

Griseldis-temaet gennem tiderne
omskrivninger og værdiforskydninger

Olsen, Michel

Published in:
Syddansk Universitet. Center for Middelalderstudier. Mindre Skrifter

Publication date:
1992

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (1992). Griseldis-temaet gennem tiderne: omskrivninger og værdiforskydninger. *Syddansk Universitet. Center for Middelalderstudier. Mindre Skrifter*, (9), 9-31.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

GRISELDIS-TEMAET GENNEM TIDERNE OMSKRIVNINGER OG VÆRDIFORSKYDNINGER

INDLEDNING

Griselda-stoffet er et af traditionens mest yndede: historien om den fattige pige der bliver gift med den rige greve og som må tre hårde prøver igennem og tilsidst igen bliver taget til nåde, ja ophøjet til ny herlighed. Den er blevet behandlet som novelle, drama, kvindespejl, eventyr, folkebog, og det indtil det 19. århundrede.

Nu havde Middelalderen også andet yndet fortællestof: Den tapre Roland og Karl den store, Holger Danske, Ridder Artur og ridderne om det runde bord og Graalsfortællingen. Forøvrigt smeltede de nævnte digtkredse hurtigt sammen til en stor mytisk verden, Middelalderens "anden verden", dens drøm, dens utopi, dens eskapisme. Også disse historier blev omskrevet mange gange, og under omskrivningerne ændredes værdier og holdninger naturligvis. Men med få undtagelser forholdt kendte og anonyme digtere sig til stoffet som noget selvfølgeligt. Man fyldte på: et nyt heltekvad pådigtede således Roland en barndom, men sjældent blev der ændret drastisk i en allerede eksisterende handlings hovedskelet, og ej heller blev handlingen taget op til nytydning med udtrykkelig afstandstagen til tidligere tolkninger.¹ Helt anderledes forholder det sig med Griseldis-stoffet.

I det følgende vil jeg præsentere nogle versioner. Det sker uden nogen forestilling om at være fuldstændig, endsige blot at have fået det vigtigste med. Min interesse for Griseldisstofet skyldes et arbejde med stoffet i en italiensk gruppe ledet af dott. Raffaele Morabito. Der søgte vi at kortlægge motivets forgreninger og gjorde os også nogle overvejelser over de vigtigste forskelle mellem de forskellige versioner og grundene til forskellighederne.²

Historien om Griseldis kan ikke følges længere tilbage end til Boccaccio. Enkeltmotiver findes i folketraditionen, men intrigen dukker første gang fuldt færdig op hos Boccaccio. Han har oven i købet anbragt den som afslutning og kroning af hans banebrydende novellesamling *Decameron*.³ Nu var, i Middelalderen som nutildags, sidstepladsen yderst betydningsfuld. Det indebærer at en tolkning af Griselda-novellen får konsekvenser for hele tolkningen af *Decameron*, og tolkningen af dette værk har været meget omstridt i forskningen.

Handlingen er måske de fleste bekendt. Grev Gualtieri vil ikke gifte sig, men på anmodning af sine mænd går han ind på det for at sikre dem en arving til grevskabet, altså egentlig af politisk-dynastiske grunde. Han går dog ind på deres anmodning på den betingelse at han må vælge selv. Til gengæld skal mændene ære og respektere

den han vælger, og dette accepterer de. Han vælger nu en fattig fårehyrdinde, Griselda, henter hende med stort følge og betinger sig af hende at hun skal "anstrenges sig for at behage ham ... uden nogensinde at fortørnes over noget, han gjorde eller sagde, samt (at hun skal) være ham lydig og tro."⁴ Dette går Griselda ind på. Han lader hende nu - i fuld offentlighed - afklæde sig sit gamle tøj og iklæde en rig bryllupsdragt han har medbragt.

