur melius est misericordiae & terroris interuentu expurgare animum ab Ira, qua tot neces fiunt : ab Auaritia, quae infinitorum penè malorum est causa : à Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristotelem nolle Tragoediae finem esse animam humanam à terrore, misericordiae expurgare : sed his uti ad alias perturbationes ab animo remouendas ; ex quarum remotione animus uirtulibus exornatur. nam ira, uerbi gratia, depulsa, succedit mansuetudo.
(*Explanationes*, p. 98 og Weinberg, p. 408)

Og for Maggi er digtningen, lige som for Castelvetro, for de mange.

SCALIGER

Også Scaliger, eller Scaligero (1559), en fransk-italiener der fik stor betydning i Frankrig, mener at tragedien skal forbedre menneskene. Han går dog ikke ud fra virkningen af frygt og medlidenhed, men mener at medens i livet karakteren bestemmer handlingen, så forholder det sig på en måde omvendt i teatret. Her påvirker den fiktive handling karakteren (i positiv retning) og derefter handler denne karakter bedre.

Scaliger var forøvrigt ikke aristoteliker, men snarere platoniker, og han tager afstand fra Aristoteles på flere punkter. Hverken pladsen eller

mine kundskaber tillader mig at komme nærmere ind på dette. Jeg henviser til Weinbergs fremstilling¹.

VETTORI

Blandt de mange der mener at frygt og medlidenhed også skal rense andre følelser er Pietro¹ Vettori (1560). Han var en dygtig filolog, og hans græske tekst var den hidtil bedste. Den latinske oversættelse er hans egen. Weinberg (I, p. 461ss.) reducerer ham til en fin filolog, men jeg har dog fundet et sted i hans kommentar, der lidt nærmere skildrer den homøopatiske kur for lidenskaber, altså: med ondt skal ondt fordrives. Vettori udtrykker klart at også andre lidenskaber skal renses. Samtidig finder han intet særlig godt i medlidenhed og frygt:

- (44) Tragedien som renses medlidenhed og frygt, to store lidenskaber, renses samtidig også de øvrige.

... tragoedia quæ dum misericordiam metumque, duas magnas perturbationes purgat, eodem etiam tempore purgat ceteras.

(p. 56–57)

Men han mener at denne renselse består i en moderation af følelserne, altså frygt og medlidenhed (medens Robortello og Castelvetro som nævnt ovenfor lægger vægt på en meget stærk reduktion af de samme følelser). Som andre ser han at Aristoteles sandsynligvis argumenterer imod Platon, der i *Staten* havde landsforvist tragedie og epos¹:

- (45) Derimod (imod Platon) mener Aristoteles at disse sindsbevægelser i moderat form er nyttige. For da de (sindsbevægelserne) undertiden tager et sådant omfang at ingen anstrengelse kan tæmme dem, må man sætte et middel op imod dette onde. Og midlet er hvis noget¹ i forvejen renses dem, og fjerner hvad der er for meget og uhensigtsmæssigt i dem. Og det gør tragedien glimrende, idet den sætter en grænse for alle forstyrrelser og lærer hvor langt man kan gå. Tragedien har nemlig dette formål, og den kurerer alle forstyrrelsernes voldsomhed og rasen ved hjælp af de to, som den, gennem de handlinger der vises på scenen, vækker og modererer, nemlig medlidenhed og frygt.

“ contra vero Aristoteles iudicat motus hos temperatos esse utiles : veruntamen quia aliquando ita effunderentur, vt nulla ui reprimi possent, opus esse huic malo remedium adhibere : remedium autem esse, si quis antea ipsos purget, ac quod nimium importunumque est in illis, tollat. Hoc

vero praeclare facere tragoediam, quae modum adhibet omnibus perturbationibus : docetque quatenus progrediendum sit : ipsa enim incumbit huic rei, & curat impetum, exultantiamque perturbationum omnium ope duarum, quas factis, quae in scenam inducit, excitat, moderaturque, id est misericordiae & metus.

(p. 56, Weinberg I,¹⁾)

Vettori kan altså kun med forbehold placeres blandt moralisterne. Han indskriver sig også blandt dem der ser tragedien som en genre for folket, og han tildeler publikum en afgørende rolle (p. 183).

Disse eksempler, valgt blandt de første kommentatorer, må foreløbig være nok. De fordeler sig som sagt i to grupper, dem for hvem medlidenhed og frygt kun renser medlidenhed og frygt og dem for hvem medlidenhed og frygt også renser andre følelser, lidenskaber eller forstyrrelser, alt efter hvordan *pathemata* nu gengives.

Maksimer

I Renæssancen og Klassicismen var Senecas og Euripides' tragedier kendt og elsket for deres mange maksimer og sentenser, fyndsprog som oftest indgik i personernes diskussion med hinanden, men som samtidig (naturligvis) var rettet til publikum. Disse korte sentenser var lette at huske og lærtes ofte udenad. De opregnes hos Aristoteles blandt tragediens dele og omtales, men meget kort, som det tredje og fjerde element, efter intrige og karakterer (kap. 6). Tænkning er at kunne fremstille sin sag i et gunstigt lys. I forbifarten skal nævnes at Aristoteles her tilføjer at »de gamle digtere lod jo deres personer tale på en politisk, mens de nulevende lader dem tale på en retorisk måde«, hvilket viser hvilken markant udvikling digtekunsten har gennemløbet siden de første tragedier. Aristoteles siger mere om tænkning (*diánoia*) og sprog (*léksis*) i kap. 19. 'Sprog' dækker bl.a. over performative udsagn (fx. erklæring, befaling,) og andet, såsom bøn, trussel, spørgsmål, svar.

Det vigtige i vores sammenhæng er dog en fuldstændig tavshed, hvad angår moraliserende maksimer, set på baggrund af senere poetikkers snak. Mange senere teoretikere lægger vægt på maksimers og sentensers

belærende funktion. Men Aristoteles behandler ikke maksimer og sentenser som midler til formidling af moralske budskaber. Formulering af moralske sandheder lader ikke til at interessere ham. Det tyder på at tragedien ikke skal formidle en lære.

Maksimerne fik en enorm betydning i den franske tragedie; og moralske maksimer blev teoretisk behandlet, især i det 18. århundrede. Også i Renæssancen, italiensk som fransk, brugtes de meget, men teoretikerne kommer kun i ringe grad ind på dem.

5. NOGLE DRAMATIKERE: TEORI OG PRAKSIS

Inden kommentarerne begyndte at komme omkring midten af det 16. århundrede var der i Italien blevet udgivet oversættelser af de græske dramatikere, og en række tragedier var blevet opført og udgivet. Perioden strækker sig fra begyndelsen af århundredet til 1540-erne, dvs. fra en periode med udstrakt åndelig frihed op til begyndelsen af Modreformationen, hvor der fra Trento-koncilet udgik krav om anstændighed, hvor figenblade skjulte de ædlere dele, og hvor det ideologiske indhold i de litterære værker kom under skarp overvågning.

Tidsåndens skift kan hurtigt gribes ved en sammenligning mellem Ariostos mesterværk *Orlando furioso* (første version 1516, sidste version 1532, kort før forfatterens død) og Tassos *Gerusalemme liberata* (fuldført 1575, fuldstændig udgave 1581), der også er et mesterværk, men af en helt anderledes karakter. Teologisk lader Ariosto ikke til at frygte meget. I fiktionen sendes apostlen Johannes til månen. Her udbreder han sig om hvor stor en betydning skribenterne havde for herskeres ry (som eksempel kunne man nævne Aretino – fyrsterne svøbe blev han kaldt – hvis pen var til fals for den som kunne betale, og som ikke afholdt sig fra en meget povet skøgefiktion¹⁾). Ariostos Johannes antyder at hans publicistiske indsats for Jesus blev betalt med saligheden (XXXV,19):

- (46) Jeg som Skribenters Ven min Pligt udførte,
I Eders Verden selv til dem jeg hørte.
Og fremfor alle jeg et Værd udviste,
Som ikke Tid, ej Død mig kan berøve,
Og godt det ligned Krist, hvem jeg lovpriste,
Saa herlig Gjengjæld imod mig at øve.
Gli scrittori amo, e fo il debito mio ;
ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.
E sopra tutti gli altri io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte:
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sí gran sorte.

(XXXV,28–29)

»Dette er dristigt«, kommenterede Voltaire.

Modsat Tassos *Gerusalemme* er Ariostos *Orlando* spækket med indlagte noveller, uden eller med svag forbindelse til hovedhandlingen, og værket er løst komponeret. De kristnes sejr over maurerne er ikke noget egentligt højdepunkt; værket slutter med at en helt, Ruggiero, bliver gift. Han er forfar til Este-familien, der beherskede Ferrara, og som Ariosto modvilligt tjente. Der er tale om et antiklimaks, hvor en af heltinderne (Ariosto iscenesætter nemlig også kvindelige riddere) tager skørter på og opfører sig som en pæn pige der ikke gifter sig imod familiens vilje. Man kan udskille denne sluthistorie, der er så forskellig fra de øvrige, som en obligat fyrstehyldest, men måske også læse den som et symptom på en ændring af tidsånden.

Heroverfor står Tassos langt mere målrettede epos, der skildrer korsfareernes indtagelse af Jerusalem. I det 16. århundrede var der stadig mange der propagerede for korstogstanken. Sanselige fristelser skildres, men et højdepunkt er en scene hvor Clorinda, ukendt, i ridderrustning, dræbes af sin elskede, Tancredi, som når at få døbt hende inden hun udånder. Vejen til æren går over ofringen af kærligheden (XII,64), og dette bliver et fremherskende tema i tragedien. Denne patetiske scene er sat i musik af Monteverdi.

Den åndelige indsnævring i sidste del af århundredet må tages i betragtning, når man skal skildre udviklingen i tragediens teori: første halvdel af århundredet stod langt friere. De første tragedieskrivere og dramateoretikere havde for sig nogle oversættelser af de græske tragikere, Aristoteles' *Poetik* i den græske tekst, samt en latinsk oversættelse, begge uden kommentarer, og de skrev i en tid hvor Aristoteles-læsningen knap nok var kommet i gang.

Oversættelserne fra græsk fik ikke nogen nævneværdig betydning i den stilistiske udvikling af tragedien. Jeg vil netop derfor allerførst nævne et par undtagelser, Giovanni Rucellai og Sperone Speroni.

Rucellais Rosmunda 1516

Giovanni Rucellai nedstammede på mødrene side fra Medici-slægten. Tematisk genoptages *Antigones* hovedkonflikt, et begravelsesforbud og dets overtrædelse i hans tragedie *Rosmunda*. Den skrev han omtrent samtidig med at vennen Trissino skrev *Sofonisba*. Rucellai efterligner især Sofokles' *Antigone* (der senere, i 1533^o, kom i fri italiensk bearbejdelse ved Luigi Alamanni) og Euripides, hvorfra han bl.a. har stichomythi (rap dialog mellem to personer hvor replikkerne fylder et eller et halvt vers) og i forbindelse hermed brugen af maksimer til begrundelse af to modsatte synspunkter eller holdninger (altså ikke med det formål at prædike en entydig moral). Koret, der består af titelpersonens følge, har heller ikke lagt sig fast på en bestemt livstolkning eller sat skarpt skel mellem sort og hvidt, men skifter i sin holdning alt efter handlingens udvikling, dog med forkærlighed for mådehold, altså meget nær på den græske brug af koret. Det optræder både mellem akterne og i dem, dialogerende med de forskellige personer.

Replikkerne er, i sammenligning med tidens øvrige tragedier (også Trissinos *Sofonisba*), ret korte og ofte forbavsende mundrette.

Handlingen er velstruktureret og let at følge. Stoffet er hentet fra Paulus Diaconus' *Historia Langobardorum* (I,28). Der fortælles om kong Albuinus der har dræbt Rosmundas far og lavet en pokal af hans hovedskal, som han tvinger hende til at drikke af.

I tragedien har Albuino ydermere udstedt forbud imod at begrave Rosmundas far, den dræbte konge, men, som Antigone, overvejer Rosmunda at gøre det (akt 1). Under udførelsen af sit forehavende bliver hun pågrebet og bønfaller om døden (akt 2). Kong Albuino hører om pågribelsen og vil straffe Rosmunda med en pinefuld død, men hans rådgiver får han til i stedet at tilbyde ægteskab: således vil han uden sværds slag også kunne få hendes rige. Rådgiverens bevæggrund er at han skylder Rosmunda og hendes far sit liv, og han vil nu til gengæld redde hende. Rosmunda tøver, men overbevises af sin amme: ved at give efter vil hun også kunne redde sit følge og sig selv fra slaveri (en skæbne der

i flere af Euripides' tragedier forestår de fangne trojanske kvinder efter byens fald). Og alternativet ville være simpel voldtægt, noget der sjældent ytres så direkte i tragedier, cf. dog *Scédase* nedenfor. Nu dukker Rosmundas elskede op, koret fortæller ham at hun er gift, og som forklaring får han at hun frygtede trældom og kongens trusler og desuden gjorde det for at bevare sin ære og for sit følges skyld. Så kommer der et bud der først spørger hvordan Gud, hvis han ellers er i Himlen som man tror! kan tillade noget sådant. Dette *sådant* er at Albuino har tvunget Rosmunda til at drikke en skål af sin fars hovedskal, lavet om til drikkebæger. Hendes elskede vil hævne hende, men ammen maner til klogskab. De udveksler et par maksimer. og så giver han efter (akt 4). Sidste akt er kort. En tjenestepige kommer med bud til Rosmunda om at hendes elskede har hugget hovedet af Albuino, som lå og snorkede (ikke just høvisk still!) på sengen hvor Rosmunda havde forladt ham. Man kan tænke at hun har fuldbyrdet ægteskabet. Fuldbyrdelsen er åbenbart ikke så vigtig her, men skulle blive det tredive år senere, da kvindens seksuelle uberørthed opvurderes. Man får at vide, hvordan blodet fossede ud, som det gør det fra Holofernes på Caravaggios berømte billede og på flere andre; motivet var yndet. Koret tager drabet som bevis for at Gud findes i Himlen og støtter fromme handlinger: enhver fyrste kan lære af den nådesløse konges endeligt ikke at være grusom (akt 5). Koret taler her endnu i hævnrusen, og ingen vil vel i alvor tage denne hævn over hævnen som et bevis for Guds eksistens, der tidligere er blevet betvivlet:

- (47) ROSMUNDA. Du er alligevel i Himlen, som alle tror.
 Og drager omsorg for menneskenes liv,
 Og hjælper fromme forehavender.
 KORET. Lad enhver som regerer lære,
 Af den hårdhjertede konge som ligger her,
 ikke at være grusom, for det behager ikke Gud.
 Den der vil regere riget ret
 skal regere med fromhed;
 for fromhed avler den umådelige kærlighed
 i menneskets bryst, og kærligheden så endrægtighed.
 Kun den opretholder
 og fremmer staterne, og gør dem evige;

Af hadet fødes tvist,
 og af den fjendskab og krænkelse
 der ødelægger så mange riger.
 R(OSMONDA). Tu sei pur Dio nel Ciel, come ognun crede
 Et ai la cura dell'umane cose,
 E porgi ajuto all' opere pietose.
 CO(RO). Ciascun che regge, impari.
 Dal dispietato Re che morto giace,
 A non esser crudel, che a Dio non piace.
 Chi vuol il Regno uo^o governar bene,
 Con la pietà governi :
 Perchè pietà l'immenso amor produce
 Negli uman petti, e l'amor la concordia.
 Costei sola mantiene
 Et accresce gli Stati, e fagli eterni :
 Dall'odio la discordia
 Nasce, e da lei inimicizie e sdegni
 Distruttiva cagion di tanti Regni.

Senere, i den franske senklassik, fx. hos Voltaire, får man ofte som morale at retfærdigheden sker fyldest, men sent; altså at Guds mølle maler langsomt. Tragedien er ikke et mesterværk, men den er velturneret, klart bygget op. Moralen er løst knyttet til handlingen, men konflikten bliver underligt substansløs i Renæssanceregi.

Sperone Speroni: Canace

I 1546, altså efter Pazzis mere udbredte latinske nyoversættelse af Aristoteles, fik den allerede omtalte Sperone Speroni opført en tragedie, *Canace*, med antikt stof. Også den fortjener at nævnes blandt tidens forsøg på at genoplive den græske tragedie, fordi den gav anledning til en heftig debat, og fordi den tydeligt viser de uløselige problemer en ren restaurering af en fortidig litterær genre frembyder. For en moderne historisk orienteret bevidsthed er dette en selvfølge, men det var det ikke i Renæssancen.

I antikken havde Euripides behandlet stoffet i en ikke overleveret tragedie. Emnet var mytologisk og findes behandlet i Ovids *Heroïder*, men beretningen hører ikke til det i vor tid kendte mytologiske stof, modsat

mange i tiden brugte emner. Versmålet er uvant, stilen abstrakt, højtidelig, og problemet svært at relatere til noget vedkommende. Tragedien behandler en incest mellem Canace og hendes bror, en incest der straffes af deres far, vindguden Eolus.

Det kan ikke undre at dette og lignende eksperimenter ingen fremtid havde. Men til en karakteristik af tidsånden har den slags forsøg deres interesse. Sperone er nok en af dem der kommer nærmest til at virkeliggøre den blinde, indiskutable skæbnetro som Renæssancen tillagde Antikken. Canace nærmer sig en anklage rettet imod guderne, og Voltaire udsætter i sin ungdomstragedie *Œdipe* anklagen imod guderne for fuldt orkester, i en kristen sammenhæng, hvor forsynstanken råder.

Trissino 1514–15

Trissino ville genskabe de to mest glørværdige genrer fra Antikken, eposet og tragedien, og roste sig senere selv for sin indsats. Han skrev et epos, *Italia liberata dei Goti* (Italien befriet fra Goterne, 1548) og før det en tragedie, *Sofonisba* (opført 1514–15 og udgivet 1524), som med en vis ret blevet kaldt den første regelmæssige [$>$ regelrette/? JH] tragedie. Emnet er hentet fra den romerske historie, der skulle blive storleverant af tragediestof. Det er blevet genoptaget gang på gang, blandt andet godt hundrede år senere af den allerede omtalte¹⁾ franskmand Mairet, der skrev den første regelrette franske tragedie (*Sophonisbe*, 1634) over samme stof.

I tilegnelsen til pave Leo X blander Trissino, som det ofte skete i tiden, Aristoteles og Horats sammen. Denne sidste gengives i den moraliserende tolkning som var fremherskende helt op til vore dage. (Det understregede spiller på vers 3 af citat 33.¹⁾). Det hedder:

- (48) ... tragedien vækker medlidenhed og frygt, og med disse og andre belæringer fornøjer den og er nyttig for menneskelivet.

... la Tragedia muove compassione e tema, con le quali, e con altri ammaestramenti arreca diletto agli ascoltatori, ed utilitate al vivere umano ;

(p. 4¹⁾)

Det betyder ikke at Trissino er specielt moraliserende; *belæringer* er jo ikke nødvendigvis moralsk belæring, hvad der også gælder for Horats (cf. p. 75). Trissino kommenterer især sin egen produktion. Det sker mest udførligt med *Le sei divisioni de la poetica*. De fire første kapitler (*divisioni*) udkom i 1529 og er lige så lidt præget af Aristoteles (Weinberg II, p. 719), som den ovenfor citerede tilegnelse af *Sofonisba* til paven. De to sidste blev også skrevet før 1529, og gennearbejdet, sandsynligvis omkring 1549; men de udkom først posthumt i 1562. Dette årstal er det eneste sikre (Weinberg II, p. 750). De er sandsynligvis færdigredigeret omkring 1549, altså efter Pazzis oversættelse til latin af *Poetikken* og Robortellos kommentar (Weinberg I, p. 750s.). Weinberg kalder dem ligefrem en anden oversættelse af *Poetikken*, samtidig med Segni. Her overdriver han noget. Trissino indføjer et væld af kommentarer og eksemplifikationer, gerne også fra sit eget forfatterskab. Med dette værk vil han bl. a. placere sig selv som (gen)skaberen af den klassiske tragedie og det klassiske heltedigt.

I det femte kapitel behandler Trissino tragedien. Han lægger vægt på kunsten som efterligning, og på Aristoteles' betoning af handlingens overordnede betydning, samt på dens enhed. Som praktisk dramatiker viser han dette ved at gengive skelettet af sin egen *Sofonisba* (p. 105). Handlingen er »opbygningen og organiseringen af handlingen« (« la formazione, e ordinazione dell'azione », p. 97):

- (49) Som sagt er intrigen den vigtigste del af tragedien, ja næsten dens sjæl; den er ikke andet end opbygningen og ordningen af den handling vi vil efterligne; således fx en bemærkelsesværdig og dydig (forbilledlig) handling om en kvinde der elsker sin mand højt; vi finder så tilfældet Alkestis, der besluttede at dø for at forlænge Admetos' liv; og når vi har fundet denne handling former vi intrigen og ordner den i harmonisk sprog og andre egnede midler.

La favola adunque, la quale è la principale parte de la Tragedia, e quasi l'anima di essa, non è altro, che la costituzione del fatto, cioè la formazione; et ordinazione de l'azione, che volemo imitar; come sarebbe a dire, noi volemo imitare una notabile, e virtuosa azione di una donna, la quale ami grandissimamente il marito, e troviamo il caso di Alceste, che volse morire per allungare la vita di Admeto suo consorte, e trovato, che l'avemo,

formiamo la favola, e la ordiniamo, e con parole armonizzate, et altre, cose opportune la imitiamo.

(p. 97)

Der er ikke mere tale om at få struktureret en kaotisk virkelighed ved at forme (noget af) den i en handling med begyndelse, midte og slutning, sådan som Paul Ricœur har udlagt *Poetikken*. Det kan man ellers få indtrykket af et par andre steder, især hvor Trissino taler om alt det uvedkommende der skal udelades for at et stof kan blive til en handling. I det ovenstående citat er hovedpointen ikke at digteren former et foreliggende stof, men at han udgår fra en idé: fx en bemærkelsesværdig og fortjenstfuld handling, en hustru der elsker sin mand højt. Dette leder så til Alkestis, der ofrede sig liv for sin mand (behandlet af Euripides i *Alkestis*³⁵), og derefter bygges handlingen så op. Snarere end en strukturering af et stof kommer man til at tænke på Gottscheds vej fra en generel læresætning til dens virkeliggørelse i forskellige genrer (herom senere Olsen¹); også for Gottsched er maksimen det væsentlige, det der bestemmer handlingen.³⁵ Forskellen er at hos Trissino struktureres værket ud fra en idé, hos Gottsched ud fra en moralsk sandhed, men begge skal formidles. (I moderne perspektiv ville det være mere nærliggende at koncentrere sig om dramatikerenes stræben efter at give et uformet, men inspirerende stof en form, uden stadig at tænke en idé eller en moralsk sandhed der skal formidles. Konkretiseringen af en almen sandhed, moralsk eller ikke, i en fortælling eller et drama kendetegner i dag snarere tendenskunsten).

Der tales meget om frygt (*tema*) og medlidenhed (*misericordia*), men ikke meget om hvad disse følelser skal rense. Trissinos italienske gengivelse af definitionen på tragedien tyder dog på at de to følelser kun skal rense sig selv (man bemærker at Trissino gengiver det græske *pathēmata* ved

³⁵ Gottsched nævner Trissino et par gange, men ikke hans teorier om tragedien (VI,2 p. 527 og VIII, p. 658 og 671). Giraldis omtales to gange i hans *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, VI,2, p. 464 og 470. Begge steder taler han om romanens oprindelse, ikke om dramaet. Han citerer Giraldis skrift om romanen; ¹, ikke *Discorso sulle comedie e sulle tragedie*.

perturbationi (forstyrrelser), hvad der kunne tyde på at han bruger Pazzis oversættelse, eventuelt i Robortellos senere udkomne rettede version:

- (50) Den essentielle definition af tragedien ifølge Aristoteles er altså følgende: Tragedien er en efterligning af en dydig¹ og bemærkelsesværdig handling, der er afsluttet og udstrakt. ... Og denne tragedie renser, ikke ved beretning, men ved medlidenhed og frygt, disse forstyrrelser hos tilskuerne.

La diffinitione adunque sostanziale de la Tragedia secondo Aristotele sarà questa. La Tragedia è una imitazione di una virtuosa, e notabile azione, che sia compiuta, e grande, la quale imitazione si fa con sermone fatto suave, e dolce, separatamente in alcune parti di quella, et essa Tragedia non per enunciazione, ma per misericordia, e per tema purga ne i spettatori queste tali *perturbationi*.

(p. 99)

Personernes ulykke skal ikke forårsages af deres lastefuldhed eller forbryderiskhed men af en alvorlig fejl (*peccato*) eller uagtsomhed (*inavvertenza*). Som eksempel anføres *Ødipus*, uden at arten af hans fejlgreb anføres, og så *Thyestes*, der fik serveret sine to børn til middag af sin bror *Atreus*; men tænker Trissino på hans forførelse af *Atreus'* hustru, eller blot på at han ikke skulle have stolet på den krænkede bror? At Trissino begrænser sig til referat, uden at diskutere og eksemplificere (som senere så mange teoretikere gør det) viser at moralen nok ikke har hans store interesse. Han vælger heller ikke dobbeltslutningen, hvor de gode belønnes og de onde straffes som den bedste, men holder sig til Aristoteles, der foretrækker den ulykkelige slutning.

Man får sidelange udredninger om hvornår man føler medlidenhed (p. 107ss.) og om hvad man kan frygte (p. 106ss.). Disse redegørelser kunne måske endnu den dag i dag bruges i en følelsernes fænomenologi, men lige så vel til at konstruere intriger. Trissino har ikke for høje tanker om sine medskabninger: de fleste mennesker er ondsindede, og de er mestendels tilbøjelige til at begå uret når de kan det. Dette og mere til giver naturligvis grund til frygt. Og de der tror sig lykkelige viser ikke medlidenhed (p. 107).

Aristoteles' *diánoia* (tænkning), det fjerde element i tragediens bestanddele, efter handling, karakterer og sprog, består for Trissino af sentenser eller maksimer, og han gør betydeligt mere ud af disse end

Aristoteles. De forskellige arter af maksimer beskrives og klassificeres (p. 109ss.). Det afgørende er imidlertid at Trissino lægger ringe vægt på deres moralske funktion. Maksimer skal for ham være alment acceptable, fx at Gud er god og retfærdig, at Dyden er en prisværdig ting (p. 106). De skal være selvindlysende og elegant formulerede. Deres funktion er først og fremmest at pynte på replikkerne, i langt mindre grad at formidle et moralsk budskab. Også her er han mere en dramatisk håndværker end moralist. Ved at betragte [maksimerne] som pynt, som ornament, har han dog fjernet sig fra Aristoteles, for hvem de først og fremmest skal formidle personerne motivationer, men hans beskrivelse af hvordan maksimer skal bruges svarer vidtgående til den praksis mange dramatikere fulgte. Ofte blev [maksimerne] fremhævet ved anførselstegn i den trykte tekst, så de blev åbenbart ofte læst for deres egen skyld.

Man må altså konkludere at Trissino i sin meget begrænsede dramatiske produktion næppe kan siges at tilhøre den docerende og moraliserende tendens. Dette kan ikke undre, når man tager tidspunktet i betragtning. I 1514–15 kan man, af gode kronologiske grunde, ikke tale om Modreformation. At Trissino så ikke i de to sidste kapitler af sin teoretiske afhandling retter ideologisk ind tjener ham kun til ære.

Sofonisba som udfordring

Trissinos *Sofonisba* (skrevet og opført i 1514–15 og udgivet i 1524, altså længe før diskussionen af Aristoteles tog fart) blev en stor succes. Den overholder de tre enheder: stedets, tidens og handlingens (en handling på 24 timer). Aristoteles' *Poetik* kræver kun handlingens enhed; om de to første findes der kun mere vage bemærkninger.

Handlingen, der er hentet fra den romerske historiker Titus Livius (*Ab urbe condita*, XXX, kap. 11–15), skildrer i al korthed hvordan Massinissa, romernes forbundsfælle, besejrer en konge allieret med kartaginenserne og straks derpå forelsker sig i hans dronning, Sofonisba. Han lover hende ikke at udlevere hende til romerne, hendes fjender. Den romerske feltherre Scipio, som Masinnissa er allieret med, tvinger ham imidlertid til at opgive

Sofonisba, og for ikke at bryde sit løfte sender Massinissa så Sofonisba et bæger med gift.

Selvom Masinnissas kærlighed i Livius' perspektiv har politiske implikationer, og Sofonisbas ynder indbefatter hendes politiske magt, indvarsler denne handling en typisk konflikt for den klassiske tragedie: en elskende der ofrer kærligheden på politikens alter. Den moderne version af tragedien fødes således af hoffets ånd, hvor magt og kærlighed ofte er modsætninger (cf. Ariani 1977, xi ss. og Olsen 19[84/? JH]). Man kan nævne andre beretninger, mest hentet fra den romerske arv, ikke fra den græske, hvor helten ofrer en elsket eller en slægtning. Æneas forlader Dido, for han skal grundlægge Rom. I Aretinos *Orazia*, udgivet i 1546, frikendes en Horats (ikke digteren) for at have dræbt sin søster. Hun har været forlovet med en af Roms fjender som broderen har dræbt i tvekamp, og selv hendes sorg er upatriotisk. Brutus den ældre (ikke republikaneren der er med til at myrde Cæsar) dømmer sin søn til døden, fordi han elsker og har indladt sig med en kvinde der tilhører Roms fjender. Dette sidste stof har Voltaire behandlet, cf. nedenfor. Alle disse fortællinger og flere til tages op i Renæssancen og i klassikken.

Den politiske motivation for en kærlighed klinger altså ofte med i Renæssancens og klassikkens tragedier (helt tydeligt hos Shakespeare, *Richard III* fx, eller flere af Corneilles stykker, hvor en person kan tabe sin tiltrækningskraft, når han eller hun taber sin magtposition (fx i *Sertorius*, cf. 41), men opfattes ikke altid af et moderne publikum. Trissino vurderer egentlig Massinissas opofrelse af sin elskede som nødvendig; Scipio, den romerske feltherre, tager ham venligt i skole, og han rødmer og skammer sig over sin svaghed: kærligheden. Heller ikke Sofonisba mener at han kunne handle anderledes. Trissino er sig dog problemet bevidst: Da Massinissa hører at Sophonisba har taget giften, beklager han dette: han ville ellers have sikret hendes flugt. Senere bikser flere andre tragikere med at få kabalen til at gå op. Mairet, der skriver en *Sophonisbe* (1634), lader Massinissa begå selvmord af fortvivlelse (cf. p. 115)³⁶ og understreger

³⁶ [JH, en huskeseddel i teksten:] SE KOPI.

dermed konfliktens principielle uløselighed. Corneille (1668) forskyder vægten tilbage på politikken, der for titelpersonen er vigtigere end kærligheden.

Trissinos tragedie virker ved nærmere gennemsyn stærkt realpolitisk argumenterende. Stykket er skrevet før franskmændenes og deres allieredes sejr ved Marignan/Melegnano (1515) og udgivet efter deres nederlag ved Pavia (1525). Man kunne tænke sig en tolkning af *Sofonisba* der svarer til Trissinos situation. Han var tilhænger af Karl V, den spanske kejser. Karl kunne svare til Scipio, Kejserriget til Rom, Karthago til Frankrig, Massinissa til en italiensk fyrste og Sofonisba (og hendes mand Syphax) til en af Frankrigs allierede. At finde nøjagtige paralleller er jeg ikke i stand til, men forsøget kunne gøres og er måske gjort. Kernen kunne være ofringen af et ægteskab med en franskvenlig prinsesse for at takkes den spanske kejser. Men jeg mangler empirisk belæg for dette indfald. Trissinos epos *Italia liberata dei Goti* er mere klart en hyldest til Karl V, tidens mægtigste europæiske monark, konge af Spanien, kejser i Tyskland, under hvis indflydelsessfære Italien var kommet efter at franskmændene var blevet fordrevet fra landet.

Sofonisba-stoffet rummer dog også et andet perspektiv. Livius forklarer bl.a. Massinissas pludselige betagelse af Sofonisba med hans hede numidiske blod. I sin kommentar til Corneilles teater gør Voltaire opmærksom på at Mairret i et vers formulerer dette problem. Da Scipio tager Massinisse i skole, siger han til ham:

(51) Massinisse ser, forelsker sig og gifter sig på samme dag.

Massinisse en un jour voit, aime et se marie !

(IV,3, v. 1231)

For Voltaire kan dette vers også læses som en kritik af en mængde teaterkærlighed.

(52) Dette vers er en kritik af så megen teaterkærlighed, der begynder i første akt, og som producerer et ægteskab i sidste.

Ce vers est la critique de tant d'amours de théâtre, qui commencent au premier acte, et qui produisent un mariage au dernier.

Jeg giver det foregående Mairret-citat i dets sammenhæng:

- (53) Men hvor finder man et raseri der kan sammenlignes med Deres? Massinisse ser, forelsker sig og gifter sig en dag. Så man nogensinde et sådant raseri? Og værre endnu: forblindelsen af hans fornuft får ham til at bestige en dødsfjendes ægteseng.

Mais où trouuera-t-on que les plus signalez,
 Puissent estre en fureur aux Vostres esgalez ?
 Massinisse en un iour, vuoit, ayme, et se marie,
 A-t on iamais parlé d'une telle furie ?
 Bien plus, l'aeuglement de sa raison est tel,
 Qu'il entre dans le lict d'un ennemie mortel.

(IV,3)

For de efterfølgende bearbejdelser bliver både den pludselige kærlighed og Sofonisbas utroskab imod hendes mand Syphax et problem. Allerede hos Trissino, og derefter hos Mairet indføres til afhjælpning en ungdomskærlighed mellem Massinissa og Sofonisba, som blev forhindret da hendes far gav hende til Syphax af politiske grunde: for at bevare denne som forbundsfælle for kartaginenserne imod romerne. Kun dette sidste findes hos Livius (XXIX,23), ikke at hun har været lovet til Massinissa. Også Syphanx fremstiller Livius som sanseligt betaget af Sofonisba.

Voltaire udgav i 1770 en 'rettet' version af Mairets tragedie, som så ofte under et pseudonym, her Lantin. Rettelserne består i en total omskrivning; der er hos Voltaire ikke et vers af Mairet tilbage, og handlingens sammenkædning, især dens begrundelser, er ændret radikalt, så den faktisk bliver mere sammenhængende. Dette gør Voltaire ved helt at omtolke Sophonisbes forførelse af Massinisse. Sophonisbe har valgt kærligheden fra: trods sin ungdoms betagelse af Massinissa forbliver hun tro imod Siphax indtil hans død. Hendes forelskelse er dog vågnet, og den forstærkes ved Massinisses mildhed efter sejren over Siphax. Sophonisbes forførelse af Massinisse erstattes af en gensidig betagelse. Men stadig vil Sophonisbe ikke gifte sig med Massinisse, før hun ser at han også har skiftet parti til fordel for Karthago.

I stedet for at fortsætte med at støtte romerne tager Massinisse altså parti for Karthago, men dette skift skyldes ikke kun hans kærlighed; det er allerede forberedt af hans irritation over romernes overlegenhed. Massinissa og Sophonisbe finder således sammen i en fælles patriotisme.

Massinissa gør oprør imod romerne og planlægger et overraskelsesangreb, men han og hans soldater afvæbnes. De elskende forenes til slut i døden. Massinissa dræber Sophonisbe, og derefter, for romernes øjne, sig selv.

Voltaire får således anbragt nogle af oplysningstidens værdier i stykket: mildhed og humanitet modstillet en umenneskelig militærmaskine. Det betyder dog ikke at de romerske hovedpersoner Lelius og Scipio bliver brutale uhyrer: Scipio går med til at love Sophonisbe ikke at skulle vises frem i hans triumftog i Rom, men at leve værdigt i hans eget hjem. Og begge betragter stadig Massinisse som et umodent ungt menneske, der ikke forstår realpolitikken; desuden viser Scipio Massinisse en kontrakt, hvori han har lover romerne at Sophonisbe skal udleveres.

Den pseudonyme udgiver, en vis Monsieur Lantin, altså Voltaire selv, siges i tilegnelsesbrevet at være død for mere end 50 år siden, hvilket kunne betyde at omarbejdelsen også skulle være det og altså være udført før 1720. Dette fører os tilbage til tiden omkring *Oedipe*. I sin *Correspondance littéraire* (mai 1770 pp. 25ss.) siger Grimm dog at det er den ældre Voltaire der har affattet teksten. Stilen og udarbejdelsen har mangler, mener han, og det hele er mat og uden liv (p. 25). Det er nu ikke helt mit indtryk. Grimms negative vurdering kunne skyldes den begyndende nedvurdering af den klassiske franske tragedie, selv i Frankrig (herom senere¹¹).

Det religiøse teater

Italien adskiller sig fra de øvrige behandlede lande ved at det religiøse teater fortsætter helt op i oplysningens 18. århundrede. Det fortsætter en middelalderlig tradition hvis praksis adskiller sig fundamentalt fra den af Aristoteles inspirerede. Middelalderen kendte ud over de store mysterie-spil en række mirakelspil, hvis grove skelet er en helgens indgreb der redder en troende der har forset sig eller på anden måde er kommet i knibe. Dette teater fordømmer naturligvis forbrydelser, men eftertrykket ligger på hjælpen og tilgivelsen. Derved adskiller det sig radikalt fra de moraliserende tendenser der skulle følge på genopdagelsen af Aristoteles' *Poetik*.

Man skal ikke vente sig at finde egentlig tragedie i et religiøst teater, al den stund religionen, og især de religiøse institutioner, Kirken, senere efter reformationen kirkerne, for det meste tilbyder en harmoniserende tilværelsestolkning. Undtagelser findes, individuelle, men også sekteriske, og går man til skrifterne kan man dog finde mangt og meget der rummer en tragisk dimension; mest kendt *Hiobs bog*, hvor Herren lader djævelen friste den retfærdige Hiob, og hvor denne hæver stemmen i protest (jeg ser bort fra den lykkelige slutning, hvor Hiob modtager materiel kompensation¹¹). Protestantismens prædestinationslære, det at et menneske fra fødselen er bestemt til frelse eller fortabelse rummer også en tragisk dimension. Prædestinationslæren var oprindeligt en del af lutheranismen, men blev hurtigt nedtonet, bl.a. af Melancthon¹². I calvinismen holdt den sig længere. På teatret finder vi et par nedslag af dette; Sauls skæbne og Abrahams ofring af Isak behandles af franske calvinister (cf. senere).

I Renæssancens Italien, som vi nu er ved at forlade, fandtes der som sagt stadig et religiøst teater (*Sacre rappresentazioni*), hvor tingene naturligvis falder på plads til sidst (i Frankrig var det religiøse teater blevet forbudt i 1548). Når en helgen skal lide martyrdøden, kommer engle ofte svævende med palmegrene. I slutningen af mysteriet om den hellige Katerina (*Tragedia di Santa Chaterina*) af Brammini, kan helgeninden således sige til sine tjenestepiger, lige før hendes hoved ryger af for bøddelens sværd:

(54) Kære søstre, sid I nu blot roligt, uden at græde, medens jeg skynder mig op til det evige liv.

dilette sorelle, mentre ch'io corro veloce alla futura vita, senza mai lagrimar, restate in pace.

(V,6)

Motivet illustreres i den samtidige barokkunst, der stillet over for et videnskabeligt verdensbillede, hvor jorden ikke længere var i centrum, skærmer udsigten til det uendelige af med en himmelhvælving hvor Gud eller

helligånden som due lukker udblikket. Til illustration følger her et maleri af Guido Reni.^{37 38}



Guido Reno, Il martirio di Santa Catarina d'Alessandria. Museo Diocesano, Albenga.

Fra <http://www.wga.hu/art/r/reni/1/martyrdo.jpg>

³⁷ Dette motiv forekommer hyppigt under Modreformationen. En søgning på *Web Gallery of Art* den 16 maj 2012 med ordene *religious* og *martyrdom* gav 186 forekomster, hvoraf 53 med motivet: en engel der bringer en krone og/eller palmegrene til en martyr. Af disse forekomster falder 46 mellem 1550 og 1704. Før den tid bruges martyrmotivet mest i rent jordisk ramme.

³⁸ [JH: Herefter følger i filen *DET* to afsnit som findes nedenfor, p. 235ss.]

6. ITALIEN, SPANIEN, ENGLAND, FRANKRIG

Inden jeg går videre, må der anstilles et par meget foreløbige betragtninger over den meget forskellige udvikling teatret tager fra Renæssancen og frem. Der er mange faktorer der må tages i betragtning: social struktur, forbindelsen til Middelalderen, religionens stilling.

Spanien

I Spanien var *riconquista*'en (generobringen fra maurerne) af landet først afsluttet i 1492. Derefter fulgte en fordrivelse, først af jøderne (samme år) og senere af maurerne; deres endegyldige fordrivelse kom med et edikt fra 1609. Cervantes beskriver i en indlagt novelle i *Don Quixote* en af disse maureres skæbne³⁹. De protestantiske tanker blev hurtigt forbudt og censureret. Inkquisitionen vågede nidkært over rettroenhed, herunder også over at jøder ikke praktiserede deres religion i det skjulte. De 'nye kristne' (oprindelige maurere eller jøder) var under konstant mistanke. Denne vellykkede etniske udrensning blev bifaldet af det store flertal, og den havde på det kunstneriske område den virkning at de fleste rettede ind. Modreformation blev der mindre af, fordi der var meget lidt reformation. Kirkens position var som i Italien stærk og den støttedes, modsat Italien, af en centralistisk kongemagt.

Den spanske konge blev imidlertid aldrig så stærk som den franske, og ikke enevældig i absolut forstand.³⁹ Storadelen var ikke blevet indordnet under en hofetikette og gjort afhængig af kongens gunst og privilegier. Og i det spanske teater fremstilles sociale konflikter ofte i grelt lys.⁴⁰

³⁹ [JH: Et stikord:] *Cortes* l.

⁴⁰ [JH: En gennemstreget sætning:]
Hertil kommer at det intellektuelle miljø, trods fremragende skikkelser, ikke samledes i 'de lærdes republik' som i de tre øvrige lande.

På teatret blev forbindelsen til Middelalderstoffet bibeholdt. Aristoteles-receptionen var ret svag, og en stor dramatiker som Lope de Vega træffer et bevidst valg for traditionen og imod Aristoteles i *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, et lille skrift på vers fra 1609: han kender fra barnsben sine teoretikere, men afviser at skrive regelrette stykker (v. 16ss.). De der gør det, dør uden løn og berømmelse (v. 30). De læsere som kræver (regelret) kunst henviser han til Robortello (v. 142); de der tager anstød af moderne praksis kan blive hjemme (v. 200). Det der er imod den lærde smag kan undertiden, netop derfor, behage (v. 375f.).

Lope følger den allerede hævdundne smag. Når man nu alligevel overtræder reglerne, så kan de lærde lige så godt klappe i eller acceptere blandingen af komedie og tragedie (v. 170ss.).

Bemærkelsesværdig i vor sammenhæng er at Lope ikke har noget moraliserende mål; sentenser og maksimer indføjes for deres dramatiske effekt, hvor det stemmer med personernes handling (v. 250). Og formålet med stykkerne er at efterligne menneskenes handlinger og afbilde vor tids sæder og skikke.

Med hensyn til tid og sted er Lope liberal og accepterer handlinger der kan vare flere år (tiden kan man eventuelt lade gå mellem akterne (v. 1)). Det var denne praksis som de franske førklassicister ikke ville overtage og fordømte i stærke vendinger, en afvisning der senere ramte Shakespeare. At franskmændene så klemte så meget sammen på et enkelt døgn (fx i Corneilles *Le Cid* og *Cinna*) tog man, trods kritik, med i købet.

En passant kan det noteres at Lope i sit lille skrift giver en fortrinlig definition af handlingens enhed (v. 1), som forvoldte de franske teoretikere stort besvær og som først blev formuleret i det XVIII århundredes Frankrig af Marmontel i *Éléments de littérature/Unité* (herom Scherer, p. 102). Lopes implicite definition kræver at man ikke må kunne fjerne en del, uden at helheden bryder sammen, hvad der er indlysende, når først man har formuleret det:

- (55) Man må se til at motivet kun har én handling, og at intrigen ikke på nogen måde bliver episodisk, dvs. at andre motiver indflettes i den, som afviger

fra den oprindelige plan, og at intet led i den kan fjernes uden at hele strukturen bryder sammen.

Adviértase que sólo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas,
 que del primero intento se desvíen,
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derriba el todo.

(v. 181–187)

Når man ser bort fra det religiøse, hersker der imidlertid stor frihed i emnevalg og problemstilling. Det er ovenfor blevet nævnt at småkårsfolk og deres konflikter med stormænd ikke er udelukket fra scenen. Modreformationen står nok i vejen for en egentlig udvikling af tragedien og det tragiske. Men omend ordet tragedie bruges af og til, opstår der ikke en litterær tragisk genre. Det mest anvendte ord er *comedia*, der bedst oversættes som drama. De ulykkelige slutninger er da også få. Trods stærke spændinger, dominerer de harmoniserende.