Så kommer prøvelserne. Gualtieri får det "besynderlige indfald" at han vil "overbevise sig om hendes tålmodighed." Han piner hende først med ord: vasallerne kan kun dårligt finde sig i hendes ringe herkomst. Hun tåler dog alt. Så føder hun en pige, og Gualtieri lader hende fjerne. Griselda tror at hun skal dræbes, men hun føres til Gualtieris søster i Bologna. Det samme gentager sig, da hun får en søn. Hans mænd dadler dog meget hans adfærd. Til sidst lader Gualtieri som om han vil forstøde hende for at gifte sig med en anden, af den rette herkomst. Griselda må forlade slottet klædt i den bare særk og vende tilbage til sin gamle far. Nu forkyndes det at bruden vil komme (læseren får straks at vide at det er Griseldas datter, og at hun ledsages af sin bror. Gualtieri beder nu Griselda at komme op på slottet og forberede brylluppet. Ikke engang en sømmelig kjole, vil Gualtieri låne hende. Da bruden kommer, spørger Gualtieri Griselda hvordan Griselda synes om hende. Udmærket, svarer Griselda, men her beder hun dog Gualtieri om ikke at prøve hende så hårdt som sin første kone, for hun er ikke vant til hårdhed som Griselda selv. Alt ender naturligvis i fryd og gammen. Alle mener at Gualtieri har handlet som en klog mand, men de betragter dog Griselda som den klogeste.

Traditionelt taler man om tre prøver: fjernelsen af de to børn og forstødelsen. Før dette er der de hårde ord, ja en enkelt version opfatter den offentlige afklædning som en prøve. Og den sidste prøve er delt i to: forstødelsen og bryllupsforberedelserne.

Men der findes også et fortællerproblem. Fortælleren er den Dioneo der har frisprog og som fortæller nogle af *Dekameron*s mest saftige noveller, og han dadler flere gange Gualtieris opførsel. Straks fra begyndelsen præsenterer han Gualtieri således:

Han viste ikke højsindethed (dagens tema), men tværtimod dyrisk tåbelighed, som endte bedre end han havde fortjent. Jeg vil ikke råde nogen til at følge hans eksempel, da det dog var jammerskade, at han fik nogen som helst glæde af sin handling.⁵

Og han konkluderer bl.a.:

Men i grunden havde han fortjent en kone, der efter at være blevet jaget hjemmefra i den blotte særk, havde fundet en anden mand, der kunne have rystet hendes pelsværk sådan, at der var kommet en prægtig dragt ud af det.⁶

Man kan derfor sige at Griselda-novellen stiller flere spørgsmål end den besvarer. Hvordan skal vi vurdere Boccaccios holdning? Temaet for *Dekameron*s sidste dag der fortæller "om personer, der har handlet ædelt eller højsindet i kærlighedssager eller andre forhold."⁷ Kan man nu opfatte historien om Griselda for en sådan? Og hvem er i så fald subjektet, Griselda eller Gualtieri?

Hvis det er Griselda, hvordan skal man få den lydighed og underkastelse hun udviser til at harmonere med de andre novellers langt mere initiativrige kvinder? Man kan tolke allegorisk, men også det har sine vanskeligheder. Griselda kan være et sindbillede på Maria, men kan Gualtieri være Gud? Eller er Gualtieri udtryk for den blinde skæbne?

Jeg skal endnu ikke komme med mit valg blandt tolkningerne, men blot fremhæve at det er den slags spørgsmål de forfattere har tumlet med der har genskrevet novellen. Den er fuld af lakuner, af de "tomme pladser" der tales om i receptionsforskningen, og vi står i den privilegerede situation ikke selv at skulle udpege dem: det har traditionen gjort for os med de forskellige svar den har givet. For man kan betragte de forskellige versioner som svar på nogle meget enkle spørgsmål som novellen uvilkårligt stiller.

Hvad betyder Griseldas og Gualtieris adfærd? Hvem eller hvad er de eventuelt sindbilleder på? Og alt efter hvordan tolkningen falder ud, kan man så spørge om behandlingen af Griselda er acceptabel.

Boccaccios novelle er blevet udbredt ad to veje, en mindre og en større. Den mindre er forskellige bearbejdelser af originalnovellen som den findes i *Dekameron*, den større går over Petrarca's latiniserede omarbejdelse af vennen Boccaccios novelle. Det var version der gjorde stoffet bekendt blandt Europas humanister, og som satte skub i forskellige bearbejdelser. Fra latinske versioner gik vejen over humanisternes elegante oversættelser til folkebøgerne og videre til folkeviser og eventyr.

For alle gælder det imidlertid at i og med at stoffet præsenteres isoleret fra *Dekameron*, er et væsentligt problem forsvundet: fortolkningen af Boccaccios mesterværk. Til gengæld bøjes stoffet naturligvis efter genretvang, som når det føjes ind i kvindespejl, ballade- eller eventyrsamlinger, udgives som folkebog eller udformes dramatisk.