Italien

Til tragediens problem i Italien kan føjes at noget i begyndelsen af det 16. århundrede kan minde om de spanske forhold. Forbindelsen til Middelalderen er ikke brudt, og den italienske komedie bruger løs af det novellestof som man fandt hos Boccaccio og hans efterfølgere. Man finder således en komedietype hvor der nok findes latterliggørelse af den ældre autoritet, men hvor den ældre i slutningen giver autoriteten videre til den unge generation.¹¹ Som nævnt hersker der stor frihed i Ariostos *Orlando furioso* (ligesom i Boiardos og Pulcis tidligere ridderdigte). I århundredets første årtier kan man udgive næsten alt, også fordi censurinstanserne endnu ikke er kommet rigtig på plads. Men med de religiøse spændinger og Modreformationen ændres det intellektuelle klima i radikal retning. Aristoteles-receptionen tager fart med Pazzis oversættelse af poetikken (1536) og allerede i 1537 havde paven indkaldt til et koncil i Mantova, som

protestanterne afslog at møde op til, og derefter til det betydningsfulde Trento-koncil (1545–63), der kom til at kodificere den katolske lære ned til små detaljer og besegle adskillelsen mellem katolikker og protestanter. Koncilet udgør forøvrigt et komplekst problem. Ud over dogmatisk uenighed mellem protestanter og katolikker spillede også Kirkens organisering en rolle, med en strid mellem paven og visse kredse der ønskede at Kirkens højeste autoritet skulle været et koncil af prælater, altså et mere decentralt organ. I denne strid trak paven det længste strå.

Nok stod den katolske kirke stærkt i Italien, men dissidenter var der mange af (herunder den ovenfor omtalte Castelvetro), og praksis for censur og retshåndhævelse varierede fra stat til stat. Med Trento-konciliet i århundredets anden halvdel og en forøvrigt ofte problematisk alliance med den spanske konge, der udøvede politisk dominans i Italien, skete der vidtgående politisk ensretning, der naturligvis gjorde sig stærkest gældende i medier som teatret, som henvendte sig til en bredere offentlighed, og som desuden var lette at kontrollere. Modsat Spanien udvikles der en tragediegenre, der også indbefatter Giraldis tragedier, eller tragikomедier med lykkelig slutning, og denne genre udvikler sig hurtigt i en stærkt moraliserende retning.

Et vigtigt punkt er at til trods for at flere teoretikere beskæftigede sig med tragediens muligheder som folkeopdragende genre, fandt den aldrig et folkeligt publikum. Dette skete første med operaen, der opstår omkring år 1600, og hvis oprindelse er nært knyttet til tragedien. Til gengæld bevarede det religiøse teater længe sin stilling som folkelig genre.

På overfladen fik Italien en monokultur (der dog ikke gælder for videnskab, maleri og musik); den indleder en nedtur for italiensk litteratur der skulle vare et par hundrede år.

England og Frankrig

Et par paralleller og forskelle mellem England og Frankrig kunne måske kaste lys over den store afstand der senere gør sig gældende mellem de

to kulturer. Både i Frankrig og i England forbydes de religiøse dramaer, henholdsvis i 1548 og i 1551.⁴¹

En væsentlig forskel er at Aristoteles-receptionen i England er ret svag og kun i ringe grad præger udviklingen indtil puritanernes lukning af teatrene (1642–60). Eller rettere: det lærde humanistteater dominerer i Frankrig i slutningen af det 16. århundrede, idet omrejsende teatertrupper kun har ringe betydning, medens England stadig har forbindelse til Middelalderens teatertradition med fungerende teatre.¹¹

Teatrenes antal er omkring 1600 større i England end i Frankrig, og teatertrupperne bedre organiseret.

I begge lande finder teatret protektion hos kongehus og storadelsmænd, dog tidligere i England, hvor allerede dronning Elisabeth viser teatret sin velvilje, medens fransk teater må vente på den teaterglade kardinal Richelieus interesse.

Ser man bort fra den kunstneriske kvalitet (der ikke kan betragtes isoleret fra teaterinstitutionens kraftigere udvikling i England), kan man finde ligheder i smagens udvikling i de to lande, fra rå og blodige tragedier til mere forfinede former. Shakespeares tidlige tragedie *Titus Andronicus*, hvor en pige voldtages, får hænder og tunge skåret af og til sidst dræbes af sin far (hun er jo ikke jomfru længere) finder i sin voldsomhed franske pendanter. I Frankrig opstår handlingstragedien omkring 1600, altså lidt senere end i England. En fransk repræsentant er Hardy, der forøvrigt står ret alene. Han frembyder i emnevalg visse paralleller til Shakespeare. I et kulturelt perspektiv tager han et skridt videre end den lidt ældre Shakespeare, idet han ret sent, i 1620-erne, selv begynder at udgive sine stykker. I begge lande afløses tragedien af tragikomedien med lykkelig

⁴¹ [Ifølge M. Sahiner, "Politics, Drama and Theatre in Sixteenth-Century England" (*Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 22:2 (2005), 215–229), side 222, fører en religiøst farvet revolte til et to-måneders forbud mod mysteriespil; men herudover der er ifølge *Cambridge History of British Theatre* I (Cambridge: Cambridge University Press 2004) aldrig tale om et generelt forbud, kun om politisk kontrol./JH]

slutning, i England efter dronning Elisabeths død, under Stuarterne (CAM vol.5, kap.5, §1), i Frankrig først i 1620'erne.

De to landes videre udvikling adskiller dem imidlertid brat. England fik nu sin religionskrig, og med puritanerne ved magten var situationen ikke gunstig for teatret, der var forbudt fra 1642 til 1660. Ved monarkiets genoprettelse (1660) blev smagen for en kort overgang franskdomineret, og teatret prægedes af de adelige lag, i skarp modsætning til borgerskabet, indtil revolutionen i 1688. Derefter går det engelske teater nye veje med bl.a. en genopdagelse af Shakespeare, samt en lancering af det følsomme teater der senere kommer til også at præge først Frankrig og siden Tyskland. England indtræder nu med sin litteratur (filosofisk var det sket tidligere) i den europæiske koncert.

Frankrig

I Frankrig slog reformationen kraftigt an, men formåede aldrig at vinde et flertal af befolkningen for sig. I sidste halvdel af århundredet kastede de religiøse divergenser landet ud i en religionskrig (senere fulgte religionskrige i Tyskland og England). Freden besegledes med Nantes-ediktet i 1598, der garanterede protestanterne religionsudøvelse på visse steder og gav dem ret til flere befæstede byer. Tolerance var der kun tale om i den forstand at man kan blive nødt til at tolerere hvad man ikke kan udrydde. I det følgende klassiske århundrede blev protestanternes rettigheder gradvis indskrænket; til sidst blev Nantes-ediktet ophævet (1685), og mange protestanter udvandrede. Den manglende konformisme på det religiøse område modvirker således i første tredjedel af århundredet en ideologisk ensretning. Det samme gør en kraftig fritænkerisk tendens, og det skal bemærkes at flere af de betydelige dramatikere i første halvdel af århundrede havde tilknytning til den; det gælder således for Molière.

I Frankrig indledes Aristoteles-receptionen en smule senere end i Italien, men i en situation der på ingen måde var præget af intellektuel konsensus. Det religiøse teater var som sagt blevet forbudt i 1548, men en række af de første tragedieforsøg sætter bibelske emner i scene og peger

forøvrigt i vidt forskellig retning. Det egentlige Renæssanceteater var for et lille udsøgt publikum af humanister og undertiden hoffolk. Forfatterne havde også andre gøremål. Heltidsforfattere for teatret var så godt som ikke-eksisterende.

Mod århundredets slutning opstår der imidlertid et mere folkeligt teater med omvandrede trupper. Teatersalene er få og relativt små, set i forhold til de engelske, men fungerer nogenlunde på samme måde, med et mere folkeligt, meget støjende publikum på billige ståpladser i parterret, og finere folk anbragt i loger.

I løbet af det 17. århundrede sker der så en centralisering, parallelt med udviklingen af den franske absolutisme, først under den meget teaterinteresserede kardinal Richelieu, der især udfolder sig i 1630'erne. (cf. (CAM vol.5, kap.5, §1). Kardinalen styrede fransk politik fra 1624 til 1642. Han lagde stor vægt på kulturpolitikken og lod Staten overtage størstedelen af mæcenatet gennem centralt tildelte pensioner til kunstnere. Frankrig får lidt senere, under Ludvig XIV, et hof der på mange måder formår at centralisere kulturlivet.

Teatret sikredes under enevælden fortsat en grad af frihed som det allerede havde nydt under religionskrigene på grund af manglende mulighed for generel censur. Religionen var tabu, og de kristne emner forsvinder snart; til gengæld bevares den ufarlige klassiske mytologi. Men teatret retter ind efter enevældens ideologi, og den tragikomiske tradition dør ud. I Corneilles *Le Cid* (1637), et af de sidste eksempler af slagsen, kunne den spanske konge begrunde sin afvisning af at straffe helten, der har dræbt sin elskedes far i duel, med at rigets beståen afhænger af denne store adelsmand (v.1253, 1411¹¹). Dette er nok ikke faldet i kardinal Richelieus smag; han lod flere oprørske adelsmænd henrette.

Fransk Renæssanceteater

Den franske Senrenæssance udvikler sig i et samfund der på grund af religionskrigene (ca. 1562–98) ikke har en stærk og enerådende kulturel autoritet med magt til at styre og censurere kulturlivet. Den første

dramatiske produktion adskiller sig da også meget fra den italienske og den spanske.

Stykkerne rummer meget lidt dramatisk handling, noget der i sig selv udelukker en større publikumsappel. Lange monologer veksler med passager hvor personerne i enkeltvers (stichomythi) giver hinanden svar på tiltale, tit med den fra Italien kendte brug af maksimer, ofte sat i anførelsestegn, også i Frankrig. Skæbnens magt er et fremherskende tema. Det gælder Étienne Jodelles *Cléopâtre captive* (Den fangne Kleopatra, 1552/53). Stoffet er hentet fra Plutark og fremstiller især sejrherren Oktavians og Kleopatras overvejelser før hendes selvmord.

Flere tragedier bruger bibelsk stof, men adskiller sig fra det italienske religiøse teater ved undertiden at italesætte virkelig tragiske konflikter. Det gælder protestanten Théodore de Bèze, der i et tidligt stykke fra 1550, *Abraham sacrificant*, skildrer Abrahams tøven med at ofre Isak. Han siger:

- (56) AB.: Det er en drøm eller en ond engel der har sat mig dette i hovedet. Gud kræver ikke så grusomt et offer. Forbandede han ikke Kain der kun dræbte sin bror, og jeg skulle dræbe min søn!

SATAN: aldrig, aldrig.

AB. Forlad mig min Gud og drag mig ud af denne anfægtelse, som min synd fører mig ind i. Jeg vil dræbe ham med egen hånd. Efter som det behager dig, oh Gud, er det sikkert at det også er fornuft; og derfor vil jeg gøre det.

C'est quelque songe, ou bien quelque faux ange

Qui m'a planté cecy en la ceruelle :

Dieu ne veut point d'offrande si cruelle :

Maudit-il pas Caïn n'ayant occis

Qu'Abel son frère ? & i'occiray mon fils !

SATAN Jamais, i jamais

ABRAHAM Ha, qu'ay-ie cuidé dire ?

Pardonne-moy, mon Dieu, & me retire

Du mauvais pas où mon péché me meine.

Deliure moy, Seigneur, de ceste peine.

Tuer le veux moy-mesme de ma main.

Puis qu'il te plaist, ô Dieu, il est certain

Que c'est raison : parquoy ie le feray.

Det etiske: den almindelige sunde fornuft og menneskelighed er blevet en anfægtelse, lidt som hos Kierkegaard. Ja faktisk fremstilles tvivlen som en fristelse inspireret af djævelen som optræder i stykket, klædt i munkekutte, altså som katolik.

Nok har vi her en tragisk konflikt, men det er vanskeligt at udvide den til en tragedie. Det ligger bl.a. i at Abraham ikke ville kunne almengøre sit dilemma, et punkt som Kierkegaard har gjort meget ud af.

Hundrede år før, i 1449, havde Feo Belcari med sit religiøse drama *Abramo ed Isac* (cf. D'Ancona I, p.41¹⁾) fremstillet samme emne, men her adlyder Abraham straks:

(57) Det sømmer sig ikke for tjeneren at søge grunden til sin herres bud.

Non debbe il servo dal suo buon signore
Cercar ragion di suo comandamento.

(I, p. 46)

Straks derefter forklarer han Isak at han jo vinder det evige liv og ikke vil omkomme i krig eller ved en sygdom. Abraham var i Middelalderen lydighedens fader, ikke troens, som for Kierkegaard.

En anden protestant, Jean de la Taille udgav i 1572 un *Saul le Furieux* (Den rasende (vanvittige) Saul). Saul har tabt Guds nåde, fordi han har skånet nogle folk som Herren har budt ham dræbe (*1 Sam.15*): han har vist mildhed imod en overvunden modstander. Men samtidig er han fremstillet som en tragisk person der tager kampen op imod en uafvendelig skæbne! Her går Saul direkte i rette med Gud:

(58) Når jeg udviser menneskelighed, får jeg hans vrede at føle. Og når jeg er grusom, er han mig nådig.

Pour estre donc humain j'esprouue sa cholere,
Et pour estre cruel il m'est donc débonnaire.

(13v)

La Taille stod de moderate protestanter nær, og tilegnede tragedien den senere Henrik IV, en protestant der konverterede, fordi Paris altid var en messe værd.⁴² Der kunne man – måske – have lavet en tragedie af den

⁴² Senere, i Du Ryers *Saül* (1642) findes der kun en mulig antydning af konflikten mellem Guds vilje og det menneskeligt set etisk forvarslige (II,8):

tragiske situation, fx ved at indføre de overvundne på scenen, efter tøven lade Sauls medlidenhed sejre, men det ville nok kræve Sauls direkte oprør imod Gud.

Som de fremtræder, går disse stykker ind for total underkastelse under Guds vilje, noget som især karakteriserede protestanterne, men det oprørske synspunkt formuleres. Der er heller ikke tale om nogen snæver moraliseren. Der er i det hele taget i Frankrig, mindre end i Italien, en manen til underkastelse under den verdslige øvrighed, hvis autoritet protestanter og katolikker skiftevis hyldede og bekæmpede, alt efter hvordan de vurderede dens religionspolitik. Bl.a. disse holdningsskift gjorde det vanskeligt at fremstille øvrigheden som en ubetinget autoritet.

Songe qu'il t'éleva dans Un Trône adoré,
 Où tes vœux plus hardis n'eussent pas aspiré :
 Mais songe en même tems à la méconnaissance,
 Dont Saül trop ingrat a payé sa puissance.
 Souviens-toi que le Ciel est ennemi du mal,
 Et que tu fus ingrat quand il fut libéral.
 Souviens-toi des forfaits qui souillèrent ta vie
 Et tu verras l'horreur dont elle est poursuivie.

(III,8)

Derimod fremstilles det gentagne gange, og understreges i sidste scene, som ubegribeligt, at faderens synder skal straffes på børnene, på Sauls sønner der falder.

Déjà de mes enfans j'ai ressentie la mort,
 Triste espoir de mes jours, enfans trop déplorables !
 Pour être mes enfans, êtes-vous donc coupables ?
 Les crimes d'un Saül, indigne de son rang,
 sont-ils comme à son ame, attachés à son sang ?
 Vous m'aimez'comme enfans, vous plaiguez ma misere,
 Est-ce crime qu'aimer, & plaindre votre pere ?
 Cependant, quels malheurs aux miens s'égalèrent ?
 Tes enfans, me dit'on, tes enfans périront.
 O Justice du Ciel, cachée à la nature,
 Étouffe au moins mes jours avant que je murmure.

(III,9)

Dette stykkes første del er spændende. Slutningen, efter at Saul i 3. akt har mødt profeten Samuels genfærd, fyldes mest af Sauls diskussioner med hans søn Jonathan (sic) om hvorvidt denne skal forsøge at frelse sit liv og dermed redde Sauls slægt, eller deltage i slaget (hvor han så falder). Her fylder dueller på maksimer godt op. Til sidst begår Saul selvmord ved at styrte sig i sit eget sværd.

Man finder en del tragedier hvor to synspunkter modstilles uden at det ene fremstilles som helt forkasteligt. I Jean de Beaubreuil's *Regulus* (1582), der henter sit emne fra den første puniske krig mellem Rom og Karthago, modstilles fx fordelene ved krigs- og fredspolitik. Et andet eksempel er Montchrestien's *Hector* (1604), der bruger slutningen af 1. akt og hele anden til en diskussion af hvorvidt Hektor skal drage i felten (til den skæbnesvangre kamp imod Akilleus) eller blive hjemme. Begge synspunkter understøttes med maksimer i de så yndede anførselstegn. Megen moraliseren er der ikke tale om, og denne holdning forbliver overvejende i begyndelsen af det 16. århundrede.

Den franske Renæssance er især blevet omtalt for at fremhæve nogle meget tragiske situationer, tragisk forstået som uløselige værdikonflikter. Hvis man springer over den allerede nævnte vanskelighed med at udstrække en tragisk situation i tid og dermed få et teaterstykke ud af den kan man spørge sig om hvorvidt de nævnte konflikter kunne være udført dramatisk; om ikke religiøse konflikter af den art kræver en anden tidsånd. Konflikterne, både Abrahams og Sauls bliver 'overkodede' i den forstand at der ingen tvivl er om at Saul er forstødt af Gud og at Abraham skal adlyde Guds bud. At ændre teologi, dvs. at komme frem til en anden gudsopfattelse, endsige at drage Gud helt eller delvis i tvivl, forekommer umuligt, i al fald på en offentlig scene. Katolikker og protestanter adskilte sig ikke meget når det gjaldt om at fordømme og straffe anderledes-tænkende, og især frafaldne fra egne rækker. Alligevel er selve formuleringen af det menneskeligt urimelige i forstødelsen af Saul, af tvivlen på retfærdigheden i Guds befaling til Abraham, ikke til at bringe til tavshed igen. Den kan have arbejdet videre i mange tilskuers sind.

Præklassik og klassik

De første franske tragedier var, modsat de første ovenfor omtalte italienske, meget lidt handlingsprægede, men fyldt af sentenser brugt som beskrevet ovenfor. Men denne langsomhed ændrede sig omkring 1600, bl.a. ved kontakten til det spanske barokteater.

Der kom en række stærkt handlingsprægede stykker, rene splattertragedier, som ikke står tilbage for *Titus Andronicus*, en af Shakespeares tidlige tragedier (Truchet I, p.xxi). Anno 1600 står fransk teater ikke så fjernt fra det engelske som man ofte har ment. Teatertrupperne var i Frankrig fattigere og teatersalene færre, og teatersalene var mindre, og dårligere indrettet i et land der først lige var ved at komme sig over religionskrigenes kaos.

I 1620'erne viger tragedien for tragikomedien, men ordet skal nu opfattes i en nogen anderledes betydning end hos Giraldi. Vægten lægges ikke på at en positiv person har begået en tilgivelig fejl, men til sidst finder lykken. Det drejer sig om begivenhedsrige stykker, med mange omsving fra lykke til ulykke (peripetier, coups de théâtre) og med en lykkelig slutning, hvor den poetiske retfærdighed sker fyldest, således at de gode bliver lykkelige, og at de ondes anslag ikke krones med held. Spændingen skabt af de mange omslag letter den tragiske stemning der før hvilede tungt over hele forløbet. Hardy nåede at komme med på bølgen med *La force du sang*, en dramatisering af en novelle af Cervantes: *La fuerza de la sangre*.

Et resumé kan belyse den nye dramatiske form. Alphonse, en storadelsmand, lader Léocadie, en ung pige af gammel adelig men fattig slægt, som han møder på gaden, ledsaget af hendes forældre, bortføre; medens hun ligger besvimet, voldtager han hende. Han sætter hende derefter ud på gaden med bind for øjnene. Hun finder hjem, og føder senere en søn. Flere år efter bliver denne kørt ned. Let såret får han nødhjælp af voldtægtsmandens far, der ser at drengen har samme træk som hans søn. Léocadie kommer til stede, genkender det værelse hun blev voldtaget i, fortæller nu sin historie til Alphonses mor og viser hende et lille krucifiks som hun tog med fra værelset hvor hun blev voldtaget. Dette genkender Alphonses mor og efter endnu et par krøller på intrigen, bliver Alphonse gift med Léocadie (personerne hos Cervantes har andre navne).

I parentes bemærket findes samme struktur udbredt hos Cervantes, også i flere af de noveller der findes indlagt i *Don Quijote*, samt i mange

af tidens alvorlige noveller (indlagt i undertiden mindre alvorlige romaner).⁴³

Omkring 1630, i tæt parallelisme med opbygningen af den stærke kongemagt der fører frem til Ludvig XIVs enevælde (1661), skabes så den franske tragedie med overholdelse af de tre enheder, tidens (en handling der varer omtrent 24 timer), stedets og handlingens enhed, mm. Det vil føre alt for vidt og ikke tjene hovedsigtet i dette essai at dvæle for længe ved den franske klassicismes æstetik. Den er noget mere teknisk end den italienske, og beskriver nøje de regler der skulle og burde føre til et godt produkt.

Et punkt fortjener i vor sammenhæng at fremhæves. Dramaets formål bliver at behage og bevæge publikum, og krav om moraliseren træder i anden række.

De to store tragedierforfattere, Corneille og Racine, var uenige om meget og havde et helt forskelligt livssyn, men om formålet med kunsten var de stort set enige. Hos Corneille hedder det:

- (59) ... den dramatiske digtning har som eneste formål tilskuernes fornøjelse.
... la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs.

*Discours de l'utilité et des parties du
poème dramatique [1660, p. 1]*

Men tilføjer dog at han ikke vil polemisere imod dem for hvem kunsten både skal gavne og fornøje; det er nemlig umuligt at behage efter poetikkens regler uden samtidig at bringe megen nytte. Racine udtaler sig ikke meget anderledes; i forordet til tragedien *Bérénice* siger han:

- (60) Den vigtigste regel er at behage og bevæge. Alle de andre er kun til for at opfylde denne første.

La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.

Og Boileau, der i 1674 med sin *Art poétique* sammenfatter klassicismens poetik, gentager næsten Racine:

⁴³ [JH: en huskeseddel, der dog synes at være blevet stående ved en fejltagelse:] videre med '30'erne.

(61) Hemmeligheden er først og fremmest at behage og bevæge.

Le secret est d'abord de plaire et de toucher.

(III, 25)

Det er ellers ikke fordi fransk poetik er mindre regelfikseret end den italienske, men den bliver på en måde mere teknisk optaget af præcise forskrifter, herunder de famøse tre enheder hvoraf kun handlingens er udtrykkeligt formuleret af Aristoteles.

Alt dette betyder dog ikke at kravet om moraliseren ikke kommer til udtryk. Scudéry's angreb på Corneilles successtykke *Le Cid* gentager at teatret skal belære via fornøjelsen; at fornøjelsen er sukkeret¹ på moralpillen. Dyden skal belønnes og lasten altid straffes (s. 22–23). Dette bruges så til at fordømme at stykkets elskende pige begræder tabet af sin elsker; hun bør kun begræde tabet af sin far, som hendes elsker har dræbt i duel. Scudéry's hovedsigte er at finde alt det negative der kan siges om Corneilles stykke; hertil kan moralkravet så også bruges.

Når moralen inddrages, betyder det ikke nødvendigvis at der stilles krav til udtrykkelig moraliseren. I den henseende er D'Aubignac interessant. Hans *Pratique du théâtre* udkom i 1657, altså godt inde i Corneilles forfatterskab, før Racine trådte frem, men på et tidspunkt hvor det klassiske franske teater stod i fuldt flor, omend det videreudvikledes i sidste halvdel af århundredet. Han var forøvrigt en indædt kritiker af Corneilles teater.

For D'Aubignac er teatret en moralskole for de uvidende. De kan ikke forstå filosofernes almene maksimer og de bøjer sig ikke for autoriteter, så de må have anskuelsesundervisning. Fornuften kan kun overbevise ved sansbare midler.

Hovedreglen for det dramatiske digt bliver altså nu at dyderne altid skal belønnes, eller i det mindste prises, selv om Lykken lader dem lide skibbrud, at lasterne altid skal straffes eller afskyes, selv når de sejrer (her bemærker man at D'Aubignac altså indrømmer at den poetiske retfærdighed ikke altid sker fyldest). Det er altså i teatret at de mest tykhudede lærer at Lykkens goder ikke er sande goder, når de ser kong Priamos' familie styrtet i ulykke (som i flere af Euripides tragedier hvor de fangne trojanere venter på en tilværelse som slaver). D'Aubignac giver

flere eksempler, også fra komedien hvor den gerrige fremstilles som psykisk syg. Og tilskuerne forlader altså ikke teatret uden at huske de personer de har set og uden at have lært om dyder og laster. Dette står i så kras modsætning til Goethes senere opfattelse (cf. p. 7) at man kunne tro at han svarede D'Aubignac. Men D'Aubignacs opfattelse var ret udbredt i tiden.

- (62) La principale regle du Poëme Dramatique, est que les vertus y soient toujours recompensées, ou pour le moins toujours louées, mal-gré les outrages de la Fortune, & que les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand mesme ils y triomphent. Le Theatre donc estant ainsi réglé, quels enseignemens la Philosophie peut-elle auoir qui n'y deuiennent sensibles ? c'est là que les plus grossiers appren- [s.] nent, que les faueurs de la Fortune ne sont pas de vrays biens, quand ils y voyent la ruine de cette royalle Famille de Priam. Tout ce qu'ils entendent de la bouche d'Hecube, leur semble croyable, parce qu'ils en ont la preuue deuant les yeux. C'est là qu'ils ne doutent point que le Ciel ne punisse les coupables par l'horreur de leur forfait, quand Oreste bourrelé de sa propre conscience, y fait ses plaintes, & paroist agité publiquement de la fureur. C'est là que l'Ambition passe deuant eux, comme vn grand mal, quand ils considerent vn Ambitieux plus trauaillé par sa passion que par ses Ennemis, violer les loix du Ciel & de la Terre, & tomber en des mal-heurs inconceuable, pour auoir trop entrepris. C'est là qu'ils reconnoissent l'Auarice pour vne maladie de l'ame, quand ils regardent vn Auaricieux persecuté d'inquietudes continuelles, de soins extrauagants, & d'vne indigence volontaire au milieu de les richesses. Enfin c'est là qu'vn Homme supposé les rend capables de penetrer dans les plus profonds sentimens de l'humanité, touchant au doigt & à l'oeil, s'il faut ainsi dire, dans ces peintures viuantes des veritez qu'ils ne pourroient conceuoir autrement. Mais ce qui est de remarquable, c'est que iamais ils ne sortent du Theatre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a représentées, la connoissance des vertus & des vices, dont ils ont veu les exemples. Et leur memoire leur en fait des leçons continuelles, qui s'impriment d'autant plus auant dans leurs esprits qu'elles s'attachent à des obiets sensibles, & presque toujours presens.

(p. 6-8)

Dette skal sammenholdes med hvad der senere siges om moralske maksimers virkning: de taler kun til forstanden og når ikke følelserne. Derfor virker Sofokles dybere end Euripides (der blev berømmet for sine maksimer), derfor har dramatikere der dyrker maksimer ofte ringere

virkning, og derfor vinder en skuespiller der står frem som læremester (som det der senere kommer til at hedde stykkets ræsonnør) ikke gehør. Dette kunne være et hib til den maksimeglade Corneille (p. 413–14).

Teatret skal belære ved eksemplets magt, og her slutter D'Aubignac sig til Scaliger (p. 418). Indlevelse er vigtig, og en måde er at fremstille dyden i et forførende lys, hvad enten den sejrer eller taber. Her forkaster D'Aubignac de omvendelser til dyden, der sker på scenen via belæring, medens angeren, fx Herodes' anger efter at han har dræbt den kone han elsker, men som ikke gengælder hans følelser, som i Tristan l'Hermites succes *Marianne* fra 1636 virker stærkt (p. 419s.). Fremførte personen en række maksimer om at man ikke må slå sin ægtefælle ihjel, ville det lade publikum koldt.

En anden måde er, hvis man da vil bruge maksimer, at knytte dem stærkt til situationen, altså i stedet for almene sandheder at give konkrete udsagn (p. 421). Denne skelnen mellem generelle og handlingsrelaterede maksimer, bliver væsentlig for den unge Marmontel, der stoler mere på den rene maksimes magt (herom senere). Corneille skulle få år senere vise sig lidt mere gunstigt stemt over for maksimen, som han da også selv bruger i rigt mål, omend han kræver at den passer til handlingen.⁴⁴

Inden man for hurtigt giver D'Aubignac ret, skal man dog ikke glemme at vi ofte husker maksimer fra teatret, at vi undertiden kun kender dem på anden hånd og har glemt den dramatiske sammenhæng [hvori] de blev udsagt.⁴⁵ Som anført ovenfor har maksimeglæden i Renæssancen også givet sig synlige, typografiske, udslag, når forlæggerne fremhævede sætningerne med anførselstegn.

D'Aubignac genoptager det synspunkt fra den italienske renæssance at moraliseren med fordel kan gå vejen over den dramatiske illusion.

⁴⁴ Det er pudsig at Corneille måske citerer sin modstander D'Aubignac. Han taler i *I. Discours* (1660) om at man skal nævne syllogismens undersætning (minor) i stedet for oversætningen (major): « les (les maximes) réduire souvent de la thèse à l'hypothèse »: D'Aubignac havde brugt samme ordvalg (p. 421). Der er spor af en polemik, som for samtiden måske har været tydelig.

⁴⁵ [JH: En huskeseddel:] Eksempel?

Alligevel er der sket en forskydning i og med at beundringen for den dydige ofte skydes i forgrunden. Den samtidige tragikomedie rummer også mange superaktive helte der fremstår som identifikationsmønstre. Corneille, D'Aubignacs modstander, repræsenterer ligefrem en beundringens æstetik, hvor beundring (admiration) ganske vist lige så godt kan oversættes ved forbavselse, og også gælder storhed i forbrydelsen. Dermed unddrager Corneille sig simpel moraliseren (cf. p. 51).

Nævnes skal det også at André Daciers oversættelse og kommentar af poetikken fra 1692, altså efter den franske højklassicismens ophør, så at sige tilslutter sig de teoretikere som gik ind for den udvidede katharsisopfattelse (at renselsen gjaldt flere følelser end medlidenhed og rædsel). Han oversætter korrekt at:

- (63) ... tragedien ... ved medlidenhed og rædsel i os skal rense den slags følelser og alle dem der ligner.
 ... par le moyen de la compassion & de la terreur, acheve de purger en nous ces sortes de passions, & toutes les autres semblables.

men bemærk den understregede tilføjelse. I sin kommentar læser Dacier først, korrekt, at medlidenhed og rædsel skal rense medlidenhed og rædsel; når man ser Ødipus', Filoktets eller Orestes skæbne vil man finde egne lidelser lette at bære i sammenligning med deres. Men derefter tilføjer Dacier at tragedien også renses alle de andre følelser, for fremstillingen af de tragiske heltes fejl får os til at være på vagt. Her finder vi at Ødipus har fejlet ved sin dristighed og blinde nysgerrighed (måske går denne for os vanvittige udlægning længere tilbage; det gentages i hvert fald hyppigt i eftertiden). Dermed knytter Dacier en forbindelse tilbage, der aldrig havde været afbrudt, men til tider dog svækket. Hans oversættelse og kommentar var for mange vejen til Aristoteles' *Poetik* og forbereder den kommende tids moraliseren.

Jeg har lagt så stor vægt på at lytte til klassicismens moralister for at betone kontinuiteten, men først og fremmest for at betone at fornemmelsen af større liberalitet i før- og højklassicismen skyldes et par fremragende

og mange habile dramatikere. I eftertiden har de helt overskygget moralisterne.⁴⁶

Marmontel (1723–1799)

Jeg hopper nu til århundredets midte hvor Marmontel, Voltaires beundrer og protegé, i sin første korte karriere som tragediedigter både i teori og praksis sammenfatter nogle af tidens markante tendenser. Den efterhånden ændrede stil afspejler sig nu tydeligt i den unge Marmontels kortvarige karriere som tragedieforfatter, og han kan byde en lejlighed til at præsentere nogle tendenser der samtidig i århundredet gør sig gældende, også i Voltaires tragedier. Marmontel ledsagede nemlig sin anden tragedie, *Aristomène*, med nogle overvejelser over tragedien (*Réflexions sur la tragédie*); begge udkom i 1748. I den anledning kom han i polemik med Élie Fréron, en meget undervurderet kulturpersonlighed, og i denne polemik trækkes synspunkterne stærkt op.

I 1747 fik Jean-François Marmontel opført tragedien *Denys le tyran*; nogle andre tragedier fulgte, der tegnede Marmontels himmelflugt og lige så bratte fald; en sidste tragedie, *Égyptus* (1753), fik kun en enkelt opførelse og blev først trykt senere. Marmontel opgav så tragediegenren og blev en af Frankrigs betydningsfulde kulturpersonligheder, en tid redaktør af *Mercure de France*, forfatter af *Moralske fortællinger* ('moralsk' i samme betydning som i Holbergs *Moralske tanker*). De blev en kilde til mange europæiske teaterstykker (herhjemme blev de bl.a. brugt af Charlotte Dorothea Biehl). Desuden skrev han forskellige romaner, og en række teoretiske skrifter om digtekunsten, mere afvejede og nuancerede end hans [fiktion/?JH]. Han står som en af den moderate oplysnings førende personligheder, uden dog at have skrevet noget synderligt der i dag interesserer andre end litteraturforskere og idehistorikere. Men da han stod

⁴⁶ [Herefter indeholder filen *DET* et kapitel "Den dramatiske slutning". Det findes nedenfor, p. 237ss.]

på højdepunktet af sin dramatiske løbebane blev han ligefrem nævnt som Voltaires mulige arvtager som Frankrigs store tragediedigter.⁴⁷ Det mente han en kort overgang også selv, men indså så klogeligt sin fejltagelse (*Mémoires* I,4, p. 261).

Marmontel indførte væsentlige ændringer i tragediens form og sigte, der forstærkede tendenser som allerede var fremme i tiden. Disse træder tydeligt frem, også i hans anden tragedie, *Aristomène*. I de ledsagende *Réflexions sur la tragédie* formulerer han provokatorisk flere af den nye æstetiks principper, før Diderot udkaster det borgerlige dramas æstetik. Kritikerne hæftede sig ved at hans teorier var skræddersyet til hans tragedier, men det fratager dem ikke deres symptomatiske værdi. I hidtil uset grad opdyrker og teoretiserer han to dramatiske elementer: maksimen og den dramatiske situation, og han slår til lyd for en moraliserende handling.

Maksimen

Maksimer findes som allerede nævnt, ofte i dramaer, komedier såvel som tragedier. Det drejer sig om almene sandheder der udsiges, for det meste til en person, men med tilskuerne som egentlig målgruppe.

Maksimer kan naturligvis være rent karakteriserende: for at fremstille en person som en slyngel eller som en vulgær person kan han få lagt maksimer i munden som publikum instinktivt vil tage afstand fra. Da Molière i *Tartufe* satte en forbryderisk hykler på scenen, var dennes maksimer så udfordrende at han ledsagede dem med en regibemærkning (der intet har med regi at gøre): »det er en forbryder der taler«.

Men for det meste var maksimerne acceptable. Shakespeare bruger maksimer i begrænset omfang, ofte to rimede vers i slutningen af en scene. Corneille er kendt for sin hyppige brug af dem, ofte fremhævet rytmisk af versmålet. I hans gennembruds-drama *Le Cid* har en far fået en lussing, desværre af faderen til den pige hans søn elsker. Sønnen, Rodrigue, står

⁴⁷ Det skriver bl.a. abbé Raynal i *Les nouvelles littéraires* I, s.136.

i det dilemma at hvis han ikke hævner sig, mister han sin ære, og hvis han gør det mister han sin pige. Faderen opdigner ham nu til hævn med følgende maksime:

- (64) vi har kun én ære; elskerinder er der nok af.
 Kærligheden er en adspredelse, æren er en pligt.
 Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !
 L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

(*Le Cid* III,6)

Rodrigue indser til sidst at hvis han ikke hævner sig, mister han ikke blot æren, men også pigen, for hun har samme æresbegreber som han. Han dræber sin elskedes far i ærlig duel, og til sidst snydes der lidt på vægten, så han beholder æren og får også pigen.

Men tilbage til maksimen: I det citerede uddrag er den brugt i en i handlingssammenhængen relevant argumentation. Og sønnen svarer med en anden maksime, der for publikum er lige så plausibel:

- (65) L'infamie est pareille, et suit également
 Le guerrier sans courage et le perfide amant.
 Vanæren er den samme og følger ligeligt den modløse kriger og den troløse elsker.

(*ib.*)

Også Voltaire mestrede maksimeduellen. I begyndelsen af *Mahomet* diskuterer Zopire et Phanor, hvordan de skal modsætte sig Mahomet:

- (66) Zopire: Man taber kun stater ved ængstelighed.
 Phanor: Man forgår undertiden ved for megen fasthed.
 Zopire: Lad os da om nødvendigt gå under.
 Zopire : On ne perd les États que par timidité.
 Phanor : On périt quelquefois par trop de fermeté.
 Zopire : Périssons, s'il le faut

11

Vi har altså en duel på maksimer, integreret i handlingen, men samtidig rettet imod publikum. En Renæssanceforfatter ville måske have sat begge i anførselstegn (cf. ovenfor p. 134). Det forhindrer dog på ingen måde at faderen hos Corneille samtidig giver udtryk for en livsanskuelse man finder i hans tragedier.

Vil man gå videre med analysen, kan man sondre mellem maksimer der går forud for en handling, tilskynder til den eller fraråder den, og maksimer der tilbageskuende kommenterer noget der er sket. Den sidste form er ofte mindre rettet til andre personer end til publikum og er velegnet til at understrege en handlings eksempelværdi. Den fører let over i en kommentar.

Duellen på maksimer bruger Marmontel i mindre grad. I sine *Réflexions* går han imidlertid ind for løsrevne maksimer (*maximes détachées*), altså maksimer der retter sig direkte til publikum, hen over hovedet på den dramatiske person der formelt tildales. Samtidig får hans maksimer en ubestridelig gyldighed og bliver af mere moraliserede natur. Maksimerne modstiller langt mindre to nærmest ligeberettigede synspunkter, som i duellen på maksimer.

Giraldi havde været inde på noget lignende (cf.¹¹). Mange fuldstændig løsrevne maksimer finder man dog ikke i hans teater, men maksimer der er ved at løsrive sig er der nok af. Det sker fx når maksimen udvikles til en længere moraliserende tirade. Desværre kan jeg ikke citere flere af dem; de er i sagens natur pladskrævende, men her er et eksempel: I begyndelsen af *Aristomène* taler titelhelten til sin ven (der ikke savner tapperhed, og som derfor ikke har brug for at blive opildnet til store bedrifter) om den gode borger (*républicain*) der er villig til at:

- (67) trodse ulykke og død for statens skyld er ikke noget særligt at tale om, men at lide utaknemmelighed og at tage sig af misundelse, at ofre ære og liv, hvis det er nødvendigt, gøre alt for Staten uden håb om gengæld, det er de store hjerters satsning og deres pligt.⁴⁸

(I,2)¹¹

⁴⁸ ["Braver pour son pays l'infortunc & la mort :
D'un bon Républicain c'est le vulgaire effort.
Souffrir l'ingratitude , & mépriser l'envie,
Immoler , s'il le faut, sa gloire avec sa vie ,
Faire tout pour l'Etat , sans retour , sans espoir :
C'est l'effort des grands cœurs, & c'est notre devoir.

Marmontel, *Aristomène*.
La Haye, 1750, p. 15.]

Tiraden fortsætter og ender med at disse store hjerter uden håb om løn for deres fortjenester får sat marmorbuster og blive æret af eftertiden!

Tiraden har sikkert gjort stormende lykke, og overbevisende fremført har den måske, med sin udnyttelse af tidens plusord, fået publikum til at overse dens fundamentale selvmodsigelse: at helten giver afkald på æren for at — blive æret af eftertiden. Tiraden bærer dagdrømmens modsigelsesfyldte præg: en selvmordskandidat kan i fantasien overvære de efterladtes sorg.

I flere af Marmontels tragedier uddrages moralen i slutreplikkens maksime. Det gælder *Aristomène*, hvor stykkets helt proklamerer via sin søn til publikum:

- (68) Oh min søn! I ser (heraf foruden hovedbrud) dydens pris. Forbrydelsen bliver før eller siden kastet for dens fødder. Men skulle den blive offer for sin standhaftighed, er dens fald at foretrække for lastens triumf,¹¹

O mon fils ! vous voyez le prix de la vertu.
A ses pieds, tôt ou tard, le crime est abattu.
Mais de sa fermeté fût-elle la victime,
Sa chûte est préférable au triomphe du crime.

[V,6; *ib.* p. 77]

Og i *Cléopâtre* siger Octavian:

- (69) Lad mig regere med mildhed og lad mig være den første slave af de love jeg udsteder. Lad den anden kejsers velsignede århundrede være kendetegnet ved fred, lykke og kunsternes blomstring.

Régnons par la clémence, & que le coeur d'Octave,
Des loix qu'il va dicter, soit le premier esclave ;
Que le siecle, adoré du second des Césars,
Soit celui de la paix, du bonheur & des arts.

Han karakteriserer sig selv med de ord man finder i historiebøgerne og ville nok aldrig selv have kaldt sig *den anden kejser*, men det kan være oplysende for publikum.

Marmontels brug af maksimer blev bemærket af den unge abbé Raynal, der senere skulle blive en radikal oplysningsmand, bl.a. med *Histoire des Indes*, som Diderot bidrog til. Han skildrer hvordan opførelsen af *Aristomène*, akt for akt, udvikler sig fra en småkedelig affære til en bragende succes og skriver bl.a.

- (70) Forfatteren udtrykker sig kraftfuldt og med lethed. Nye tanker, der ikke er søgte, der er sententiøse uden at være kolde, får én til at udholde de talrige meningsløsheder som dette stykke vrimler med.

L'auteur s'exprime fortement et facilement ; des pensées neuves, sans être forcées, sentencieuses sans être froides, ont fait supporter les absurdités qui fourmillent dans ce poëme.

(*Nouvelles littéraires* I, p. 299–300)

Lidt senere er Raynal mere forbeholden; stadig om *Aristomène* skriver han blandt andet:

- (71) Maksimerne, som dette arbejde skylder sin succes, er ret velturnerede, undertiden falske og næsten altid malplacerede. Personer i voldsom affekt udslynger ikke sentenser

Les maximes qui ont fait le succès de cet ouvrage sont assez heureuses, quelquefois fausses et presque toujours dé-placées. Des personnages agités de violentes passions ne s'avisent pas de lâcher des sentences.

(*ib.* I, p. 390)

Og kritikken standser ikke ved maksimerne; versifikationen er hård og kenderne (!) refereres for at handlingen er usandsynlig. Tonen er en anden! Hvad er der sket? Jo, Raynal har nu den trykte tragedietekst foran sig; den første anmeldelse derimod var blevet affattet umiddelbart efter opførelsen.

Her står vi ved et væsentligt træk ved fransk teater og teaterkritik. Shakespeares stykker blev set og hørt; først senere kom der tekster, ofte piratkopier, taget af stenografer; de var altså temmelig unøjagtige og har skabt enorme tekstkritiske problemer for den senere Shakespearekritik. I Frankrig kom teksterne derimod kort efter opførelsen, så de franske tragediers tekstapparat er minimalt og mange af ændringerne skyldes forfatterne selv.

Teksten består; men opførelsen forgår, i hvert fald før de moderne reproduktionsmidler. De trykte tekster står altså, i et længere tidsperspektiv, stærkere end den levende opførelse. Og de trykte tragedier blev i Frankrig udsat for en for moderne mennesker at se utrolig kritik; fx blev det sproglige udtryk og versifikationen gået efter med tættekam (som man kan se i Frérons uvenlige og partiske kritik af Marmontel (1966a, 1749 I,3,

3.marts p. 30–58; I,6, 25. juni p. 104–125; og især II,11, 31. dec. p. 288–357), men også i mindre forudindtagede fremstillinger, som fx. i La Harpes franske litteraturhistorie,⁴⁹ den første af sin art i Frankrig).

Efter opførelsen af *Denis le Tyran* skriver Voltaire til Marmontel at nu succes'en er i hus, kan han afpudse stilen. Det er en stor fornøjelse at forbedre et godt arbejde (Lunéville, 13 februar février [1748], cf. også 1. februar⁵⁰). Et teaterstykke blev altså i Frankrig genstand for en dobbelt modtagelse: først af opførelsen og senere af teksten. Den dramatiske erfarne Voltaire var sig denne dobbelthed fuldt bevidst.⁴⁹

Denne dobbelthed i receptionen forklarer at mange bragende succeser senere er blevet glemt, og at ikke alle kan genoplives: maksimer er nok mere tidsbundne end en stramt opbygget konflikt eller en uddybet personkarakteristik, og patetiske situationer har det også med at blive forældede, i det mindste i deres konkrete udformning. Dem kommer jeg straks til.

Men for nu at vende tilbage til maksimerne, så lader nogle kritikere til efterhånden at have fået nok; nogle år senere roser Grimm i sin *Correspondance littéraire* en tragedie, *Warwick*, af La Harpe, for at undlade at bruge maksimer eller sentenser; de var måske blevet en sceneplage (november 1763, p. 407). Førhen havde abbé Raynal bemærket at den store tragiske forfatter Racines stykker næsten ingen sentenser⁵¹ indeholder som ikke er snævert knyttet til handlingen. Dette er en stor hyldest til Racines kunst.

Situationen

Situationer opstår naturligt, også i stramt komponerede teaterstykker, fx når afgørende, skæbnesvangre beslutninger skal træffes; de kan være patetiske, men behøver ikke at tabe forbindelsen til handlingen; for at undgå misforståelser indskyder jeg at den komiske situation som oftest

⁴⁹ Marmontel: *Correspondance* p. 8 (15. februar 1748).

er noget helt andet; den har tit mindre med hovedhandlingen at gøre, og skal først og fremmest belyse de komiske personer set fra forskellige sider.

Nu kan man imidlertid forøge de patetiske situationers antal ved forskellige midler, således teaterkup (coup de théâtre), dvs. foreløbige skift fra lykke til ulykke og så tilbage igen, ofte flere gange, uden at handlingen dermed bringes væsentligt videre. Det kan også være misforståelser der senere opklares; fx kan man tro at en person er død, har mistet sin formue eller er troløs i kærlighed. Og sådan en misforståelse kan udløse en situation, en scene der udmaler en fortvivlelse (som så fortager sig igen, når fejltagelsen opklares). Denne teknik havde forøvrigt været på mode i 1620'erne (cf. ovenfor⁵⁰).

Som eksempel tager jeg to situationer som Marmontel forøvrigt har hentet andetstedsfra, nemlig fra Metastasios libretto til operaen *Rhadamiste et Zénobie*.⁵⁰ I den første lånte situation (akt IV,4) får Marmontels titelhelt, Aristomène, valget imellem at lade sin kone eller sin søn henrette. De to træder dernæst frem og overbyder hinanden i selvopofrelse (IV,5), medens helten ser sukkende på. Men dilemmaet afbrydes af et teaterkup: hæren rejser sig i den følgende scene imod heltens modstandere, senatet, så han slipper for at træffe valget; hans dilemma får således intet at betyde for handlingen.

Denne situation genfindes forøvrigt i filmen *Sophies valg*, hvor en jødisk mor af en SS-mand tvinges til at vælge mellem sine to børn: det ene kan hun beholde hos sig, det andet vil blive bragt til gaskammeret. Instruktøren behøver ikke at have lånt fra Metastasio eller Crébillon; scenen er bestialsk nok til at kunne være forekommet i virkeligheden, og måske er det selve den sadistiske bøddel der spiller på en litterær situation. Megen sadisme har litterære forlæg.

I en anden patetisk situation truer titelhelten med at dræbe sin søn, hæver en dolk over ham og får dermed standset en kamp mellem byens

⁵⁰ Den hed på italiensk *Zenobia*, og var for øvrigt inspireret af Crébillons *Rhadamiste et Zénobie*. Det drejer sig om akt II,7 og III,1 hos Metastasio.

beboere og hæren. Ikke et ord om hvad han ville have gjort, hvis kampen var fortsat!

I sine overvejelser slog Marmontel også til lyd for den passive helt, og passiv er *Aristomène* fra første til sidst. Hele tiden respekterer han lov og forfatning, også selv om det skulle koste hans kære livet. Helten sukker, klager og udtaler ædle maksimer (der som sagt bidrog til stykkets succes). Løsningen, drabet på skurken, overlades til hans ven og fortrolige. Jeg tror at man må give kenderne ret i at handlingen er umulig; studerer man imidlertid tidsånden er succesen ved opførelsen værd at notere sig.

Moralen

Maksimer kan formidle en moral (de kan også udtrykke almindelig livsvisdom, som i den antikke tragedie og ofte i Renæssancens og højklassicismens teater). Det kan situationer også, selv om det patetiske vel tiltrækker sig den største interesse. Moralens kan imidlertid også formidles gennem handlingen, således at de gode belønnes og de onde straffes (Aristoteles nævner denne slutning som den mindre gode af to mulige; i den gode går helten til grunde, cf. p. 88). Marmontel går nu netop ind for Aristoteles' mindre gode tragedieslutning og anvender den i *Aristomène*. Denne udgang på tragedien brugtes mere og mere, allerede af Voltaire, og i Diderots lidt senere borgerlige drama (1757–60) skulle det gå den gode, 'den dydige' godt. Dyd og lykke var blevet koblet sammen (cf. nedenfor⁵¹).

Skurken

Marmontels tragedier bliver sort-hvide: de gode over for de onde. Den konstellation finder man ikke i den antikke græske tradition. Ikke hos Shakespeare heller, hvor selv en Iago og en Richard III bliver forstået indefra; og kun sjældent i den førklassiske og klassiske franske tragedie (Corneille og Racine).⁵¹ Endnu hos Crébillon (begyndelsen af det 18. årh.)

⁵¹ Racines religiøse tragedier *Esther* og *Athalie* regner jeg ikke med.

kan man ikke tale om modstilling af (næsten) entydigt gode og onde personer. Derimod findes Marmontels fordeling af lys og skygge hos flere italienske Renæssancedramatikere og -teoretikere, især Giraldi (cf. ovenfor¹¹). Også på dette punkt følger Marmontel den nye smag. I hans to første tragedier, gennembrudsværkerne, får skurken sin velfortjente straf. Efter sin fiasko opgav Marmontel tragedien, men i mange af hans *Contes moraux* finder man samme moraliserende tendens.

Selviscenesættelsen

I den unge Marmontels tragedier finder vi et sidste¹² element, omend ikke så udpræget som kort efter. Det gælder selviscenesættelsen. En række af de ovenfor anførte replikker viser hvordan personerne fremstiller, prostituerer sig, i dydens navn, men i Diderots borgerlige drama bliver tendensen langt tydeligere. Endelig udvikler [hos] Diderot intrigestrukturen sig i moralsk retning i den forstand at den langt tydeligere bygges på et forkasteligt eller problematisk oprør imod et autoritetsforhold eller en betonet respekt for dette. Voltaires teater følger samme udvikling. Dette gør som allerede nævnt Giraldis tragedier (cf.); det bliver igen udpræget i det 18. århundrede. Herom mere senere.

Frérons indsigelse

Den nye opfattelse af teatret hos Voltaire, Marmontel og Diderot med flere mødte hård kritik fra Élie Fréron (1718–1775). Han har længe været kendt som filosofernes modstander og er i reglen blevet behandlet meget skødesløst og nedladende af litteraturkritikerne. I sidste del af forrige århundrede er han imidlertid blevet stærkt opvurderet af forskere som Balcou, Biard-Millerioux, Myers m.fl. Han støttede tronen og alteret, uden lidenskab, men som en selvfølgelighed og talte ikke meget derom. Selv var han en moderat oplysningsmand; han kunne udmærket kritisere misbrug, som fx. at unge piger blev tvunget til at gå i kloster. Heri så familien ofte en fordel, fordi man kunne spare medgiften (cf. Balcou p.

166 og *L'année littéraire* 1758; II, p. 139). Det gjorde han i 1758 og var således tidligere på færde end hans modstander Diderot der kritiserede samme forhold i romanen *La religieuse*, som han skrev i 1760, men som først blev udgivet i 1796. På mange måder kan Fréron minde om Holberg, og kuriøst nok har han da, noget jeg opdagede ved et tilfælde, præsenteret Holberg for det franske publikum som en for ham kongenial forfatter (cf. Olsen 2007 og 2008a og b, samt Andersen & Olsen 2009).

Fréron var ikke selv litterært produktiv, men udgav en række tidsskrifter, hvoraf det vigtigste er *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (1749–53), videreført under titlen *L'année littéraire*, som fortsatte efter hans død. Frérons tidsskrifter udkom med afbrydelser; han blev ramt af censuren lige så meget som oplysningsfilosofferne. Enevældens kulturpolitik gik ofte ud på at undgå ballade, noget man undertiden glemmer.

Fréron stod teoretisk på den franske klassiks grund og forsvarede dens regelsæt, men som praktisk kritiker var han forbavsende åben, ikke alene over for Shakespeare, men også over for et af hans mest kaotiske værker, *Henry VI*, hvor handlingen strækker sig over mange år og ikke har nogen enhed i snæver handlingsmæssig forstand. Man skal ikke frakende Voltaire fortjenesten for at have udbredt kendskabet til Shakespeare i hans *Lettres anglaises*¹, men Fréron har sans for historisk relativisme, en sans han deler med den franske oversætter: man skal placere ham i den tid han levede i og tage det publikum han ville underholde i betragtning (COM. p. 176)¹. Ganske vist mener han at det engelske publikum vil foretrække det franske teater, når det bliver mere kultiveret (p. 172). I alle lande, skriver han, elsker pøbelen »tragiske optrin«; den stimler sammen om skafotterne for at se smerte og vanære (p. 173). Han forstår altså 'pøbelens' forkærlighed for det voldsomme og ønsker blot at få denne kerne fremstillet mere smagfuldt. Her står han – måske – Aristoteles' opfattelse meget nærmere end de klassiske teoretikere der påberåbte sig *Poetikken*; det afhænger helt af hvordan man læser denne allerførste traktat om tragedien (cf. ovenfor). Fréron kan fuldt og helt skrive under på Racines ord: at tragedien skal behage og røre. Følelsen er målet, ikke midlet. I vor sammenhæng er det vigtigste altså at Fréron aldeles ikke mente at tragedien skulle forkynde

en moral: den skulle gøre et voldsomt indtryk. I *Réflexions...* havde Marmontel efterlyst moral hos de gamle grækere. Fréron tager ham i skole: menneskene vil altid foretrække tragedier der bevæger dem voldsomt frem for dem hvor de får en kold prædiken. Som allerede nævnt forkastede Aristoteles de intriger, hvor et udadleligt menneske styrtes i ulykke (cf. p. 86). Fréron mener, nok ikke med urette, at det skyldtes at udadlelige mennesker er rene fantasifostre, og altså nærmest latterlige (cf. p. 230). Desuden mener Fréron at de gamle grækeres moral gav sig direkte af handlingen, og det kan man være enig i, hvis blot man tilføjer at moralen af de græske tragedier sjældent er entydig.

Fréron fremfører forskellige moralske lærer som man kan uddrage af *Ødipus*-tragedien, fx at *Ødipus* var for nysgerrig (samme argument finder man hos Gottsched; hvem har fundet på det?), eller at vi, når vi ser at guderne straffer ufrivillige forbrydelser så hårdt, må grue endnu mere for hvordan de vil straffe forsætlige forbrydelser. Jeg har svært ved at tage Frérons argumenter helt alvorligt.⁵²

Fréron taler ganske vist ikke om katharsis, men han går som nævnt ind for at tragedien skal frembringe en voldsom, umiddelbar virkning; derimod skal den ikke moralisere eller prædike for publikum. Og i 1760, ti år efter polemikken med Marmontel, accepterer Fréron udtrykkeligt at det i en tragedie kan gå de dydige personer ilde, ja at lasten kan triumfere. Det var noget af et særsyn i følsomhedens tid. Han står her på de første Aristoteles-kommentatorers grund. Fréron nævner en brochure fra 1760,¹³ *Parallèle des Tragiques Grecs et François*, hvori det hedder:

(72) Man har ikke ovovet at fremstille den tabende dyd. Vi vil altid se lasten straffet og dydens triumf.

⁵² [JH: En overstreget påmindelse om at indsætte noget der faktisk forudsættes i det følgende:] Dernæst følger Frérons omtale af Marmontels brug af løsrevne maksimer (cf. p. 139).

⁵³ [Se note 16. Faktisk er der ikke tale om en brochure, heller ikke i tidens forstand ("petit ouvrage de peu de feuilles ...", *Dictionnaire de l'Académie* 1762) men om en uindbunden bog på 235 sider./JH]

Fréron beklager at det forholder sig således og siger:

- (73) Denne regel bør ikke begrænse geniets flugt. *Atrée et Thyeste* og *Inès de Castro*, og mange andre stykker, hvor dyden er ulykkelig modsiger forfatterens påstand.

Fréron 1760, VII, p. 175; citeret af Myers p. 133

De to stykkers slutning er allerede omtalt.⁵⁴

Vigtig er Frérons tidlige polemik imod Marmontels tragedier og teoretiske overvejelser. Jeg har fæstnet mig ved tre indvendinger imod Marmontels praksis og teori: (1) Fréron gør op med forkærligheden for en tragedieslutning der belønner de gode og straffer de onde, der var fremherskende i hans samtid. (2) Han kritiserer som nævnt brugen af maksimer og sentenser uden direkte relatering til den dramatiske handling, noget der ifølge abbé Raynal⁵⁵ karakteriserer Racines dramatiske praksis (*Nouvelles littéraires* XI, p. 117). (3) Endelig afviser han brugen af situationer løsrevet fra en fastopbygget handling, og deler helt selve Racines opfattelse, som den kommer til udtryk, både i hans praksis og i forordet til hans tragedie *Mithridate*:

- (74) Man kan ikke gøre nok for at undgå at fremstille noget der ikke er strengt nødvendigt. De smukkeste scener risikerer at blive kedelige, hvis man kan adskille dem fra handlingen, så at de afbryder den, i stedet for at føre frem mod dens slutning.

On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire, et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin.

⁵⁴ [Faktisk omtales det sidste værk først nedenfor, p. 166. Det førstnævntes slutning omtales p. 51./JH]

⁵⁵ [JH: Her må efter det forudgående (p. 142) mangle f. eks. "heller ikke".]

7. FØLSOMHEDENS UDVIKLING

Det borgerlige drama

Mange af de tendenser man finder hos den unge Marmontel fortsætter i Diderots Borgerlige drama; men da han ikke skriver tragedier, nøjes han med det ondes uddrivelse (*Le père de famille*) eller blot med at antyde dets mulighed der henvejres som en misforståelse (i *Le Fils naturel*). Ordet 'ond' (*méchant*) er blevet uheldsvarslenende.

Der findes imidlertid ansatser til en borgerlig tragedie. De fleste franske tragedier overholder i det ydre konventionerne (5 akter, høj stil, aleksandrineres), men i England kaldes George Lillos *The London Merchant* (1731) for en tragedie. Forlægget har forfatteren fra en skillingsviser fra det 17. århundrede, der behandler et mord (som sikkert har fundet sted; skillingsviser behandlede ofte aktuelt stof). Hovedpersonen George forledes af en prostitueret, først til at stjele, så til at myrde. Han angives af den prostituerede, dømmes til døden, tilgives af Thorowgood (købmanden), og Trueman (hans ærlige kommis), og når at angre, før han henrettes. Edward Moores *The Gamester* fra 1753 bærer på titelbladet betegnelsen drama og skildrer en lidenskabelig spillers ruin, død og for sene omvendelse, trods hans kones omsorg. Stykket har dog en spøgefuldst epilog, hvad der ikke er helt sjældent i de engelske sentimentale stykker.

I det tredje af sine *Entretiens sur le Fils naturel* nævner Diderot disse to stykker og kalder genren *la tragédie domestique et bourgeoise* (Ver. p. 119–20⁵⁶). Titlen kan tilnærmelsesvis oversættes til »privatlivets borgerlige tragedie«. Ordet 'borgerlig (bourgeois)' har forvoldt en del misforståelser, fordi det er blevet opfattet som en klassebetegnelse, men lige så godt kunne betyde 'privat'. I genren finder man både borgerlige og adelige personer,

⁵⁶ [Ifølge sidetallet tilsyneladende en henvisning til *Œuvres complètes de Diderot*, ed. J. Assézat, bd. VII (Paris: Garnier, 1875); men der er tale om "Second entretiens"./JH]

i Frankrig flest af de sidste, fordi adelskabet var den franske storborgers drøm, men personernes problemer tilhører privatsfæren. Der er således ikke tale om væsentlige klasse modsætninger, hverken i England eller Frankrig. Anderledes forholder det sig i Tyskland, i fx Lessings *Emilia Galotti* eller Schillers *Kabale und Liebe*, hvor modsætningen skærpes af at det tyske rørende drama også reagerer imod adelens franske smag.

Diderots nye genre lader til at være bestemt ved sin patetiske fremstilling; ordet *skrig* gentager Diderot i sin afhandling. Han ønsker uarticulerede skrig og pantomimisk virkning og finder dette i Sofokles' *Filoktet* (cf. p. 25); her hæfter Diderot sig dog især ved titelpersonens smertesudbrud i begyndelsen af stykket og går ikke ind på intrigen, som han blot kalder enkel og naturlig (p. 120). Denne tragedies formål er, siger Diderot, at indgyde menneskene kærlighed til dyden og rædsel for lasten (p. 152). Vi er næsten tilbage i Giraldis italienske tragedie. Dens emne skal være lykkens omskiftelighed, frygt for vanære, følgerne af social elendighed, en lidenskab der fører mennesket til ruin og fra ruin til fortvivlelse, og fra fortvivlelse til en voldsom død. (cf. *The Gamester*). Sådanne begivenheder er ikke sjældne (p. 149).

I fransk litteratur giver Diderot dog et par eksempler der ikke helt stemmer overens med den genrebestemmelse han har givet af den borgerlige tragedie. Det første er Paul Landois' enakter: *Silvie* (opført i 1741, og trykt i 1742), der skildrer en jaloux ægtemands samtale med sin højtelskede hustru som han tror har været ham utro. Han har set den formodede elsker løbe bort ved nattetide. Det viser sig imidlertid at elskeren nok har fået givet konen et sovemiddel for at besidde hende, men skræmmes bort, netop ved mandens hjemkomst, så at hans plan lider skibbrud. Dette får en ven forklaret manden, inden det er for sent. Omvendelsen sker således i tide, medens den i forlægget, en novelle fra Robert Challes' *Les illustres Françaises*, indtræffer for sent.

Den ulykkelige slutning er altså tilsyneladende ikke påkrævet i Diderots borgerlige tragedie; det patetiske er nok. Den litterære tradition for falskeligt anklagede hustruer går helt tilbage til Middelalderens høviske romaner. Boccaccios *Decameron* og Ariostos *Orlando furioso* har også eksempler på

denne konflikt. Men konens utroskab betød i disse tidligere tekster mandens vanære. Det væsentlige i *Silvie* er derimod samtalen mellem mand og kone: at det formentlige ægteskabsbrud måske har vanæret manden i hans sociale position nævnes ikke; det er tillidskrisen i parforholdet der står i centrum for den ellers klodsede intrige (manden har fx allerede arrangeret et fangerum for sin kone, før han har talt med hende: han vil fængsle hende for livstid). Tilliden bliver mere central, hvor ærbarheden ikke først og fremmest er repræsentativ (i adelen *kunne* hustruens utroskab måske accepteres, hvis den blev praktiseret med diskretion).

Tilliden står stadig i centrum i den ulykkelige slutning af *Le Fils naturel* som Diderot skitserer i *Les entretiens*. Selve stykket blev udgivet i 1751, men først opført i 1771 og senere så godt som aldrig. Det indledes med en prolog, hvor Diderot sætter sig selv i scene (en teknik han også bruger andetsteds, fx i romanen *Le neveu de Rameau*) og fingerer at han taler med stykkets hovedperson Dorval. Denne samtale fortsætter så i de tre samtaler om stykket (*Les entretiens sur le Fils naturel*) der i den trykte udgave følger umiddelbart efter sidste scene.

I Diderots borgerlige drama blev den poetiske retfærdighed til et metafysisk krav om at det skulle gå den gode godt, at dyden skulle belønnes. *Le fils naturel* er fuld af filosofiske deklamationer om dyd og lykke, men også andet, fx købmændenes civilisatoriske rolle. Hovedintrigen er at Clairville elsker Rosalie, men hun forelsker sig i hans ven Dorval. Omsvinget sættes igang af at den ulykkelige Clairville til Dorval udbryder:

(75) Tror De at der findes et eneste hæderligt menneske i verden der er lykkeligt?
... croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle, il y ait un seul honnête
homme heureux sur la terre ?

(III,8)

Dette får Dorval til at give afkald på Rosalie og at give de pengemidler til vennen Clairville der skal til for at gøre ham til et godt parti. Dernæst skal han overbevise Rosalie om at hun bør opgive sin kærlighed til ham og tage sin tidligere elskede Clairville til nåde, hvad hun så gør – i den gode sags tjeneste! Scenen er lidet overbevisende: abstrakt dyd vinder over

en konkret kærlighed, som oven i købet skifter genstand på dydens kommando. Det er næsten utroligt at en forfatter kan blive så ideologisk omtåget.

Den anden intrige er at Clairvilles søster, Constance, forelsker sig i Dorval på grund af hans dyd. Da Dorval vil flygte fra den forvirring han har forvoldt, holder hun ham tilbage og overbeviser ham om at han bør gifte sig – med hende; de vil oven i købet få dydige børn! Ægteskabet begrundes altså med et hensyn til menneskeheden, og dette træk genfindes i Diderots næste drama, *Le père de famille*, hvor familiefaderen, som nævnt, taler sin datter fra at gå i kloster med den begrundelse at samfundet har brug for dydige borgere, som hun altså skal medvirke til at fremstille (II,2). Forviklingerne falder på plads med et dobbeltbryllup, og løsningen konsolideres ved at Rosalies far kommer hjem fra Amerika: Dorval er hans uægte søn; han risikerede altså at gifte sig med sin søster! Diderot bruger her det jeg har kaldt en negativ genkendelse (1995, p. 17 og 96): i vor tid ville man nok have fablet om ubevidst incestønske, men i tidligere tids litteratur virker den slags genkendelser blot som udelukkelse af en førhen mulig partner. Bror og søster, børn og forældre kan jo ikke gifte sig og har for det meste heller ikke lyst til det. Gør de det alligevel i uvidenhed er det en katastrofe, og fremturer de efter genkendelsen er det en forbrydelse (cf. titelpersonen i Voltaires *Sémiramis*, p. 175).

Den tragiske version skitserer stykkets hovedperson, Dorval, i diskussion med sin forfatter. I stykket melder katastrofen sig, da Rosalie på grund af en misforståelse kommer til at sige:

- (76) Han bedrager Dem, siger jeg, Dorval er *ond*.
Il vous trompe, vous dis-je. C'est un méchant.

Rosalie har udtalt periodens uheldssvangre ord *ond*, og Dorvals ven Clairville spørger med forfærdelse:

- (77) Skulle Dorval være ond? Kan De mene det?
Dorval un méchant ! Rosalie, y pensez-vous ?

(V,2)

Ændringen i tragisk retning optræk er allerede begyndt ind i 3. akt, da Rosalie erfarer at Dorval vil gifte sig med Constance og ikke med hende selv. I en scene med Dorval udbryder hun rasende at hun ikke forstår at han lige før elskede hende og nu gifter sig med Constance. Det har læseren også svært ved at fatte, for dette skift i kærlighed er problematisk. Dorval gør det for at give Rosalie tilbage til Clairville, men man forstår ikke at han så hurtigt kan opgive en forelskelse. Kan man kræve at læseren eller Rosalie skal forstå og godtage at kærligheden må vige fordi Dorval, ud fra en metafysisk bekymring, vil redde Clairville fra fortvivlelsen og, mere overordnet, sikre at den dydige (Clairville) ikke bliver ulykkelig? Helt anderledes forholder det sig i Goldonis stykke: *Il vero amico* (Den sande ven). Der ofrer en person også en pige for sin ven, helt præcis for at sikre denne en god medgift! Men Goldoni dyrker ikke en aflægger af den høviske kærlighed. I hans teater er denne følelse underordnet andre, sociale, hensyn – hvad den også i høj grad var i det franske samfund, men ikke på scenen. Bl. a. derfor bruger franskmændene så tit den sociale genkendelse: de unge elskende viser sig at være jævnbyrdige; hvad der løser problemet – på scenen, men ikke i virkeligheden. Diderot kritiserede i sine teoretiske skrifter genkendelsen, men kunne ikke undvære den i sine to borgerlige dramaer. Goldoni benytter den kun sparsomt; han har ikke brug for den, for han tager for det meste parti for de traditionelle værdier. Også i sit næste borgerlige drama: *Le père de famille* (1758) tyr Diderot til den sociale genkendelse. De to unge elskende får først hinanden, da det viser sig at de er af samme stand. Deres dydige kærlighed er ikke nok til at overvinde standsbarrieren.

Tilbage til den skitserede tragedie: Rosalie vil nu åbenbare alt for de andre: den onde Dorval (betegnet med det uheldsvarslende ord *méchant*) vil blive afsløret. Hun forlader så Dorval og denne udbryder: »Jeg er en slyngel! Oh dyd! hvor er din sidste belønning«. Man erindrer Florestan i Beethovens *Fidelio* der i sine lænker synger:

- (78) Jeg vovede dristigt at tale sandt, og som løn fik jeg lænker.
Wahrheit wagte ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn!

Resten af den skitserede tragedie går så med at de øvrige personer efter tur kommer og prøver at rive Dorval ud af hans fortvivlelse; han er imidlertid allerede afsindig og uden for kommunikationens rækkevidde. Det er stadig svært at forstå at Dorvals vanvid ikke skulle kunne bringes til ophør ved at det kom til en forklaring og forståelse mellem ham og de øvrige personer, men det vigtigste ligger i at det tragiske består i kommunikationens sammenbrud.

Diderots borgerlige drama er umuligt at spille, med mindre vor tids regiteater kunne bruge det fx til en karikeret fremvisning af hvor langt viljen til at bevise, til at propagandere, kan drive en forfatter. Samtidig må man huske at Diderot var optaget af andre gøremål. Først og fremmest *L'encyclopédie*, og lidt senere kunstkritik, de berømte *Salons*, romanen *La religieuse*, der bl.a. fremstiller hvordan unge piger tvinges i kloster, samt seksualitetens udfoldelse hos nonnerne og endelig *Le neveu de Rameau*, en lang kritisk dialog mellem Diderot og titelpersonen. Også her sætter Diderot sig selv i scene og lader sin ideologi udfordre af titelpersonen, en social paria. Man har indtrykket at han ret hurtigt kom fri af dydseksaltationen.

Det vrimler forøvrigt med misforståelser i slutningen af århundredet, ikke blot i Frankrig, men også i Danmark, og sikkert mange andre steder. Da man har det svært med den gamle komedie, hvor den komiske person ofte lider af ganske alvorlige karakterbrist, skabes der en ny type komik, bygget på godhedens fejltagelser.

Goldonis franske drama *Le bourru bienfaisant* (Den brave bulderbasse, 1771) er genialt bygget på en kæde af misforståelser, der hovedsagelig består i at forskellige personer tillægger hinanden ufine motiver, hvilket viser sig at hvile på fejltagelser. Interessant er det at Goldoni som udgangspunkt tog et af sine italienske stykker hvor problemerne er helt reelle. Stykket gav forøvrigt anledning til en forsoning mellem Goldoni og Diderot, der til *Le fils naturel* havde lånt intrigen fra et af Goldonis stykker, *Il vero amico*. Filsoffernes fjender havde kaldt *Le fils naturel* et plagiat, og under den følgende polemik var Diderots venner kommet med en meget negativ omtale af Goldonis stykke. Da Goldoni så kom til Paris

havde Diderot modtaget ham køligt, men nu satte han Goldonis franske stykke højt, digtede videre på det, og skrev selv et af slagsen: *Est-il bon, est-il méchant ?*, hvori Diderot spørger med sin egen undertiden ubejlelige hjælpsomhed – også her har Diderot iscenesat sig selv. Han ser nu at dydsbegejstringen kan gøre blind. På dansk grund har vi *Menneskekjenderen* (trykt 1808) af P. A. Heiberg, hvor en indbildt menneskekender tager fejl stykket igennem, men samtidig lægger en ædelmodighed for dagen, som han alligevel ikke får brug for.

Fréron, La Chaussée og Diderot

Fréron var lige så kritisk over for Diderots teater som over for Marmontels. En overraskelse bringer Frérons holdning til den følsomme komedie, som derfor kort skal omtales her, fordi forskellen mellem denne og Diderots borgerlige drama derved kan sættes i relief og udviklingen i smagen måles. Dens hovedrepræsentant var Nivelles de la Chaussée. Denne behandles ofte sammen med Diderots og fleres borgerlige drama, således af Jens Kruuse, med den ret som et konsekvent synspunkt: følsomhedens udvikling, giver. De ovenfor anlagte kriterier fremhæver imidlertid snarere brudfladerne mellem La Chaussée og Diderot. Endnu mere kategorisk er Lanson i sit banebrydende arbejde om La Chaussée. Han skelner ikke mellem det borgerlige drama og den følsomme komedie; denne opfatter han som en første repræsentant for det borgerlige drama:

(79) I dette kapitel skelner jeg ikke den tårevædede komedie (La Chaussée) fra det borgerlige drama (Diderot). Der er ingen væsentlig forskel mellem dem. Den tårevædede komedie er den første form for det borgerlige drama.

Je ne sépare pas dans ce chapitre la comédie larmoyante du drame bourgeois. Il n'y a pas de différence essentielle entre l'un et l'autre. La comédie larmoyante est la première forme du drame bourgeois....

(p. 1, note 1)

Nu er virkeligheden jo ikke på forhånd inddelt, med entydige skel. Den er heller ikke et formløst kontinuum, den frembyder holdepunkter for visse inddelinger men ikke for alle. Bl.a. derfor er det meningsfyldt at diskutere

periodiseringer, så længe der kan fremlægges holdbar argumentation for de forskellige forslag der diskuteres, altså at de er plausible. Lanson erkender da også senere i sit arbejde at Diderot udvider konsekvenserne af La Chaussées fornyelse til det uendelige og reorganiserer hele det dramatiske system (p. 277). En anden afgørende fornyelse er imidlertid at Diderot helt omtolker det der var kendt som 'poetisk retfærdighed' til et metafysisk krav på retfærdighed i tilværelsen og dermed fraskriver dramaet at kunne anvende meningsløse eller problematiske slutninger, noget der bl.a. overtages af Lessing. Det problem Diderots to dramaer, især *Le Fils naturel*, rejser er spørgsmålet om tilværelsens meningsfuldhed, theodicé-problemet, og i sine dramaer argumenterer han for en retfærdig tilværelse. Ikke nok med det: hans moraliseren går ud over kravet om at man skal opføre sig korrekt, ja også ud over et krav om selvopofrelse. I Diderots to dramaer stilles der krav til de dramatiske personer om at medvirke til at skabe retfærdighed i verden, fx ved at ofre en forelskelse eller ved at avle dydige samfundsborgere. Vi bevæger os her i tyndere luftlag end La Chaussée nogen sinde havde hævet sig til (cf. nedenfor).

I Den følsomme komedie moraliseres der nok i almene vendinger, men det sker mest ud fra en konventionel moral; kun i meget begrænset omfang, stik modsat Det borgerlige drama, og de patetiske situationer er snævert bundet til handlingen. Maksimebrugen er heller ikke sort-hvid (således at skurken anvender forkastelige sentenser som publikum hurtigt kan gennemskue), men nærmer sig snarere ordduellen, som beskrevet tidligere.

Derfor kan det ikke undre at Fréron accepterer La Chaussées følsomme komedie, ja forsvarer den imod en vis Chassirons' angreb, medens han voldsomt angriber Diderots borgerlige drama. Man kan skrive dette på fjendtlighedens regning, men sammenligner man La Chaussées teater med Diderots træder der nogle tydelige forskelle frem: La Chaussées maksimer er mest situationsbundne og korte, Diderots generelle og lange. I *Mélanide* (1741) siger en mor til sin impulsive søn:

- (80) Når man vil frem i verden, må man gå let hen over mange ting. Man finder flere torne end roser. Man må vænne sig til modsigelse eller isolere sig fjernt

fra omgang med mennesker.

Quand on veut dans le monde avoir quelque bonheur,

Il faut légèrement glisser sur bien des choses :

On y trouve bien plus d'épines que de roses.

Aux contradictions il faut s'accoutumer,

Ou, loin de tout commerce, aller se renfermer.

[La Chaussée, *Mélanide* I,2 (p. 13)]

- Moralen forkyndes ikke deklamatorisk, men springer så at sige frem af handlingen, og det kunne Fréron acceptere. Maksimerne og moralen bliver ikke abstrakte, som i Diderots Borgerlige drama.
- Konflikten er ofte meget dagligdags, uden de store ideologiske perspektiver. Det var samtiden klar over, hvad enten man accepterede eller forkastede den sentimentale komedie. Fréron skriver at slutningen i *Mélanide* består i at en kvinde får et uægteskabeligt forhold gjort legitimt ved ægteskab og får sikret fremtiden for sin søn; at en utro kommer tilbage på Dydens vej. Dyden er der her intet eksalterende ved; den er lig med god borgerlig moral.

- (81) Hvad handler *Mélanide* om. Om et hemmeligt ægteskab der bliver opløst af retten, om en grusom mand der udnytter en uretfærdig dom til at forlade det ulykkelige offer for sin kærlighed og for loven, om at den utro vender tilbage på Dydens vej, om en agtværdig kvindes lykke, som efter sytten års separation ser enden på sin ulykke, får rang af hustru og sikrer sin elskede søn en fremtid.

De quoi est-il question dans *Mélanide* ? D'un Mariage clandestin, cassé par une Cour Souveraine, de la cruauté d'un mari qui s'autorise d'un Arrêt injuste pour abandonner une malheureuse victime de l'amour & de la Loi, du retour de l'infidelle à la vertu, du bonheur d'une femme estimable qui après dix-sept ans de séparation voit ses infortunes finies, acquiert le titre d'épouse légitime, & donne un état à son fils tendrement aimé.

Lettres sur quelques écrits de ce temps. 1752, IV, p. 19–20

Citatet viser forøvrigt at Fréron ikke var bornert, men en praktisk oplysningsmand.

- Dydens sejr (omvendelsen) er hos La Chaussée ofte halvvejs tvungen, hos Diderot bliver den fremstillet som spontan og eksalterende. Selvtilfredsheden erstatter afsavnet. Således siger faderen i *Mélanide* i

slutreplikken til den kvinde med hvem han har fået en søn (tiltalt i forrige citat) og som han nu gifter sig med:

- (82) I ser til hvilke blide bånd både pligten og kærligheden fører mig tilbage.
 Madame, vous voyez dans quelle douce chaîne
 Aussi bien que l'amour, mon devoir me ramène!

[V,2 (p. 101)]

- Heltenes modstandere har ofte gode eller forståelige grunde på deres side; ligesom i den klassiske tragedie er de sjældent de rene skurke, men ofte lidt komiske. At forlade en kvinde man har et barn med var almindeligt forekommende.

Der er således grund til at supplere Jens Kruuses beskrivelse af udviklingen af det følsomme drama: inden for en kontinuerlig udvikling udviser brugen af maksimer og moraliseren et tydeligt skel mellem situationsbundet konkrethed og almen abstraktion. Den følsomme komedie udvikler sig, hvad Kruuse også påpeger, af den foregående komedietradition, men hos La Chaussée findes træk fra den kyniske Régence-komedie og latterliggørelse af tidens galskaber, samt en solid forankring i socialgrupper, med fokus på sam/modspillet mellem borgere og adelige og det problematiske ægteskab mellem rige borgerlige og fattige adelige. Dette savnes eller sløres i Det borgerlige drama (hvor latteren er yderst sparsom). Frérons ideer er imidlertid blevet overset på grund af den årtier lange polemik imod Voltaire og filosofferne, især Diderot, en beskidd polemik, hvor Voltaire i grovheder var fuldt på højde med Fréron.

Brugen af et kerneord som *dyden* kan måle den afgrund der adskiller La Chaussées følsomme komedier og Diderots borgerlige dramaer. I La Chaussées første følsomme drama, *La fausse antipathie* (fra 1733, trykt 1734), spiller dyden en stor rolle, som fremhævet af Kruuse (p. 203ss.) I stykkets forhistorie er to unge, der afskyede hinanden, blevet tvangsgift, og straks adskilt igen, før ægteskabets fuldbyrdelse. De mødes nu, tolv år efter, under andre navne, forelsker sig i hinanden, men især hun modstår fristelsen og vil forblive dydig, dvs. trofast. Dyden (vertu) er altså trofastheden og afvisning af uægteskabelige affærer. Der er ingen almene maksimer, men derimod er dyden tæt knyttet til social respektabilitet. Det

er stort set det det franske ord *gloire* udtrykker, og det bruger heltinden flere gange. Den har intet eksalterende over sig. »Nødvendigheden vil gøre mig dydig«,⁵⁷ siger pigen, og dyden består i at genoptage og udholde det forhadte ægteskab. Stykkets ræsonnør spøger også venligt med den unge kvindes dydsideal. Han siger blandt andet:

(83) Overlad hende ikke til hendes triste dyd,

Ne l'abandonnez pas à sa triste vertu.

(III,3)

Dertil kommer at der er indlagt en ældre dame, en dydsdragon der gør en dyd af nødvendigheden, så der kastes også flere gange et komisk lys over personerne. Også den abrupte slutning får smilet frem.

Et andet forhold gør sig gældende for La Chaussées følsomme komedie: I den klassiske og postklassiske komedie findes der en meget hyppig type, med forskellige varianter: to unge elskende vil have hinanden, men en uovervindelig barriere skiller dem, fx en standsforskel. De får hinanden, men i reglen, i Frankrig indtil Voltaires *Nanine*, gennem en genkendelse: den af laveste stand viser sig at være den anden jævnbyrdig. Denne type bruger La Chaussée ikke meget. I stedet rådes der bod på en gammel fejl eller et gammelt uheld.

De to elskende bliver forenet efter en adskillelse. I *La fausse antipathie* [La Chaussée 1734] sker det ved en tilfældig adskillelse, fulgt op af en fælles antipati, men den unge Léonore kommer tidligt på bedre tanker og siger til sin tjenestepige at hvis ikke hendes mand var kommet af dage ville ægteskabet, hendes pligt og tiden have ændret hendes følelser .

(84) Efter ægteskabet forsvandt Sainflore. Jeg flygted selv, og min mand døde. Men jeg har erkendt at min antipati var en fejltagelse. Jeg tror nu at, hvis min mand ikke havde mistet livet, ville ægteskabet, min pligt og tiden have indgivet mig varmere følelser.

En sortant del'autel, Sainflore disparut.

Moi-même je m'en fuis ; & mon époux mourut.

Mais j'ai connu l'erreur de mon antipathie.

Je crois, si mon époux n'eût pas perdu la vie,

⁵⁷ La nécessité me rendra vertueuse (III,4).

Que sans doute l'hymen, mon devoir, & le tems,
Auroient mis dans mon coeur de plus doux sentiments. (I,3) [p. 42]

Hun har altså allerede angret sin opsætsighed. Det forklarer også hendes overmål af dyd og afvisning af et nyt ægteskab.⁵⁸

Hos Diderot har dyden en helt anden klang. Den bliver generel, som det ses allerede i undertitelen til *Le Fils naturel*, der hedder: »Dydens prøvelser« (les épreuves de la vertu). I indledningen siges det at helten var trist, undtagen når han talte om dyden eller følte den begejstring som føles af dem der er grebet af den. Altså er dyden eksalterende.

(85) Jeg har aldrig tvivlet på at dyden kunne vække kærligheden,
Je ne doutai jamais que la vertu ne fit naître l'amour, (I,4)

siger en af stykkets personer. Får hun ikke sin elskede, vil hun kunne finde ro i dyden (som hun altså tilskriver sig selv). Dyden har en kraft der kan få en pige til at vende tilbage til sin gamle kærlighed, siger den forsmåede elsker (I,7). Det er også gode kvinders pligt at give samfundet dydige borgere, som faderen siger til sin datter i *Le père de famille* (II,2), og man kunne blive ved med at forfølge alle dydens betydninger og virkninger i ordets mange forekomster. Jeg vil kun tage et eksempel mere med: i *Le fils naturel* tales der også om teatret, og der hedder det at

(86) et folk som hver dag bevæges ved synet af den ulykkelige dyd kan hverken
være ondt eller grusomt.
...un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse
ne peut être ni méchant ni farouche. (IV,3)

Konkluderende

Frérons æstetik sejrede ikke; heller ikke Marmontels, men denne havde med ungdommelig overdrivelse taget pulsen på tidsåndens trang til at

⁵⁸ [JH: En strøtanke/huskeseddel:] Også i *Mélanide*.

belære og omvende, og denne tendens følger Diderot op med sit borgerlige drama. Fransk fiktionslitteratur, drama og roman, mister efter århundredets midte forbindelsen til det konkrete. I første del af århundredet finder man fremragende franske eksempler på pikareske romaner (Fielding skulle ligefrem have ladet sig inspirere af Lesage, der sammen med Cervantes og Rabelais var den største udenlandske inspiration for det 18. århundredes engelske komiske fiktion).⁵⁹ Marivaux' psykologiske roman gik af mode; den solide dramatiske tradition med Destouches og derefter La Chaussées rørende komedie erstattedes af Diderots borgerlige drama, som kun specialister har dyrket og som kun forsøgsvis er blevet opført. Mange af de krav som Diderot i sine teoretiske skrifter stillede til et nyt drama var forøvrigt allerede opfyldt af Destouches' og La Chaussées stykker, således skildringen af familierelationerne, der hos Diderot faktisk bliver mere abstrakt værdiladede, og mindre konkrete.

Ifølge Aristoteles (*Poetik* X,1) er kunstens genstand den sandsynlige virkelighedsskildring; den sande overlades til historien. Anderledes sagt beskæftiger kunsten sig med det generelle, ikke med det konkrete, men Aristoteles tillægger ikke kunsten den funktion at formidle et moralsk budskab. Trods en betoning af kunstens moraliserende funktion i store dele af Renæssancens poetikker står kravet om sandsynlighed, dvs. generel sandhed, stærkt i den klassiske franske digtning og poetik. Hos Marmontel, Voltaire og et flertal af digtere og teoretikere viger nu kravet om sandhed for kravet om moralitet. Læser man Rousseaus angreb på digtningen i hans brev til D'Alembert om teatret og Marmontels polemik imod det, forudsætter d'herrer, trods stor uenighed, uden diskussion at det moralske hensyn er vigtigere end sandheden. Marmontel skriver at:

- (87) ... hvis Molière havde ladet slyngler bedrage oplyste, årvågne og vise, pæne mennesker, ville det have været at give lasten en fordel over for dyden som den ikke har. Hvad ville man kunne slutte af sådanne belæringer? At retskaffenheden til ingen nytte er på vagt over for falskhed og list og kun

⁵⁹ *The Oxford Companion to English Literature*: 'Lesage' [p. 588].

kan være til spot eller offer for den. I så tilfælde ville komedien være fordærvelig, fordi den indgød dyden modløshed og lede. (X, p. 210)

Man må altså ikke fremstille retskaffenhedens nederlag. Marmontel ville sikkert ikke tvivle på at et sådant nederlag var muligt, men dette ville bevise noget galt. Realismen må vige for moralen.⁶⁰

I stedet for den realisme, der i første halvdel af århundredet udvikledes sideløbende i Frankrig og England, fik man 'den lille realistiske detalje'.

Frankrig går således til dels sine egne veje. Alt er dog ikke moraliseren. I fiktionen indtager fortællingen en vigtig plads; Voltaires vittige og Diderots reflekterende brug af genren ligger milevidt fra de moralske fortællinger som ikke kun Marmontel udgav. Denne spirituelle fortælleform yder det fremragende, men et træk har de tilfælles med deres tid: dette at tankeindholdet dominerer fortællingen, at noget skal bevises, at der ikke er plads til en forbipasserende hund, hvis ikke den straks bjæffer: jeg er en lille realistisk detalje. Denne udvikling står på mange måder i kontrast til den engelske. Den realistiske roman udvikles i England, medens den i Frankrig nærmest afvikles. Der udvikles i Frankrig altomfattende filosofiske systemer (D'Holbach, Helvétius). Interessen for det lokale svinder, men kan findes i *mémoire*-litteraturen.