SERCAMBI

Jeg vil først tage et eksempel fra den mindre vej, direkte afskrivning fra den italienske original. Det drejer sig om den lucchesiske novelleforfatter og politiker Giovanni Sercambi der omkring 1400 indlemmede Boccaccios novelle i sin egen samling.⁸ Sercambi sad i Lucca, hvis dialekt ikke ligger langt fra den florentinske. Og

Griselda-novellen har han rimeligvis siddet og skrevet af, desværre vides ikke efter hvilket håndskrift.⁹ I de andre noveller har han lånt fra *Dekameron* er der derimod tale om frie gengivelser, der ikke, så vidt jeg kan se, følger et andet manuskript næsten ordret.

Her rejser der sig forøvrigt allerede et første problem. Petrarca's latinske version blev behandlet som en klassiker (det var netop i denne periode jagten på latinske manuskripter gik ind, og Petrarca hørte til de ivrige og heldige manuskriptjægere). De latinske *autores* blev behandlet med veneration, og meget blev gjort for at præsentere pålidelige udgaver. Derimod tog man det lettere med manuskripter på folkesprogene. De blev omarbejdet efter behov. Ganske vist drog Boccaccios selv omsorg for sin *Dekameron*, men andre brugte den, dvs. ændrede efter egen eller det påtænkte publikums smag. Man bruger *Dekameron*. Derfor er ville Sercambi rimeligvis finde det spørgsmål jeg stiller i titelen en artikel: er han kopist eller skaber? helt meningsløst.¹⁰

Receptionsteoretisk rejser dette et mindre, men egentligt interessant problem. Vi står efter alt at dømme over for en afskrift, men selv i en sådan kan hele tekstens holdning, dens ideologi, gennem forholdsvis få ændringer forrykkes radikalt.

Sercambi brillerede ikke ved stor fantasi i intrigebygningen, og her følger han oven i købet ganske slavisk et forlæg. Ikke desto mindre påstår han at hans novelle er en anden, end den Boccaccio fortæller: den har udspillet sig på et andet sted og til en anden tid. Greven bliver således omdøbt til Artù, og børnene bliver sendt til Paris og ikke til Bologna. En sådan ubehjælpelig retfærdiggørelse benytter Sercambi også i flere andre lånte noveller. Det er da heller ikke brugen af andet fortællestof der er problemet, men ubehjælpeligheden.¹¹ Så meget mere kuriøse er ændringerne.

"Ånden" er en anden, den er blevet autoritær. Boccaccio tillægger Gualtieris 'mænd' en vigtig rolle. Hos Sercambi bliver de 'undergivne' (*sottoposti*), Gualtieris mange venner og slægtninge udelades, ligeledes udelades hele offentlighedssfæren: Gualtieri forskyder Griselda i manges nærvær, og hun drager afsted, medens alle græder. Dette stryges hos Sercambi. Sercambi lader ikke til at ville forstå det spil som Gualtieri spiller med sine mænd. Gualtieris omgivelser omformes i passiv retning og bliver ikke engang et aktivt beundrende, beskuende publikum som hos Petrarca.

Kritik af samfundets autoriteter huer ham heller ikke. Han stryger således Dioneos konklusion:

Hvad andet kan vi vel sige hertil, end at en himmelsk ånd også kan finde vej til fattige hyrder, medens der ofte på det kongelige sæde kan sidde en, der egnede sig bedre til at vogte svin en svinge sceptret over menneskene.¹²

Sercambi neddæmper også Griseldas fattigdom, hun bliver oksehyrde, i stedet for fårehyrde. Som bybo og småborger - det kommer jeg til - har han rimeligvis næret en

afgrundsdyb foragt (eller frygt) for landet. Sercambi hører ikke til de aristokratiske landliggere. Han frygter under sine rejser tyve og røvere.

Sercambi er også moraliserende. Griselda og hendes moder (der erstatter faderen i *Dekameron*) får navnene Gostantina (den standhaftige) og Santina (den lille helgen). Grev Artù ønsker sig en 'trofast' kone, hvad Boccaccio ikke nævner. Da han kommer og spørger Gostantina hvor moderen er, svarer hun at hun er inde i huset, men tilføjer at hun fremsiger sine bønner, altså et 'indicium' (på fromhed) i Barthes forstand.¹³ I *Dekameron* siger Dioneo at Gualtieri gjorde klogt i ikke at gifte sig, og Sercambi tilføjer "hvis han ellers kunne undvære en kone." Men morsomt er omformningen af Dioneos ironiske bemærkning om, hvorvidt en mand kan tro at hans børn er hans egne:

Og hvad I snakker om afstamning er det rene præk, eftersom jeg ikke kan se, hvorfra I skulle kende de pågældendes fædre eller være blevet indviede i deres mødres hemmeligheder. Desuden har man tit set, at døtre kan være meget forskellige fra deres fædre og mødre.¹⁴

Det bliver hos Sercambi til:

Og for at I skal tro mig, så se på sæderne hos de gifte koner og deres mødre. Eftersom jeg udmærket kender levemåden hos de adelige og dem af høj byrd, såvel som deres mødres hemmeligheder, så kan jeg fortælle jer at I ikke blandt dem kan finde nogen der er mig trofast og som passer til min livsstil¹⁵

Sercambi indfører sin forargelse over det søde liv i de fine kredse og derfor at Artù ikke vil kunne finde en der passer til hans livsstil (der nok ikke stemmer overens med den adelige). Derimod dæmpes bemærkningen om det usikre faderskab ned.

Endelig giver Gostanza i forskellige varianter udtryk for at hun lægger stor vægt på hvad folk siger og mener, og tilsvarende mindre på at være Artù tilpas.

Er dette kun småting? For mig at se er der med få og små midler sket en total ideologisk omkalfatring: i harmoni med ånden i sin novellesamling har Sercambi udtrykt en småborgerlig, moralistisk ideologi, med angst for det ukendte, de fine kredse og landet. Til støtte for dette blot en bemærkning. Når Sercambi skriver andre, erotisk overskridende noveller af fra *Dekameron*, indlægger han ofte en straffesekvens, som Boccaccio ikke har: han lader det gå ilde for ægteskabsbrydere og forførere som forførte. Det gælder naturligvis også hans egne noveller.

Sercambi deltog forøvrigt aktivt i et par statskup der i 1400 gjorde Paulo Guinigi til herre i Lucca og satte en 30-årig parentes om bydemokratiet. Min tolkning er at Sercambi udtrykker det småfolk der rimeligvis i begyndelsen var positivt indstillet over for kuppet. Da Paolo senere søgte at vinde de højere kredse for sig, bifaldt Sercambi ikke dette, og hans bitterhed kan, ud over skuffede personlige ambitioner,

også tilskrives at regimet ikke udviklede sig i småborgerlig retning efter hans ønsker (hvad de fyrsteregeringer der i Middelalderen mange steder i Italien afløste bydemokratierne jo ikke gjorde).¹⁶

En sidste bemærkning: senere brugte Sercambi sin egen version i sine *Croniche*,¹⁷ og her udlægger han fortællingen som et eksempel på standhaftighed i modgang til benefice for dronning Johanna af Neapel.

PETRARCA

Kort før sin død i 1374 skrev Petrarca så sin version af vennen Boccaccios novelle. Af ledsagebrevet kan vi se at Petrarca skelner mellem to slags noveller i *Dekameron*: de muntre og lette og de fromme og alvorlige.¹⁸ Griselda-novellen bliver naturligvis regnet blandt de alvorlige og Petrarca bruger hele sit humanistiske stilarsenal på sin version. Lauras kilde). Hess, der også har optrykt novellen,¹⁹ regner med to grunde hertil: Petrarca regner med læsere (humanister) der ikke kender Italien og desuden giver præcis lokalisering en virkelighedseffekt. Men beskrivelsen af bjerget Vesullus (le mont Vesoul i Provence, nær den kilde i Vaucluze som han besang) hvis top rager op over skyerne anslår også straks fra begyndelsen en ophøjet stemning.

Meget er blevet sagt om Petrarcas version: som Chaucer, der direkte eller indirekte bygger på ham, humaniserer den Gualtieri, lader ham have medfølelse med Griseldis. Der er dog et par andre ting at bemærke. Da folket skal anmode Valterius (således hedder Gualtieri på latin) om at gifte sig, udvælger de en repræsentant, og denne mest veltalende tiltaler Valterius i bedste humanistprosa. Til gengæld er omgivelserne mindre aktive: de misbilliger ikke forstødelsen, de beder ikke Valterius give Griseldis en kjole, da hun skal bort i sin særk; og da Griseldis skal forberede det fingerede bryllup, beder de ham ikke lån hende en af de kjoler der havde været hendes. Den feudale struktur er væk, og pagten imellem mænd og Gualtieri er nedtonet.