Den franske fiktion, drama og fortælling, holder sig i det meste af århundredets sidste halvdel i de højere – og tyndere – luftlag. Moraliseringen og propagandaen og argumentationsiveren består, og vokser undertiden; (indholdet er i denne sammenhæng ligegyldigt; også de så yndede libertinske romaner vil bevise). Selv *La Correspondance littéraire*⁶¹ går ind for moraliseringen. Ikke i ræsonnerende passager, men som en simpel selvfølge. I omtalen af opførelsen af Ducis' *Roméo et Juliette* (cf. note 77) kan man læse:

⁶⁰ Man kunne overveje om kunsten efter Oplysningstiden undertiden tager udgangspunkt i en besynderlig hændelse, i noget sandt, men ikke sandsynligt (og altså går imod Aristoteles) for måske derved at udvide virkelighedsopfattelsen (og dermed sandsynlighedsbegrebet); eksempelvis Kleists noveller eller Stendhals *Rødt og Sort*.

- (88) Man kunne især med abbé Terrasson spørge hr. Ducis: hvad skal alt dette bevise? og hvilket moralsk mål har han sat sig i sin tragedie. Hvis det er at helbrede os for hævnens raseri, er det spildt ulejlighed (for man hævner sig anderledes nu end på Shakespeares tid).

On pourrait surtout demander à M. Ducis avec l'abbé Terrasson : Qu'est-ce que tout cela prouve ? et quel but moral il s'est proposé dans sa tragédie. Si c'est pour nous guérir de la fureur des vengeances, il a pris une peine bien inutile.

(august 1772, p. 30)

Det patetiske går hånd i hånd med det argumenterende, ja følelsen rummer en slags bevis. Fordømmelsen af anderledestænkende ligger også nær. Man skal ikke glemme at Den franske Revolution forener følsomt-patetiske appeller med en terroristisk diskurs, der under terroren blev blodig alvor.⁶¹

⁶¹ [De to afsluttende kapitler "Tragediens udvikling" og "Voltaire" findes endnu ikke i filen *DET*. I stedet er der tre kapitler "Aporier. Spildte Guds ord på Balle-Lars", "Appendiks" og "Ekskurs. Drama og novelle". Efter bibliografien findes yderligere "Ideer". De findes alle nedenfor, p. 245. Tre afsluttende stykker "Fuhrmann", "Averroës 2" og "Gottsched-Tysk" er udeladt, da de udelukkende indholder excerpter og referat./JH]

8. TRAGEDIENS UDVIKLING

De følsomme strømninger og deres moraliseren i det 18. århundrede er velbelyste. Lidt mindre opmærksom har man været på at også tragedien deltager i denne udvikling, og at følsomheden måske er væsentlig medvirkende til at tage livet af denne genre i dens franske udforskning.

Tragedien ansås for den fornemste i de litterære genrers hierarki, efter at det i Frankrig havde vist sig umuligt at genoplive den episke genre, heltegedigtet, trods flere forsøg fra det 16. århundrede og frem til oplysningstiden, hvor Voltaire forsøgte sig med *La Henriade*, en lovsang til Henrik IV, der bragte religionskrigene til ophør i Frankrig.

Voltaire (1694–1778) er kendt som oplysningens forfatter, både for sine vittige *contes*, fortællinger og små romaner (*Candide*) med et filosofisk-oplysende sigte, og for sine historiske værker. Desuden var han »den vise fra Ferney«, der greb ind i samtidsdebatten og forsvarede eller rehabiliterede folk der var genstand for justitsmord (Calas, Lally Tollendal) eller ved Voltaires mellemkomst undgik det (Sirven).

Mindre opmærksomhed har der i moderne tid været om hans tragedier. Man kender nogle stykker fra litteraturhistorien, nogle af dem med oplysende sigte, men man glemmer let at tragedien var den genre som Voltaire dyrkede gennem hele sit liv, fra 1718 med skandalesucces'en *Œdipe* til sit dødsår i 1778. I sine sidste år forsvarede han den franske form for tragedie imod en fornyet inspiration fra Shakespeares teater (som han selv, i sine *Lettres philosophiques*, også betitlet *Lettres anglaises* (1734)), var en af de første til at præsentere for den franske offentlighed).

Voltaire moderniserede faktisk tragedien; han overholdt stort set de gældende regler, men var dog åben for flere nydannelser, især hvad angår iscenesættelsen. I 1759 var det lykkedes at få ryddet scenen for de fine og dyre siddepladser der var opstillet der, ligesom det var tilfældet på Lille Grønnegadeteatret i København, og allerede før dette ser man ofte Voltaire give meget detaljerede regianvisninger. I teaterhistorien er hans indsats således anerkendt.

Når man endelig interesserer sig for Voltaires tragedier, er det især hans stykker med et oplysende sigte: kritik af religiøs fanatisme, af gejstlighedens rigorisme og indlæg for tolerance.

Man har kun i ringere grad haft øje for en moraliserende tendens og for det konfliktmønster der tegner sig i mange af hans stykker, og som ligger meget på linie med hans samtids øvrige følsomme litteratur, både i roman og drama. Der går en rød tråd gennem næsten alle hans tragedier, et autoritært, men følelsesladet forhold mellem forældre og børn, og især far og datter, og denne modsætning træder tydeligere frem i de senere tragediers modsætninger. En lignende modsætning gør sig gældende i Diderots teater (cf. p. 11). Derudover viser Voltaire sig som en overbevist tilhænger af tragediens moraliserende funktion, en vilje som Voltaire også udtrykker i sine forskellige kommentarer til tragediegenren. Samtidig søger og dyrker Voltaire den patetiske situation, næsten på linie med sin elev Marmontel.

Houdar de la Motte: Inès de Castro 1723

For at tydeliggøre hvordan udviklingen i tragedien følger tidsånden lønner det sig at tage omvejen over Houdar de la Mottes *Inès de Castro*. Denne tragedies slutning forener gammelt og nyt; den har egentlig to slutninger, en mere traditionel og en mere moderne; denne sidste udtrykker den nye følsomhed. Tragedien var i samtiden en lige så stor succes som Voltaires *Ædipe* (cf. nedenfor, p. 169). Kilden til tragedien er Velez de Guevaras: *Reinar despues de morir* (Regere efter sin død) fra 1652. Senere er stoffet blevet brugt af Montherlant i *La Reine morte*. Det er historisk og bliver nævnt i Camõesens epos: *Os Lusíadas*¹. Handlingen foregår i det 14. århundredes Portugal. Dom Pèdre elsker Inès og er hemmeligt gift med hende, men [hans far/JH] kong Alphonse har bestemt at han skal gifte sig med Constance, den spanske konges søster, altså underordne kærligheden under realpolitikken. Dom Pèdre er lige kommet sejrrig hjem efter en krig, og Inès og Dom Pèdre beslutter sig til foreløbig at holde deres forhold skjult. I en konfrontation med Dom Pèdre fremstiller Alphonse

sine gode, realpolitiske grunde, og mener at kongebørn skal gifte sig ud fra politisk fornuft, altså for at knytte nyttige alliancer. Da Dom Pèdre ikke tøver med at acceptere et traktatbrud og en eventuel krig med Spanien, fremhæver Alphonse at en konge er til for sine undersåtters skyld, og stiller Dom Pèdre over for et ultimatum: gifte sig med Constance eller blive straffet. Desuden lader han Inès arrestere.

Dronningen opfordrer nu Alphonse til at skride ind over for Inès, men han vil tænke sig nøjere om. Kongen tilbyder først Inès ægteskab med en grande af kongeligt blod, men hun afviser, og da Alphonse spørger om hun er gift med Dom Pèdre, svarer hun undvigende. Nu kommer der bud om at Dom Pèdre i spidsen for et oprør er trængt ind i slottet for at befri Inès. Men Inès afviser, af respekt for kongemagten, at følge Dom Pèdre på flugt. Med denne afvisning af selvtægt markerer hun sig som den dydige og lydige pige som den kommende følsomme litteratur er så rig på. Dette stemmer med at Inès har kun giftet sig med Dom Pèdre, fordi han var ved at sygne hen af kærlighed. Med den historiske Inès forholdt det sig sandsynligvis anderledes. Hun kom fra en mægtig familie og repræsenterede en stærk magtfaktor.

I mellemtiden har Alphonse fået overtaget, og Dom Pèdre erklærer at han ikke har grebet til våben for at tage magten, men kun for Inès' skyld. Alphonse står nu i et dilemma: straffer han ikke sin søn, kan denne undladelse opmuntre til oprør. Der holdes rettergang over Dom Pèdre og de fleste går i forbøn for ham; Constance, den spanske prinsesse som Dom Pèdre har forsmået, allierer sig ned Inès for at redde deres elskede Dom Pèdre. De to rivaliserende kvinder forenes således i en højere ædelmodighed, der også er kendetegnende for den nye ånd. Constance beder derfor sin mor, dronningen (hvis datter hun er af et første ægteskab) om nåde for Dom Pèdre, men dronningen vil hævne sig for datterens skyld. Inès får nu lov tale med Alphonse, og under samtalen røber hun sit hemmelige ægteskab og viser de børn frem som hun har sammen med Dom Pèdre. Disse børn, der også peger frem imod det sentimentale drama, skilte publikum i en begejstret og en forarget del. Alphonse tager nu alle til nåde, men Inès falder døende om; hun har fået gift af dronningen. Dom Pèdre

vil begå selvmord, men Inès opfordrer ham til at leve videre for sin fars og for Constances skyld.

Tragedien er ganske stramt bygget op. Der er ingen ydre coup de théâtre, ingen fremmedelementer indføres efter ekspositionen, og problemet: realpolitik over for kærlighed (pligt modsat tilbøjelighed) holdes fast. Alligevel rammer ulykken midt i en forsoningsscene fra den person der står lidt udenfor: dronningen, Constances mor, der ganske vist varetager sin datters interesse og ikke er direkte ond, men som ikke deler de øvrige personers ædelmodighed eller splittelse. Uden hendes giftmord kunne dette være blevet en tragikomedie. Nu bliver kongen på en måde fritaget for sit problem. I dybere forstand er problemet blevet gjort tilfældigt: magtlogikken kunne brydes ved synet af de små børn, men slår igennem via dronningens giftmord. Hun repræsenterer således det traditionelle værdisæt, men indvarsler samtidig følsomhedens onde person, der marginaliseres, men fra hvem det onde kan komme, hvis det er nødvendigt. Kritikerne kalder stykket et borgerligt drama, fordi dyden afvæbner vrede og fordomme, men i så fald reduceres magtpolitikken netop til fordomme, og i stykket forsvares den (endnu) ganske godt. (cf. Truchet p. 1396). Rimeligere vil det være at fastholde stykket på overgangen mellem gammelt og nyt.

Det skal tilføjes at Houdar i striden mellem traditionalister og modernister hørte til på modernisternes fløj. Teoretisk gik han ret vidt. I sin *Discours sur la tragédie* gik han ind for prosa i tragedien; han er imod tirader, sentenser, moraliserende teater og de tre enheder (handlingens, tidens og stedets). I praksis er han dog mere moderat, hvad også hans hovedværk *Inès de Castro* viser. Formelt overholder dette stort set klassicismens krav, men i selve sin problematiske handlingstruktur blotlægger det forholdsvis tidligt brydningen mellem gammelt og nyt.

9. VOLTAIRE

Voltaires tragedier er meget forskellige, og flere inddelinger er blevet forsøgt (Lion, OC). Jeg afstår fra at foretage en nyinddeling, selv om man med lidt god vilje kan påpege en vis udvikling i Voltaires dramatiske forfatterskab. Under den udtrykte idédebat og moralisering findes der ofte en autoritært-sentimental underkastelsesstruktur, hvor især far-datter forholdet dominerer, og denne struktur træder tydeligere frem i de senere tragediers modsætninger.

De kendte

Voltaires allerede omtalte store succes, *Ædipe* (1718), er i denne sammenhæng interessant. *Ædipe* udbryder, da katastrofen er indtruffet:

(89) Jeg har begået blodskam og fademord, men er dog dydig,
Inceste, et parricide et pourtant vertueux, (V,3).

og den slutter med ordene:

(90) Jeg har fået guderne som tvang mig til forbrydelsen til at rødme.

Slutreplikken siges mindre til de andre personer, end den runger ud over salen. Dette kan læses som en metafysisk protest. Konklusionen er at man ufrivilligt kan blive skyldig, hvad der allerede gælder for Sofokles' stykke, men dertil kommer at der findes skyldige, nu guderne selv, hvad der rejser theodicéproblemet (spørgsmålet om Guds retfærdighed og Verdens meningsfuldhed). Leibniz havde i 1707¹¹ foreslået den løsning at vor verden er den bedste af alle mulige, og mange af århundredets store forfattere havde svært ved at slippe denne antagelse, således Lessing, men også Voltaire selv. Man husker at jordskælvet i Lissabon igen aktualiserede problemet. Hvordan kan Gud være ansvarlig for så mange sagesløse og uskyldige menneskers død? Voltaire harcellerer over Leibniz' løsningsforslag i *Candide* (1759), men viger ikke fra sin deisme: troen på en retfærdig gud, moralens vogter. Det fremgår af en af hans sidste for-

tællinger, *Jenni* (1775), der 'beviser' at ateismen skader moralen. Først da han er tilbage i deismens fold, finder den mandlige hovedperson lykken.

I hans *Brutus* (1730) afslutter titelpersonen tragedien med ordene: Rom er frit (fra sine fjender), det er nok, lad os takke guderne. Den barske far der har ladet sin søn henrette, stiller sig her frem som et eksempel på gammel romerdyd. Faderens bevægelse ved at skulle lade sin søn henrette nævnes lakonisk hos Livius,⁶² men udvikles stærkt hos Voltaire, der lader sønnen angre og forstå at han må dø. Dyrkelsen af gammel romerdyd og dennes politiske dimensioner var kendt stof, men ser man tragedien i tilbageblik fra de senere, bemærker man far-søn forholdet, der består trods dødsdommen.

Zaire (1732) fremstiller et jalousidrab i et eksotisk haremsmiljø. Inspirationen fra Shakespeares *Othello* er klar. Voltaire havde i sine *Lettres anglaises* præsenteret Shakespeare for det franske publikum, nærmest som en barbar med geniale passager. Men hos Voltaire er konflikten ændret noget: han har ikke tid til at lade jalousien rigtig udvikle sig: Orosmane skal blive jaloux inden for de 24 timer en fransk tragedie må vare. Drabet på Zaire sker fordi Orosmane tror han overrasker Zaire under et stævne-møde med hendes elsker, som imidlertid er hendes bror.

Men der findes en anden, mindre påagtet, konflikt. Zaire, titelpersonen, omvender sig til kristendommen, hovedsagelig fordi hendes gamle far beder hende om det, og på trods af at hun elsker sultanen: hun står splittet mellem faderautoriteten og sin kærlighed, men adlyder faderen. Som en dydig datter adlyder hun sin far – og udløser dermed ulykken.

I *La mort de César* (1735), der er inspireret af Shakespeares *Julius Cesar*, har Voltaire indskrænket handlingen til dagen for drabet på Cæsar, og han slutter med at Antonio og hans fæller, efter Antonios demagogiske tale, vil hævne kejseren – for at efterfølge ham på tronen! Også her indfører Voltaire familiedimensionen; Brutus er Cæsars søn fra et tidligere forhold.

Voltaire fremstiller ikke sjældent, lige som højklassicismen, realpolitiske magtmennesker i et nuanceret lys, især i sine tidlige tragedier. Det gælder

⁶² *Ab urbe condita* II,6.

også for den følgende tragedie, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, der blev opført i 1736, imod censoren og dramatikeren Crébillon den ældres negative vurdering. Stykket blev dog standset efter tre opførelser. *Le fanatisme* er blevet forstået som en polemik imod fanatismen, dvs. imod katolicismen, der ikke kunne angribes direkte. I sit forsvar for stykket drager Voltaire en parallel til Molières *Tartuffe* der satte en hykler i scene og som fandt kongens støtte imod de katolske integrister: Ludvig XIV gik i sin ungdom ind for en moderat katolicisme og ville først og fremmest undgå religiøs uro, et standpunkt mange fyrster har indtaget; religionskrigene lå endnu i frisk erindring. Voltaire dækker sig ind ved at polemisere imod islam. Muhammed fremstilles som en svindler og forfører, men Voltaire er ikke blind for hans statsmandsegenskaber, og i et forord anskuer han ham som en kulturpersonlighed. Magtmennesket Muhammed, som Voltaire også skildrer med indlevelse, kan pege i retning af Machiavelli, der som Spinoza var forkæret og, som han, blev flittigt læst.

I sit kulturhistoriske hovedværk: *Essai sur les Moeurs* siger Voltaire om Muhammed at hans love er gode, hans dogme er beundringsværdigt, i alt hvad der stemmer med vores, men midlerne han brugte til at udbrede sin religion er frygtelige; mord og bedrag. *Koranen* har Voltaire ikke meget tilovers for; han anser den for en kedelig rapsodi uden orden, uden sammenhæng og uden poesi, men nævner at muslimerne sætter den højt!

I stykket lader Muhammed sin ledsager, Seide (ordet overlever endnu i fransk som betegnelse for en blind, fanatisk tilhænger) dræbe modstanderen Zopire under foregivende af at det er en religiøs pligt. Da Seide opdager bedraget, er han ved at afsløre det for folket, men Muhammed sværger at han har ret og siger at den der lyver vil styrte død om. Dette sker faktisk: Seide dør, for Muhammed har forgivet ham. Folket bliver følgelig overbevist og underkaster sig.

Slutrepublikken giver endnu en nuance af hvordan en forfatter indirekte kan henvende sig til publikum. Først indrømmer Muhammed selv sine forbrydelser og føler at han er blevet straffet ved at den pige han ville have har begået selvmord i protest. Men de sidste vers, henvendt til Omar, lyder:

- (91) Skjul i det mindste min svaghed, og red min ære; jeg må herske som en Gud over den bedragne verden: mit rige styrter i grus, hvis man erkender at jeg kun er et menneske.

Et toi, de tant de honte étouffe la mémoire ;
 Cache au moins ma faiblesse, & sauve encor ma gloire :
 Je dois régir en dieu l'univers prévenu ;
 Mon empire est détruit si l'homme est reconnu.

Fortrydelsen over det personlige tab ledsages af viljen til at bevare sejrens frugt, magten. På det private plan taber Mahomet. Han mister sin elskede; dette er på teatret en ulykke og i komedien ofte en slags straf: den usympatiske person mister i reglen den eftertragtede mand eller pige. Voltaire har her indlagt en unødvendig kærlighedsintrige, og kærlighedens næsten allestedsnærvær er et stort problem i det 18. århundredes tragedie.

Det er dog svært ikke at hæfte sig ved at Mahomet samtidig i Voltaires stykke, som i verdenshistorien, står som sejrherre. Nok er han en hykler, men magtpolitikeren har sejret, og magtpolitikeren har Voltaire i sit tidlige dramatiske forfatterskab en svaghed for; nogle andre stykker vil blive omtalt i det følgende.

Imidlertid rummer også denne tragedie et familieelement. Mahomet har som nævnt fået sin tro følgesvend Séide til at myrde Zopire, sin modstander; den døende Zopire genkender i Séide sin søn som i en tidlig alder er blevet bortført. Voltaire har her indlagt endnu et faderdrab.

Adélaïde du Guesclin (1733¹⁾ eksisterer også i tre andre versioner.⁶³ Det behandler to-tre temaer. Et patriotisk: samlings omkring den franske konge (eller en anden leder); kærligheden som blind drift, og grænserne for hvad en kvinde skylder sin befrier. Det sidste tema er nok det mest spændende og moderne. I den høviske kærlighed fra Middelalderen kunne en elsker efter en korrekt kur tillade sig at kræve en kvindes kærlighed, og tragediernes forsmåede elskende kalder hyppigt den anden *utaknemmelig* (ingrat(e) !).⁶⁴ Adélaïde argumenterer skarpt for at en kvinde

⁶³ *Alamire* (1733), *Les frères ennemis* (1751), *Amélie ou le duc de Foix* (1752).

⁶⁴ E. Köhler (1972) har ellers ment at brugen af dette ord skulle være helt særegen

aldrig kan skylde nogen sin kærlighed. Det andet tema, den blinde drift, har Voltaire behandlet før, bl.a. i *Zaïre* (1732), inspireret af Shakespeares *Othello*. Det tredje tema, patriotismen, var oppe i tiden. De to temaer samles i slutreplikken, hvor den rebelske, lidenskabelige elsker giver afkald og bedyrer sin loyalitet imod monarken. Pigens frihed har han i det foregående accepteret.

Har man først fået øje på familiekonstellationen, kan man finde den også hvor far og mor ikke optræder, i *Adélaïde Du Guesclin* (1732). I stykket forekommer ordet *père* (far) kun i en variant, og i overført betydning, som 'vis rådgiver' for en yngre mand. Men den kvindelige hovedpersons kærlighed bindes af loyalitet imod fædrelandet og slægten. Af de to elskere vælger hun den som hendes forfader, den berømte Du Guesclin, ville have budt hende at vælge.

- (92) Fra den høje Himmel ser Du Guesclin på mig: denne helt var et mønster af trofasthed. Jeg ville forråde det blod han udgød for Frankrig, hvis [jeg modtog hans hånd der besejrede vore konger/JH].

Ici du haut des cieux, du Guesclin me contemple ;
De la fidélité ce héros fut l'exemple,
Je trahirais le sang qu'il versa pour nos lois,
Si j'acceptais la main du vainqueur de nos rois.

(1,2)⁶⁵

De hidtil nævnte tragedier af Voltaire har forskelligt emne, men i alle ligger der også et familieforhold der indvirker på konflikten eller katastrofen.

for Racine og hans (Ludvig XIVs) tid.

⁶⁵ Tilsvarende i *Alamire* I,1 og i *Amélie* II,2. I *Les frères ennemis* optræder den kvindelige helt ikke; alle personerne er mænd. Stykket skulle opføres¹.

Voltaire og Crébillon

Denne tendens kan følges i det modsætnings- og rivalitetsforhold Voltaire kom ind i til den allerede omtalte Crébillon.⁶⁶ Da Voltaire begyndte sin dramatiske løbebane, var Crébillon en beundret ældre dramatiker, som han agtede og respekterede. Dette forhold ændredes i 1740'erne, og grunden dertil er at Crébillon blev officiel censor og havde krævet nogle ændringer i Voltaires allerede omtalte *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (1740).

Modsætningsforholdet til Crébillon medførte at Voltaire simpelthen omskrev nogle af Crébillons tragedier.⁶⁷ Hans ærgerrighed drev ham til at udkonkurrere den gamle mand, der gik og passede sine hunde⁶⁸ og som længe havde skrevet på et stykke, *Catilina*. Voltaire tog samme stof, ændrede intrigen og især personernes motiver og gav derved sin tragedie en helt anden drejning, der er kendetegnende for hans opfattelse af tragediegenren. Striden delte vandene; på Crébillons side stod hoffet, samt en række ansete, men nu ældre digtere, deriblandt Marivaux, og så Fréron.

Efter at rivaliseringen med Crébillon sætter ind, bliver moralens rolle helt fremherskende. Man kunne fristes til at placere et skel i Voltaire her. Der er ikke kun tale om at han tager Crébillons stof op for at vise at han kan behandle det bedre, men også om et opgør med tendensen i Crébillons dramatik, en vidtgående amoralisme. Modsætningsforholdet til Crébillon

⁶⁶ [JH: En huskeseddel:] inddeling.

⁶⁷ Marmontel nævner tre tragedier i sine *Mémoires* (I,4, p. 289f.) Det drejer sig om *Electre/Oreste* (1708/1750), *Sémiramis*, (1717/1746) og *Catilina/Rome sauvée* (1748/1752). Paul LeClerc har fundet to andre: *Le Triumvirat, ou la mort de Cicéron*, (1754), inspirerede Voltaire til at skrive sin egen *Le Triumvirat* (1763). Endelig genskrev Voltaire Crébillons *Atrée et Thyeste* i 1770 med titelen *Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste*. Denne sidste skrev Voltaire efter Crébillons død (1762) (OC, tome 31A, p. 16, note 20).

⁶⁸ [JH: Ifølge en huskeseddel skulle resten af denne paragraf flyttes; hvorhen angives ikke.]

har således været anledning eller måske en medvirkende faktor til en ændring af Voltaires tragediestil. Og denne ændring udvikles og radikaliseres, som jeg har beskrevet det, af Marmontel, Voltaires protégé. Denne tog som nævnt et par afgørende skridt videre i retning af at moralisere tragedien, og han forøgede to elementers vægt: maksimen og situationen, og forstærkede det sort-hvide i karaktertegningen; disse tendenser genfinder man i Voltaires senere tragedier.

Et godt eksempel er Voltaires *Sémiramis* (1746). Crébillon havde i 1717 fået opført en tragedie med samme titel, der ikke blev en succes. Crébillons og Voltaires intriger har samme udgangspunkt. Dronning Semiramis (en betydningsfuld assyriske dronning fra det 9. århundrede før Kristus, der senere har fået tillagt mange mytiske træk og er blevet tillagt utallige erotiske forbindelser) har fået magten ved at dræbe sin mand, kong Ninias, og hun har også forsøgt at ombringe sin lille søn. Denne er imidlertid blevet opdraget under et andet navn og indfinder sig ved hoffet, hvorpå hans mor forelsker sig i ham. Hos Crébillon har hun en bror, som sukker over at Himlen ikke straffer hans søster. Hun beklager at broderen er for streng og ikke vil anerkende hendes anger. Denne søn er en overgang ved at acceptere et ægteskab med moderen (som han ikke kender), og selv efter genkendelsen vedbliver hun at stræbe efter et forhold der nu ville blive incestuøst. Til sidst begår hun selvmord, og lader til at have opgivet al sin anger. Her falder personen tilbage til den amoralske type som Crébillon dyrkede i sine stykker, og en censor misbilligede da også at *Sémiramis* dør uden at omvende sig, men mente at hendes selvmord af fortvivlelse er straf nok.

Voltaire ændrer i sin version ved konceptet og forstærker angeren. Også hans *Sémiramis* forelsker sig i sin søn, uden at kende ham, men ved genkendelsen forstærkes angeren, hun forsøger at redde sønnen, der er udsat for et mordforsøg, men ved en fejltagelse (!) kommer han til at dræbe sin mor. Voltaire har dog indlagt en mægtig hofmand, Assur, som hidtil har sikret dronningens trone og som nu vil giftes med hende. Han dør uden at fornægte sin magtbrynde, lige som andre magtmennesker, såsom Hermogide, skurken i *Ériphyle*, titelhelten i *Mahomet* og til en vis grad

Polyphonte i *Mérope*. Alle disse personers realpolitiske bevæggrunde har Voltaire forståelse for.

Skylden er til stede allerede i første scene, hvor man får at vide at Sémiramis færdes ved den afdøde konges grav, afsindig af smerte. Senere høres hans røst fra graven (røsten er inspireret af den dræbte konges ånd fra *Hamlet*) og det viser sig at Sémiramis er ved at blive vanvittig af samvittighedsnag. Deri adskiller hun sig fra den kvindelige hovedperson i Quinaults *Astrate roi de Tyr*, hvis intrige kan minde om Voltaires, men hvor den dronning der svarer til Sémiramis hovedsagelig forsøger at gøre en gammel brøde god igen. Hos Quinault er der heller ikke tale om et morsøn forhold; der er den unge mand dronningen forelsker sig i den ukendte søn af den konge hun har myrdet (cf. p. 55). Man ser altså at Voltaire har givet intrigen en moraliserende drejning.

I vor sammenhæng er det interessant at Voltaire også teoretisk, i en afhandling *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, trykt som forord i 1749-udgaven,⁶⁹ går i brechen for den moraliserende tragedie; der hedder det:

- (93) Den sande tragedie er dydens skole; og den eneste forskel der er mellem det rensede teater og moralske afhandlinger er at i tragedien er belæringen sat i handling, at den er interessant og at den understreges af en kunst der forudm kun blev skabt til at belære jorden og velsigne himlen.

La véritable tragédie est l'école de la vertu; et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action, c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre et pour bénir le ciel.

(OE [=OC-élec/?JH], t. 30, & 63⁽¹⁾)

De gamle grækere skrev ofte deres værker med det formål at bevise en vigtig maksime, hævder Voltaire; således slutter Sofokles sin *Ødipus* med at man aldrig skal prise et menneske lykkeligt før dets død. Moralens i *Sémiramis* er koncentreret i tragediens slutscene:

⁶⁹ [Faktisk én af mindst to udgaver fra 1749, nemlig den der udkom i Paris hos Le Mercier og Lambert./JH]

(94) Der findes altså forbrydelser som gudernes vrede aldrig tilgiver.

... Il est donc des forfaits
que le courroux des dieux ne pardonne jamais.¹¹

Voltaire anlægger altså det udbredte synspunkt at en sentens, en moralsk sandhed, skal bevises gennem tragediens opbygning, som så indrettes derefter. Nu medgiver han at almindelige mennesker nok ikke kan uddrage megen belæring af en så sjælden forbrydelse som den Sémiramis begår og af hendes endnu sjældnere straf. Derimod rammer slutversene langt bredere: »Lær i det mindste at lønlige forbrydelser har guderne som vidner«. Voltaire fortsætter med at citere slutversene fra Euripides' *Alkestis*: »at guderne bruger forbavsende midler til at virkeliggøre deres evige beslutninger«.

Enslýdende slutninger har også Euripides' tragedier *Medea*, *Helena* og *Andromake*. Korets slutstrofe lyder i ¹¹ danske oversættelse, her citeret fra *Helena*:

(95) I vextende Spil gaar Skjæbnen sin Gang,
Og underfuldt tidt er Gudernes Raad.
Hvad snarest man tror, oplever man ej,
Og hvad Ingen har tænkt, det virker en Gud,
Som ogsaa her det er hændet.

Man kan let lægge en anden mening i Euripides' ord. Fx tilværelsens uoverskuelighed, uden synlig mening, og man fristes til at spørge sig selv om Voltaire er alvorlig. Ræsonnementet kunne man snarere end Voltaire selv tillægge pedanten Pangloss fra *Candide*, en person som har en latterlig forklaring parat til alle skæbnens tilskikkelser.

En anden tragedie, *Ériphyle* fra 1730, har omtrent samme tema som Sémiramis. I begge er en mor forelsket i sin egen søn. Fra Shakespeares *Hamlet* har Voltaire til begge tragedier hentet ånden eller stemmen fra graven, men med den forskel at Hamlet opfordres til handling, hvorimod den fortidige brøde fremmanes hos Voltaire.

Zulime, Lessing, Chiari og Diderot

Voltaires *Zulime*, opført i 1740, omtales ikke meget i forskningen, men har ved sit tema stor interesse. Den foregår i det eksotiske Afrika og handler om en pige (af fyrstelig byrd, naturligvis) der har planlagt at stikke af med sin elskede, en slave, men en betydelig person i sit hjemland Spanien. Flugten forhindres og det hele ender med anger, pigens selvmord og faderens tilgivelse.

Stykket hører langt fra til Voltaires bedste – det mente han heller ikke selv – men hans kommentar er til gengæld interessant. I et brev til den store skuespillerinde Mademoiselle Clairon, trykt som indledning til *Zulime* hedder det:

- (96) Zulimes far vakte ikke mishag, for han er den første af sin type som man har ovovet at bringe på scenen. En far der skal straffe sin eneste datter for en forbryderisk kærlighed er en nyhed der ikke savner interesse: ... Denne kærlighed (som stykket fremstiller) støder ikke an imod sandsynligheden. Der er hundredevis af eksempler på den slags eventyr og lidenskaber, men jeg mener at kærligheden altid skal være tragisk på teatret.

Le père de Zulime a pu ne pas déplaire, parce qu'il est le premier de cette espèce qu'on ait osé mettre sur le théâtre. Un père qui a une fille unique à punir d'un amour criminel, est une nouveauté qui n'est pas sans intérêt : ... Cet amour ne pêche pas contre la vraisemblance ; il y a cent exemples de pareilles aventures, & de semblables passions ; mais je voudrais que sur le théâtre, l'amour fût toujours tragique.

(OC III, p. 11)

Det handler altså om en såre almindelig hændelse: en pige der løber bort med sin elskede. Det skete på Voltaires tid i virkeligheden, det skete i romanerne, og der bliver parret ofte tilgivet og integreret. Men det bør altså ifølge Voltaire ikke ske i tragedien. Der, og forhåbentlig kun der, skal faderen straffe en 'forbrydelse' som man finder hundredevis af eksempler på (lige som Giraldis fædre skulle straffe lignende forbrydelser, men Giraldis tragedier kendte Voltaire sandsynligvis ikke).⁷⁰ Hos Voltaire

⁷⁰ I OC-élec. findes søgestrengen *giraldi* kun i udgavernes kommentarer til Zaire,

er datterens handling imidlertid en forbrydelse, og noget tyder på at denne handling faktisk fordømmes strengere, i det mindste officielt, end i Renæssancen og højklassikken. I Diderots *Le Père de famille*, som jeg snart vil omtale, er alene ansatsen til oprør katastrofal.¹¹

Hos Voltaire begår den brødebevidste datter selvmord, får faderens tilgivelse og udånder med ordene (tragediens sidste):

- (97) Far, jeg beder dig ikke at træde nærmere.
 Jeg afsværges min feje kærlighed; den overvældede mig.
 Mon Père, par pitié, n'approchez point de moi.
 J'abjure un lâche amour ; il triompha de moi.

Datteren føler sig uværdig til at hendes far så meget som skal røre hende! Hun har været fej ved ikke at modstå kærligheden. Her kunne man tænke længe over genrernes betydning ved tolkningen af virkeligheden: man nyder lidenskaberne i de lette genrer og straffes for dem i de alvorlige.

Man ser også at det i oplysningstidens dramaer, både komedier og tragedier, ofte er de ældre der repræsenterer de acceptable værdier, og at ungdommens oprør undgås, eller ligefrem føles som truende, således i Diderots *Le père de famille*. Eller en ung person kan træde ind i den gamle autoritets rolle og kræve at der gives afkald på en spontan kærlighed; således i Diderots *Le fils naturel* (cf. p. 151). De unges oprør, som det kendes i den italienske renæssancekomedie¹¹ og i den franske højklassik (Molières komedier, hvor konflikten dog undgås ved en genkendelse, cf. p.¹¹), er der ikke meget tilbage af.

Denne nye konflikttype kan Voltaire måske tage æren for at have indført, men på grund af stykkets middelmådighed og de eksotisk tragiske gevandter den præsenteres i har ikke mange opdaget den nye konflikttype. Intrigen i Lessings *Miss Sara Sampson* fra 1755 har et væsentligt træk der ikke er meget forskelligt fra Voltaires tragedie: en datter er delt mellem sin far og sin elskede, og hun vil løbe (Voltaire) eller løber faktisk (Lessing) hjemmefra. Det ser ikke ud til at Lessing har nævnt Voltaires stykke;⁷¹¹¹

som kilde til *Othello*. Desuden forekommer en Lelio Giraldi, altså ikke Giambattista.

⁷¹ Ingen resultater i en søgning på *Zulime* i digibib. *Zulime* findes heller ikke i

men derfor kan han jo godt have kendt det, ladet sig inspirere af det og anbragt handlingen i den sammenhæng den hører hjemme i, nemlig oplysningstidens familie. Lessing gør nemlig personerne borgerlige og kalder sit drama *ein Trauerspiel*. Hans stykke fik stor succes i Frankrig, da det blev opført i 1764¹¹.

En helt anden måde at tackle den bortløbne pige på findes hos venetianeren abbed Chiari i dramaet *L'uomo di buon cuore* fra 1757 (Den godhjertede mand, vol. 10¹²). Hovedpersonen Ricardo er en godhjertet, ugift mand, der til sidst bliver rig, da hans gerrige onkel dør uden at efterlade testamente, så arven tilfalder Ricardo. Denne Ricardo er bl.a. forfalden til spil og repræsenterer ikke de borgerlige dyder, som Chiaris rival Goldoni samtidig havde sat på scenen, inkarneret ved en opvurdering af den gamle Pantalone, hentet fra *commedia dell'arte*.

Interessant i vor sammenhæng er at Ricardo i sit hjem modtager en bortløben pige og dennes ven. Pigen er stukket af med sin elskede, fordi faderen har giftet sig anden gang og stedmoderen ikke vil lade hende gifte sig. Ægteskabet krævede en medgift og var altså en bekostelig affære. Vennen låner penge af Ricardo (der her viser sit uforsigtige ædelmod) og stikker af med dem. Chiari nævner ikke at pigen skulle have bevaret sin dyd, hvad Lessing udtrykkelig gør i sit stykke; dette var næsten obligatorisk, når man fremstillede sympatiske unge piger i intrikate situationer. Pigen står altså ene og forladt tilbage. Men så træder Ricardo til, først med et par dengang sikkert udfordrende bemærkninger. Affæren kommenterer han således:

(98) Det er jo bare en ven der har bortført en pige.

Se tratta d'un amico che ha menà via una putta.

(I,5)

So what! Det er altså ikke noget at tale om! Og før han gifter sig med pigen, siger han:

navneindekset til Schillers korrespondance.¹¹

- (99) Hvorfor kan jeg ikke tage hende, bare fordi en anden har droppet hende.
 Perché l'impiana un altro, non posso mi (Ricardo) sposarla ? (V,1)

Replikken udtrykker i vor tid nærmest en selvfølgelighed, men har i datiden været udfordrende, dog ikke mere end at der i Venedig har været et publikum der kunne goutere den slags, men også et andet, Goldonis, der ikke kunne.

Endelig begrundes pigen flugten med at hun blev dårligt behandlet af sin far og holdt nede af sin stedmor, så hun måtte stikke af, eller give pokker i sig selv. Hun fandt så en ven der tilbød hende sin hånd (III,7). Altså tager pigen en mand for næsten enhver pris. En søster i stykket, som jeg ikke skal komme ind på, udbryder: »Jeg vil have en mand!« (III,7) og samme replik udslynger en datter hos Goldoni i *La madre amorosa* (Den kærlige moder II,1). Hos Goldoni får hun dog ikke den hun har udset sig; hendes mor 'socioanalyserer' hende: datteren har nok af hjemmet, hun vil ud i selskabslivet og have en mand ved sin side, hun har derfor valgt den første, den bedste mand. Men moderen ofrer sig (deraf titelen) og finder et passende parti til sin giftelystne datter: de unge piger havde en slags ret til at blive gift; alternativet, at leve som gammeljomfru hos familien, var frygteligt, og det var heller ikke tiltrækkende at blive anbragt i de klostre, en slags pensionater, hvor man anbragte tiloversblevne børn af hunkøn. Også mange unge mænd drømte om ægteskab med en pige med medgift som vejen til at få fod under eget bord.

Motivet er nok også benyttet i andre teaterstykker, men sandsynligvis ret få. Paralleller kan man finde hos den allerede nævnte renæssancemoralist, Giambattista Giraldi. I novelleversionen af *Orbecche* er de unge faktisk stukket af, til en konge der er 'frisindet' som hovedpersonen i Chiaris stykke. De straffes som nævnt grusomt, og både pigens far og hun selv fordømmes. (cf. p. 259).

Jeg vil nævne et sidste stykke der anslår temaet, Diderots *Le père de famille*; det blev ikke nogen stor succes i Frankrig men nok i Tyskland, hvor Lessing roser det meget i sin *Hamburgische Dramaturgie* (24. Stück). Her er det en ung adelig mand, Saint-Albin, der elsker en fattig pige. Da hans

far ikke vil give sit samtykke, planlægger han en bortførelse. Den bliver ikke til noget, fordi hans ven fjerner pigen og anbringer hende hos Saint-Albins søster i hans eget hjem. Desuden ville den dydige unge pige aldrig have accepteret at løbe bort. Det viser sig til sidst at hun er af god familie; hun er ligefrem Saint-Albins kusine og alt ender med et dobbeltbryllup, idet vennen får Saint-Albins søster. Diderot bruger her en social genkendelse (de ulige viser sig at være lige) som han i sine teoretiske skrifter polemiserer voldsomt imod. Til at komplicere intrigen har Diderot indført en ond onkel; denne repræsenterer de traditionelle værdier, som også faderen vidtgående deler. Onkelen ville have ladet pigen arrestere, og derfor skaffer vennen hende af vejen.

Faderen er imod at Saint-Albin gifter sig med den fattige pige, men han er en oplyst far, så han begynder med at tale fornuft:

- (100) Jeg vil aldrig tillade at De gifter Dem med den som De i Deres vanvid har knyttet Dem til. Jeg kunne bruge min faderlige autoritet og sige: Saint-Albin; det er jeg imod, det bliver ikke til noget, det kan De godt opgive at tænke på. Men jeg har aldrig krævet noget af Dem uden at begrunde det: jeg har villet have Deres samtykke, sammen med Deres lydighed, og jeg vil vise samme eftergivenhed. Behersk Dem og hør på mig.

Je ne vous en propose aucune ; mais je ne permettrai jamais que vous soyez à celle à laquelle vous vous êtes follement attaché. Je pourrais user de mon autorité, et vous dire : Saint-Albin, cela me déplaît, cela ne sera pas, n'y pensez plus. Mais je ne vous ai jamais rien demandé sans vous en montrer la raison ; j'ai voulu que vous m'approuvassiez en m'obéissant ; et je vais avoir la même condescendance. Modérez-vous, et écoutez-moi. (II,6)

Denne passus rummer nogle væsentlige modsigelser der kendetegner størstedelen af oplysningstiden. Nok er de oplyste autoriteter parat til at begrunde deres afgørelser, men i tvivlstilfælde er det autoriteten der har det sidste ord.

Nu viser det sig at også faderen i sin ungdom har giftet sig imod sin fars vilje. Foreholdt dette svarer han at han havde midler og hans elskede var adelig (*ib.*); han er altså muligvis gået den borgerliges vej ind i adelen, via et ægteskab med en mindrebemidlet adelig pige. Da Saint-Albin ikke giver sig, får piben en anden lyd:

- (101) Min søn, jeg ser at jeg taler forgæves, at De er uimodtagelig for fornuft, og at det middel jeg altid har frygtet at bruge, er det eneste som jeg har tilbage. Opgiv Deres plan; det fordrer jeg og beordrer det med hele den myndighed som en far har over sine børn.

Mon fils, je vois que je vous parle en vain, que la raison n'a plus d'accès auprès de vous, et que le moyen dont je craignis toujours d'user est le seul qui me reste : j'en userai, puisque vous m'y forcez. Quittez vos projets ; je le veux, et je vous l'ordonne par toute l'autorité qu'un père a sur ses enfants.

(II,6)

Her ser vi i intimsfæren det samme som Diderot forudså i kontakten med den der ikke ville anerkende en naturret; til syvende og sidst stod der ikke andet tilbage end at kvæle ham.¹¹ Også for en Condorcet, en mand der havde sans for antiautoritær opdragelse, havde fornuften sine begrænsninger; han regnede med at når man havde gjort alt for at civilisere de 'vilde' (de primitive folkeslag), var der stadig en restgruppe tilbage, og den håbede han fromt ville forsvinde af sig selv (cf. p. 249).

Men brugen af myndigheden koster dyrt: i den følgende scene, hvor den onde onkel, der her endnu repræsenterer traditionelle værdier, har overtaget faderens ræsonnerende rolle, sidder faderen sunket sammen i sorg. Her bruger Diderot den pantomime som han går ind for i sine teoretiske skrifter til at markere et følelsesmæssigt højdepunkt. Og rammen for pantomimen er blevet sat med faderens sidste replik i foregående scene:

- (102) Gå bort, skjul Deres tårer (også sønnen græder); De får mit hjerte til at briste, og jeg kan ikke forjage Dem fra det.

Éloignez-vous, cachez-moi vos larmes; vous déchirez mon coeur, et je ne puis vous en chasser.

(II,6)

Det patetiske kommer frem på mange måder; fx fremsiges sætningen: »Jeg er ulykkelig (je suis malheureus(e))« af sønnen (flere gange), hans elskede, hans ven og af familiefaderen, altså af alle de dydige personer, der naturligvis bliver lykkelige til sidst, så faderen kan konkludere i stykkets sidste replik:

- (103) Åh hvor er det grusomt, hvor er det sødt at være fader!
Oh ! qu'il est cruel ... qu'il est doux d'être père !

Hvor stor betydning faderskikkelsen har for Diderot ses i dennes patetiske tale, der spiller på det ritual som den romerske pater familias anvendte når han anerkendte sit nyfødte barn:

- (104) Min søn, det er snart tyve år siden at jeg græd de første tårer over Dem som De har fået mig til at udgyde. Mit hjerte strømmede over at glæde over i Dem at finde en ven som naturen gav mig. Jeg modtog Dem i mine arme fra Deres mors bryst; jeg hævede Dem imod himlen, blandede min stemme med Deres skrig og sagde til Gud: »Åh Gud! Du som har skænket mig dette barn, hvis jeg svigter de pligter Du har pålagt mig i denne stund, eller hvis han ikke lever op til dem, så se ikke til hans moders glæde; tag ham tilbage«.