Til gengæld er Valterius' omgivelser blevet til et rent publikum, til det publikum der afbilder læserens rolle i teksten og som skal beundre den mageløse tildragelse der sættes i scene.

Vigtigst er dog at den anden kontrakt, den mellem Griseldis og Valterius har skiftet karakter: Griseldis skal stadig rette sig efter Valterius i ord og gerning, men der er kommet noget mere med. Jeg citerer her den latinske tekst; fremhævelserne er mine. Valterius spørger Griseldis:

an *volenti animo* parata sis ut de omnibus tecum michi conveniat, ita ut in nulla unquam rem a mea voluntate dissencias, et quicquid tecum agere voluero, sine ulla frontis aut verbi repugnancia te *ex animo volente* michi liceat. Ad hec illa (Griseldis) miraculo rei tremens, 'Ego, me domine' inquit, 'tanto

honore me *indignam* scio; at si voluntas tua, sicut sors mea est, nichil unquam sciens, nedum faciam, *sed etiam cogitabo*, quod contra animum tuum sit, nec tu aliud facies, etsi me mori iusseris, quod moleste feram (106-112).²⁰

Griseldis skal nu *samtykke* af sindet. Selv anser hun sig *uværdig*, og hun vil end ikke i tanken gå imod Valterius' vilje. Og senere siger Griseldis at hun da hun flyttede ind til Valterius:

"voluntates affectusque meos exui; tuos indui" (207)

Altså, lige som hun opgav sit gamle tøj og fik det nye, således opgav hun sin gamle vilje og sine gamle følelser og fik Valterius' i stedet.

Indtil nu har kun personerne talt. De plejer nu i Middelalderen også at tale sandhed, når man da ikke får det modsatte at vide, men også forfatteren (som tekstinstans) står inde for Griseldis' sind. Efter at Valterius har fjernet sønnen, lyder det:

Defixis ergo in uxorem oculis, an ulla eius mutatio erga se fieret contemplabatur assidue, nec ullam penitus invenire poterat, nisi quod fidelior illi in dies atque obsequentior fiebat, sic ut duorum non nisi unus animus videretur, isque non comunis amborum sed viri duntaxat unius, uxor enim per se nichil velle, *ut dictum est*, nichil nolle firmaverat (229-233).

Her følger Valterius Griseldis opmærksomt og finder intet udover at hun er blevet mere trofast. De tos vilje er blevet en, og vel at mærke mandens, for konen har, som det allerede er nævnt besluttet at hun for sit eget vedkommende intet vil eller ikke vil. Forfatterinstansen overtager, borger således for hvad Valterius har hørt og set.

Konsekvenserne er at Petrarca's Griseldis er blevet helt gennemsigtig. Og hvem anden kan man egentlig være gennemsigtig over for end Gud? Allegorien er helt klar, og logisk er det derfor at Petrarca i slutningen siger at han da så sandelig ikke har tænkt sig at foreslå Griseldis som eksempel til efterfølgelse for en jordisk kvinde, men at forholdet Griseldis-Valterius er et sindbillede på forholdet imellem sjælen og Gud.

Nu spalter hovedtrømmen sig endnu engang. I Frankrig er receptionen af novellen en anden end i Tyskland - og dermed i også Skandinavien. Petrarca's version blev oversat til fransk af Philippe de Mézières mellem 1384 og 1389 og kort efter i en anonym kortere version.²¹ Den franske oversætter af Petrarca holder fast ved en dobbelt tydning. Historien kan stadig forstås som et sindbillede på forholdet imellem Gud og sjælen, men nu også på forholdet mellem mand og kone. Underkastelsen bliver en dyd for ægtehustruen. Den anonyme version foreslår ligeledes fortællingen som et eksempel for gifte og andre kvinder, men nævner i slutningen også forholdet mellem sjælen og Gud.²² Imidlertid bliver historien også optaget i senere afskrifter af et værk der direkte sigter på opdragelse af unge piger: *Livre du chevalier de La Tour*