Mon fils, il y aura bientôt vingt ans que je vous arrosai des premières larmes que vous m'avez fait répandre. Mon coeur s'épanouit en voyant en vous un ami que la nature me donnait. Je vous reçus entre mes bras du sein de votre mère ; et vous élevant vers le ciel, et mêlant ma voix à vos cris, je dis à Dieu : « O Dieu ! qui m'avez accordé cet enfant, si je manque aux soins que vous m'imposez en ce jour, ou s'il ne doit pas y répondre, ne regardez point à la joie de sa mère, reprenez-le. »

(II,6)

Det patetiske udtryk dækker over et krav om en søn der passer til faderens forventninger. Gør han ikke det, vil faderen kunne levere varen tilbage!

Og den morale faderen uddrager af stykket er at børnene kun kan fare vild, hvis de fjerner sig fra faderautoriteten.

- (105) Åh børn; hvorfor har I undveget mig? I har jo ikke kunnet gøre det uden at komme på vildveje.
Mes enfants, pourquoi m'avez-vous négligé ? Voyez, vous n'avez pu vous éloigner de moi sans vous égarer.

(sidste scene)

Alt i alt svarer Diderots faderskikkelse ganske godt til Voltaires, men i dagligdags gevandt. Også Voltaires fader udgyder tårer.

Man finder i Diderots stykke et vigtigt element som kendetegner megen oplysning: genstandens næsten fuldstændige beregnelighed. Genstanden er her barnet eller det unge menneske. Faderen siger (i umiddelbar fortsættelse af citat 104):

- (106) Dette er det hellige løfte som jeg afgav for Dem og for mig. Det har jeg altid haft for øje. Jeg overgav Dem ikke til en lønnet huslærer; jeg har selv lært Dem at tale, at tænke, at føle. Efterhånden som De blev ældre, har jeg studeret Deres tilbøjeligheder og derudfra lagt en plan for Deres opdragelse, og den har jeg fulgt uafvigeligt. Hvor mange anstrengelser har jeg ikke gjort mig for at spare Dem for det! Jeg har ordnet Deres fremtidige livsløb ud fra Deres anlæg og Deres tilbøjeligheder. Jeg har intet sparet for at De kunne træde standsmæssigt frem; og når jeg så skal høste frugten af min omsorg, når jeg glæder mig ved at have en søn der lever op til sin fødsel, som stiller ham de bedste partier i udsigt, og til sine personlige fortrin, som bestemmer ham for fremtrædende hverv, så kommer en ufornuftig lidenskab, et øjeblikks lune og ødelægger alt: og jeg skal se hans bedste år spildt, hans etablering gået i vasken og min forventning skuffet; skal jeg samtykke i dette? Er det det De har forestillet Dem?

Voilà le vœu que je fis sur vous et sur moi. Il m'a toujours été présent, je ne vous ai point abandonné au soin du mercenaire ; je vous ai appris moi-même à parler, à penser, à sentir. A mesure que vous avanciez en âge, j'ai étudié vos penchants, j'ai formé sur eux le plan de votre éducation, et je l'ai suivi sans relâche. Combien je me suis donné de peines pour vous en épargner ! J'ai réglé votre sort à venir sur vos talents et sur vos goûts. Je n'ai rien négligé pour que vous parussiez avec distinction ; et lorsque je touche au moment de recueillir le fruit de ma sollicitude, lorsque je me félicite d'avoir un fils qui répond à sa naissance qui le destine aux meilleurs partis, et à ses qualités personnelles qui l'appellent aux grands emplois, une passion insensée, la fantaisie d'un instant aura tout détruit ; et je verrai ses plus belles années perdues, son état manqué et mon attente trompée ; et j'y consentirai ? Vous l'êtes-vous promis ?

(II,6)

Oplysningens pædagogiske projekt bygger ofte på drømmen om den fuldstændige beregnelighed. Det gælder også for Rousseaus lidt senere opdragelsesroman *Emile* (1762⁷¹), hvor myndlingen til sidst takker sin opdrager. Det borgerlige dramas Diderot går videre og gør faktisk myndlingen moralsk ansvarlig for at faderens projekt med sønnen, der jo ikke er sønnens eget, skal lykkes. Barnet som projekt findes måske hos nutidige forældre, men fremtræder det klart formuleret, vil det næppe finde accept.⁷²

⁷² [JH: En huskeseddel:] Racines Britannicus og Mithridate.

Flere tragedier

Går man videre med Voltaires tragedier, vil man meget ofte se familiekonflikten aftegne sig, og det både før og efter *Zulime*. To tidlige tragedier *Artémire* (1720) og *Mariamme* (1724) er svage ungdomsværker og har ikke været genstand for så megen opmærksomhed. Her driver en tyrannisk ægtemand [til/?JH] en ædel dronning hustruens pligt til det yderste, men hun ofrer sig for [den tyranniske/?JH] mand. Og i den sidst opførte tragedie i Voltaires levetid, *Irène* fra 1776, modstår titelpersonen fristelsen til at forene sig med sin ungdomselskede og opgive en mand hun har giftet sig med efter pålæg fra sin far. Til det sidste følger hun faders vilje.

I *La mort de César* (1735) gør Voltaire [som nævnt/JH⁷³] Brutus til Cæsars søn, og drejer derved Shakespeares stykke i retning imod intimsfæren. *Alzire* (1736) figurerer iblandt Voltaires stykker der propagerer for tolerance og mildhed; det spiller i Peru under den spanske kolonisering; der optræder der en lydige datter der gifter sig første gang efter sin fars ønske, dog med en uvilje som hendes far forstår og beundrer! (I,5–6). I slutscenen får hun så sin ungdomselskede, den indianske oprørsleder.

Mere bemærkelsesværdigt er det at datterlydigheden også indsættes i stykker, hvor den let kunne undværes. *L'orphelin de la Chine* (1755) er et andet af Voltaires ideologiske propagandastykker. Det handler om hvordan en barbar, Gengis-Kan, omvendes fra grusomt barbari til civilisationens værdier, kultur og fredsommelighed. Det gør han ved synet af et ægtepars utrolige offervilje. Hustruen har han været forelsket i, da hun var en ung pige. Han genoptager nu sin kur til hende, hun afviser, og hendes kærlighed til sin mand, samt hendes binding til Kinas gamle civilisation

⁷³ [Sætningen er gennemstreget, men da den ikke er strøget må en henvisning til det tidligere sakte have været påtænkt/JH.]

kunne være grund nok til afslaget. Men hendes forældre har afvist ham, berettes det (I,1), og selv afviser hun også med ordene:

- (107) Jeg sagde at Eders kur ikke ville have frastødt min umyndige sjæl, hvis de vise dødelige (forældrene!) som jeg skylder livet ikke havde påbudt mig noget andet. I ved at de (forældrene) er Guds levende billede: vi adlyder dem altid, i enhver alder. Dette rige (Kina) som burde være udødeligt var grundet på faderretten, på det ubrydelige ægteskab, på æren, retfærdigheden, troskab ...

J'ai dit que ces vœux, que vous me présentiez,
N'auraient point révolté mon ame assujettie
Si les sages mortels à qui j'ai dû la vie
N'avaient fait à mon coeur un contraire devoir.
De nos parens sur nous vous savez le pouvoir ;
Du dieu que nous servons ils font la vive image ;
Nous leur obéissons en tout temps, en tout âge.
Cet empire détruit, qui dut être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des serments

(IV,4)

Her kædes forældreautoriteten sammen med andre af samfundets grundværdier.

I sin store succes *Tancredè* udnytter Voltaire at *Comédie françaises* scene nu endelig var blevet ryddet for de siddepladser der indtog en stor del af pladsen. Voltaire fik nu mulighed for skabe en acceptabel dekoration. Handlingen er henlagt til Middelalderen, til normannerne på Sicilien. Og, vigtigt i vort perspektiv, finder vi en datter der gør et oprør imod sin far. Oprøret er mere end rimeligt for en umiddelbar betragtning, og det fremstilles da også som acceptabelt, men det retfærdiggøres, uden dramatisk nødvendighed, ved at moderen har forenet de to elskende. Aménaïde forklarer til sin fortrolige:

- (108) Husk at min mor forenede os i sin sidste time; at Tancredè er min; at ingen bestemmelser formår noget imod vore ægteskabsløfter og følelser.
Souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers momens ;

Que Tancrède est à moi ; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux, et sur nos sentimens.

(II,1)

Senere nævnes moderens betydning af Tancrède selv, der vil tale med sin elskede:

- (109) Tancrède: Skynd dig hen til Aménaïde; få foretræde; sig hende at en ukendt som omsorgen for hendes slægts ære, for hendes høje navn, for hendes families lykke, *har knyttet fra sin barndom af til hendes mor*, til hendes slægt, beder hende om en fortrolig samtale.

Cours chez Aménaïde, et parais devant elle :
Dis-lui qu'un inconnu brûlant du plus beau zèle
Pour l'honneur de son sang, pour son auguste nom
Pour les prospérités de sa noble maison,
Attaché dès l'enfance à sa mère, à sa race,
D'un entretien secret lui demande la grâce.

(III,1)

Faderen omvender sig til sidst og erkender at datteren havde ret; forholdet mellem far og mor sættes på plads af Aménaïde selv:

- (110) I skal vide at jeg i min velgører tilbad min ægtemand (Tancred). På sit dødsleje modtog min mor vor trolovelse; hendes sidste bøn velsignede vor kærlighed; hun forenede vore hænder, som så lukkede hendes øjne. Vi svor, for Himlens åsyn, ved hende, ved slægten, ved Jer, alt for ulykkelige fader, at elske os i Jer, at være forenede for at behage Jer, at forene os i Jeres faderlige arme...

Sachez ...

Que dans mon bienfaiteur j'adorais mon époux.
Ma mère au lit de mort a reçu nos promesses ;
Sa dernière prière a béni nos tendresses ;
Elle joignit nos mains, qui fermèrent ses yeux.
Nous jurâmes par elle, à *la face des cieux*,
Par ses mânes, par vous, vous trop malheureux père,
De nous aimer en vous, d'être unis pour vous plaire,
De former nos liens *dans vos bras paternels*.

Seigneur

(IV,3)

Her stables den anfægtede faderautoritet på benene igen. Fadernavnet får ikke for lidt! De elskende forenes i faderens navn, dog ikke Sønnens og

Helligåndens. Den religiøse overtone er umiskendelig. Flere af oplysningsfolkene er fromme, også når de ikke er kristne.

I *Dom Pèdre* (1761) har Voltaire taget sig for at rehabilitere den kontroversielle spanske Peter den grusomme (1334–69), der også i historiebøgerne kendes som Peter den retfærdige (han for hårdt frem imod storadelen). Dronning Blanche står mellem kong Pèdre og hans halvbror i deres konflikt om tronen. Hun er blevet bestemt for halvbroderen af dennes far og for Dom Pèdre af sin egen mor, og det er Dom Pèdre hun elsker. Moderautoriteten har altså overvægten, lige som i *Tançrède*. At tragedien også har et polemisk sigte imod paven og de franske parlamenter, kommer jeg tilbage til [p. 242].

I *Olympie* (1761) beordres titelpersonen af sin mor til at gifte sig med den hun ikke elsker, men som er hendes fars morder. Hun ender med at begå selvmord. I *Les Scythes* (1766) har den kvindelige hovedperson valget mellem to mænd. En hun elsker, til trods for at han har fordrevet hendes far fra Persien og myrdet medlemmer af hendes familie¹¹, og en Skyther, som hendes far har udset sig til hende. Hun redder sin elskede fra døden og begår derefter selvmord. Ellers domineres stykket af en lovprisning af skyternes frie, men barske liv, i en næsten rousseauistisk tone.

Les Pélopidés (1770) er Voltaires sidste omskrivning af den nu afdøde Crébillons stykker, her succes'en *Atrée et Thyeste*. Hos Crébillon hævner Atrée sig på sin bror Thyeste, fordi denne har forført hans kone. Forførelsen hører til forhistorien, men den går Voltaire tilbage til. Ved stykkets begyndelse har Thyeste bortført Érope, Atrées kone, og der er udbrudt kamp imellem de to brødre. De to brødres mor drømmer om en forsoning imellem dem, og det tegner til et forlig: Thyeste skal levere Érope tilbage til Atrée. Men Thyeste og Érope elsker hinanden (II,5). Dog fortryder de deres forbryderiske kærlighed. Men de har svært ved at opgive hinanden, og Atrée har svært ved at tilgive. Han har jo retten på sin side, mener han.

Interessant er den bortførte Éropes stilling. Hun elsker sin bortfører, men fortryder allerede i første akt sin handling; begge opfatter altså deres kærlighed som skyldig. Desuden bringer Érope sig i et datterforhold til

Atrées og Thyestes mor. For hende bekender hun sin brøde og lover at følge hendes afgørelse.

Erope er forpligtet til at vende tilbage til Atrée, men hun elsker Thyeste, som hun også er bundet til ved sin søn; i stykket har hun (modsat i det antikke stof) kun én (IV,1) og undgår valget ved at vælge Gud (en helligdom, altså kloster). Stykket slutter med at Atrée i sin skinsyge dræber Éropes søn.

Teori og praksis

De nævnte eksempler viser hvor stor forældrenes rolle nu er, især for kvindens valg af partner; lidt overraskende er moderens autoritet, der synes at veje tungere end faderens. Alt er præsenteret i tragediens traditionelle fyrstelige miljø, og for det meste står andre konflikter i forgrunden, og disse har ofte en samfunds- og civilisationskritisk problemstilling og gør propaganda for oplysningstidens værdier, der har meget lidt med familiekonflikter at gøre. Afdækker man imidlertid familierelationerne, får man et noget andet billede: den oplysning der i reglen præsenteres som fritænkerisk og antiautoritær, og som også er det! ledsages af en undertone, som ikke altid bemærkes, hvor familien får en religiøs valør, og hvor børnene underkaster sig en ganske vist kærlig Gud, men ofte udsat for følelsesmæssig pression.

Umiddelbart kunne man tro at tolerance og autoritetskritik (fx af gejstligheden) kunne gå hånd i hånd med en liberal indstilling til familien, men dette er altså ikke tilfældet. Så vidt jeg erindrer, skildrer Voltaire sjældent familierelationer i sine øvrige værker.

Dette gør til gengæld mange andre forfattere, der ofte fremstiller forældrene som rådgivere og venner. Således moderen hos Marivaux¹⁰ og faderen hos Diderot. Faderen har hos Diderot overblik over sin søns evner og tilbøjeligheder og forsøger at styre ham derefter, lidt som huslæreren i Rousseaus opdragelsesroman *Émile*. Begge autoriteter erstatter til en vis grad et guddommeligt forsyn, og det samme sker i første del af Goethes

udviklingsroman *Wilhelm Meister*; i *Lehrjahre* dannes den unge Wilhelm og bliver til sidst forsynet med en hustru. Men hos Goethe er den første syntese åbenbart ikke tilfredsstillende, for Wilhelm må bryde op i den senere *Wanderjahre* for at nå til en personlig livsforståelse. Også i Schillers tidlige drama *Die Räuber* spiller familierelationerne en mindst lige så stor rolle som den sociale konflikt: to sønner, en god og en ond, over for en fader (samme konstellation som i Fieldings *Tom Jones*, og i Fieldings *The Fathers* (skrevet i 1735–36 og opført 1778) modstilles ligefrem den strenge og den milde fader, og det er den sidste, sine børns ven, der går sejrrig ud af mandjævningen. Fielding synes således at have undgået at drive forholdet far-børn ud i det patetiske. Det ville være fristende at søge efter endnu mere materiale, men det ville her føre for vidt.

Voltaires teoretiske skrifter

Det kan her være på sin plads igen at inddrage Voltaires teoretiske betragtninger over tragedien, eller rettere de mest doktrinære af dem, dem som man finder i Voltaires kommentarer til Corneilles tragedier (1761–64, OC-élec bind 54–55¹¹). Fortjenesten som dette værk kunne indbringe skulle forøvrigt udgøre medgiften til en niece af Pierre Corneille, som Voltaire tog sig faderligt af. Vurderingen af Corneilles værk udvikler sig på mere end tusind sider fra beundring til overdreven strenghed (Lion p. 372). Jeg gengiver her nogle hovedtræk, resumeret af Henri Lion (pp. 276ss.). Voltaire foretrækker den historiske tragedie: den er et maleri af de vigtige begivenheder i denne verden; den skildrer lidenskabernes strid og har som mål at vække frygt og medlidenhed. Personerne skal stå højere end almindelige mennesker, af to grunde: for det første afhænger staternes skæbne af disse mennesker, og for det andet fordi ulykker der rammer kendte mennesker gør et større indtryk end den vanskæbne der kan ramme menigmand. Der følger så en redegørelse for hvorfor tragedien skal have fem akter, og hvordan dens opbygning er; et forsvar for de tre enheder (cf. p. 112). Hver scene skal føje sig ind i intrigen, den skal være en form

for handling, og lange samtaler forkastes, små afhandlinger, ræsonnementer og åndrigheder forkastes. Kærligheden bør altid være en fortærende lidenskab og skal altså enten indtage den vigtigste stilling i tragedien, eller udelades. Voltaire går ind for en enkelt sandsynlig intrige, omend digteren har lov til at tillade sig et par usandsynligheder, hvis de bringer overraskende effekter (coups de théâtre) eller patetiske scener. Disse krav lever Voltaire ikke op til; de modsiger desuden andre bemærkninger af Voltaire. Begge dele gør Lion opmærksom på (pp. 276 og 285).

Voltaires praksis er, som det fremgår af den hurtige gennemgang af en stor del af hans tragedier, en helt anden. Kærligheden som skæbnesvanger lidenskab står ofte over for et moralsk krav repræsenteret af den ældre generation, og meget ofte af en mor eller en far over for en datter eller en søn. Her nærmer vi os stærkt privatsfæren; en søns eller en datters ulydighed, eller opofrende lydighed, er sjældent politisk begrundet.

Voltaire har altså i tragedien indført en række af de samme spændinger som er karakteristiske for det borgerlige drama og som allerede tidligt i århundredet findes i *Inès de Castro*. Her drejer det sig ganske vist om en søns ulydighed, og ægteskabets politiske betydning nævnes af stykkets konge over for den ulydige søn. På den anden side formildes kongen ved synet af sine børnebørn, og den ulykkelige slutning skabes af hans dronning, der nu fremtræder som ond (cf. p. 166), altså gammelt og nyt i ét drama.

Voltaire aktualiserer imidlertid ikke altid konfliktpotentialer. Det er undertiden henlagt til forhistorien; der er transgressionen sket; den fortidige konflikt ses kun i sit resultat, og dets konsekvenser.

Den enkle og sandsynlige intrige må også vige for situationer, tableau'er og uventede effekter, altså midler der virker i øjeblikket, og ofte standser handlingen. Racines forskrift: ikke at indføre elementer i tragedien der ikke er nødvendige for handlingen (cf. citat 74), overholdes ikke i Voltaires tragedier. Voltaire søger i praksis den patetiske situation såvel som de iørefaldende maksimer, og ligger helt på linie med Marmontel, hans protegé og elev udi den tragiske genre. Han følger sig i høj grad efter

den øjeblikkets æstetik der dominerer kritikken; hvor et stykke vurderes akt for akt, ja undertiden scene for scene. Voltaire skjuler ikke sin indstilling: han kalder fjerde akt af *Mahomet* for et « tableau à la Rembrandt » og analyserer sin *Olympie* i fem patetiske tableau'er, ét for hver akt (Lion p. 291, der citerer et brev til d'Argental af 6. februar 1762). Denne øjeblikkets æstetik gør sig nok bedre på teatret, understøttet af skuespillerens deklamation og mimik, end ved læsningen. Jeg har allerede været inde på Voltaires efterligning af Hamlets fars ånd (cf. p. 177); også her søger han effekten.

Med Lions ord bliver tragedierne en række levende billeder, og Voltaire kommer nær på Diderots teori og praksis for hans borgerlige drama, med tableau'er og pantomime. Hvis tilskueren bevæges, er det ved medlidenhed med personen uden megen interesse for hvilke værdier personen repræsenterer. Nok har Voltaires tragedier nærmet sig det borgerlige drama, men uden dettes tydeligt politisk-ideologiske forankring i bestemte familiestrukturer og samfundsforhold.

De elskende personer forekommer på den anden side også uden snæver forbindelse med de politiske interesser, modsat højklassikkens interesser. Især er hans kvinder ofte berøvet den egentlig politiske funktion. Magtmennesket *Sémiramis* (cf. p. 175) har udfoldet sig politisk i forhistorien, men er i tragediens handlingstid næsten udelukkende besat af anger og kærlighed. Selv hos Racine, hvor skildringen af kærligheden vinder frem, er [i modsætning hertil/JH] kvindernes politiske interesser sjældent fraværende, omend vigende i forhold til Corneilles aktive kvinder.

Og i den traditionelle tragedie er prinsers og prinsessers følelser og eventuelle forelskelser i forbindelse med indgåelse af ægteskab oftest underordnede; statsræsonen kommer i første række. Det er også mit indtryk at modnere kvinder dominerer. Disse findes også hos Voltaire, men ofte får man et tilbageblik på deres ungpigeeksistens, set i perspektivet lydhed imod forældrene, lidt som hos Giraldi.⁷⁴ At følsomhedens

⁷⁴ Men naturligvis findes der enkelte beretninger fra det virkelige liv. Marguerite de Navarre, kong Frans den førstes søster, skal på det nærmeste have pisket sin

problemer trænger ind i Voltaires og hans samtidiges tragedier kan naturligvis forklares med at problemerne trængte sig mere på i hans tid, hvor det borgerlige drama mere er kendetegnet ved problemer fra intimsfæren end ved borgerlige personer, men i videre perspektiv vidner det om den klassiske tragedies forestående død: dens egne problemer er forsvundet med adelens vigende politiske indflydelse, så den invaderes af problemstillinger der kan behandles bedre i det borgerlige drama, hvis personer oftest er adelige, men adelige behandlet i intimsfæren.

Den franske klassiske tragedies dødskamp. Voltaires sidste dramaer og udtalelser

Jeg vil her i forbigarten kort behandle den klassiske tragedies død. Samtidig mente at Voltaire i sine sidste tragedier ikke levede op til hans modne års tragedieproduktion. *Correspondance littéraire* skriver i anledning af *Sophonisbe* (1770) at Voltaire er svækket af alderen (har var i 1770 76 år gammel), og denne svækkelse [skulle/JH] ifølge *Correspondance littéraire* være sat ind umiddelbart efter *Tancredé*, altså i 1760 (cf. maj 1770, pp. 25–26). Selv synes jeg ikke at *Sophonisbe* er så ringe endda (cf. p. 115). Rigtigt er det at Voltaires sene produktion ikke vejer særlig tungt i oversigtsartikler over hans forfatterskab; men nævnt bliver dog *Dictionnaire philosophique* (førsteudgave 1764) og *Questions sur l'Encyclopédie* (førsteudgave 1770). Begge disse værker kom i flere udgaver med tilføjelser og ændringer fra Voltaires hånd. De læses stadig og bærer vidnesbyrd om Voltaires uformindskede kritiske refleksion over både generelle og dagsaktuelle problemer. Dertil kommer Voltaires engagement i rehabilitering af eller forsvar for ofre for justitsmord, hvilket indbefattede udfærdigelse af flere skrifter. Voltaire var altså ikke udbrændt, men han hang æstetisk ved den

datter ind i et ægteskab datteren ikke ønskede. I sin novellesamling *Heptaméron* viser hun derimod stor forståelse for kvindens vanskelige situation!

klassiske smag og brugte megen af sin tid på teatret, og især på tragedien. Hans over tusind sider lange kommentar til Corneilles værker, *Commentaire sur Corneille*, er allerede omtalt, og viser hvor stor vægt Voltaire lagde på den tragiske genre, som han i den sidste del af sit liv viede en væsentlig del af sin arbejdskraft til.

Voltaire havde indført ikke så få fornyelser i tragedien, men på sine ældre dage blev han mere konservativ, reagerede imod Shakespeares fremtrængen på den fransk scene og vurderede ham væsentligt mere kritisk end da han selv i sin ungdom introducerede ham.

Også hans sidste tragedier stilles i oplysningens tjeneste, endog i endnu højere grad end det før havde været tilfældet. At disse stykker er svagere end de øvrige syntes som sagt allerede samtiden, og de omtales sjældent i vor tid, men nævnes i reglen kun en passant i større oversigtsartikler. Måske skyldes Voltaires tragediers faldende kvalitet imidlertid mindre hans alder end en genre i krise, en døende genre. Flere stemmer i tiden talte om den klassiske tragedies død. Således konstaterer *Correspondance littéraire* en krise, en dekadence i den franske tragedie.

- (111) I flere år har Hr. Mercier gentaget at den franske tragedie står for fald. ... Alle drivfjedrene i vort dramatiske system ser ud til at være slidt op; og hvordan skulle de ikke være det, oven på to-tre tusind stykker skåret over samme læst? Hvor kan man finde emner, situationer, nye virkemidler, når man stadig følger samme metode, samme system?

Depuis plusieurs années, M. Mercier, le dramaturge, ne cesse de nous prédire la chute prochaine de la tragédie française. ... Tous les ressorts de notre système dramatique semblent usés ; après deux ou trois mille pièces jetées pour ainsi dire dans le même moule, comment ne le seraient-ils pas ? Où trouver aujourd'hui des sujets, des situations, des mouvements, des effets nouveaux, en s'attachant surtout à suivre éternellement-la même méthode, le même procédé ?

(februar 1778, p. 49)

Voltaires alder kan dog måske forklare at hans fiktion er ringere end hans kritiske prosa. Voltaires sidste tragedier [indfører/? JH] et par nye vendinger¹. Ganske vist er den sene tragedie er *Les Pélopidés* (1770) et rent splatterdrama (cf. p. 189). Stykket blev ikke opført og fik en hård medfart af Grimm i hans *Correspondance littéraire*¹. *Les Guèbres* (1768), et indlæg for

religiøs tolerance, rummer ikke en karakteriseret slyngel, men kun en skurk, der ikke straffes i slutningen, men blot gøres uskadelig. I *Les Scythes* (1766, cf. p. 196) er begge parter i konflikten, to rivaler om en kvindes gunst, fremstillet med forståelse.

Sophonisbe (1770), en ny og ikke en rettet udgave af Maires ts tragedie med samme titel (cf. ovenfor, p. 115) har heller ikke nogen skurk. Også dette stykke fik en hård medfart i *Correspondance littéraire*. Stykket spås ingen succes, hvis det bliver opført, og da stykket så blev opført i januar 1774 var det ifølge *Correspondance littéraire* (11 det er nu Meister der fører pennen) nær på en fiasko. Nogle kritikpunkter fra den tidligere anmeldelse gentages, især at de fire første akter påhøres i ro, men at det kunde skyldes, enten respekt (for patriarken Voltaire) eller kedsomhed, men i femte akt lød der piften på grund af nogle ubehjælpssomme vers. Den store skuespiller Le Kain reddede situationen, men ved den næste opførelse var akten blevet skåret ned til en scene.

Det sidste stykke Voltaire skrev og så opført et par måneder før sin død var *Irène*. *Correspondance littéraire* gør detaljeret rede for den hyldest der blev Voltaire til del efter stykket, men giver det kun den betingede ros at man endnu i dets stil kan mærke den (tidligere) store forfatter. Da det kom i bogform efter opførelsen var dommen hård igen. En marquis citeres for at Voltaire ikke havde præsteret noget bedre på højden af sin karriere. Det mener *Correspondance littéraire* ikke, og erindrer om et af Voltaires bons mots: han havde om forfatteren til en tragedie sagt: »Min ven, man skal have n..... for at skrive en god tragedie«; men, fortsætter Meister, når man er over firs har man ikke nosser (december 1777, p. 33).

Voltaire havde også ændret sin æstetiske opfattelse, eller rettere lagt sig fast på den ene pol, det formelt korrekte, medens de fornyende bestræbelser var vigende. Han forslår i et forord til sin *Sophonisbe* at begavede digtere kan 'reparere' gamle stykker, som han har gjort det med Maires ts *Sophonisbe*. Dette forslag vinder ikke samtykke i *Correspondance littéraire*, men opfattes som et tegn på dekadence, og dekadence kan man tale om, i det mindste for tragedien, ja måske i hele den franske litteratur;

de store filosoffer Diderot, Rousseau og Voltaire var døde eller meget gamle.

Debatten om Shakespeare

Den fornyede debat om Shakespeare viser tidens tendenser. Voltaire vender selv tilbage til den Shakespeare som han har været med til at introducere i Frankrig. Det sker i anledning af at Le Tourneurs store oversættelse *Shakespeare traduit de l'anglais* begyndte at udkomme i 1776 – den afsluttedes i 1782; Diderot subscriberede på seks eksemplarer! men Voltaire er ude af sig selv af raseri (brev til D'Argental, 30. juli 1776). Mere artikuleret er hans brev til Det franske Akademi.⁷⁵ Han hæfter sig ved Shakespeares vulgaritet og vovede ordspil, men også ved præcise dagligdags formuleringer som i en scene af Hamlet hvor en soldat siger at han ikke har hørt lyden af en mus¹. Han foretrækker indledningen til Racines *Iphigénie*. Grækernes flåde er blokeret af vindstille. En græker, Arcas, bemærker at man ikke mærker den mindste luftning, og det på følgende måde:

- (112) Har I hørt nogen lyd i luften?
 Skulle vindene have bønhørt os i nat?
 Nej, alt sover, hæren, vindene og Neptun.
 Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit ?
 Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit ?
 Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

Bedre blev det ikke, da en oversættelse af Elizabeth Montagus arbejde *An Essai on ... Shakespeare ... with some remarks on the misinterpretations of Mons. de Voltaire* kom i 1777. Den har nok vakt opsigt, også i Frankrig, eftersom *Correspondance littéraire* allerede i juli 1776 (p. 299) omtaler at man forbereder en oversættelse (Le Tourneurs), [og at] La Harpe, forfatter til den første egentlige franske litteraturhistorie, på sin side arbejder på en

⁷⁵ Lettre de M. de Voltaire à l'Académie française 1776, *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland (Paris, Garnier, 1877–1885), tome 30, page(s) 349–370).

kritik, en nedgøring af Shakespeares *Othello* [og af] den franske oversættelse; hans kritik gælder også stilen, skønt La Harpe ikke forstår et ord engelsk. *Correspondance littéraire* mener nærmest at det vil blive en frugtesløs debat fuld af misforståelser. Da den franske oversættelse af Montagus arbejde kom i 1777 fik den en kort omtale, der klart tager parti for Voltaire, dog med fuld indrømmelse af Elizabeth Montagus kvaliteter. Hun var en stor engelsk kulturpersonlighed, og det at hendes arbejde kom i mindst 4 udgaver viser at hun blev meget læst. Hun havde gjort opmærksom på en del misforståelser fra Voltaires side, og udtalte sig meget forbeholdent om hans engelskkundskaber.

Voltaire er ikke sen til at tage polemikken op. I et nyt brev til Det franske Akademi, trykt som forord til hans tragedie *Irène* (1778), gør han igen opmærksom på at han var den første der introducerede Shakespeare i Frankrig. Shakespeares teater rummer, hævder han, enkelte smukke passager der ikke bærer præg af hans århundredes grovhed. Han har selv uddraget lidt guld af det dynd som Shakespeares århundrede havde sænket ham ned i! Voltaire accepterer ikke rimløse vers; ej heller vekslen mellem vers og prosa, som hyppigt optræder hos Shakespeare, især i hans historiske dramaer, og slet ikke skift mellem komik og alvor, mellem høje og lave personer. Som allerede nævnt kan den franske tragedie ikke rumme udtryk fra dagligdagen, og dermed heller ikke dagligdagens tragedier (cf. p. 18).

Voltaire hylder Det franske akademi for dets rolle som vogter af det franske sprogs renhed. Sproget skal også være korrekt i en tragedie: et stykke er intet værd, hvis det mangler sproglig [korrekthed/JH], og versifikationen tillægges en enorm betydning; dette gentages gang på gang. Tidligere havde Voltaire ikke taget stilen helt så tungt. (cf. p. 142). Hvis man læser Voltaires uddybning af dette synspunktet, som det står, gemt af vejen i indledningen til *Dom Pèdre*, er det dog ikke så formalistisk som det ser ud til:

- (113) ...hvoraf kommer det at Racines (*Bérénice*) læses med så megen glæde, på nær nogle fade passager? ...hvoraf kommer det at den fremkalder tårer?... Det er fordi versene er gode: dette ord indbefatter alt, følelse, sandhed,

sømmelighed, naturlighed, diktationens renhed, værdighed, styrke, harmoni, elegance, dybsindige ideer, subtile ideer, især klare ideer, rørende billeder, skrækindjagende ideer, der altid står i ret sammenhæng.

... d'ou vient que celle de Racine se fait lire avec tant de plaisir, à quelques fadeurs près ? D'ou vient qu'elle arrache des larmes ?.., C'est que les vers sont bons : ce mot comprend tout, sentiment, vérité, décence, naturel, pureté de diâion, noblesse, force harmonie, élégance, idées profondes, idées fines, surtout idées claires, images touchantes, images terribles, & toujours placées à propos.

(OC V, p. 115)

Verset er stilen, og stilen er indholdsbinden. Men i betragtning af at Voltaire sammesteds siger at en tragedies intrige kan være elendig, men stilen god, kan man konstatere at [han/JH] ikke opfatter et kunstværk som en helhed – en holdning der er udbredt i århundredet, og som også kan ses i teateranmeldelserne, der ofte beretter om det indtryk et stykke gør, akt for akt, ja scene for scene.

Voltaire hævder at de sande franske intellektuelle aldrig har ligget under for national forfængelighed (p. 265). Han kan have vidtgående ret, når det gælder videnskabsmænd og filosoffer. I det 18. århundrede blev engelsk filosofi i udstrakt grad læst i franske oversættelser, og altså fulgt med levende interesse i Frankrig; men på det litterære område er franskmændene lige så selvcentrerede som alle andre. Forskellen er at det var lykkedes Frankrig at indtage pladsen som Europas litterære centrum, så det var svært at skelne det almene fra det nationale.

Vurderingen af Shakespeare

Striden om de to af de tre enheder, tidens og stedets (handlingens var derimod bredt accepteret) blusser nu op igen. Den franske tragedie krævede, som allerede sagt, stort set at handlingen skulle afsluttes inden for 24 timer og foregå på et sted. Forfattere kunne blive kritiseret for at de proppede for meget ind i denne ramme; dette skete allerede i årtiet for den klassiske franske tragedies fødsel i debatten der fulgte på Corneilles

Le Cid (1637¹¹). Nu tages den fulde konsekvens: en kompleks dramatisk intrige der holdes inden for denne tidsramme kan blive mere uoverskuelig end en handling der løber over et længere tidsrum, og man accepterer også at man inden for visse grænser kan skifte sted mellem akterne.

Også *Correspondance littéraire* har svært ved at forene værdsættelsen af Shakespeare med hans åbenbare brud på (de franske) regler. Men er man som redaktøren Meister velorienteret i tysk kultur, kan man tage sin tilflugt til det sublime:

- (114) Men tilkommer det andre end et almægtigt geni at være sublim, selv når det sætter sig ud over alle regler og gennem sin styrke og indbildningskraft at få publikum til at godtage det mest usandsynlige og uhyrlige i sine stykker? Hvem andre end han gøre sig håb om i sine mest vidtstrakte og indviklede værker at bevare dette vidunderlige lys der ganske naturligt falder over intrigen og alle dens dele? Hvem kan rose sig af at bevare den stærke interesse, som han selv afbryder tilsyneladende med vilje og som han med sikker hånd igen knytter an til med samme energi? Hvilket geni er nogensinde trængt dybere ind i alle karakterer og i alle den menneskelige naturs lidenskaber?

Mais appartient-il à d'autre qu'à ce génie tout-puissant d'être sublime, même en se mettant au-dessus de toutes règles, et de faire supporter, à force de verve et d'imagination, ce qu'il y a dans ses pièces de plus invraisemblable et de plus monstrueux ? Quel autre que lui peut espérer de conserver dans les compositions les plus vastes et les plus compliquées cette lumière merveilleuse qui ne cesse d'en éclairer la marche, et qui se répand, pour ainsi dire, d'elle-même sur toutes les parties de son sujet ? Qui peut jamais se flatter de soutenir ce grand fonds d'intérêt qu'il semble interrompre lui-même volontairement, et qu'il est toujours sûr de relever avec la même énergie ? Quel génie a pénétré jamais plus profondément dans tous les caractères et dans toutes les passions de la nature humaine ?

(marts 1776, p. 219)

Mere jordnært griber Shakespeare-oversætteren Le Tourneur sagen an. Han angriber selve den realistiske illusion der havde præget debatten om tragediens enheder, og som egentlig også ligger til grund for brugen af den realistiske detalje (cf. ¹¹).

- (115) aldrig er nogen illusion fuldkommen, aldrig er nogen forestilling blevet taget for en virkelig handling. Hvilken tilskuer har, når tæppet går op, nogensinde forestillet sig at han virkelig er i Alexandria, at han ved at gå i teatret har

foretaget en rejse til Ægypten, eller at han er samtidig med Antonius og Kleopatra?

Jamais en effet l'illusion n'est parfaite, jamais aucune représentation n'a été prise pour l'action réelle. Quel Spectateur, au moment où la toile se lève, s'imagina jamais être réellement à Alexandrie, & qu'en venant au spectacle, il a fait le voyage d'Egypte, ou qu'il est contemporain de Cléopatre & d'Antoine ?

(p. cv)

Le Tourneur er nok ikke den første der har sagt dette (Lessing¹⁾). Han bruger engelske kilder, som han desværre ikke nævner. Men formuleringen er klar, og man skulle tro at man kunne sætte kravet om tidens og stedets enheder på teatermuseet, men diskussionen skulle komme til at fortsætte en rum tid endnu.

Høj og lav; personer og stil

Forbuddet imod at blande høje og lave personer, høj og lav stil, gennemhules nu af James Rutledge ved en eftervisning af at pøbelen kan have en dramatisk rolle (og ikke kun være et adspredende moment).⁷⁶ Han var født i Frankrig, men havde en irsk far. Eksemplet han fremfører er Shakespeares *Julius Caesar*, hvor Cæsar bruger pøbelen som pression imod patricierne; dette sættes i scene og ledsages af senatorernes foruroligede reaktion. I Voltaires *La mort de César*, inspireret af Shakespeares stykke, optræder det menige folk kun i hans sidste scene, hvor han tillemper Brutus og Antonius' berømte taler til folket. Voltaires stykke overholder tidens enhed; det slutter efter at Antonius har vendt folkestemningen. Man kan tilføje at Shakespeares teater har flere andre eksempler derpå, fx. folket i *Coriolanus* og pøbelen (the mob) opviglet af den farlige folkefører Jack Cade i *Henry VI*. *Correspondance littéraire* konkluderer at det engelske teater ofte støder an imod smagen, medens det franske svækker interessen. Lykkelig den forfatter der kan undgå begge skær (nov. 1776, pp. 380–81). Men så stilles der et interessant spørgsmål. Ud fra Horats

⁷⁶ *Observations à MM. de l'Académie française au sujet d'une lettre de M. de Voltaire*, 1776.

Ars poetica der siger der gælder de samme regler for poesien og maleriet, tages et eksempel fra malerkunsten frem: Guercinos fremstilling af Helenas bortførelse. Maleriet er af Guido¹, retter *Correspondance littéraire*. Der fremstilles i centrum Paris, der fører Helena ud af Mykene¹ og ned imod trojanernes skibe. Kærlighed og sejrssikkerhed lyser i Paris' øjne, og indtil nu vil ingen streng smagsdommer fordømme motivet. Men Helena følges af fire trofaste slaver der bærer hvad Helena har kærest, næst efter sin elsker, Paris: et smykkeskrin, en lille hund, en abe og en papegøje. Ved disse rekvisitter vises Helenas svaghed. Tilsvarende vises Cæsars ambition hos Shakespeare ved mindre uværdige detaljer, nemlig ved plebejernes hyldest. Så hvorfor ikke tillade dette i tragedier? er det udtalte spørgsmål.

Rutlidge forklarer også Shakespeares vekslen mellem prosa, blank verse og rim, der havde fået Voltaire til at tale om digterens dovenskab. Han citerer imod Voltaire hans beundrede Metastasio, der på italiensk har anvendt en lignende vekslen mellem rimede og urimede vers. Imidlertid råder Rutlidge ikke uden videre franskmændene til at opgive deres tragedie og efterligne Shakespeare; derimod nok til at give afkald på at forskønne naturen, og i stedet at udvælge fra den og sammenstille det udvalgte. Denne tilsyneladende lidt tamme, måske diplomatiske konklusion, ville imidlertid i sidste konsekvens åbne for en mere kompleks kunst, for alt findes vel i naturen?

Følger man teateranmeldelserne ser man en række tragedier dukke op der mere eller mindre henter deres inspiration hos Shakespeare. Især bliver flere tragedier af en vis, i sin samtid berømt Ducis, der hyppigt hentede sit emne hos Shakespeare, udsat for en sønderlemmende kritik, således hans *Roi Lear* (juli 1781, p. 533) og hans *Macbeth* (januar 1784, p. 466).⁷⁷ I begge tilfælde er et af hovedankepunkterne at man ikke kan

⁷⁷ Ducis bearbejdede også andre stykker af Shakespeare: *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Le roi Lear* (1783), *Macbeth*, (1784) og *Othello* (1792). Denne tragedie forsynede han med en lykkelig udgang; det gjorde han også med *Roméo*; allerede Da Portas novelle der havde tjent Shakespeare som forlæg, havde, som allerede nævnt, fået en variant med lykkelig udgang (Bandello). Den tragiske slutning har af mange været følt for hård.

trænge Shakespeares handling sammen på 24 timer. Ekspositionen bliver alt for indviklet, når alt skal fremstilles i beretninger. Der findes i *Correspondance littéraire* ligefrem en antydning af tidens betydning hos Shakespeare, noget A. W. Schlegel og Manzoni senere tager op i deres kritik af den klassicistiske æstetik. I kritikken af Ducis' *Macbeth* hedder det:

- (116) Hr. Ducis har måttet samle en mængde begivenheder på 24 timer, og de trænges sammen og kan hverken få den samme sandsynlighed eller den samme interesse som i det engelske drama, fordi tidens enhed som den franske digter har måttet indordne sig under ikke har tilladt ham at forberede hændelserne og at udvikle karaktererne med det spillerum og med den sandhed der udgør Shakespeares [monstrøse] mesterværkers største fortjeneste.

Il a fallu que M. Ducis accumulât, dans l'espace de vingt-quatre heures, une foule d'événements qui se pressent, se heurtent, et ne sauraient avoir ni la même vraisemblance ni le même intérêt que dans le drame anglais, parce que l'unité de temps dont le poëte français a été obligé de s'imposer la loi ne lui a point permis de préparer les incidents, de développer les caractères avec cet abandon, avec cette vérité qui fait le principal mérite des chefs-d'œuvre monstrueux de Shakespeare.

(jan. 1784, p. 467)

Kulturrelativisme

De fleste var sig fuldt bevidst at der var forskel på folk, at Shakespeare fx skabte sit værk i en kultur der var forskellig fra den franske. Men denne kultur: England omkring år 1600, var i franskmændenes øjne barbarisk; den franske kultur var derimod nået frem til en fuldkommenhedsgrad der ikke kunne overgås. I sit \square foretræder Voltaire dette synspunkt; han anerkender at der findes fremskridt i videnskaberne, men ikke i litteraturen. Dette var det mest udbredte synspunkt.

Men hvilket bedømmelseskriterium skal man anlægge på et litterært værk fra en anden kultur? Man havde faktisk et kriterium, men det giver forskellige resultat igennem århundredet, og måler snarere smagens udvikling. Dette kriterium er at det ikke er nok at en forfatter placeres som en af verdenslitteraturens bedste i sit hjemland; han må sættes højst hos

alle (dannede) folkeslag. Måske skal vi udelade *dannede*; derfor står det i parentes.

Voltaires modstander Fréron havde fx allerede formuleret det i sine *Lettres de Madame la comtesse de*** sur quelques écrits modernes* fra 1745–46 (lettre IX, p. 174). For ham var det en selvfølge at den franske litteratur sattes højest i alle civiliserede lande. Han skrev i århundredets midte, og hans kulturblindhed er i det mindste forståelig. Han sad forøvrigt med en oversættelse af Shakespeare ved La Place, der nøjedes med at resumere de folkelige, og i franskmændenes øjne vulgære scener, hvad Fréron bifaldt. Her er Frérons udmøntning af argumentet:

- (117) Er det forøvrigt nok for Shakespeares ære at han beundres af sine landsmænd? Sofokles, Euripides, Terents, Corneille, Racine og Molière har føjet lovprisninger fra alle de lande hvor litteraturen blomstrer, ja selv fra englænderne, til deres egne ros. Når jeg ser (Shakespeare) lige så alment beundret, vil jeg ikke tvivle mere på at hans stykker er gode. Det nationale bifald har aldrig afgjort en forfatters fortjenester. Der findes forfattere der berømmes og belønnes i Frankrig, som ville blive piftet ud hos andre folk, hvis disse folk uheldigvis kendte til dem.

D’ailleurs, est-ce assez pour la gloire de *Shakespeare* qu’il soit estimé de ces Compatriotes ? Sophocle, Euripide, Terence, Corneille, Racine & Molière ont uni aux applaudinemens des leurs les éloges unanimes de tous les Pays où les Lettres fleurissent & des Anglois eux-mêmes. Quand je verrai aussi généralement admiré, je n’aurai plus de doutes sur la bonté réelle de les Pièces. Le suffrage national n’a jamais décidé du mérite d’un Ecrivain. Tel Auteur est maintenant exalté & récompensé en France qui seroit sifflé des autres Peuples, s’il en étoit malheureusement connu.

(1745–46, pp. 167–68)

Voltaire fører argumentet i marken med samme selvsikkerhed som hans modstander. Fréron skrev ca. fyrré år før Voltaire og kan undskyldes. Voltaire gentager argumentet under helt forandrede forhold: Man har spillet Frankrigs mesterværker for hoffet i hele Europa og i de italienske akademier, siger han. Hvis man blot viser et eneste stykke af Shakespeare den hæder, så kan vi diskutere. Allerede mens Voltaire skrev dette brev til Akademiet (1778) var tingene imidlertid i rivende udvikling, som det vil være fremgået af det foregående, og opdagelsen af Shakespeare var i fuld gang, også uden for England, dog i mindre grad i Italien (de sprog

Voltaire beherskede var engelsk, italiensk og spansk, men han beskæftigede sig ikke meget med den samtidige spanske litteratur).

Men sagen bliver endnu mere pikant af at Voltaire reagerer på Le Tourneur: i dennes lange forord til første bind af hans Shakespeare-oversættelse lanceres argumentet, men nu er det den engelske litteratur der beundres overalt:

- (118) (Til nogle indvendinger) kan man svare at hans (Shakespeares) metode var god, eftersom mennesker af alle nationer er enige om at der ikke findes andre stykker der frembringer mere virkning og illusion, når de bliver opført, end hans, og at selv i studerekammerets stilhed vækker læsningen af dem større interesse, større bevægelse end nogen anden digters.

On peut répondre que sa méthode fut bonne, puisque les hommes de toutes les nations conviennent, qu'il n'est point de pièces qui fassent plus d'effet & d'illusion à la représentation que les siennes : & que dans le silence même du cabinet, leur lecture inspire plus d'intérêt, plus d'émotion, que celles d'aucun autre Poete.

(p. xcix)

Her kommer argumentet til det stik modsatte resultat. Shakespeare og ikke de franske klassikere sættes højt. Det skal desuden bemærkes at Le Tourneur ikke begrænser publikum til de dannede.

Denne nye tingenes tilstand bemærkes i *Correspondance littéraire* i marts 1776, altså før Voltaires død; der hedder det først at englænderne ville give Shakespeare førstepladsen:

- (119) Det er en forrang (den englænderne giver deres egen litteratur) som Frankrig nok aldrig vil anerkende. Men kan man kan være dommer i egen sag? Hvis sagen blev forelagt en domstol bestående af Europas forskellige folk, ville vi formodentlig tabe den i Spanien og i Tyskland. Vi ville kunne trøste os med håbet om at vinde den i Italien og især i det antikke Grækenland.

C'est une supériorité que la France ne reconnaîtra sans doute jamais. Mais peut-elle être juge dans sa propre cause ? Si le procès était porté au tribunal des différentes nations de l'Europe, il y a tout lieu de présumer que nous le perdriions en Espagne et en Allemagne. Nous pourriions nous en consoler dans l'espérance de le gagner en Italie et surtout dans l'ancienne Grèce.

(marts 1776, p. 216)

I Tyskland var opgøret med den franske smag forlængst en kendsgerning. Det kan man følge i Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, som lå små tyve år tilbage.

Historien var ved at vende Frérons og Voltaires argument til fordel for Shakespeare og imod det franske klassiske teater, imod Racine, der nu sjældent opføres uden for de fransksprogede områder, hvor litteraturen fra det store århundrede endnu står på skolernes program, medens Shakespeare foreløbig (?) hører til verdenslitteraturens største forfattere. Jeg har i nærværende essay regnet den franske tragedie til en vigtig del af tragediegenren, men dette valg kan nu faktisk diskuteres.

I *Correspondance littéraire* finder man også en række andre bemærkninger foranlediget af Shakespeare, samt en række anmeldelser af forfattere der tager Shakespeares emner op, ofte med et uheldigt resultat der giver anledning til mere almene betragtninger (metoden kan minde om den Lessing bruger i *Hamburgische Dramaturgie*).

Fréron og hans tidsskrift, *L'année littéraire*, der fortsattes af hans søn, m. fl., efter hans død i marts 1786, stod i en delikat position: modviljen imod Voltaire fortsatte efter Frérons død, ofte grovere og mindre vittigt, men Fréron og hans modstandere var enige om at den franske tragedie havde nået en fuldkommenhed der ikke kunne udvikles videre. Efter det afgørende punkt: Le Tourneurs Shakespeareoversættelse fra 1776 og frem, samt Voltaires rasende udfald imod den, faldt det naturligt for hans modstandere at anmelde Le Tourneur velvilligt (min fjendes fjende er min ven), og der kom da også en række positive anmeldelser. Men tonen skiftede omkring 1780 i negativ retning. Den afdøde Fréron og hans arvtagere stod fast, omend smidigt på klassicismens æstetiske grund, og kunne ikke acceptere et afgørende brud med den. *L'année littéraire* stod kort sagt den kulturelativeisme fjernt som kom til at præge førromantikken (Van Thieghem, p. 11). Ikke fordi Fréron overså andre kulturers betydning, men den orientering han gav var oftest andenhånds. Som et eksempel kan tjene Frérons præsentation af Holberg. Komedierne præsenteres i 11 på baggrund af La Beaumelles omtale i *La spectatrice danoise* 11, en døgnflue af et fransksproget tidsskrift der udkom i København. Holberg fremstilles

som den danske komedies fader, der ikke fuldt lever op til den franske æstetiks krav og bl.a. sætter håndværkere i scene, som i *Den politiske kandstøber*. Senere, i 1756¹¹, får oversættelsen af *Moralske tanker* en positiv omtale, dog med forbehold over for Holbergs paradoksmageri (cf Olsen 20xx og 20xx).

Correspondance littéraire forholdt sig helt anderledes. Dets internationale udblik var en selvfølgelighed; dets redaktører Grimm og Meister var direkte forankret i fremmede kulturer, især den tyske, hvor som nævnt den franske klassicistiske smag i praksis var blevet detroniseret. *Correspondance littéraire* hævder ikke mere den franske smags forrang. Den blinde kult af den franske smag sammenlignes med religiøs intolerance, og tidsskriftet forudser en strid af teologiske dimensioner mellem tilhængere og modstandere af Shakespeare. Som nævnt kan man ikke være dommer i egen sag (cf. citat 119). Når et værk skal bedømmes anlægger tidsskriftet nok stadig klassicismens kriterier, konstaterer så at de ikke opfyldes, men henviser til at værker skal bedømmes på deres egne kulturelle betingelser; omvendt hedder det at hvad der er godt i et fremmed værk, ikke behøver at være det for et fransk. Og endelig nævnes den manglende saft og kraft i de franske samtidige produktioner, fx i La Harpes tragedier.

10. BIBLIOGRAFI⁷⁸

- [Aarne, Antti, & Stith Thompson: *The Types of the Folktale*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1961.]
- [Ariani, Marco 1977: *Il Teatro italiano II. La tragedia del cinquecento*. Einaudi, Torino, 1977.]
- Ariosto, Ludovico 1881: Uddrag af *Orlando furioso* i dansk oversættelse ved C. G. V. Faber i *Indbydelsesskrift til Afgangseksamen og Hovedeksamen ved Odense Kathedralskole i aaret*, p. 3–44.
- Aristoteles 1992: [*Poetica*. Introduzione, traduzione e note di Diego] Lanza. Testo greco a fronte. Rizzoli, Milano.]
- 2004: *Poetikken*. Oversat og udgivet af Niels Henningsen. Det lille forlag, København.
- [Auerbach, Erich: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*. A. Francke, Bern, 1946.]
- Bechstein, Ludwig 1853: *Deutsches Sagenbuch* Leipzig (Georg Wigand). [Bechstein: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, p. 45.380.
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>.
- Benjamin, Walter 1963: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M.
- Berregard, Sandrine 2006: *Tristan L'Hermite: héritier et précurseur*. Gunter Narr, Tübingen.
- Brandes¹⁾
- Brandt, Reinhardt: *Rousseaus Philosophie der Gesellschaft*. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstat 1973.
- Bernays, J.: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Wilhelm Hertz, Berlin 1880.
- [Balcou, Jean 1975 : *Fréron contre les philosophes*. Droz, Genève.]
- Chassiron, [Pierre-Mathieu-Martin de, 1749 : *Réflexions sur le comique-larmoyant, par Mr. M. D. C. Durand*, Paris.]
- [Castelvetro, Lodovico 1576: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basel.]

⁷⁸ [JH: Denne bibliografi stammer i hovedsagen fra filen *DET*, og er altså aldeles foreløbig og, som man vil opdage hvis man forsøger at bruge den, ufuldstændig. Jeg har udbedret dens mangler hvor jeg ikke var i tvivl – blandt andet ved at indføje fraværende publikationer som teksten refererer til, og som det er lykkedes mig at identificere. Det har langtfra altid været mig muligt.]

Chiari,¹⁾

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de 1988: *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain 1795*. Genoptrykt Georg Olms Verlag, Hildesheim & New York, og Flammarion, Paris 1988.

Corneille, Pierre: *Théâtre complet* [Document électronique]. Tome premier. Corneille ; texte établi par Georges Couton. Document fourni par la société Bibliopolis. <http://www.bibliopolis.fr>

– 1869: Oeuvres de P. Corneille. *Théâtre complet*. Ancienne Librairie Morizot, Paris. [D'Aubignac, François Hédelin, 1657: *La pratique du theatre*. Paris, Antoine de Sommaville.]

[Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, ed. Jules Assézat. 20 tomes. Paris: Garnier, 1875–77. Usikkert men sandsynligt at denne udgave er brugt, direkte eller i en elektronisk version, cf. note 21.]

[*DTV Lexikon Theater*, ed. Bernd C. Sucher. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2 bind, München, 1994, 1996.]

Forestier, ¹⁾ 2003: *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*. Presses Universitaires de France, Paris.

Fréron, Élie: *L'Année littéraire*. Slatkine Reprints, Genève.

[Fuhrmann, Manfred (ed., trans.), Aristoteles, *Poetik*. Reclam, Stuttgart, 1982. Ikke klart hvilken udgave de er brugt.]

Furet, François & Ozouf, Mona (ed) 1988: *Dictionnaire critique de la Révolution française*. Paris.

Johann Wolfgang Goethe 1773: *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein Schönbartsspiel* (1. Fassung).

– 1982: »Nachlese zu Aristoteles' *Poetik*«. *Hamburgerausgabe*. C.H. Beck Verlag, München.

Gottsched, Johann Christoph 1968–1987: *Ausgewählte Werke*; ed. Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell; Walter de Gruyter, Berlin, New York.¹⁾

[Graves, Robert: *The Greek Myths*. Penguin: Harmondsworth, 1955. Uklart hvilken udgave der er brugt.]

Hegel, G. W. F. 1970: *Vorlesungen über die Ästhetik* I–III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M.

[Helms, Poul (ed., trans.): *Aristoteles Skrift om Digtekunsten*. Busck, København, 1958. Uklart hvilken udgave der er brugt.]

Hensel

Hoffmann, Michael 2003: *Schiller: Epoche - Werk - Wirkung*. C. H. Beck. München.

- Killy, W.: *Literaturlæxikon*, p. 11.849 (vgl. Killy Bd. 7, p. 244–245). <http://www.digitale-bibliothek.de/band9.htm>.¹¹
- Klem, Lone 201¹¹: *Unge elskende, gamle, gnavne og gerrige fædre. Komedi-traditionen fra Plautus til Goldoni*.
- Kommerell, Max 1960: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a/M., pp. 124ss.
- Kronegger, Marlies 1999: »Introduction au Baroque« in »Le Baroque en question(s)«, *Littératures classiques*, 36.
- [Kruuse, Jens 1934 : *Det følsomme Drama*. Levin & Munksgaard, København].
- [La Chaussée, Nivelles de, 1734: *La fausse antipathie. Comédie*. Prault, Paris, 1734.]
- [La Chaussée, Nivelles de, 1741: *Mélanide. Comédie nouvelle*. Prault, Paris, 1741.]
- [Lanson, Gustave 1903 : *Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante*. 2^e éd. Paris.]
- [Lion, Henri, antagelig *Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire* (Hachette, Paris, 1895).]
- Lyons: *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette: Purdue University Press, 1999.
- Marmontel, Jean-François: *Œuvres complètes (1818-20 [1787])*. Didot, Paris.
- [Mairret, 1635: *La Sophonisbe. Tragedie*. Paris, Pierre Rocolet.]
- Meyer, Ole 2004: *Dantes guddommelige komedie*, 3. reviderede udg., Multivers, København.
- Moland, Louis (ed.) *Œuvres complètes de Voltaire*. Garnier, Paris, 1877–1885.]
- [Muir, Kenneth, 1951 (ed.): *Shakespeare, Macbeth*. Bloomsbury Academic, London. Uklart hvilken udgave der er brugt.]
- [Myers, Robert Lancelot 1962. *The Dramatic Theories of Élie-Catherine Fréron*. Droz, Genève.]
- [OC og OC-élec: Se Voltaire.]
- [Olsen, Michel, 1976: *Les transformations du triangle érotique*. Akademisk Forlag, København.]
- [- 1984: *Amore virtù e poetere nella novellistica rinascimentale*. Federico & Ardia, Napoli.]
- 199¹¹: »Om realisme«. ⁷⁹

⁷⁹ Det er uklart om der tænkes på:

»Giver det mening at tale om realisme?« *Tekst og Virkelighed*, red. Steen Jansen et al. Akademisk forlag, København, 1982, pp. 39–46 eller på

- 1999: « De l'obsession à la passion – et retour au point de départ ? ». *Résonance de la recherche*. Festschrift til Sigbrit Swahn, éd. K. Jonasson et al., Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala 1999, pp. 333–343.
- 2012 « Le tournant de 1750 ». In *Actes du XVIIIe Congrès des romanistes scandinaves*. Eds. E. Ahlstedt, K. Benson, E. Bladh, I. Söhrman, U. Åkerström. Publication électronique in *Romanica gothoburgensia*. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg.
- [*Oxford Companion the English Literature*, ed. Margaret Drabble. 6th Edition. Oxford University Press, Oxford, 2000.]
- Paris, Gaston 1865: *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865.
- 1897: *L'anneau de la morte, histoire d'une légende*, Paris 1897 (tiré a part du *journal des Savants* nov.-déc. 1896).
- [Racine, Jean. Uklart hvilke(n) udgave(r) der er brugt.]
- Ricœur¹⁾
- Riley, Patrick: *The General Will before Rousseau*. Princeton, New Jersey 1986.
- Rohou, Jean 1996: *La Tragédie classique*. SEDES, Paris.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Du Contrat social. Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes. Lettre à M. d'Alembert (sur les spectacles). Considérations sur le gouvernement de Pologne. Lettre à Mgr de Beaumont, Archevêque de Paris*. Garnier, Paris 1964.
- Schadewaldt, W.: »Furcht und Mitleid«. I *Hermes* 83.1, 1955.
- □
- [Scherer, Jacques 1983: *La Dramaturgie classique en France*. Nizet, Paris.]
- Sofokles: [tragedier] i *Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos*, Aufbau-Verlag. <http://www.digitale-bibliothek.de/band30.htm>.
- Swift, Jonathan 1814: *The Works of Jonathan Swift*, ed. Walter Scott. VOL. XII[□] Edinburgh.
- Truchet, Jacques 1975: *La Tragédie classique en France*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Tulard, Jean, Fayard, Jean-François & Alfred Fierro 1987: *Histoire et Dictionnaire de la Révolution française 1789–99*. Lafont, Bouquins, Paris 1987. Med biografisk leksikon over Revolutionens agenter.

» Realisme«. *Gensyn med Realismen*, red. Jørgen Holmgaard. Center for Æstetik og Logik. Medusa, Holte, 1996, pp. 73-98.

- Viala, Alain 1997 (ed.): *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Presses Universitaires de France, Paris.¹¹
- [Voltaire: bl. a. er benyttet (som OC-élec) *Voltaire électronique*, se <http://www.lib.uchicago.edu/efts/VOLTAIRE/index.html>.
OC refererer antagelig til Moland-udgaven (se ovenfor)]
- [Weinberg, Bernard: Formodentlig tænkes der på
A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 vols. University of Chicago Press, Chicago, 1961. Uklart hvilken udgave der i givet fald er brugt.
men muligvis på
Trattati di poetica e di retorica del '500. 3 vols. Laterza, Roma-Bari 1970-1974, og på side 34 antagelig på
"Scaliger versus Aristotle on Poetics". *Modern Philology* **39** (1942), 337-360.]
- [Zappfe, Peter Wessel, *Om det tragiske*. Oslo 1941. Uklart hvilken udgave der er brugt.]

**Kapitler og afsnit fra manuskriptversionen *DET*
som ikke eller kun i mindre omfang
er optaget i det seneste manuskript**

[Filen *DET* indeholder i stedet for paragraffen “En roman som *Madame Bovary*...” (p. 31) et længere stykke om Hegel. I betragtning af at der findes en markeret krydshenvisning til stykket var det antagelig hensigten at indarbejde noget af indholdet.]

Nu viser det sig at Hegel åbenlyst bekender sig til en theodicé. Dette kan næppe komme som en overraskelse for dem der kender hans filosofi. Forskellen mellem ham og flertallet af det 18. århundredes filosoffer er at meningsfuldheden for Hegel ikke findes her og nu, selv efter nærmere omtanke og analyse, men stilles i udsigt i en mere eller mindre fjern fremtid. Det samme gør sig gældende i vulgærmarxismen. Jeg ser her bort fra at Hegel måske mente at udviklingen allerede var fuldført med hans eget system, hvad der som bekendt fremkaldte Kierkegaards protest.

Alligevel er synspunktet måske overraskende i hans æstetik. Der ser man jo store mennesker gå til grunde, men de går til grunde som bærere af en værdi, og denne værdi bevarer deres ganske vist relative berettigelse (jeg ser her bort fra de andre tragedietyper som Hegel omtaler, fx hans vanskeligheder med Shakespeare, cf. p. 26). Men Schillers *Wallenstein* gør den unge Hegel målløs. Jeg citerer begyndelsen og slutningen af artiklen.

- (120) Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung *Wallenstein's* ist trauriges Verstummen über den Falle eines mächtigen Menschen, unter einem schweigenden und tauben Schicksals. Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als Theodizee. [...] Leben gegen Leben; aber es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich! Dies zerreißt das Gemüt, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen!

(pp. 411–13)

Senere tolker Hegel *Wallenstein* mere i pagt med sit eget system. I hans æstetik skildrer han, hvordan heltene har tabt deres individualitet i den moderne prosaiske virkelighed; hvordan monarkerne vel formelt har bevaret deres magt, mens beslutningerne, når det kommer til stykket afgøres af forholdene gennem den voksende administration (I, p. 253). En række ungdomsdramaer af Schiller og Goethe har endnu et begrænset perspektiv: Hegel nævner *Die Räuber* (1781) og *Kabale und Liebe* (1783) – □ Moor tager privat hævn og i *Kabale und Liebe* drejer konflikten sig om personlige forhold. Men med de to tragedier

Götz von Berlichingen og *Wallenstein* forsøger Goethe og Schiller at skabe helte med et substantielt indhold, personer der bliver helte ved at repræsentere forsæt og mål. De forlader det borgerlige, sentimentale drama. Schiller er sig dette fuldt bevidst i prologen til *Wallenstein*, affattet efter selve trilogien:

- (121) Die neue Ära, die der Kunst Thaliens
Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch
Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend,
Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis
Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen,

[Schiller: *Wallenstein*. Deutsche Literatur von Luther bis
Tuchofsky, p. 476.354 (vgl. Schiller-SW Bd. 2, p. 271)
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>]

Medens konflikten i *Götz von Berlichingen* ifølge Hegel sætter to værdisystemer – feudalismens og absolutismens – op imod hinanden, anlægger Hegel ikke samme synspunkt på *Wallenstein*. I æstetikken går et stort menneske ikke, som i ungdomsanalysen, til grunde på en tavs og døv skæbne; men hans vaklende forsæt om at redde Tyskland hæfter Hegel sig ikke meget ved. Han fremhæver at Wallensteins generaler og befalingsmænd forlader ham da han sætter sig op imod kejseren, og forbigår hurtigt at Wallenstein muligvis har en relativ ret til at opkaste sig til regulator af de politiske forhold, i og med at kejseren (måske?) ikke formår at bevare rigets enhed. For Hegel går Wallenstein til grunde, fordi han har sat sig ud over den pligt over for kejseren, og imod staten, som flertallet af hans generaler føler sig bundet af. Selv repræsenterer han ikke noget alment. Dette kan man muligvis tvivle på hvis man anlægger en historisk analyse.

Schiller havde beskæftiget sig indgående med Wallenstein og hans tid. I sin *Geschichte des dreißigjährigen Kriegs* såvel som i dramaet fremstiller han ikke Wallensteins planer om at skaffe Tyskland fred som helt urealistiske, men han betoner Wallensteins overmod og vaklende kurs. Et element i Schillers analyse kan stemme med Hegels: at folk i en krisesituation snarest stoler på det gamle, og det vil her sige på kejseren og hans myndighed.

Men som nævnt er historiske fiktion lige så afhængig at sin affattelsestid som af sin fiktive tid, og jo længere vi kommer frem i tid, jo stærkere bliver Staten som institution. En general i Hegels samtid kunne meget vel have befundet sig i Wallensteins situation. Vi husker i historien mest de generaler hvis statskup lykkedes, mindre dem for hvem det gik galt. Napoleon (den Første

og den Tredje) kender de fleste, de færreste derimod en general Boulanger der med lidet held forsøgte statskup i Frankrig i sidste del af det 19. århundrede.

A propos Napoleon skatter Hegel i det mindste i sin æstetik ikke til den myte der dannedes om kejseren, måske fordi Hegel døde for tidligt (1831), inden mytens opsving.

Hegels ungdomsanalyse har således det for sig at den dumpe skæbne som han føler Wallenstein går til grunde på meget vel kan være et udtryk for tidens voksende anonymitet.

Tilbage til *Wallenstein*. Rigtigt er det at forsættet om at skabe fred, med Hegel ord om at redde Tyskland, står svagt i Wallensteins sind og derfor også for læseren. Wallensteins eventuelle store plan, at skaffe Tyskland fred, træder mest overbevisende frem hos hans beundrer, den unge idealist Max Piccolomini i hans diskussion med kejserens udsending Questenberg (*Piccolomini* I,4). Han kan endnu tolke Wallensteins taktik som et udtryk for ønsket om at realisere en stor idé, freden og Tysklands enhed.

Men Wallenstein er svær at blive klog på. Hans ædle motiver er vanskelige at skelne fra hans personlige ambitioner. I konfrontationen imellem Wallenstein og Questenberg (*Piccolomini* II,7) tales ikke meget om målet for krigen. Questenberg bebrejder Wallenstein hans tøven, og Wallenstein minder i sikker selvhævdelse om de ydmygelser han tidligere har været udsat for og gennemskuer kejserens plan om at berøve ham hans militære magt.

Læseren er aldrig helt klar over hvor meget dette projekt tæller for helten, hvor meget der indgår af privat begær (om at besidde Bøhmen) og hvor meget der med et moderne ord er patriotisme. I samtalen mellem Octavio, der er kejserens mand, og hans søn Max, der beundrer Wallenstein men også er loyal imod kejseren, svarer faderen med ironi, da sønnen afviser at Wallenstein skulle ville rejse hæren til oprør imod kejseren:

(122) OCTAVIO.

So was nichtswürdig Schändliches begehrt
 Er keineswegs — Was er von uns will,
 Führt einen weit unschuldigeren Namen.
 Nichts will er, als dem Reich den Frieden schenken;
 Und weil der Kaiser diesen Frieden haßt,
 So will er ihn — er will ihn dazu zwingen!
 Zufriedenstellen will er alle Teile,

Und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen,
Das er schon innehat, für sich behalten.

(*Piccolomini* V,1). [Schiller: *Wallenstein*. Deutsche Literatur von Luther
bis Tucholsky, p. 476.576 (vgl. Schiller-SW Bd. 2, p. 394-395)
<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>]

Ifølge faderen vil Wallenstein skabe fred i riget, og kun fordi kejseren, mener Wallenstein, hader freden, vil han tvinge denne; han vil gøre alle tilpas, og så for sin umage beholde Bøhmen, som han allerede behersker. Men hvem tænker sådan? Der er ikke belæg for at Wallenstein for alvor vil bryde med kejseren, før han bliver nødt til det, fordi hans budbringer til svenskerne er blevet fanget af de kejserlige; han står altså som en forræder i de andres øjne. Faderen konstruerer Wallensteins tanker, ja han konstruerer også hvad Wallenstein mener at kejseren mener: at han ikke vil have fred. Vi står altså med noget så nyt som et drama hvor læseren ikke sikkert ved hvad en af hovedpersonerne mener. Citatet er et eksempel på en for Schillers tid raffineret form for dækning, der er næppe findes i klassisk, endsige førklassisk dramatik.^{80,81}

⁸⁰ En undtagelse findes hos Shakespeare, i *Henry IV*, I.

⁸¹ [JH: En huskeseddel:] Michael Hoffmann (I og 2003).

[I filen *DET* følger efter diskussionen af Gellert-citatet (ovenfor, side 22) to paragraffer og et yderligere citat.]

Man ved i Antikken hvad man taler om. Ordet *tragedie* anvendes ret præcist på en social praksis, dramaopførelser under visse bestemte omstændigheder; det kan også anvendes som samlebegreb (ekstensiv anvendelse) på teksterne, men i det øjeblik man vil give en definition af deres fællesmængde er fanden løs. Aristoteles er ikke den skyldige: han vil give en brugsanvisning på fremstilling af tragedier, men senere vil man med definitioner bestemme en prototype, og det lader sig ikke gøre.

Den omtalte Gellert giver forøvrigt en slags beskrivelse af tragedien men indirekte, fordi han beskriver hvorved komedien adskiller sig fra tragedien. Han bestræber sig altså ikke på levere en sammenhængende definition, men nævner hvordan man opfattede den tragiske genre.

- (123) Det ville ganske vist være meningsløst, hvis komedien skulle give sig i kast med tragediens store og skrækelige rekvisitter, såsom mord, fortvivlelse og deslige. Men hvornår har den gjort det? Den nøjes med en almindelig, omend sjældnen begivenhed, og kender ikke til en høj adelig handling; den ved intet om store heltes sæder og følelser, der udmærker sig, enten ved deres ophøjede dyd eller ved deres usædvanlige hæslighed; den kender intet til den tragiske høje og prægtige stil.

Es wäre freilich unsinnig, wenn sich die Komödie jene großen und schrecklichen Zurüstungen der Tragödie, Mord, Verzweiflung und dergleichen, anmaßen wollte; allein wenn hat sie dieses jemals getan? Sie begnügt sich mit einer gemeinen, obschon seltenen, Begebenheit, und weiß von dem Adel und von der Hoheit der Handlung nichts; sie weiß nichts von den Sitten und Empfindungen großer Helden, welche sich entweder durch ihre erhabne Tugend, oder durch ihre außerordentliche Häßlichkeit ausnehmen; sie weiß nichts von jenem tragischen hohen und prächtigen Ausdrücke.

Lessing: *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, p. 346.249 (vgl. Lessing-W Bd. 4, p. 40).

<http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>

[I filen *DET* er underafsnittet “Omvendelsen” (ovenfor startende p. 57) meget kortere; til gengæld følges det op af et helt underafsnit “Et grænsetilfælde” (markeret med huskesedlen “AFSNITTET FLYTTES”) der ikke findes i oktober-versionen.]

Omvendelsen

Denne type findes sporadisk helt fra Antikken (Sofokles’ *Filoktet*, hvori en person opgiver at bedrage titelpersonen). I den italienske renæssance og i den franske senklassicisme får denne type større betydning, og lidt senere, fra midten af det 18. århundrede bliver omvendelse hyppig i det følsomme drama, såvel som i tragedien, hvad man har været mindre opmærksom på. Man vælger nu ofte, nogle [forfattere] med fuldt overlæg, den slutning som Aristoteles opfattede som den ringeste (kap. 13, slutningen), nemlig at lade de gode blive lykkelige og at straffe eller udstøde de onde (cf. 11). Helten er her ikke heroisk fra begyndelsen, men han kan have en svaghed som han overvinder.

Et grænsetilfælde

Jeg vælger som eksempel et drama som *El castigo sin venganza* (trykt 1634) af Lope de Vega, som forfatteren kalder *tragedia* i sidste replik. Jeg fremdrager det fordi det er et grænsetilfælde. Stykket regnes af Zanin (p. 39) som en tragedie, omend ud fra andre kriterier end dem jeg anlægger. Det er udarbejdet ud fra en novelle af Bandello (I,44), hvor marquis’en af Este (hos Lope en hertug) offentligt lader sin unge kone af andet ægteskab og sin søn af første ægteskab dræbe, fordi de har indledt et forhold. Bandello skildrer de unge mindre sympatisk end Lope; især pigen, og hendes forførelse af den unge mand. Forførelsesscenen er rent digt, medens Bandello ellers er bundet af at han genfortæller en kendt begivenhed. Værdierne står fast fra begyndelsen: forholdet er skændigt, omend Bandello nævner at marquis’en forsømmer sin unge kone og i stedet forfører byens piger.

Lope skærper konflikten på flere måder.

- Sønnen Federico bliver til en uægte søn. Får hertugen en søn i sit ægteskab, vil Federico altså miste sin position som arving.
- Hertugen har indvilget i det andet ægteskab under pres fra hoffolkene og fortryder det.

- Federico er draget ud for at hente sin fars brud, Casandra. De unge mødes altså og forelsker sig i hinanden før Casandras ægteskab med faderen.
- Deres store kærlighed skildres positivt.
- De unge elskende har moralske betænkeligheder og ved at de synder, også imod Gud, men vælger fortabelsen. Der lægges altså op til en konflikt: kærligheden imod de sociale normer og den religiøse fortabelse. Men tingene sættes på plads.
- Federico får betænkeligheder og vil gifte sig med en pige som han før mødet med Casandra har elsket, og som faderen foreslår ham, fordi hun er et godt parti der næsten kan opveje det eventuelle tab af tronen.
- Hertugen overvejer om han skal straffe og stiller i en lang monolog (v. 2835–2914) værdierne hierarkisk op. Han sætter, med inddragelse af eksempler fra Antikken, faderens kærlighed til sønnen lavere end dennes pligt over for faderen. Kan sønnen berøve faderen æren, så kan faderen også berøve ham livet. Der hersker i slutningen ikke tvivl om værdierne.
- Der sker en tematisk forskydning. Hertugens problem bliver nu at straffe, uden at hævne sig, dvs. uden at offentliggøre den skandale som ægteskabsbruddet er. Det gør han ved at binde Casandra, dække hende med et tæppe og befale Federico at dræbe den ham ukendte kvinde, der, siger hertugen, står i ledtog med nogle sammensvorne. Derefter tilkalder han hofmændene, og befaler dem at dræbe Federico, fordi han har dræbt sin stedmoder, Casandra, som hertugen påstår er gravid. Federico skulle således have gjort det på grund af den tabte arveret. Dramaets titel: »Straf uden hævn«, bliver næsten polemisk vendt imod kildeteksten, Bandellos novelle, hvor skandalen jo åbenbares. Det velmaskerede mord bliver hovedsagen.

Lope lader narren, Batin, resumere genreproblemet ganske klart i stykkets sidste replik:

- (124) Her slutter den tragedie om straffen uden hævn, der i Italien er en sensation, men i dagens Spanien er et eksempel.

Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que, siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España.

Tragedien, der her vel henfører til den blodige slutning er i Italien (hos Bandello) en sensation, men i Spanien i Lopes eget drama er den blevet et eksempel til efterfølgelse, og er altså ikke mere en tragedie. Lope anvender nok ordet i tidens betydning, som 'tragisk historie', dvs. en ulykkelig, forfærdelig hændelse.

[Herefter følger så underafsnittet "Den tilfældige katastrofe" (ovenfor, p. 49) – hele afsnittet "Begrænsning gennem udelukkelse" er bygget om.]

[Inden afsnittet “Det religiøse teater” (p. 116) findes i filen *DET* dette afsnit:

Giraldi: *Orbecche*, 1541

Desværre var Trissino ikke nogen stor digter, og den dramatiker og teoretiker der nu skal omtales var det heller ikke. Men både hans stykker og hans teoretiske overvejelser giver et prægnant bud på et moraliserende drama.

Giambattista Giraldi var en af sin tids mest produktive dramatikere. I 1541 fik han opført en sand rædselstragedie, *Orbecche*, der blev udgivet i 1543, og han brugte samme stof i sin novellesamling *Gli Hecatommithi* (II,2). Novelle og drama fremstiller hvordan kong Sulmone, da han opdager at hans datter er hemmeligt gift, lader hendes mand og deres to børn dræbe, hvorefter han præsenterer ligene for datteren. Han forestiller sig at hun nu vil gifte sig efter hans ønske, men i stedet stikker hun, først sin far og så sig selv. Hvis man læser Aristoteles’ definition af katharsis som renselse (uddrivelse) af medliden(hed) og frygt ved hjælp af disse og lignende forstyrrelser (perturbationes), lever Giraldis splatterdrama måske op til kravet.

I så fald skal man dog se bort fra et vigtigt fænomen, *overkodning*. Jeg har lånt begrebet fra Gilles Deleuze¹¹. Det drejer sig om at en beretning ved kommentar og forfatterrefleksioner kan tolke sin egen tekst, i ekstreme tilfælde stik imod hvad man skulle mene var tekstens sigte. Prosafortælleren kan gøre det gennem sine refleksioner, og Giraldi gør det da også med eftertryk i sine noveller, hvor moralen understreges lige fra det resume hvormed beretningen indledes til de mange kommentarer der ikke lader læseren i tvivl om hvad meningen skal være, men måske nok om hvad den er.

I dramaet indføres refleksionerne gennem koret (overtaget fra græske modeller; det deltager dog ikke i handlingen og optræder i aktovergangene), og desuden i en prolog, hvor Nemesis optræder i kristeliggjort form og kræver straf over synderen der ikke har omvendt sig. Nemesis tillægger den kristnes fristelser en mening: de gode fristes mest, medens Gud er langmodig med de svage, og venter til sidste øjeblik med at straffe dem. Gud har været langmodig og givet kongen alle muligheder for angert, men nu er målet fuldt; kongen har altså måske gjort sig skyldig i den synd der kaldes *praesumptio*, han har udsat angerten, da han regner med at han altid kan nå at angere i sin sidste time.

Denne tolkning er ikke umulig i et gudscentreret univers der udfordres af Renæssancetidens tanker.

Giraldi betoner at mennesket er frit og kan vælge det bedste. Disse ord betoner viljens frihed, et yndet tema i tiden, som også i det spanske teater hamres fast, sandsynligvis rettet imod den protestantiske prædestinationslære med den 'bundne vilje'. (Lucas, Hagen⁸¹) Et eksempel der også sætter Guds langmodighed med synderen i scene er Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla* (1630), hvor forføreren stadig gentager: « Tan largo me lo fiáis » (I (Gud) gav mig så lang en frist), uden at omvende sig – og dermed går for vidt. Temaet at retfærdigheden sker fyldest, men ofte sent, bliver yndet i den franske senklassik. Endelig optræder i første akt kong Sulmones dronnings ånd: hende har han myrdet på grund af incest med hendes egen søn! og nu kræver hun hævn.

Prologen med Nemesis og dronningens ånds krav på hævn i første akt fylder meget, men er ikke handlingsbærende; i novellen begrænser moraliseringen sig stort set til indholdsresumeeet og konklusionen, men optræder sparsomt i selve beretningen, modsat de fleste andre noveller. Drabet på dronningen nævnes kun kort. Moralens forhold til novellen er således mere ydre, og dette kunne tyde på at novellen kunne være skrevet først. *Orbecche*-stoffet kunne ligefrem bære spor af at Giraldi har begyndt sit forfatterskab i en helt anden ånd (cf. appendix⁸²).

Men Giraldi ændrer praksis: hans næste tragedie *Altile* har en lykkelig slutning. Intrigen minder om den i *Orbecche*, men den strenge fader opdager betids at den unge kvindes mand er hans egen søn, og skurken der er skyld i forviklingen begår selvmord (Dramaet findes også i novellesamlingen, som II,3). Det går således de gode godt og den onde ondt. Giraldi fortsætter med at skrive tragedier med lykkelig slutning, et skift han uddybede teoretisk. Dog er der stor forskel på disse slutninger. I *Altile* kan man sige at det unge par jo blot var heldigt; sociale genkendelser (dvs. genkendelser der angår personernes sociale status) forbigår eller ligefrem fortrænger ofte det der var problemet, typisk, som her, standsforskellen eller den økonomiske forskel. De to unge viser sig på fiktionsplanet at være jævnbyrdige, og væk er det virkelige problem.

⁸² [JH: En huskeseddel:] mere om vaklen i værdisætninger.

Molière fx bruger også disse genkendelser for at komme uden om de sociale modsætninger som han ikke kunne eller ville sætte sig op imod.

Nogen egentlig moralisme indebærer de sociale genkendelser ikke. Det unge par har jo ikke gjort sig specielt fortjent til lykken. og Giraldi skriver i forlængelse af *Altile* endnu et par stykker, hvor angeren spiller ingen eller kun en underordnet rolle (*Gli Antivalomeni*, cf. novelle II,9, og *Selene*, cf. novelle V,1). I det sidste stykke bliver en dronning anklaget for utroskab, men det viser sig til sidst at hun er uskyldig (motivet var yndet i flere middelalderromaner). Først med *Euphimia* (cf. novelle VIII,10) optræder omvendelsen tydeligt: i al korthed har en pige giftet sig imod sin faders vilje. Den valgte, der er af lavere stand, vil dræbe sin kone; det mislykkes, og hun reddes efter at have indset sin fejl. I *Arrenopia* (cf. novelle III,1) er hovedintrigen at manden bliver forelsket i en anden og derfor vil lade sin kone myrde, men senere, da konen har reddet ham, angreder, hvorefter parret lever lykkeligt videre. Hertil føjer sig en anden intrigue: konen undslipper i mandsdragt, såres og bliver helbredt af en ridder, der tror at denne mandsskikkelse lægger an på hans kone. En ægtemand er således på vej ud af ægteskabet, forblindet af sit begær, en anden forblindet af jalousi. Herudfra kan Giraldis ideologiske position fremanalyseres, som Hagen gør det med stor akribi. Tilbage står at i dramaet har begge piger giftet sig mod faders vilje (III,3). Dette motiv understreges i tragikomedien, hvor Arrenopia knælende beder sin far om tilgivelse (V,11), og prologens moral understreger at man ikke skal gifte sig imod sine forældres vilje, efter faderens må man forstå, for Arrenopias mor gik ind for datterens ægteskab (V,11). Dette motiv er mindre fremhævet i novellen, hvor kun Arrenopia har giftet sig imod sin fars vilje, og hvor lydighedsmotivet ikke nævnes i resumeet. Det er bemærkelsesværdigt at Giraldi i dette stof (der er hentet fra gamle ridderromaner), anbringer et tema der er aldeles unødvendigt for handlingen, en datters ulydighed, men som han tager op utallige gange.

I ridderromanstoffet der sætter en forstødt hustru i scene findes der flere [eksempler/JH] i den såkaldte væddemålscyklus (*Cycle de la gageure*), hvor en kvinde bliver falskeligt beskyldt for utroskab og hendes uskyld så bevises. I nogle reddes hun af en ridder eller sin egen mand, i andre handler hun selv. Giraldi vælger her den aktive variant (repræsenteret fx i romanen *Guillaume de Dole*), hende der tager sagen i egen hånd og modsætter sig uretten (hvad også kvindelige personer hos Boccaccio gør i et par noveller (*Decameron* II,9

og III,9), modsat altså den passive kvindetype der bliver rensset for anklagen af en mand; det er den type Ariosto anvender i sin *Rasende Roland*, da han lader Rinaldo rense en dronning for anklagen om utroskab (IV, 543ss.), og den findes også hos Giraldis i hans *Eufimia*, novelle såvel som drama. I forhold til novellen har Giraldis altså i *Arrenopia* betonet lydighedsmotivet, men bibeholdt den aktive kvindelige hovedperson.

Dette lægger så op til et senere stykke, *Epitia*, hvor pigen, hvis bror er dødsdømt for voldtægt, accepterer et forhold til dommeren for at redde sin bror. Hun får i stedet hans lig efter henrettelsen (således i novellen), eller (i dramaet) et lig af en forbryder, udklædt som broderens, fordi en behjertet fangevogter har undladt at halshugge denne. I forhold til novellen sletter Giraldis således det rene rædselsmoment: udleveringen af broderen, men som lig! Epitia klager sin nød til kejseren, der dømmer dommeren til døden, men først lader ham gifte sig med pigen (af sociale grunde). Hun går så i forbøn for dommeren og lever lykkeligt med sin brors morder (i novellen) eller ham der har beordret broderen henrettet (i stykket), i begge til sine dages ende! Respekten for det hellige ægteskab er den magnet der usynlig under scenen styrer handlingsforløbet, helt ud i det for os absurde.⁸³ Disse stykker foregår i fyrsteligt miljø, hvad tragedier, også med lykkelig udgang, jo gør. Men borgerligheden og dens værdier lurer ofte lige under overfladen. *Euphymia* er fuld af vulgærmachiavellistiske tirader, men mange af kan lige så vel gælde den skrupelløse forretningsmand.

- (125) En mægtig Herre (fyrste) skal aldrig undlade at fuldbyrde, hvad enten det er godt eller ondt, hvad der falder ham ind, når blot der er fordel (utile⁸⁴) ved det.

Un possente signor, sia mal, sia bene
 Ciò che di fare a lui uiene in pensiero,
 Pur ch'utile ui sia, che vi sia acquisto,
 Non dee lasciar mai di condurlo al fine.

(II,1)

⁸³ For nærmere uddybning cf. Lucas og Hagen.

⁸⁴ *Utile* betegner i tidens sprog den økonomiske profit.

Teori

Også i sine teoretiske tekster går Giraldis fuldt og helt ind for at entydiggøre sine tekster. Dette er vanskeligere at realisere i et drama hvor personernes replikker ikke altid lader sig kontrollere og altså lokalt kan få tilskueren/læseren til at anlægge andre perspektiver på handlingen.

Giraldis tanker i forordet til *Orbecche*, der er dateret fra 1541, er meget interessante. Det affattes nogle år efter at Pazzis latinske oversættelse af *Poetikken* var kommet (1536), men inden de mange kommentarer. Også Giraldis skriver altså inden Aristoteles' *Poetik* var blevet gennemfortolket og kanoniseret, så at næsten alle bøjede sig i støvet for denne (konstruerede) autoritet; han havde endnu ikke den lammende respekt for Aristoteles, som senere med få undtagelser blev fremherskende; han tillader sig at finde teksten dunkel og definitionen på tragedien svær at begribe, og han savner eksempler på de regler der gives, hvad få andre vover (cf. dog p. 88). Disse basale vanskeligheder har ikke ændret sig meget siden hans tid. Desuden bemærker han, hvad der måske viser hen til hans praksis, at Romerne, som overtog tragedien fra Grækerne, gjorde tragedien betydeligt mere alvorlig. Denne bemærkning kunne tyde på at Giraldis i *Orbecche* lader sig inspirere af Seneca mere end af de græske tragikere (Hagen, p.8). Måske tyder det også på at han selv er ved at skifte mening: når han, med rette, fremhæver at Seneca dyrker den uheldige udgang, antyder han måske at det gjorde de græske 'tragikere' ikke ubetinget. Det uddybes senere i forordet til *Altile*.

I sin versprolog til *Altile* går Giraldis direkte tilbage til de græske tragikere og modsiger Aristoteles ud fra dem; han nævner flere af Euripides tragedier med lykkelig slutning (*con lieto fine*): *Ion*, *Orestes*, *Elena*, *Alkestis*, samt *Ifigenia*. Han vælger altså bevidst, uden den autoritetstro der senere bliver dominerende, den slutning som Aristoteles betragter som den mindst gode, og som han forklarer med publikums dårlige smag (cf. ovenfor).