*Landry pour l'enseignement de ses filles.*²³ Chaucer arbejder ud fra de franske oversættelser og har måske også haft et direkte kendskab til Boccaccios *Decameron*. Tolkningerne af ham kommer både ind på at Griseldis er et eksempel for kvinder og også at det er et eksempel på forholdet imellem sjælen og Gud. Nogle tolkere går langt i deres teologiske overvejelser. Således R. Stepsis der ser Walter som et udtryk for nominalisternes Gud.²⁴ Denne er så almægtig at han ikke gør det gode fordi det er godt, men at det han gør er godt fordi han gør det. En eksistentielistisk Gud, kunne man sige, hvis væren går forud for hans væsen. Chaucers version er nærmere behandlet af i dette bind af Marianne Børch. Måske er der den forskel i vore tolkninger, at jeg mener at Griseldis skildres som god i et overordnet forfatterperspektiv, medens Marianne Børch overlader denne tolkning til læserens ansvar og tro.²⁵

Men tolkningen kan veksle med genren. Griseldis bliver dramatiseret i 1395 med *Estoire de Griseldis* der følger Mézières version ret nøje.²⁶ Dramaturgien ligner forøvrigt den man finder i de lidt tidligere (1339-1382) *Miracles de Nostre Dame par personages*. Disse alt for oversete dramaer er bl.a. fulde af forfulgte uskyldigheder, i lighed med dem man finder i eventyret, og også Griseldis-dramaet lægger stor vægt på Griseldis' lidelser, blandt andet ved at gøre afklædningsscenen til en nedværdigelse og dermed til en prøve for sig.²⁷ Og som andre eventyrheltinder finder hun tilsidst lykken.

En anden mulighed er at optage Griseldis blandt de berømmelige kvinder. Det gør Christine de Pisan i sin *Cité des Dames*.²⁸ Selve beretningen er ikke kompliceret, men hensigten er interessant. Som deltager i striden om kvindens status og natur vil Christine de Pisan citere en række af berømmelige kvinder som parallel til berømmelige mænd. Denne feminisme argumenterer på mændenes betingelser: kvinderne besidder de samme egenskaber som mændene, i foreliggende tilfælde er det standhaftigheden der drejer sig om.

Men argumentationsformen er et tveægget sværd. Mange mænd skrev kvindespejle for at fremstille overordentlige kvinder som undtagelser. Dette var måske Boccaccios hensigt med sin *De mulieribus claris*. Boccaccio var ikke kvindevenerlig i alle sine værker. Selv optog han ikke Griseldis i denne samling, hvor han forøvrigt bemærker:

Og hvis mændene med deres styrke fortjener at blive fremhævet når de udretter store bedrifter, hvormeget mere gælder dette så ikke for kvinderne som næste alle af naturen har fået blødsødenhed, et svagt legeme og en langsom ånd, hvis de endelig engang med mandlig dristighed og ånd med berømmelig dyd vover og udretter hvad der er yderst vanskeligt selv for mænd.²⁹

Men det gjorde Antoine Dufour i den efterligning han udgav i 1504.³⁰ Her figurerer Griseldis side om side med Medea der dræbte sine børn, med Agrippina der begik giftmord og blodskam. Det er forener dem er det ekceptionelle. Perrault.³¹

DEN GERMANSKE TRADITION

Også i Tyskland var det en humanist der leverede den oversættelse der vandt størst udbredelse, nemlig Heinrich Steinhöwel,³² der blev oversat til plattysk og derfra til dansk. Den germanske tradition stryger den religiøse allegori, og i folkebøgerne bliver Griseldis ensidigt et mønster på hustrudyd. Den danske folkebog er behandlet i dette bind af Leif Søndergaard. Jeg vil derfor springe frem til et par reaktioner på denne ekstreme underkastelse, hvor Griseldis ikke accepterer, men gør oprør. I Tyskland skrev Friedrich Halm, et pseudonym for Franz von Münch-Bellinghausen (af den berømte familie) en *Griseldis* og ændrer bevidst i intrigen. Dramaet blev forøvrigt hurtigt oversat til fransk, og denne oversættelse er udgangspunktet for en videre bearbejdelse.³³ Intrigen er enkel nok: Percival (=Gualtieri) bliver hånet på grund af sin kone af folkelig herkomst. I sit raseri fornærmer han de kvinder der håner ham, og ganske særlig Ginevra, kong Arturs dronning. Da han er for stolt til at bede om forladelse, må han lade sin kone underkaste tre prøver, der skal bevise at han har rost hende med rette. Der er ændret lidt i dem. Den første er fjernelsen af Griseldis' eneste søn, det anden er forstødelsen og den tredje at hun skal bevise, hvor højt hun elsker Percival.