Desværre ved vi ikke, hvornår versprologerne til tragedierne er skrevet, så det er svært at datere Giraldis ideologiske udvikling. De foreligger trykt i den samlede udgave af Giraldis tragedier fra 1583, udgivet posthumt af hans søn, men er sikkert affattet længe før (cf. Weinberg I, p.210f.¹¹). Disse tragedier med lykkelig slutning opdyrker Giraldis, og flere af dem svarer til tragedien med dobbelt udgang, lykkelig for de gode, uheldig for de onde. Men blandt disse er der en forskel: det er hyppigt forekommende træk er at de gode til sidst opnår

lykken; det svarer til 'den poetiske retfærdighed'; et andet mere specielt træk er at de ofte først må indordne sig under en snæver morals bud.

Giraldi viser sig her, længe før striden mellem de Gamle og de Moderne (i slutningen af det XVII århundredes Frankrig) som en 'moderne': tiderne skifter, og de antikke digtere ville sikkert have prøvet at tilfredsstille tidens krav, hvis de havde levet nu.

Giraldi kan synes at foregribe Marmontels overvejelser; også denne betoner forskellen mellem den moderne livsanskuelse og Antikkens, som han lidt hurtigt indordner under blind skæbnetro (cf.¹¹). Giraldi lægger altså op til et moraliserende drama, fuldt af sandfærdige mirakler, der trøster, styrker dem som udi troen vakler. Det er en skam at talentet ikke rækker til at overbevisende at virkeliggøre disse tanker.

Giraldi skrev også en afhandling om hvordan man skal skrive komedier og tragedier. (*Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, dateret fra 1543, men måske skrevet et par år senere).⁸⁵ Kommentaren er nu mindre kritisk over for Aristoteles. *phóbos* og *éleos* gengives nu med *terrore* og *compassione* (eller *commiserazione*), altså »rædsel og medlidenhed«. Og dens funktion er nu almen:

- (126) Fordi tragedien med rædsel og medlidenhed påpeger hvad vi skal undgå, renser den for de forstyrrelser som de tragiske personer har indviklet sig i.

Perchè la tragedia coll' orrore e colla compassione mostrando quello che dobbiam fuggire, ei purga dalle perturbazioni nelle quali sono incorse le persone tragiche.

(p. 32)

Endnu tydeligere betones moralismen i en så indviklet passage at jeg må nøjes med at resumere den:

- (127) De godes handlinger (1) kan aldrig vække rædsel og medlidenhed (2), selvom de får en ulykkelig slutning. De barske hændelser åbenbarer nemlig en grumhed som bevirker så megen rædsel at medlidenheden næsten udslukkes, og dette kan ikke fremkalde gode sæder (3). Tragedien skal jo gennem rædsel og medlidenhed der vækkes af de straffe, som de der rammes af ulykken udstår for deres vildfarelser (4), rensse menneskenes sjæle, men da der ingen skyld (5) er i de godes handlinger, kan tragedien ikke opfylde sit formål.

Le azioni de' buoni (1) adunque non desteranno mai l'orrore e la compassione

⁸⁵ Cf. *Dizionario biografico Treccani* under 'Giraldi'.

(2), quantunque siano condotte a misero fine, perchè lor fieri accidenti mostreranno una certa crudeltà che porterà con esso lei tanto di orrore, che rimarrà come spenta la commiserazione, nè potrà ciò introdurre buon costume (3) alcuno : perocchè purgando la tragedia gli animi degli uomini per l'orrore e per la compassione che nascono dalle pene sofferte per gli errori (4) loro, da coloro sui quali cadono i casi avversi, non essendo in tale azione peccato (5), non può avere il suo fine la tragedia.

(*ib.* p.24–25)

Også for Aristoteles ville det gode ('ypperlige') menneskes ulykke være en afskyelig (kap. 13), men Giraldi bestemmer her klart ulykken som en straf for vildfarelser, og de gode bestemmes som skyldfri. Her modsiger Giraldi ikke Aristoteles direkte, men de gode defineres udelukkende ud fra deres høje moral, og en straf kan derfor ikke komme på tale. Personerne får løn som forskyldt og der er tale om kontant afregning. De der straffes er derfor personer der har gjort sig skyldige, men for det meste når de at angre og omvende sig. Det er dem der indbyder tilskueren til identifikation.⁸⁶

Dobbeltslutningen går Giraldi her også ind for og nævner som eksempler sine egne stykker, lige som i versprologen til *Altile* (cf. p. 229). Selv om Aristoteles skulle have ret i at den enkle (ulykkelige) slutning er den bedste, vil han hellere med lidt mindre fuldkommenhed behage dem stykkerne skal opføres for. Tragedierne med ulykkelig slutning kan være egnede som læsedramaer! (*ib.* p. 34).

Hvad sentenser angår, så beskriver Giraldi først deres funktion som Aristoteles beskriver *diánoia*. De giver udtryk for en persons vilje, hensigt eller sindelag. Men mere end både Aristoteles og Trissino har han øje for deres moraliserende funktion. Han roser Seneca for hans alvorfulde sentenser, og dette kan ikke have meget med Aristoteles' *diánoia* at gøre. Man fornemmer at de er løst fra den udsigende person og værdsat for deres almene – moraliserende – karakter. Via sentenserne formulerer koret også intrigens moral og giver i få vers tilskueren mulighed for at bedømme handlingerne (p. 54–55, teksten har lakuner, fordi en bogbinder har skåret mere end marginen af og passagen er ikke blevet trykt i den moderne udgave af *Discorso*). Endelig kan sentenserne sættes på rim, for bedre at virke, på publikum må man forstå (s. 58–59).

⁸⁶ [JH: En huskeseddel:] mere om de godes omvendelse?

Også på dette punkt foregriber han den senklassiske moraliserende franske tragedie. Marmontel og den senere Voltaire satte moralske sentenser højt,

Man finder også hos Giraldis et argument der senere får stor betydning. Tragediens afskrækkende eksempel virker proportionalt. Mennesker af lavere stand vil sige sig til selv at hvis de store styrtes i så store ulykker, hvad vil der så ikke ske med dem selv hvis de giver efter for deres tøjlesløse begær. Og grebet af hemmelig anger vil de afholde sig fra disse gerninger og fra dem der er værre. Denne betragtning kan Giraldis have fundet andetsteds (den bliver senere helt almindelig), men han kan også have tænkt det ud fra sin interesse for regulering af privatlivet også hos de lavere stænder (og det ene udelukker ikke det andet), som han behandler i sin novellesamling (cf. Olsen 1975, p.11⁸⁷); de var jo udelukket fra tragedien.

Lidt senere, i forordet til *Selene*, samler Giraldis sit syn på teatrets moraliserende funktion som massemedie, noget det ikke blev i Italien:

- (128) For altså på en dag at belære tusindvis af mennesker om den rigtige måde at leve det udsatte liv med ære, blev teatre og scener indført, med det formål at tilskuerne, når de så hvordan forskellige slags mænd og kvinder med forskellige kald og af forskellig stand, med forskellig levevis og karakter fik forskellige skæbne og forskellig lykke, kunne blive skarpsindige, og selv forstå at vælge det rosværdige og undgå det dadelværdige blandt så mange mennesker og levemåder, og indse at den der følger dyden får et godt liv og den der følger lasten et ondt. Dette var grunden til at Athen og Rom satte pris på scener og teatre, til at den lykkelige fyrste der i vore tider med stor omtanke styrer dette rige, har indført fiktionen på scenen for på en gang at fornøje jer og vise jer, hvordan man skal føre et prisværdigt liv.

Per insegnare adunque in un sol giorno
A migliaia di gente il uero modo
 Di compir, con honor, la uita frale,
 In vso posti for theatri, & scene.
 Perche ueggendo indi gli spettatori
Varie sembianze d'huomini, e di donne,
Di uarij vffici, & qualità diuerse,
 E di uarij costumi, & varie leggi
 Sortir diuersi fini ; & uarie sorti ;
 Fatti acuti, sapesser da se in tanta

⁸⁷ [Der tænkes antagelig på Olsen 1976, hvor Giraldis ofte diskuteres; intet fra 1975 i publikationslisten er relevant./JH]

Varietà di genti, & di costumi.
 Seguir la loda, & ischiuare il biasmo,
 Et ueder, che chiunque uirtù segue.
Giunge à buon fine, & chi'l mal segue, à reo.
 Questa la cagion fù, ch'Athene, e Roma
 Hebber le Scene, & i Theatri in pregio.
 E perciò anchora, à questi nostri tempi
 Il felice Signor, ch'à questo Impero
 Con gran prudentia, il fren rallenta, e stringe
 Per dilettrarui à un tratto, e dimostrarui
 Il modo, di seguir lodeuol uita.
 Le fauole introdotte hà ne le Scene,
 Et hà uoluto in quello giorno farui
 Rappresentar la fauola, di cui
 Esser tutti deuete spettatori.

At så netop denne tragedie mere er bygget op på eventyrlige begivenheder med lykkelig slutning kan vi her se bort fra.

Modsat Trissino, for hvem moraliseren højst er en biting, slår Giraldis altså ind på moralismens vej, både i praksis og i teorien, og her får han følge af de fleste teoretikere og af mange dramatikere. Moralen havde kronede dage. Et tankevækkende eksempel er Tasso der, bl.a. plaget af moralske skruler, fik ødelagt sin *Gerusalemme liberata* i den senere version, *Gerusalemme conquistata*.

Man kan imidlertid, lige som med den moraliserende Horatsreception, gøre en lang historie kort. Horatsreceptionen kunne resumeres i et fejlцитат (cf. ovenfor) og Giraldis Aristoteles-reception kan resumeres i dens resultat, i den praktiske analyse. I 1550 udgav Giraldis en meget kritisk kommentar til Sperone Speronis tragedie *Canace*. Udgangspunktet er at incesten i sig selv er smudsig og forkastelig, bl.a. fordi den sker med forsæt, modsat *Ødipus* og *Jokaste*, der ikke kender hinandens identitet, da de gifter sig. Debatten domineres af et par krav fra Aristoteles' *Poetik* (som måske er irrelevante for forståelsen af det femte århundredes græske tragedie, cf. ovenfor): at de bedste personer er dem der hverken er fuldkomne eller helt slette. Her inddrages moderdrabet som *Orestes* og *Elektra* begår i tragedier af *Aiskylos*, *Sofokles* og *Euripides*. *Orestes* gør ret i at hævne sin far, men uret ved at dræbe sin mor. Han er god og forbruderisk (p. SP, p.101), *samtidig* ret og uret, hvad der jo ikke kan forstås logisk,

og derfor udtrykker en uforsonlig konflikt (cf. ovenfor). Ham kan Giraldi acceptere som en tragisk helt. Men er han et menneske af mellemkvalitet?

Titelpersonen Medea, eller Faidra i Euripides *Hyppolitos* (som vi genfinder i Racines *Phèdre*) kunne man derimod til nød indordne i den kategori Aristoteles foretrækker. Faidras lidenskab er forståelig, og Medea, der har ofret alt for Jason, er forurettet. Dette berettiger dog hverken Faidra til at anklage Hyppolitos for voldtægt (hos Racine voldtægtsforsøg) eller Medea til at dræbe hendes og Jasons to børn. Men når Giraldi omtaler tragiske personer som Medea eller Faidra kan han slet ikke placere medlidenhed og frygt på dem. Disse følelser kommer til at gælde deres ofre (SP, p. 123). Medea og Faidra er simpelthen for skændige og forbryderiske; Antikkens store tragiske figurer falder helt uden for Giraldis forståelse af det tragiske, og det fordi de er umoralske! Lidt skarpt formuleret har han intet blik for det tragiske vi leder efter.

[Sidst i Kapitel 5, efter afsnittet “Det religiøse teater” (svarende til side 118 ovenfor), findes i filen *DET* to ekstra afsnit. Der er ingen krydshenvisninger i oktober-versionen der tyder på en påtænkt indarbejdning.]

Stofvalget

De græske tragikere behandler overvejende mytisk stof, en række gamle slægter forfulgt af skæbnen. De undtagelser vi kender behandler kendt stof: således Aiskylos’ *Perserne*, der tager sit emne fra den nære fortid. Dermed kommer der også et refleksivt element ind, i og med at et kendt stof stiller spørgsmål til digtere og publikum.

I den italienske (og franske) renæssance og klassik findes der genoptagelser af det antikke stof, men det har i sagens natur ikke samme aktualitet; for det store publikum må den græske sagnverden have været mere eller mindre eksotisk. En anden mulighed, som overvejes er at gribe tilbage til *Bibelen*. Det sker kun i ringe omfang. I Italien stort set kun i de omtalte *Sacre Rappresentazioni*, hvorimod der i den franske Renæssance forekommer et par spændende tilfælde som jeg vil vende tilbage til. Senere lægger absolutismen låg på den religiøse debat; calvinismen bliver til sidst forbudt, og der skrives også ind over for alt for nidkære katolikker. Brug af kristent stof så godt som udelukkes; Boileau anbefaler i sin *Art poétique* brug af den hedenske mytologi, og afviser kristent stof (III, v.193ss.), blandt andet med den begrundelse at man, hvis det kom på scenen, kunne falde på at betragte de urokkelige kristne sandheder som fiktion. Brug af senmiddelalderens ridderstof er sjældent, men et par eksempler forekommer. Derimod afgiver den romerske historie et rigt stof, måske fordi senfeudalismen og absolutismens statsdannelse her finder stof der egner sig til belysning af samtidige problemer. Et par kendte, allerede nævnte tragedier, Trissinos *Sofonisba* og Aretinos *Orazia* formulerer en ny konflikt der slår an i tiden: de personlige følelser i konflikt med en uomgængelig statsræson.

Tilbage bliver de frit opfundne intriger, som allerede Aristoteles ser på med velvilje (kap. 10). Giraldi har ganske vist skrevet en *Dido*, men ellers er langt størstedelen af hans tragedier frit opfundne eller skrevet ud fra kilder som ikke var publikum bekendt, snarest det første. De smager nemlig af konstruktion, af at digteren trækker på en temmelig skematisk fantasi. Til sammenligning

kan inddrages Shakespeare eller de spanske dramaer, der ofte præsenterer stof der er publikum ubekendt, men som er hentet fra skriftlige kilder, krøniker, italienske noveller og deslige. Figurer som Othello, Lear, Macbeth har kilder i krøniker eller, for *Othello*, en italiensk novelle af den her behandlede Gibaldi, men de har nok for størstedelen af publikum haft nyhedens interesse.

Delkonklusion

Katharsis i tragedien kan altså dels, når medlidenhed og frygt (eller jammer og rædsel) kun renser medlidenhed og frygt, bestå i chockeffekten, udladningen. Den kan så have det formål at vænne publikum til lidelse og død, enten i taperhed eller i frygtsom underkastelse. Tolkes derimod katharsis som en mere generel renselse af lidenskaberne gennem medlidenhed og frygt åbnes der for en mere specifik moraliseren der taler mere til forstanden end til følelserne, og desuden til en opdragelse til tålsomhed (dette sidste findes også i den første forståelse af katharsis).

Forståelsen for den antikke græske tragedie hæmmes måske noget ved den første katharsisudlægning: man kan, som anført ovenfor, tvivle på hvor dækkende katharsis-begrebet er for de store græske tragikere. I den anden, specifikt moraliserende udlægning tabes det tragiske nærmest helt af syne. Selv en dramatisk konfrontation af to helt eller delvis berettigede holdninger, eller fremstillingen af den meningsløse ulykke som kan fremanalyseres af de antikke græske tragedier og måske skimtes i Aristoteles' ikke helt klare katharsis-begreb, tabes af syne. Meningsløsheden, det udvejsløse, det grusomme finder ikke plads i teoretikernes tankebygninger, og dette sker heller ikke i den klassiske og senklassiske periode, som snart skal behandles. Nogle dramatikere (Shakespeare, Racine og den glemte Crébillon) danner undtagelser, men de finder ikke deres teoretikere.

Angående brugen af maksimer vil jeg, med forbehold over for det meget jeg ikke har læst, konkludere at de bruges meget af tragedieforfatterne, både til at karakterisere personer og i orddueller. De var yndede af publikum, hvad der kan ses af at de fremhæves i den trykte tekst, men deres nytte til moralsk belæring af publikum tales der kun lidt om, måske med undtagelse af Gibaldi. Det samme er tilfældet i Frankrig (herom senere).

[Inden afsnittet “Marmontel (1723–1799)” (p. 136) indeholder filen *DET* et helt kapitel som mangler i oktober-versionen. “Marmontel” bliver dermed et kapitel for sig selv.]

Den dramatiske slutning

Slutningen indtager en særlig plads i de fleste litterære værker. Det er derfra man, som læser eller tilskuer, tilbageskuende forsøger at samle trådene. En hurtig gennemgang af nogle slutninger kan derfor kaste lys over hvordan det dramatiske værk henvender sig til publikum og fokusere på konfliktløsningen eller mangel på samme: om man går hjem med en entydig konklusion eller om modsætningerne står mere eller mindre uforsonede tilbage. Naturligvis er stykkets eventuelt entydige konklusion ikke sidste trin i tilskuerens bearbejdelse af stoffet. Også, ja undertiden især en entydig slutning kan vække til eftertanke.

Den sidste replik er, som de øvrige replikker, stadig i det mindste formelt rettet til en anden person i stykket, hvis man ser bort fra de ikke helt sjældne tilfælde, således fx ofte i Goldonis og hans samtidiges venetianske teater, hvor en af skuespillerne vender sig imod publikum og beder om dets overbærenhed og bifald. Men i slutningen er det fristende at resumere stykkets mening eller morale i fyndige vers, tænk på Holbergs *Den politiske Kandstøber*, hvor titelpersonen sluttelig deklamerer:

- (129) Af hvad som mig i Dag er sked
Hver Handverks-Mand kand lære,
At den der retter Øvrighed,
Just selv den ey kand være,
Thi naar en Kandestøber til Bormesters Embed løber,
Er som naar Stats-Mand blive vil I hast en Kandestøber.

Stykkets morale skæres ud i pap.

Dette forhindrer ikke at den samtidig kan være rettet til personen og til tilskueren. Der findes glidende overgange. På dette punkt giver den forskellige praksis ofte et fingerpeg om hele stykkets karakter.

Italiensk Renæssance

I det tidlige italienske Renæssance-teater kompliceres sagen af at stykkerne ofte indeholder et kor. Og dette kors slutstrofe er ofte, men langt fra altid henvendt til tilskuerne, som den var det i det gamle Grækenland. I Trissinos *Sofonisba* beordrer Massinissa at titelpersonen skal begraves og at folket skal have lejlighed til at hylde sin dronning, hvorefter koret besynger lykkens lunefulde spil, altså et alment udsagn. I Giraldis *Euphimia* siger senatorerne at titelpersonen nok vil blive lige så lykkelig med sin anden mand som hun var ulykkelig med sin første. Derefter ønsker koret parret lykke og mange børn. Giraldi nærmer sig her folkeeventyret, og det komiske lurer bag den tragiske kontekst. I Aretinos *L'Orazia* byder faderen sin søn at lade sig rense for søsterdrabet, og derefter forkynder korets to sidste vers at de tålmodige bliver lykkelige og tilfredse, efter at have henvist til tragediens handling, altså noget alment, der dog ikke har den påståede indlysende relation til stykket.¹¹

I den franske klassik er koret forsvundet, og den sidste replik er i overvejende grad rettet til en anden person. Af de to store gælder det lidt mindre for Corneille, hvis selvspejlende helte, ved at stille sig op som modeller til efterfølgelse, taler halvdirekte til publikum. Corneille bruger dog langt fra altid slutreplikken til den slags ellers hyppige proklamationer.

Racine

Hos Racine derimod holder personerne sig strengt til hinanden. I *Andromaque* opfordrer Orestes' ven Pylade, i stykkets sidste replik, til at man redder ham inden han igen bliver vanvittig. I *Britannicus* lyder den sidste replik: »Gud give at det var den sidste af hans forbrydelser«, sagt om Nero, i hvem udyret er vågnet, af hans mor der selv var kendt i eftertiden som et monstrum. Publikum, der kender Nero-skikkelsen, ved altså at dette fromme ønske ikke vil gå i opfyldelse, og det forstærker den uheldssvangre atmosfære i stykkets slutning. I *Bérénice* ender tragedien med en ulykkelig elskers »Ak!« I langt de fleste af Racines slutninger er den moraliserende pegepind fraværende. Derved kommer dramaets helhedsvirkning til sin ret. Racines tragedier, og mange andre hvor ingen sluttelig sandhed findes udtrykt, virker således ved det helhedsindtryk som læser eller tilskuer har gjort sig, og ligger åbne for tolkning, langt mere end meget af det moderne regiteater, som giver tilskuerens fantasi ringe

udfoldelsesmuligheder og ofte entydiggør den mishandlede klassiker. Handlingen kan naturligvis alligevel, via den poetiske retfærdighed, belønning til de gode, plus eventuel afstraffelse af de onde, rumme en vis eksempelværdi, men den bliver ikke påtrængende, og findes ikke hos Racine.

«Dette gælder dog ikke for hans to religiøse tragedier. *Athalie* slutter med ordene: »Lær af denne frygtelige slutning, der skyldes hendes (titelpersonens) forbrydelser, og glem aldrig, du jøderne konge (person i stykket), at kongerne i Himlen har en streng dommer, uskylden en hævner, og den forældreløse en fader«. Her tiltales ganske vist en person, men der tales også ud til publikum, der i førsteopførelsen var de unge kvindelige pensionærer i en religiøs institution. Her peger Racine på én gang tilbage» og frem til det kommende århundrede.

Crébillon

Virkelig rå kan denne uformidlede slutning blive hvis en triumferende forbryder eller en forhærdet slyngel får det sidste ord. Det sker i flere stykker af den allerede nævnte Crébillon. I *Atrée* lyder slutreplikken frit oversat: Ved dit selvmord har du opfyldt mine ønsker, og jeg nyder endelig frugten af min forbrydelse, sagt til den døende Thyeste, der har begået selvmord i fortvivlelse over at have drukket sine sønners blod og i en sidste replik kalder gudernes hævn ned over Atrée. Man kan således opfatte replikken som en – provokerende – omvendt moraliseren rettet til publikum.

I *Catilina* har Crébillon som titelpersonen taget en aktør der i historiebøgerne blev fremstillet som en skurk og gjort ham til stykkets helt. Døende forbander han sine modstandere, Cato og Cicero, og siger: »Jeg er nok hævnnet, hvis (Julius) Cæsar endnu lever«. Publikum vidste at de to republikanere blev dræbt (dog af to forskellige) kejsere, og har nok haft svært ved at gå opbygget hjem.

[På samme plads som afsnittet “Fréron, La Chaussée og Diderot” (p. 155) findes (med en forudgående huskeseddel “Husk INTRIGESTRUKTUREN”) i filen *DET* følgende:]

Selviscenesættelsen

I den moraliserende tragedie har jeg behandlet maksimerne, situationen, moralen formidlet via dobbeltslutning, skurkens forstærkede rolle og eliminatio- nen af de onde. Disse træk findes spredt, og i stor koncentration i den italienske tragedie fra Senrenæssancen, inspireret af Modreformationen, samt i den moraliserende sidste del af det 18. århundrede. Herunder hører også at skurken stilles over for den dydige, som altså fremhæves. Her bør der imidlertid skelnes. At en helt fungerer som et forbillede siger sig selv, og helterollen kan stilles i relief ved at blive sat over for en skurk, med modsatte egenskaber. Det er bl.a. emnet i de fleste heltegedigte. Derfor behøver helten imidlertid ikke at være selviscenesættende. Det selviscenesættende kan gribes ved en sproglig analyse, og i det 18. århundrede finder man bemærkninger der viser at man var på sporet af fænomenet. Det er tilfældet i *Correspondance littéraire* kommentarer til nogle af Voltaires senere stykker, der som nævnt ikke havde megen succes:

- (130) Remarquez que les deux dernières tragédies de M. de Voltaire, savoir, les *Scythes* et *Olympie*, ne sont proprement que des opéras dans le goût de Metastasio, et qu'avec très-peu de changements on en ferait des drames lyriques.

Quant au ton, il a cette fausseté qui règne en général dans la tragédie française, et qu'un grand homme comme M. de Voltaire pouvait seul bannir de notre théâtre. La peinture des mœurs étrangères est sans doute précieuse; mais pourquoi y employer des couleurs françaises ? Cette fausseté me rend la tragédie insupportable, et j'aime mieux ne m'y jamais rencontrer avec des Romains, des Grecs, des Perses et des Scythes, que d'entendre cette suite d'idées françaises qui sort de la bouche de tous ces gens-là. Ils ne disent pas ce qu'ils doivent dire; ils disent ce que j'en dois penser. Ces Scythes, par exemple, qui se vantent sans fin et sans cesse de leur simplicité, comme si un peuple simple savait qu'il l'est ! Ils rejettent les présents des Persans comme des Instruments de mollesse, où, sous l'or et la soie,

Des inutiles arts tout l'essor se déploie.

Il n'y a qu'un peuple très-raffiné par le luxe qui puisse ainsi parler de quelques meubles de luxe. Il est d'ailleurs d'expérience générale qu'un peuple sauvage

a toujours reçu avec avidité les meubles des peuples policés, quoiqu'il n'en connût pas l'usage, par la seule raison que la nouveauté a toujours droit d'intéresser et l'homme sauvage et l'homme policé. Voulez-vous, à présent, savoir à quel point cette fausseté est enracinée sur notre théâtre ? lisez le portrait qu'Indatire fait d'Obéide dans la première scène de cette tragédie :

De son sexe et du nôtre elle unit les vertus :
 Le croiriez-vous, mon père ? elle est belle et l'ignore ;
 Sans doute elle est d'un rang que chez elle on honore ;
 Son âme est noble au moins, car elle est sans orgueil ;
 Jamais aucun dégoût ne glaça son accueil ;
 Sans avilissement à tout elle s'abaisse ;
 D'un père infortuné soulage la vieillesse,
 Le console, le sert, et craint d'apercevoir
 Qu'elle va quelquefois par delà son devoir.

⁸⁸ *Les Scythes* modstiller Skytherne, et simpelt og tappert folkefærd, og perserne, der her inkarnerer civilisationen. Men, bemærker Grimm, et primitivt folkefærd ved ikke nødvendigvis at det er primitivt. Når de taler om sig selv lyder det falsk. Med denne bemærkning kan man gå århundredts dramatiske produktion igennem og se hvor mange litterære personer der har et liv hvis væsentlige funktion er at de eksponerer det for andre. Skytherne er et eksempel på *de gode vilde* (*les bons sauvages*) der drages frem som eksempler og ofte, som personer i fiktive værker, iscenesætter sig selv. For at publikum ikke skal misse effekten, sættes de vildes (eller de godes) udsagn undertiden med kursiv, ganske som maksimerne blev det (cf. ovenfor). Det sker stadig i første scene af *Les Scythes*, hvor en far beretter til sin søn om mødet med en fremmed. Denne har spurgt efter skyternes herre, og har fået at vide at en sådan har de ikke, men i stedet for at lade det blive ved det udvikler faderen svaret til en lille proklamation:

(131) *Vi er alle lige, uden konger og uden undersåtter, alle frie og alle brødre.*

Kursiven er nok blevet fremhævet på scenen af skuespilleren. Grimms kritik var ikke alment accepteret. Man ser fx ofte at ellers svage stykker roses for gode maksimer.

De gode icenesættes også ofte ved optrin der ingen dramatisk funktion har, anden end at fremstille godheden, således udviser familiefaderen hos

⁸⁸ [JH: Antagelig et bogmærke glemt under rettelsesprocessen:] videre.

Diderot i *Le père de familles* første scene veldædighed over for de fattige, men også strenghed over for tyendet.

Lavpunktet af denne fremstillingsform giver måske den store forfatter Goldoni i et af sine ringeste stykker, *La buona familia* (det viser blandt andet en artig dreng der altid opfører sig som han skal og ikke taler med de andre drenge på vej til skole). Stykket blev vel ikke ligefrem en succes, men det kunne holde sig på plakaten flere aftener i træk; der var nogen der gad se det! Undertiden kan det være nyttigt at læse noget kedeligt og så tænke over hvorfor folk dog gider. Tilskuerne kan have nydt en vis moraliseren.

Min uvidenhed kan ligefrem belyse hvorfor visse tragedier, Voltaires og andres, ikke virker på et moderne publikum. Henri Lion hævder i sin analyse af *Les Guèbres* at stykket polemiserer imod paven i Rom og hans bandbullaer, samt imod de franske parlamenter, som et *senat* i stykket skulle repræsentere (pp. 365ss.). Og han har ret; men denne polemik kan man let overse. I stykkets første scene, altså i ekspositionsdelen, siger en person der senere viser sig at være antihelten om sin halvbror og fjende Dom Pèdre, stykkets hovedperson:

- (132) On le poursuit dans Rome à ce vieux tribunal
 Qui, par un long abus, peut-être trop fatal,
 Sur tant de souverains étend son vaste empire.

Man forstår at nogle spinder rænker imod Dom Pèdre ved pavestolen i Rom, men dette følges ikke op senere i stykket. Hvorfor siges det så? Fordi Voltaire indlægger et hib til pavens indblanding i politik, uden at forankre det i fiktionen. I al sin korthed er passagen løsreven fra den dramatiske sammenhæng, og beslægtet med de løsrevne maksimer som Marmontel brugte og plæderede for (cf. p. 139)

Le Tourneur anfører en sproglig prøve som kan være ganske nyttig til at diagnostikere en anden svaghed. Han siger at Shakespeare virkelig har følt lidenskaberne og de kampe de giver anledning til hos Hamlet, Macbeth, Kong Lear m. fl. Hvad han har følt ved vi af gode grunde ikke, men vi kan se udtrykket. Så refererer han følgende prøve fra en ikke angiven kilde: Når en persons tale stadig er forståelig og passende, efter at man har erstattet første persons pronomen med tredje persons, uden at have bug for at tilføje *sagde han*, *svarede han*, er den en fortælling, en beskrivelse, men sjældent selve lidenskabens sprog. Kilden giver følgende eksempel fra de berømte stancer i Corneilles *Le Cid*, hvor helten Rodrigue vakler imellem kravet om at hævne

sin far for en lussing han har fået af hans elskede Chimènes far, eller at følge sin kærlighed og undlade hævnen; citatet:

- (133) Je demeure immobile, & mon ame abattue,
Cède au coup qui me tue (I,6)

kan erstattes med:

- (134) // demeure immobile & son ame abattue,
Cède au coup qui *le* tue (xc,ff)

Altså:

- (135) *Jeg (han)* er lammet og min (hans) nedbøjede sjæl
viger for det slag der dræber *mig (ham)*.⁸⁹

Bemærkningen er væsentlig. Der sker en narrativisering af tragedien: personerne står og fortæller hvad de ser i stedet for at reagere på hvad der sker. Der er tale om en ikke særlig markeret dækning (proto-Dil, DIL embryonnaire). Man kunne også erstatte præsens med fortid, og derved ville man nærme sig romanfiktionen. Jeg tager en tilfældig passage fra Voltaires uopførte tragedie, *Les lois de Minos* fra 1771. En svag olding kommer ind på scenen, ført ved hånden af en slave.

⁸⁹ Shakespeare , en inventant les caractères d'Hamlet, de Macbeth, du Roi Lear, &c. &c. ressentit réellement leurs passions & tous les combats qui en sont la suite. La lecture de ses ouvrages a donné lieu à une observation générale & pleine de vérité. C'est que toute (sic) les fois qu'un discours d'un personnage continue d'être intelligible & convenable, après qu'on a substitué la troisième personne à la première sans avoir besoin de la parenthèse : *il dit, il répondit, c'est une vraie narration, une description* ; mais rarement le langage de la passion même : combien de Poètes célèbres ne soutiendroient pas cette épreuve !

L'Auteur Anglois cite en exemple ces deux vers du Cid :

Je demeure immobile, & mon ame abattue,
Cède au coup qui me tue.

Si l'on change le *je* en *il*, on voit que ces vers vont également bien dans la bouche d'un homme qui raconte : d'où il conclut qu'ils ne sont pas l'expression vraie du personnage même qui ressent la passion :

// demeure immobile & son ame abattue,
Cède au coup qui *le* tue. (xc,ff)

- (136) Quoi ! nul ne vient à moi dans ces lieux solitaires !
 Je ne retrouve point mes compagnons, mes frères.
 Ces portiques fameux où j'ai cru que les rois
 Se montraient en tout temps à leurs heureux Cretois,
 Et daignaient rassurer l'étranger en alarmes,
 Ne laissent voir au loin que des soldats en armes.
 Un silence profond règne sur ces remparts.
 Je laisse errer en vain mes avides regards.
 Datame qui devait dans cette cour sanglante
 Précéder d'un vieillard la marche faible & lente,
 Datame devant moi ne s'est point présenté.
 On n'offre aucun asile à ma caducité.
 Il n'en est pas aini dans notre Cydonie ;
 Mais l'hospitalité loin des cours est bannie.
 O mes concitoyens impies & généreux,
 Dont le cœur est sensible autant que valeureux.
 Que pourrez-vous penser quand vous saurez l'outrage
 Dont la fierté Crétoise a pu flétrir mon âge !
 Ah ! si le roi savait ce qui m'amène ici,
 Qu'il se repentirait de me traiter ainsi !
 Une route pénible & la triste vieillesse
 De mes sens fatigués accable la faiblesse. (il s'assied.)
 Goûtons sous ces cyprès un moment de repos :
 Le ciel bien rarement l'accorde à nos travaux.

(IV,1)

Det hele kunne være dramatiseret blot ved at slaven ikke kun havde været statist, men kunnet svare. Man kan jævnføre fx med *King Lear*¹¹. Hertil kommer de mange beretninger om ting der ikke må fremstilles på scenen (drab, slagscener mm.). Moderne forfattere har undgået disse teknikker, bl.a. ved ofte vidtløftige regibemærkninger omfattende både dekorationen og spillet. Undertiden nærmer skuespillet sig romanen, som hos Pirandello (Jansen¹¹). Allerede i det 18. århundrede finder man betydeligt flere regibemærkninger, man kan fx. sammenligne De Bellois *Pierre le cruel* (1772), det behandler samme stof som Voltaires *Dom Pèdre*¹¹. I stykkets første scene er regibemærkningerne i forhold til tidens praksis ret præcise, men det forhindrer ikke man i Blanchés replik let kan erstatte hendes *jeg* med et *hun*.¹¹

[Mens kapitlerne “Tragediens udvikling” og “Voltaire” endnu ikke findes i filen *DET*, indeholder denne tre kapitler “Aporier. Spildte Guds ord på Balle-Lars”, “Appendiks” og “Ekskurs. Drama og novelle”. Efter bibliografien findes der yderligere et afsnit “Ideer”, og dernæst afsnittene “Fuhrmann”, “Averroës 2” og “Gottsched-Tysk”. De sidste tre indeholder kun referat og/eller excerpter og udelades derfor her.]

Aporier. Spildte Guds ord på Balle-Lars

Oplysningens kunne ikke undgå at komme ind på udelukkelsen. Hvad gør man ved folk der ikke lader sig integrere? Hvad gør man med folk der ikke vil anerkende naturret og samfundspagt?

De vilde

Et problem var de mange folkeslag der nu blev koloniserede, de ‘vilde’ som man kaldte dem, altså dem der ikke var nået frem til Vestens civiliserede stade. Det er som om tidligere tiders, fx Renæssancens, ansatser til kulturrelativisme er gået tabt, fx Montaignes overvejelser om den nye verden, som jeg skal komme tilbage til. I stedet får man bl. a. ‘den gode vilde’ (le bon sauvage) der lever sundt og naturligt, dvs. sådan som filosofferne syntes man skulle leve, og som først og fremmest er fri for alle fordomme. Diderot, her brugt som et eksempel, som én blandt mange, kommenterer Bougainvilles rejseskildring fra 1771. Kaptajn Bougainville havde foretaget en rejse jorden rundt og i sin rejseskildring havde han ikke lagt skjul på at de indfødte folk ofte havde en social praksis der måtte byde filosofferne imod. Dette ser Diderot imidlertid helt bort fra, for så at konstruere sin gode vilde ud fra hans ‘naturlige’ livsmåde, naturligvis med det formål at kritisere den franske samtid, især dets seksualmoral, som han også tog under kritisk behandling i flere af sine samtidige noveller. Titlen er sigende: *Supplement au Voyage de Bougainville ou dialogue entre A. et B. sur l'inconvéniant d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* (Supplement til Bougainvilles rejse eller samtale mellem A. og B. om det betænkelige ved at knytte moralske forestillinger til visse fysiske handlinger der ingen moralske forestillinger indebærer).

Det drejer sig om seksualpraksis. Teksten blev først trykt efter Diderots død, i 1796, og senere kom der en forbedret udgave.⁹⁰

Men de vilde var ikke kun filosoffer; der var et problem med dem der ikke var til sinds at lade sig kultivere. Det tager Condorcet op i sin *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795, »Skitse til en historisk fremstilling af menneskeåndens fremskridt). Men før jeg præsenterer hans lidt chokerende løsning på problemet må baggrunden for den præsenteres. Condorcet var en af de mest liberale og tolerante oplysningsmænd. Han stod på de moderate girondineres side, men var i sine tanker radikal, og forstod i vid udstrækning faren for indoktrinering og for vold legitimeret ved fremskridtstanke. Han var en af de første der samlede enkeltdisciplinernes fremskridt til en generel, og altså ideologisk fremskridtstanke. Han kunne i 1793, forfulgt af jakobinerne, i sit skjul skrive en flammende optimistisk lineær fremskridtshistorie. Som en af de første samlede han historien til en Stor Historie, som i vor tid er blevet kritiseret af postmodernismen. Menneskeheden kunne nu forbedres både materielt, moralsk og intellektuelt, som Condorcet formulerede det. Man bør for øvrigt bemærke at det materielle fremskridt kun var en af fremskridtstreenighedens tre personer. Det intellektuelle og det moralske fremskridt [stod] side om side med det materielle fremskridt: Menneskeheden (der i denne sammenhæng fortjener at blive skrevet med stort) kunne og skulle *forbedres*, en vigtig idé, der gav sig de forskelligste udslag, som når fængsler blev kaldt *forbedringshuse*. Den blev først udgivet to efter hans død og det franske terrorregimes ophør, den terror der også – ville forbedre menneskeheden!

Lige så interessant, ja måske egentlig mere, er en række af Condorcets forslag til samfundets indretning. Det resumeres i 10. epoke i hans *Esquisse*. Han går for de laveste socialgruppers vedkommende ind for et skolesystem der er gratis, verdsligt (men ikke obligatorisk, som det blev det i 1880), ens for de to køn. Det skal også være frit for politisk indoktrinering: hverken forfatningen eller menneskerettighederne skal præsenteres som faldet fra Himlen ned; de skal kunne diskuteres. Ganske vist begrænser Condorcet senere diskussions-

⁹⁰ Når man skal vurdere Diderots indflydelse i hans samtid, er det vigtigt at huske at mange af hans skrifter først udkom efter hans død og ellers var ukendte eller kun kendte i hans vennekreds.

lysten til gymnasieniveau (der ikke er gratis, men hvor pigerne stadig er med på lige fod). Altså en opdragelse til personlig myndighed til selv at træffe afgørelser, og dermed en pædagogik uden entydig facitliste. Condorcet er altså vidtgående fri for den propaganderende moraliseren der er emnet for mit arbejde.□ Meget smukke er også hans ideer om forholdet mellem specialister og det store flertal, mellem mere og mindre begavede. Condorcet anerkender at der findes forskelle i begavelse, men betoner at en ordentlig almenuddannelse for alle kan sikre at alle kan bedømme de lærde og specialisterne.

Hvad Condorcet var oppe imod viser en sammenligning med en vis Le Peletiers forslag til uddannelsessystemet. Louis Michel le Peletier de Sain Fargeau var en marquis der fanatisk havde tilsluttet sig den yderliggående revolution, altså en 'omvendt', og de er ofte de farligste. Han havde stemt for at kongen skulle henrettes og var blevet myrdet dagen før kongens henrettelse – af kongetro der ikke kunne tilgive ham hans klasseforræderi. Efter Girondens fald (juni 1793), efter at en variant af Condorcets forslag var blevet forkastet, præsenterer terrorregimets leder, Robespierre, Le Peletiers forslag, som man havde fundet blandt den myrdedes papirer.

Condorcets projekt giver jo ingen sikring; hans tillid til mennesket stiller det frit. Le Peletier fremsætter derfor et 'sikrere' projekt. Et femårsbarn er allerede fordærvet af ukontrollabel påvirkning. Le Peletier foreslår derfor en fuld arbejdsdag på kostskoler, hvor alt er planlagt: fritid, påklædning, ernæring og søvn. Under pres fra Robespierre vedtages Le Peletiers projekt, men tømmes dog hurtigt for sine mest tvangsmæssige elementer (kostskolen bl.a.) Dog er det forbudt for tidligere adelige (adelen var blevet ophævet) og medlemmer af gejstligheden at undervise, for at de ikke skal inficere ungdommen med de gamle fordomme.

De revolutionære var enige om at menneskeheden skulle genfødes, regenereres, ikke reformeres skridt for skridt, som mange af den tidligere generations overvejende moderate filosoffer havde ment det. Med regenerations- eller genfødelsestanken dukker en gammel religiøs modsætning op, nu nødtørfigt iklædt verdslig dragt: virker nåden umiddelbart forandrende eller skal der fortsat kamp til for at udrydde den gamle Adam? Condorcet var båret af ædelmodig begejstring, og det var mange med ham. Det borgerlige dramas følelsesfulde slutninger, hvor alle forsones i rørelse og begejstring og omvender sig spontant er en forløber for denne ånd.

Med Le Peletier genfinder vi moralismen: regenerationen af menneskeheden er en lang og sej opgave, og snart ser de revolutionære sig indviklet i kampen imod en ny form for arvesynd: samfundet må renses (et andet vigtigt ord) for resterne fra fortiden, og det indre menneske må også renses for de så berømte fordomme. Det er derfor nødvendigt at overvåge hele samfundet: sproget må overvåges, (man kender den revolutionære jargon: *citoyen* som tiltaleform, brugen af 'du' til at markere lighed og meget mere). Skuespil ligeså (i terrorperioden forbydes eller omskrives klassikerne, ligesom det skete i tidligere under den katolske modreformation i Italien!). Således blev *Misanthropen* af Molière omskrevet. Modtagelsen af stykkets siden dets premiere i 1666 er forøvrigt interessant. *Misanthropen*, spillet af Molière selv, var hurtigt blevet lovprist som et mønsterempele på en alvorlig komedie, hvor skæmten blev holdt inden for passende grænser og hvor emnet var skildringen af en karakterbrist suppleret med kritik af tidens unoder (både karakter- og sædekomedie). Menneskehaderen *Alceste* er imidlertid en så tilpas sammensat person at han kan udlægges meget forskelligt, lidt lige som vores Jeppe (*på Bjerget*), der ses liggende på møddingen, men som også siger de nu bevingede ord: »Folk siger nok at Jeppe drikker, men de siger ikke hvorfor Jeppe drikker«⁹¹. Jeg er så gammel at jeg husker OSvald Helmuths bevægende tolkning på Det kongelige Teater. I sin kritik af teatret bruger Rousseau stykket til at vise at Dyden kan latterliggøres på scenen,⁹¹ og under den franske revolution skriver en vis Fabre d'Églantine en *Molières Philinte eller Misanthropen fortsat*, der giver *Alceste* oprejsning og kritiserer stykkets *ræsonnør*.⁹² Samme Fabre dramatiserede forøvrigt også Rousseaus oplysningsroman *Émile*.

Under Revolutionen skaber man også nye ceremonier og højtideligheder, ja en ny tidsregning, hvor år 1 starter med kongedømmets fald i 1792. I moderne tid kan det minde om den maoistiske kulturrevolution. Ånden i forslaget lægger op til den overvågning og kontrol af de unge der i udpræget grad senere har præget det franske skolesystem.

Men tilbage til Condorcet. Hans forslag til en forfatning er interessant. Det gik ind for almindelig valgret og valgbarhed (ingen census), og det åbnede

⁹¹ | *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*.

⁹² *Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope*.

mulighed for at afholde referendum om lovforslag, samtidig med at det dog prøvede at bryde Paris' overvægt ved en art valggeometri; girondinerne havde størst opbakning i provinsen.

Det er på denne frisindede baggrund man må [se] hvordan problemet 'de vilde' stiller sig for Condorcet. Han er ikke i tvivl om den vestlige kulturs højere stadiet. Den, og især dens fremtidsudsigter, der skildres i sidste kapitel (verberne står i fremtid!) anfægtes ikke, og set tilbageskuende udvikler Condorcet en smuk drøm. Han regner med at de oprindelige folk i kontakt med europæerne vil lade sig civilisere. Koloniseringen tager han således ikke afstand fra, heller ikke oprettelse af befolkningskolonier, men han er imod dens misbrug. Men nu findes der restkategorier, halvvilde folkeslag og erobrende horder, der er mere resistente mod civilisatorisk påvirkning. Hvad skal man stille op med dem? Vil de ikke nyde civilisationens goder, håber Condorcet fromt at de vil forsvinde (p. 268 og 270).

Min pointe er ikke en kritik af Condorcet, men at påpege at selv de største ligger under for tidsånden, og hvor altbeherskende troen på oplysningen som kulturens absolutte højdepunkt er, når en af tidens mest tolerante tænkere, ligger under for den. En sammenligning med Montaigne kan være oplysende: han ligger måske også under for myten om den gode vilde. I sine essays, *Les Essays* (III,6) kommenterer han en spansk fremstilling af opdagelsen af Amerika. Han hæfter sig ved at de indfødte hverken besidder skrivekunsten, mål og vægt. At de lever næsten nøgne. Montaigne må have mere bladret end læst i den spanske fremstilling han bruger,⁹³ eller fremstillingen må være mangelfuld. Men selv om de indfødte altså på et teknisk niveau, står lavere, så forhindrer det dem ikke i at være deres erobrere moralsk overlegne.¹¹ Lige som Diderot nævner Montaigne ikke problematiske forhold, såsom menneskeofringer, med det vi her kan hæfte os ved er at han ikke ligger under for den fremskridtsideologi som Condorcet var med til at skabe, i dens mere generøse variant: at materielle, filosofiske og etiske fremskridt er forbundne i et stort Fremskridt og i sidste konsekvens kan retfærdiggøre fortrængningen af 'de vilde'.

⁹³ Lopez de Gomara: *Historia general de las Indias*, 1552; senere udgivet af forfatteren i revideret og udvidet form. Bogen forherliger Hernán Cortés, erobreren af Mexico.

Naturretten

I bind V af *L'encyclopédie*, der udkom i 1755, det altfavnende leksikon med Diderot og D'Alembert som redaktører, er artiklen om 'naturret' (*Droit naturel*, under opslagsordet *Droit*) interessant. Den er forfattet af Diderot selv og lover ikke for meget: begrebet naturret er et af de vanskeligste der findes, og at man vil være nået vidt, hvis man kan fastslå nogle principper, ved hvis hjælp man kan løse de største vanskeligheder der er forbundet med ideen naturret. Naturretten forudsætter menneskets frihed; hvis sjælen bestemtes af noget ydre, materielt ville der ikke være noget moralsk godt og ondt, ikke noget retfærdigt og uretfærdigt. Her hævdes et kartesiansk eller jesuitisk frihedsbegreb som i senere retstænkning modsiges af at mennesket også ansues som et væsen der er bestemt af ydre faktorer, herunder legemets tilstand, og hvor modsigelsen mellem frihed og determination i praksis (men ikke filosofisk) løses ved forestillingen om et individets tilregnelighed i gerningsøjeblikket. Som så i mange andre artikler begyndes der med den officielle sandhed, der modsiges af mange af de sensualistiske filosoffer, fx. på fransk grund Helvétius. Der er dog næppe troligt at Diderot forkaster menneskets frihed, selv om han heller ikke kan løse modsigelsen mellem frihed og nødvendighed (hvem kan det?). Han tumlede med dette og beslægtede problemer i *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* (Løbende gendrivelse af Helvétius værk, Mennesket, der var udkommet i 1773; Diderots tekst udkom fra 1783 til 1786, i den håndskrevne *Correspondance littéraire*), hvor han side for side tager et opgør med Helvétius' konsekvent sensualistiske menneskeopfattelse. Helvétius' vulgærmaterialistiske system foranlediger den sofistikerede materialist Diderot til at sige fra over for vennens overdrivelser og forenklinger (i *Réfutation ... d'Helvétius*, Diderot 1994–1; I, 777–923). Det han blandt andet anholder hos Helvétius er misbrug af alkvantoren, altså misbrug af *alle*, *ingen*, *altid*, *aldrig* osv. Hvis du dog bare skrev *for det meste*, *i reglen* og ikke *altid*, *generelt*, indvender Diderot, så ville fornuftige mennesker jo give dig ret (p. 808ss.). Desuden afviser Diderot instinktivt at reducere etikken til en utilitarisme; således kan en selvopofrende handling ikke altid føres tilbage til et ønske om ry, om eftermæle, men at det kan være svært at holde tungen lige i munden viser det tidligere omtalte Marmontel-citat.

Desværre blev det omtalte skrift kun udgivet i Grimms *Correspondance littéraire* og indgår således ikke i den i datiden almenkendte litteratur og dermed den almindelige opfattelse af den franske oplysningstid.

Også i sit alderdomsværk *Essais sur les Règnes de Claude et de Néron* (1782) [fremfører Diderot] et lidenskabeligt forsvar for den stoiske filosof Seneca, altså for en moralopfattelse der ikke kan reduceres til en sensualistisk basis.

I sin artikel om naturretten nævner Diderot først at mennesket lever en udsat tilværelse; det har lidenskaber og behov; det vil være lykkeligt, og det uretfærdige og lidenskabelige menneske føler sig hvert øjeblik tilskyndet til at gøre imod andre hvad det ikke ville have at man gør imod det selv. Det ser sin egen ondskab, må tilstå den eller indrømme enhver anden den ret det tiltager sig selv.

Meget kunne her tages op: almenviljen er en ren forstandsakt, når blot lidenskaberne tier (Riley, p. 3–4), hvad Diderot og Rousseau er enige om, og hvad der senere fører frem til Kants moralske følelse, der netop siger at min handling skal kunne tjene som forskrift for andre¹¹. Desuden forudsætter Diderot her åbenbart at hvert menneske kan opfatte ethvert andet menneske som sin næste. Diderot forsyner det uretfærdige menneske med en retsopfattelse – der er identisk med Diderots egen! I mødet med fremmede kulturer var dette ikke tilfældet, og at påtvinge andre folkeslag denne almengjorte moral kan udgøre en voldsom kulturel aggression. (Dertil kommer så at ræsonnementet ledsages af kolonisateurernes tøjlesløse magtanvendelse, styret af ren berigelsesdrift, guld, sølv jord osv.). Montaigne var her mindre teoretiserende og mindre overlegen. I mødet mellem *de vilde* og kolonisateurerne beretter han at disse fremhæver at de har en eneste gud, at de altså er monoteister. Der er noget interessant i den tankegang, svarer de vilde, men vi er nu tilfredse med vore guder, der har tjent os godt (*Essais*¹²). Dette argument ville den ellers tolerante Condorcet nok ikke have godtaget.

Tilbage til Diderot og naturretten. Hvad skal man svare det lidenskabelige og tøjlesløse menneske, hvis det er parat til at indrømme enhver anden ret til tøjlesløs selvhævdelse (dette ville enhver af historiens store erobrere, vel have kunnet skrive under på: taber jeg og mine, bliver vi slaver hos dem vi har angrebet; her ser jeg intet problem). Diderot tilføjer desuden at enhver af os, for at undgå døden, ville være beredt til at ofre størstedelen af menneskeheden, hvis han var sikker på ustraffethed og hemmeligholdelse.

Men mennesket er ikke kun et dyr, men et tænkende dyr, og den der giver afkald på sin tanke, giver afkald på sin menneskelige status. Når sandheden en gang er opdaget, er den der afviser at anerkende den moralsk *ond*, og hans artsfæller kan behandle ham som et vildt dyr, altså eliminere ham. Oplysningen stiller altså et krav om at alle folk følger med udviklingen, og vel at mærke med den udvikling Oplysningen repræsenterer. Ordet *ond* (*méchant*) er skelsættende. Det spiller også en helt afgørende rolle i det ovenfor omtalte borgerlige drama. Tingene er nu ved at komme på plads! Senere, omkring 1770, siger Diderot udtrykkeligt at der findes et »lille antal mennesker hvis perverse natur, som intet kan rette på, drager dem mod lasten.«⁹⁴

Diderot fremfører nu mange indvendinger imod den voldelige ræsonnør, som man kan anføre, før end man kværker ham! fx at han ingen autoritet har til at påtvinge andre sine betingelser. Men først og fremmest at han både er dommer og part i sagen og at han måske ikke er kompetent i denne sag.

Afgørelsen er dermed unddraget enkeltindividet, og bringer nu for Menneskehedens domstol. Kun den kan afgøre sagen, for den er besjælet af lidenskaben for alles vel. Enkeltviljerne (*volontés particulières*, alles viljer) kan være gode eller onde, men almenviljen er altid god. Også andetsteds, i gendrivelsen af Helvétius, (II, p.442/912), siger Diderot at almenviljen står fast medens enkeltviljerne er omskiftelige.

PARENTES OM ROUSSEAUS ALMENVILJE

I vor tid kender vi især enkeltviljen og almenviljen fra Rousseaus *Samfundpagten* (*Le contrat social*, 1762), så derfor åbner jeg en lille parentes. Menneskeheden opfattes ofte i Oplysningstiden som den overordnede størrelse. Det gælder også den unge Rousseau, der [i] ca. 1737 skriver:

- (137) Vi er alle brødre; vor næste bør være os lige så kær som os selv. »Jeg elsker menneskeheden mere end mit fædreland«, sagde den berømte Fénelon, »mit fædreland mere end min familie, og min familie mere end mig selv.«⁹⁵

⁹⁴ *Entretiens d'un philosophe avec la maréchale de ****. In *Œuvres philosophiques* ; éd P. Vernière. Garnier, Paris 1956, pp. 539.

⁹⁵ Nous sommes tous freres ; notre prochain doit nous etre aussi cher que nous-mêmes. « J'aime le genre humain plus que ma patrie , » disoit l'illustre M. de Fenelon , « ma patrie plus que ma famille et ma famille plus que moi-même. » Des sentiments si pleins d'humanite devroient etre communs a tous les hommes.... L'univers est une

Tanken lå i tiden; en søgning i Voltaires samlede værker på « utile au genre humain » giver mange resultater. Som nævnt ovenfor har også Diderot tillagt *Menneskeheden* en almenvilje,⁹⁶ og det var han ikke alene om.

Hos Rousseau derimod kan begrebet forstås som et bestemt folks almenvilje (det ville jeg mene var den rimeligste læsning, cf. Riley¹ og Brandt). Heller ikke i *Discours de l'inégalité parmi les hommes*, skrevet i 1754, medens Rousseau og Diderot endnu var venner og diskuterede meget sammen, bliver almenviljen for Rousseau til mere end et enkelt folks vilje (net p. 563/Garnier p. 85). Tanken lå i tiden og kan bedst resumeres med det anførte citat (citat 137) fra Fénelon: Noget andet er at almenviljen også i tolkningen af Rousseau af mange er blevet fortolket som abstrakt almen, altså i retning af menneskehedens vilje¹. Selv var han skeptisk med hensyn til begrebet *verdensborgere* (cosmopolites). En lidt ældre udgave af Rousseaus samlede værker er lagt på nettet; der fandt jeg *cosmopolite* to gange. En gang i positiv betydning, i hans afhandling om uligheden (*Discours de l'inégalité*, II, p. 558). Her taler han om »ædle kosmopolitiske ånder der overskrider de indbildte skranker som adskiller de forskellige folkeslag og, lige som det højeste Væsen, der har skabt dem, omfavner hele menneskeslægten i deres velvilje «. Her ligger Rousseau på linie med hovedtendensen i Oplysningen. Senere bruges ordet negativt. Det sker i

grand famille dont nous sommes tous membres :

(OC V, p. 488, citeret af Riley p. 185).

(Fénelon var en berømt teolog, der i parentes bemærket var modstander af prædestinationslæren). I note 1 til siden oplyses det at Montesquieu har udtalt sig i lignende retning i *Mes pensées*. (OC I, p. 981).

⁹⁶ Diderot forstår dog undertiden også derved en gruppes fælles vilje; helt klart står det ikke om nedenstående begreb dækker Rousseaus *volonté de tous* (alles vilje) eller hans *volonté générale* (almenvilje):

FRAGMENTS ÉCHAPPÉS DU PORTEFEUILLE D'UN PHILOSOPHE 1772

Convenir avec un souverain qu'il est le maître absolu pour le bien, c'est convenir qu'il est le maître absolu pour le mal, tandis qu'il ne l'est ni pour l'un, ni pour l'autre. Il me semble que l'on a confondu les idées de père avec celles de roi. Peuples, ne permettez pas à vos prétendus maîtres de faire même le bien contre votre volonté générale. Songez que la condition de celui qui vous gouverne n'est pas autre que celle de ce cacique, à qui l'on demandait s'il avait des esclaves, et qui répondait : « Des esclaves ? je n'en connais qu'un dans toute ma contrée ; et cet esclave, c'est moi * !

(VI, 448)

begyndelsen af opdragelsesromanen *Émile*, hvor Rousseau resumerer sine samfundsteorier og ligger tæt på *Samfundspagten*¹, der blev skrevet omtrent samtidig. Her fremhæver han at et lille, velordnet samfund lægger afstand til de omgivende og så hedder det: »Pas på med disse kosmopolitter der i deres bøger går ud og opsøger pligter som de ikke opfylder i deres nærmeste omgivelser. En filosof kan elske Tartarerne for at slippe for at elske sine nærmeste« (kap. 1; II, p. 401).

I første udkast til *Samfundspagten*, det såkaldte Genève manuskript, hvis affattelsestidspunkt ikke lader sig nøjagtigt bestemme, findes en passage, ganske vist overstreget af forfatteren selv. Her hedder det at »Menneskeslægten kun frembyder et samlebegreb der ikke forudsætter nogen virkelig forbindelse mellem de individer der udgør den«. Et verdenssamfund (*société générale*) eksisterer kun i filosofernes indbildning.

Både hævdelser af at almenviljen eksisterer uafhængigt af flertallet og af at den altid er god, er problematiske påstande, der er blevet diskuteret vidt og bredt. I det meget korte kapitel II,3 af *Contrat social* hævder Rousseau vel at almenviljen ikke kan taget fejl, den har jo altid almenvellet for øje, men samtidig siger han at man ikke altid ved hvori det består. Derefter hedder det så at man aldrig korrumpere folket, men ofte bedrager det, og resten af kapitlet handler om det vi i dag ville kalde særinteresser. I sin tidligere artikel *Économie politique* som Rousseau skrev til Diderots *Encyclopédie* nævner han dog at forhandlingerne i en folkeforsamling i en republik kan være uden rimelighed og at samme republik kan indlede en uretfærdig krig. Men han taler ikke om ufornuftige krige. Han kommer altså ikke ind på komplicerede situationer, hvor den rigtige afgørelse måske ikke findes, men hvor der findes flere muligheder, måske ikke alle lige gode.

⁹⁷ Et andet omstridt punkt er at

- (138) Afin donc que le pacte social ne soit pas un vain formulaire, il renferme tacitement cet engagement, qui seul peut donner de la force aux autres, que quiconque refusera d'obéir à la volonté générale y sera contraint par tout le corps : ce qui ne signifie autre chose sinon qu'on le forcera d'être libre, car telle est la condition qui, donnant chaque citoyen à la patrie, le garantit de toute dépendance

⁹⁷ [JH: En huskeseddel der tilsyneladende er blevet stående efter at det følgende er indført:] tvinge viljen.

personnelle ; condition qui fait l'artifice et le jeu de la machine politique, et qui seule rend légitimes les engagements civils, lesquels, sans cela, seraient absurdes, tyranniques et sujets au plus énormes abus. *Contrat social*, kap. 7.

⁹⁸ Rousseau og med ham mange oplysningsfilosoffer går altså tilsyneladende ud fra at man entydigt kan formulere moralske og politiske sandheder, og en sådan opfattelse giver en fast basis for moraliseren.

Det samme ses i Rousseaus store opdragelsesroman: titelpersonen Émile lærer alt det rigtige, blot ikke at stå i vanskelige valgsituationer uden entydig løsning. Med to af Max Webers begrebet lærer han sindelagsmoralen, men ikke ansvarlighedens moral (ud fra hvilken løsninger ikke altid er entydige).

Den diskussion griber langt ud over det emne jeg har sat mig for at behandle, men påstandene har to konsekvenser der er vigtige for moralismen: Der eksisterer en sandhed, og denne sandhed kan findes, i omtanken, når lidenskaberne tier. Det vil så igen sige at ret og uret kan fastslås, noget Condorcet, som en af de få undtagelser ikke ubetinget ville have samtykket i. Står ret og uret altid fast, kan dissens ofte ikke skelnes fra dissidens, eller ligefrem forræderi.

Denne franske version af Oplysningen – og måske også andre versioner – har kunnet forberede Den franske Revolutions forening af følsomt-patetiske appeller til den dydige borger og en absolut fordømmelse af anderledes-tænkende og dermed den politiske terror. Som bekendt var meningsforkelligheder vanskelige at godtage. En modstander blev let til en fjende, og dette skyldtes, udover det almindelige ubehag ved at blive modsagt, også en antagelse der tydeligt kommer til udtryk i Rousseaus samfundspagt: at alle borgere i det væsentlige er enige om de offentlige anliggender, medens de som privatmennesker kan være uenige, men ud fra deres forskellige egennyttige interesser.⁹⁹

⁹⁸ [JH: Strøtanker eller snarere stikord for noget der burde udfyldes:] Rousseau splittet (*Contrat* II. 5) « mon cœur murmure » (Mit hjerte rejser sig i protest). Religionens status. Diderot.

⁹⁹ [JH: En huskeseddel:] Diderot ind.

Appendiks

Her følger et skema der viser hvordan nogle aristoteliske kerneord gengives i de forskellige oversættelser. Skema I kolonne 2: (1) 1 renselse af medlidenhed og frygt. (2) 2 generaliseret renselse.

		pathemata	eleos	phobos	diánoia	ethe
Lanza	depurazione	sifatte emozioni	pietà	paura		caratteri
fransk	purifier	sentiments	pitié	terreur		
Averroës 1481	temepriatuas	passiones	ad miserendum	(ad) timendum		consuetudines (W 360)
Valla 1498	purgatio	Disciplinarum	miseratio	pauor		
1536 Pazzi	purgans	perturbationes	misericordia	terror	sententia	
Lombardi/Maggi 1541	1		misericordia			
1548 Robortello	purgans 2	perturbationes	misericordia	terror	sententia	mores
1549 Trissino	purga 2	perturbationi	misericordia	tema		
1549 Segni	espurgazione 2	affetti	misericordia	timore	Discorso	costume
Maggi 1550						
1560 Vettori	purgatio 2	perturbationes	misericordia	metus		
Scaliger 1559						mores/affectus
Minturno 1559						
Minturno 1564	purgar	simili passioni	pietà	spavento		
1570 Castelvetro	purgatio 1	passioni	misericordia	ispavento		
1575 Piccolomini	purgazione 1	passioni e perturbazioni	compassione	timore		
1660 Corneille	purge 2	passions	pitié	crainte		
1671 Milton	purge	passions	pity	fear/terror		
1692 Dacier	2 purge	passions	compassion	terreur		mœurs*
1755 Metast	purgar**	passioni	compasione	terrore		costume
1767 Lessing	Reinigung 1	Leidenschaften	Mitleid	Furcht		
1799– La Harpe	purge	passions	compassion	terreur		

* = hensigt, cf. Dacier p. 100. Dette forklarer *affectus* = sindstilstand, men løser det

modsætningen mellem sindstilstand og karakter? Og kan man i så fald have handling uden sindstilstand?

** Forstår herved indre lidenskaber:

quantunque si sia altrove protestato Aristotile, che per la parola passioni ei non intende mai le interne passioni dell'animo, ma sempre il terribile, o compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti ; in quello luogo se ne vale nella prima significazione.

(p. 145–46)

Ekskurs. Drama og novelle¹⁰⁰

Orbecche, både tragedien og novellen, er egentlig svære at tolke. Tekst og eksplicit moraliseren, der indlægges som overkodning, modsiger hinanden.¹⁰¹ Dette er særligt tydeligt for dramaet *Orbecche* sammenlignet med novelle II,2. Begge tekster rummer en værdikonflikt, som jeg helt havde overset da jeg skrev om Giraldis noveller (1976 og 1980). Her havde jeg blot indrangeret novellen blandt andre noveller der straffede børns ulydighed. Denne læsning tager overkodningen for pålydende værdi og er utilstrækkelig. Sympatien ligger i lange passager snarere hos det unge par end hos forældreautoriteten. Man kunne ligefrem formode at både novelle og stykke afspejler en ideologi som Giraldi har forladt og som han har villet tilbagevise gennem sin overkodning. Jeg skal her blot fremdrage et par træk der belyser denne modsigelse.

Man har længe været opmærksom på at novellens tema, en datters selvstændige valg af en mand af lavere stand imod sin faders vilje, på mange måder afspejler Boccaccios berømte novelle (IV,1) hvor fyrstedatteren Ghismonda vælger en elsker, netop imod sin faders vilje, og Giraldi gør faktisk på flere punkter konflikten mere generel. Hos Boccaccio har Ghismonda allerede været gift, og da hendes far tøver med at bortgifte hende igen, tager hun sig en elsker som hun vælger med omtanke. Hendes motiv er ikke en pludselig, voldsom kærlighed men ønsket om at få sine sanser tilfredsstillet, som er blevet vakt

¹⁰⁰ [JH: En huskeseddel:] flyttes og skrives om.

¹⁰¹ Jeg har ikke fundet nogen oplysninger om hvorvidt Giraldis tragedier er skrevet før eller efter novellerne. I reglen antager man det sidste, men novellerne udkom først i 1566, altså efter flertallet af de tragedier hvis stof falder sammen med novellerne.

i ægteskabet. Hun vil ikke have en bestemt mand, men en mand i almindelighed, dog fornuftigt valgt ud fra en helhedsbetragtning hvori indgår muligheden for at få tilfredsstillet sine sanser. Den moderne forestilling om den eneste ene ligger Boccaccio fjernt. Faderen forsømmer sig pligt til at give hende en mand, siger hun, og det gør han fordi han er tiltrukket af sin egen datter og ofte går til hende om natten, dog kun for at nyde hendes selskab. Revolutionerende er Boccaccios novelle nok, men den sætter sig egentlig ikke ud over sin samtidts normer, men bytter om på nogle af dem.

Giraldi lader sig inspirere af Boccaccio, men kan ikke forme sit stof til et nyt hele, så der forekommer i hans novelle uforklarlige levn fra Boccaccio.

– Hos Boccaccio går faderen ofte ad en hemmelig vej om natten, og derved opdager han datterens elsker. Det skyldes hans dragning imod hende. Hos Giraldi går han også ad en hemmelig vej, men uden egentlig grund.

- Hos Boccaccio er det Ghismonda der vælger elskeren. Hos Giraldi er det faderen der sender ham til hende. Han værdsætter ham højt og giver han en betroet stilling.
- Hos Giraldi har datteren ikke været gift før, og selv om faderen ikke har været hurtig til at tænke på hendes ægteskab, så vil han til sidst gifte hende med en passende fyrste. Konflikten bryder altså ud, da datteren ikke er fri til at indgå en politisk passende forbindelse, et hyppigt motiv, der i komedien gentages med en konflikt mellem et socialt passende, og et af de unge ønsket ægteskab.

Giraldi almengør altså egentlig konflikten, hvortil han for det første bruger tre (måske flere) citater fra Boccaccios *Decameron*: Orbecche ligner Boccaccios Ghismonda og har i sin forsvarstale lånt flere vendinger fra sin forgænger. I tragedien siger Orbecche, lige som Ghismonda, at hun ikke har handlet af blind lidenskab, men med velberåd hu. Desuden siger hun at hun hellere vil have en mand uden penge end penge uden en mand (III,4). Det sidste er et citat fra novellen om Federigo og hans gode falk, som har ofret det dyrebareste han har for sin elskede, og som hun derfor vælger til mand, da hun nogen tid efter bliver presset til at gifte sig af sine brødre. Heller ikke her drejer det sig om blind forelskelse. Endelig citeres der i begge tekster, både novelle og drama, fra *Decamerons* sidste novelle om Griselda.

- (139) Che si potrà dir qui, se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de'divini spiriti, come nelle reali di queglii che sarien più degni di guardar porci

che d'avere sopra uomini signoria ?

(X,10)

I Giraldis novelle hedder det:

- (140) Jeg vil hellere leve uden kongerige med dig der er værdig til et kongerige end med en anden stor konge der måske er mere værdig til at blive behersket end til at herske.

Io più tosto voglio teco vivermi, che degno sei di qualunque imperio, senza regno, che con altro gran re, forse più degno di essere signoreggiato, che di signoreggiare.

(253)

og i tragedien skærpes tonen og ligheden med Griselda-novellen træder frem; her fravælges:

- (141) en mægtig konge/ snarere egnet til alle usle beskæftigelser end til at holde sceptret.

un re possente, Atto più tosto ad ogni uil ufficio.

Che lo scettro real tenere in mano.

Dertil kommer at den sociale protest bliver mere almen hos Giraldi. Den sociale status opvejes hos begge forfattere af sindelag og dyd, hvad der endnu gælder for Boccaccio og er et udbredt topos. (i.p. 252). Men Giraldis novelle har desuden indlagt en ræsonnør, en konge som det unge par har søgt tilflugt hos. Orbecches far kræver dem udleveret, men får et afslag med mange gode begrundelser. Den gæstfri konge siger Orbecche har gjort klogt i [hellere] at vælge en mand der bliver konge ved hende end en konge der ville have gjort hende til slave. Han uddyber med at kvinder ofte er blevet lykkeligere i ægteskab med mænd af lavere stand (257–58), noget der nok passer bedre på de borgerlige end på fyrster. Han synes at Orbecches far skulle prise sig lykkelig over at have fået knyttet en mand som Oronte¹¹ til sig.

I tragedien beklager Orbecche sig i præcise vendinger over kvindernes kår. De er opfyldt af selvhad; de afskys af deres far (ægteskabet var ofte en belastning af familiens økonomi, så døtre parkeredes ofte i klostre). Kvinderne lever i konstant umyndighed, overvåget af mor, far, brødre eller andre, og de må gifte sig efter dissens vilje. De køber en afskyelig mand med deres medgift, og med denne uudholdelige person må de leve til deres dages ende. Vælger de selv en mand, erfarer de hvor dyrt det er at gøre op med umyndiggørelsen (II,4).

Renser man novelle og drama for den moralske overkodning, kunne man formode at Gibaldi har været langt ude på den sociale protests vej. Der fandtes også på hans tid langt flere selvstændige kvinder end i Boccaccios Firenze. Til støtte for Gibaldis eventuelle ungdommelige frisind, kunne man nævne hans nære forhold til Ariosto, hvis frisind i hovedværket *Orlando furioso* nok ikke ville have været muligt hvis det var udkommet et tiår efter. Problemet er at få mere belæg for Gibaldis frisind. Hans skift til moralismen kan derimod let forklares med det omslag i tiden, der netop satte ind i 1540'erne.

Ideer

Schiller

MARIA STUART

Forskellen til *Antigone* er her måske oplysende. Som hos Sofokles står to stærke figurer over for hinanden, Elisabeth og Maria Stuart, og det er den sidste der giver stykket sin titel. Desuden har ofrene (*Antigone* og *Maria*) en tendens til at vinde tilskuernes sympati, ved selve deres offerrolle. De repræsenterer også to værdisystemer, protestantismen og katolicismen, men stykket handler kun middelbart om religiøse modsætninger, og mere grundlæggende som en modsætning mellem mennesketyper, repræsenterende de respektive religioner: protestantismen har autonomi (sjælen står direkte over for Gud), men savner natur og sanselighed, medens katolicismen er kendetegnet ved heteronomi (vejen til Gud går over Kirken der afgør trosspørgsmål).

En anden modsætning, der ikke er uforenelig med den første, består i at en regent står over for en modstander der repræsenterer et faremoment for staten. Her findes der en lighed imellem Sofokles' og Schillers stykker. I begge er det også magtens repræsentant der dominerer slutningen, efter at *Antigone* og *Maria* er døde. Og magtmennesket knuses i begge tilfælde af det fortrængte, det menneskeligt-naturlige. Således fremstiller Schiller konflikten, medens Sofokles' stykke rummer endnu et moment: hos ham repræsenterer *Antigone* også en social værdi: familiesolidariteten, udtrykt i retten til at begrave døde slægtninge, og dette moment har Hegel fremdraget i sin tolkning (cf. 11).

Hoffmann giver en plausibel, men ikke tvingende læsning, nemlig at Maria Stuarts sluttelige lutring før henrettelsen, stadig er fanget i denne verden. Regibemærkningerne viser hende i sin fulde skønhed. Således blev hun også fremstillet i *Os iscenesættelse på Talia-teatret* (2001, optaget på cd-rom). Desuden udtaler hun en ganske ukristelig replik:

(142) Vergönnet mir noch einmal
der Erde Glanz auf meinem Weg zum Himmel

Hoffmann, der har gjort denne fine iagttagelse, slutter deraf modsætningerne ikke forsones, eller rettere kun forsones i skønhedens æstetik, modsat det sublimes æstetik, to kategorier som Schiller opererer med, men som jeg her ikke har brug for.

Det er derfor i begge tragedier magtmennesket (Kreon og Elisabeth) der til slut lider under de uforenelige modsætninger (som for Hegel jo kun forsones på et senere kulturelt stadi, ikke på scenen).

Kreons sidste replik lyder:

(143) Før mig nu bort,
en mand af vanvid ramt!
Imod min vilje
dræbte jeg begge.
Ve, ve mig arme!
Ingen udvej ser jeg,
i mine hænder vakler alt, for tung
en skæbne tynger mig til jorden.
(Tjenere fører den vaklende konge bort)
andre tager sig af Haimons lig)

KORET

Lykke kun bygges på klogskabs grund,
ugudeligt færd og hovmodig pral
bør det sig dødelig mand at sky.
Med alderen læres visdom

Elisabeth forlades af sine sidste venner. Hun spilles ofte som knust, eller lige frem som en død, følelsesløs maske (således på Taliateatret, hvor hun var sminket kridhvid). Jeg vil dog erindre om Schillers sidste regibemærkning, før tæppet falder: »Sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da.« Den kan også tydes som et tegn på Elisabeths storhed: hun bærer modsætningen med smerte. Hvis denne regibemærkning kan realiseres tydeligt, stiller den Elisabeths

karakter, ja hele stykket i et radikalt nyt lys. Det samme gælder Kreons slutreplik og ledsagende regibemærkning. De to store dramatikere har forståelse for magtudøvernes ofte uløselige problemer. Også i *Wallenstein* er slutreplikken perspektivrig. Titelheltens modstander kommer og forfærdes over mordet på Wallenstein, som han selv har et medansvar for, skønt han nok har tænkt sig at den oprørske general kun ville blive fængslet. Slutreplikken meddeler at kejseren har udnævnt ham til fyrste; dette er en belønning for hans loyalitet, men kan også opfattes som en belønning for mordet og således få ham til at fremstå som skyldig i det. Her samles et væsentligt tema i en replik: det umulige i at skelne mellem skin og væren (glimrende analyseret af Hoffmann 2003).

- (144) Der dramatische Reiz des historischen Stoffes liegt in dieser Hinsicht darin, dass die historischen Figuren Elisabeth und Maria als Repräsentantinnen dieser Menschenbilder gedeutet werden können, wodurch die Bewertung der konfessionellen Opposition ambivalente Züge gewinnt. Es zeigt sich nämlich, dass die protestantische Betonung von Bewusstsein, Moral und Gewissen eine Verdrängung der sinnlichen Natur des Menschen bedeutet, während die traditionelle katholische Religiosität eine Perspektive vertritt, bei welcher der menschlichen Natur und ihrer Sinnlichkeit der gebotene Stellenwert eingeräumt wird. Autonomie ohne Natur und Sinnlichkeit kennzeichnet also den Protestantismus, während der Katholizismus durch Heteronomie mit Natur und Sinnlichkeit bestimmt erscheint.
- (Hoffmann 2003, p. 162)

WILHELM TELL

Hoffmann har svært ved at forene det med *Marie Stuart* og *Wallenstein*. Modsat disse to stykker er der i *Tell* skurke: Geßner og én til.

Der er flere replikker der alt for direkte henvender sig til tilskueren og ikke til en anden person, fx beskrivelser, cf. Voltaires¹¹. En person skal aflægge rapport om befolkningens sindelag og bliver desuden spurgt om, hvordan han er undsluppet:

- (145) MELCHTHAL.
 Durch der Surennen furchtbares Gebirg,
 Auf weit verbreitet öden Eisesfeldern,
 Wo nur der heisre Lämmergeier krächzt,
 Gelangt ich zu der Alpentrift, wo sich
 Aus Uri und vom Engelberg die Hirten
- (II,2)

Modsætninger er der måske, men de tørner slet ikke sammen.

Tell stilles til skue. fx. III, sidste scene.

- (146) RUDOLF DER HARRAS.
Erzählen wird man von dem Schützen Tell,
Solang die Berge stehn auf ihrem Grunde. (III,3)

Moraliserende sætninger, (fx. V,1). Næsten Voltaire i *Sémiramis*:

- (147) Doch nicht, um mit der mörderischen Lust
Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen,
Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen. (IV,3)

eller:

- (148) So hat er nur sein frühes Grab gegraben,
Der unersättlich alles wollte haben! (V,1)

Herimod Hoffmann (2003, p. 154) der fremhæver Tells store monolog (IV,3), hvor godt og ondt er svære at skille. Drabet på Geßner er nødvendigt, men kaldes et mord.

Konklusion: det moderne er godt overdækket og indføres mest i de sidste akter.

Navneindex

Omfatter kun fysiske personer, ikke litterære fiktioner. Navne der kun optræder i litteraturreferencer er udeladt, men forfattere til publikationer der diskuteres er medtaget.

- Aiskylos 8, 13, 15, 24, 233, 235
Alamanni 18, 85, 105
Antiphanes 3
Apollodorus 37
Aretino 103, 113, 235, 238
Ariosto 103, 104, 121, 150, 209,
228, 260
Aristoteles 1, 3, 6-8, 11, 13-15,
17, 18, 23, 24, 52, 64,
72, 75, 78-80, 82, 83,
84-92, 94, 95, 94-96,
99-102, 104, 107-109,
111, 112, 116, 120, 121,
123, 124, 132, 135, 144,
146, 147, 161, 162,
209-211, 221, 222, 225,
229-231, 233-236
Auerbach 20
Augustus 41, 56, 62
Aurelius 97
Averroës 1, 17, 83, 84, 163, 245,
256
Bach, Svend 62
Balcou 145
Balzac 31
Bandello 39, 202, 222-224
Barthes 79
Beaubreuil 129
Beaumarchais 59
Beaumelle 206
Bechstein 75, 209
Beethoven 10, 153
Belcari 127
Bellois 244
Benjamin 75, 209
Bernays 90, 96, 209
Bèze 126
Biard-Millerioux 145
Biehl 136
Boccaccio 40, 48, 121, 150, 227,
257-260
Boiardo 121
Boileau 131, 235
Boulangier 219
Brammini 117
Brandes 20, 26, 27
Brumoy 42
Calas 165
Calderón 21
Camōen 166
Camus 31
Caravaggio 106
Castelvetro 85-87, 92, 95, 97,
99, 100, 122, 256
Catul 93
Cervantes 27, 28, 119, 130, 161
Challe 150
Chassiron 209
Cherubini 38
Chiari 54, 178, 180, 181

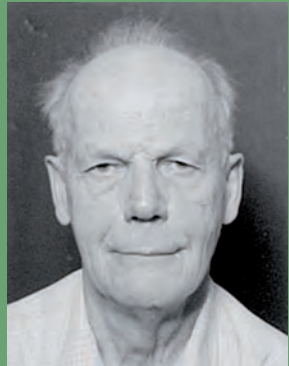
- Cideville 43
 Clairon 178
 Condorcet 183, 210, 246-249,
 251, 255
 Corneille 6, 8, 18, 19, 30, 40,
 41, 43, 46, 47, 50-52, 56,
 62, 79, 80, 88, 113, 114,
 120, 125, 131, 132, 134,
 135, 137, 138, 144, 191,
 193, 195, 199, 204, 210,
 238, 242, 256
 Cortés 249
 Crébillon 6, 8, 45, 46, 51, 52,
 62, 143, 144, 171,
 173-175, 189, 236, 239
 Cæsar 29, 46, 113, 170, 186,
 201, 202, 239
 D'Alembert 161, 212, 248, 250
 D'Aubignac 64, 132-135
 d'Églantine 248
 D'Holbach 162
 Dacier 135, 256
 Dante 16, 17, 65, 211
 Destouches 60, 161
 Diaconus 105
 Diderot 32, 58, 60, 65-69, 137,
 140, 144-146, 149-158,
 160-162, 166, 178, 179,
 181-185, 190, 193, 197,
 240, 242, 245, 246,
 249-255
 Ducis 162, 163, 202, 203
 Duncan 26
 Elisabeth 123, 124, 260-262
 Este-familien 104
 Euripides 8, 13, 15, 18, 20, 25,
 37, 38, 61, 88, 90,
 92, 101, 105-107,
 110, 132, 133, 177,
 204, 229, 233, 234
 Fénelon 252, 253, 252, 253
 Fido 54
 Fielding 161, 191
 Flaubert 34
 Fly 46
 Frans 194
 Fréron 16, 41-44, 61, 63, 93,
 136, 141, 145-148,
 155-158, 160, 174, 204,
 206, 209-211, 240
 Fuhrmann 90, 96, 163, 245
 Gellert 21, 66, 221
 Giraldi 17, 46, 48, 52, 59, 72,
 85, 88, 93, 97, 110, 122,
 130, 139, 145, 150, 178,
 179, 181, 193, 225-236,
 238, 257-260
 Gluck 55
 Goethe 7, 23, 24, 27, 29, 30, 34,
 63, 75, 89, 133, 190, 191,
 210, 217, 218
 Goldoni 32, 53, 54, 153-155,
 180, 181, 211, 237, 242
 Gottsched 64, 69, 71, 110, 147,
 163, 210, 245
 Grimm 67, 116, 142, 195, 207,
 241, 251
 Guercino 202
 Guevara 166
 Hardy 21, 123, 130
 Harpe 142, 197, 198, 207, 256
 Haydn 33

- Hegel 7, 23-28, 31, 32, 35, 36,
 46-50, 57, 63, 75, 77,
 210, 217-219, 260, 261
 Heiberg 155
 Helms 89
 Helmuth 248
 Helvétius 162, 250, 252
 Henningsen 79, 82, 86, 89, 96,
 209
 Henrik 26, 127, 165
 Hoffmann 32, 210, 220, 261-263
 Holberg 16, 60, 61, 69, 73, 136,
 146, 206, 207, 237
 Holinshed 26
 Horats 75-77, 84, 98, 108, 109,
 113, 201
 Houdar 166, 168
 Jacquet 42
 Jodelle 126
 Kant 7, 32, 34, 60, 63, 251
 Karl 40, 114
 Kierkegaard 6, 28, 127, 217
 Kleist 25, 162
 Kommerell 87, 211
 Kruuse 155, 158
 Kumbel 35
 Köhler 172
 L'Hermite 134, 209
 La Chaussée 62, 155-159, 161,
 211, 240
 Lampedusa 50
 Landois 150
 Lanson 59, 155, 156
 Lantin 115, 116
 LeClerc 174
 Leibniz 32, 50, 95, 169
 Lelio 179
 Lesage 161
 Lessing 7, 22, 51, 63, 66, 67, 78,
 79, 87, 90, 94, 95, 94,
 95, 150, 156, 169, 178,
 179-181, 206, 211, 221,
 256
 Lillo 149
 Lion 43, 169, 191-193, 242
 Liviu 112-115, 170
 Lope 21, 120, 222-224
 Lotman 34
 Ludvig 41, 43, 72, 125, 131,
 171, 173
 Machiavelli 171
 Maffei 44
 Maggi 84, 98, 99, 256
 Mairet 19, 108, 113-115, 196
 Mann 50
 Manzoni 203
 Marguerite 193
 Marivaux 161, 174
 Marlowe 8
 Marmontel 42, 43, 45, 88, 120,
 134, 136, 137, 139-145,
 147-149, 155, 160, 161,
 162, 166, 174, 175, 192,
 211, 230, 232, 237, 242,
 250
 Meister 67, 191, 196, 200, 207
 Mercier 176, 195
 Mereau 30
 Merlante 17
 Metastasio 62, 143, 202, 240
 Meyer 17, 211
 Mithridat 33, 34

- Mocenigo 91, 92
 Molière 16, 19, 61, 63, 124, 137,
 161, 171, 179, 204, 227,
 248
 Montagu 197, 198
 Montaigne 60, 245, 249, 251
 Montchrestien 129
 Montesquieu 253
 Monteverdi 55, 104
 Montherlant 166
 Moore 149
 Mozart 34, 79
 Muhammed 171
 Myers 42, 44, 145, 148
 Napoleon 218, 219
 Nietzsche 33, 90
 Ovid 107
 Pazzi 84, 91, 95, 97, 107, 109,
 111, 121, 229, 256
 Peletier 247, 248
 Percy 26
 Peter den Grusomme 15, 189,
 236
 Piccolomini 95, 219, 220, 256
 Place 204
 Platon 18, 88, 89, 92, 95, 100
 Plutark 126
 Pope 75
 Porta 39, 202
 Pulci 121
 Quinault 55, 56, 61, 176
 Rabelais 161
 Raynal 137, 140-142
 Reni 118
 Richardson 53, 66
 Richelieu 125
 Ricœur 110
 Robespierre 247
 Robortello 84, 95, 97, 100, 109,
 111, 120, 256
 Rousseau 6, 161, 185, 190, 197,
 209, 212, 248, 251-255
 Rucellai 104, 105
 Rutlidge 201, 202
 Ryers 16, 127
 Sarraute 36
 Sartre 29
 Scaliger 85, 99, 134, 213, 256
 Schadewalt 90, 96
 Schiller 7, 11, 27, 29, 30, 32-34,
 52, 150, 180, 191, 210,
 217, 218, 220, 260, 261
 Schlegel 203
 Scudéry 64, 132
 Segni 84, 88, 97, 109, 256
 Seneca 45, 51, 101, 229, 231,
 251
 Shakespeare 6, 8, 16, 20, 21, 25,
 26, 28, 29, 38, 39, 46,
 51, 52, 113, 120, 123,
 124, 130, 137, 141, 144,
 146, 163, 165, 170, 173,
 177, 186, 195, 197,
 198-207, 211, 217, 220,
 236, 242, 243
 Sirven 165
 Speroni 91-94, 96, 104, 107, 233
 Spinoza 171
 Stendhal 162
 Stuarterne 124
 Swift 75, 212
 Taille 127

- Tasso 64, 103, 104, 233
Terents 204
Terrasson 163
Tirso 226
Tjekhov 31
Tollendal 165
Tolstoj 36
Tourneur 197, 200, 201, 205,
206, 242
Trissino 64, 85, 105, 108-115,
225, 231, 233, 235, 238,
256
Valla 84, 95, 256
Vergil 17
Vettori 85, 91, 92, 97, 100, 101,
256
Voltaire 7, 18, 19, 34, 42-46, 50,
52, 55, 56, 59, 62, 81,
88, 89, 95, 103, 107, 108,
113-116, 136-138, 142,
144-146, 152, 158, 159,
161-163, 165, 166,
169-179, 184, 186, 187,
189-199, 201-206, 211,
213, 232, 240, 242-245,
253, 263),
Weber 29, 255
Weinberg 65, 83, 84, 94, 98-101,
109, 229
Wessel 10, 76, 213
Wittgenstein 22, 35
Zanin 21, 222
Zapffe 10, 28, 90

Michel Olsen (1934-2014), professor emeritus ved RUC, efterlod sig ved sin død i januar 2014 et næsten færdigt manuskript om tragedien med arbejdstitlen *Den moraliserende oplysning*. Han genoptager her en problemstilling som havde beskæftiget ham gennem hele hans forskningsliv, nemlig kunstværkets karakter af argumentation. I de tidligste år med særligt fokus på novellen, men derefter med en stadig voksende vægt på dramaet, specielt 1700-tallets borgerlige drama i Tyskland og Italien (*Goldoni et le Drame Bourgeois*, 1995). I de sidste år af sit liv interesserede han sig for den græske tragedie og for Renæssancens reception af Aristoteles. Af nogle teoretikere blev Aristoteles' katharsisbegreb udlagt moraliserende: tragediernes slutning kunne ses som en mere eller mindre udtalt moraliseren.



Hos Oplysningstidens franske tragedieforfattere ser Michel Olsen en tendens til at moralisere som bliver stadig mere udtalt op gennem 1700-tallet (både Diderot og Voltaire forsøgte sig i tragediegenren). Denne moralisme ender med at tage livet af tragedien.