I anden akt består Griseldis de to første prøver, og i 3. akt fejrer Percival sin foreløbige triumf. I 4. akt simuleres den 3. prøve. Percival foregiver at han er blevet gjort fredløs og søger tilflugt hos Griseldis og hendes far. I 5. akt kommer så omslaget. Da Griseldis erfarer at Percival har forstilt sig forhende og brugt hendes kærlighed til at pleje sin egen stolthed, trækker hun sig tilbage hos sin gamle far, og man aner at hun ikke vil leve længe. Stoltheden er et tema der udvikles. Flere gange får Percival lejlighed til at angre sin hidsighed - og derved spare Griseldis for prøvelserne, men han er for stolt til at falde på knæ for dronningen og bede om tilgivelse. Dog er heller ikke Griseldis helt uden skyld. Hun har godtaget at Percival formente hendes far adgang til deres hus, og hun var ikke tilstede ved sin moders dødsleje, fordi også Percival var dødssyg. Derfor bliver moderens velsignelse forvandlet til en forbandelse. Under den tredje prøve bliver Griseldis endnu engang sat i et svært dilemma. Percival har som sagt søgt tilflugt hos hende og faderen, og nu kommer Ginevra og truer med at lade hendes fader dræbe, hvis hun ikke siger hvor Percival befinder sig. Griseldis besvimer og får således ikke truffet det skæbnesvangre valg.

Værdierne er tydeligt familien og troskab inden for denne. Griseldis er ingen Nora der går hjemme fra. Tværtimod kan man sige at hun går hjem - fra sin mand til sin far.³⁴ Halm priser desuden det gode sunde folk i modsætning til hoffets fordærv, men oprør er der ikke tale om.

Det kommer der til gengæld hos Christien Ostrowski, en polak der var flygtet til Frankrig og som i begejstringen der fulgte februar-revolutionen skrev sit Griseldis-drama.³⁵ Da det blev opført d. 17. marts 1849 var revolutionsstemningen allerede neddæmpet, men i Paris havde parolerne endnu klangbund. Ostrowski følger indledningsvis Halm, men han vil tage skylden fra både Griseldis og Percival. Derfor opfinder han en lov: den der fornærmer ikke blot kongen men også dronningen har forspildt ikke blot sit eget hoved, men også sin kones. Så er intrigen sat på skinner. For at redde Griseldis må Percival jo nemlig nu forstille sig for hende og sætte hende på prøve, da nu dronningen tilbyder dette i stedet for straf.

Dramaet er ret indviklet. Genevra bærer nag til Percival, fordi dennes kærlighed er ophørt efter at hun har sendt han ned i løveburet efter en handske (motivet findes også i Schillers *Der Handschuh*, samt i gammelt novellestof). Percival har netop foretrukket den kvindelige Griseldis for den stolte dame. Ridder Gauvain nærer et gammelt had til Percival. Han prøver derfor at få Genevra til at dræbe Griseldis, og da dette ikke lykkes, forsøger han selv at forføre hende, og bliver tilsidst dræbt af Percival.

Men hovedlinierne er klare nok. Det er modsætningen folk - hof der spændes op. Allerede da Griseldis skal forvises beder folket om "nåde for vor søster," og hun beder Percival sende deres søn til Frankrig, de landflygtiges asyl (et navn Frankrig faktisk bar med nogen rette.³⁶ Griseldis' gamle far kommer også til ære og værdighed igen. Han har engang reddet Percivals liv, men ville ikke komme hos ham, fordi Griseldis ikke vendte hjem til sin moders dødsleje. Også han bliver naturligvis ophøjet tilsidst. Højdepunktet kommer, da Genevra - dronningen - bliver nødt til at knæle for Griseldis, folkets datter.

Og den politiske propaganda gjalder ud over scenen. Folket er suverænitets udspring: "det er os, det er os allesammen."³⁷ Ja retten til oprør forkyndes; kort forinden var jo borgerkongen Louis-Philippe blevet afsat: "Når en konge afslår at udføre denne pligt (at lade retfærdigheden ske fyldest), så kan folket frigøre sig ved at skifte regering".

Men endnu mere end hos Halm er de dyder der kræves af kvinden de traditionelle. Percival vil have en øm, elskende og underdanig kone, og hun stilles op som modbillede til den korrupsion der trives ved hove. I virkeligheden slipper Griseldis jo også for at gøre oprør. Modsat hos Halm retfærdiggøres Percival, han har handlet til hendes bedste og draget omsorg for hende. Kun prøvelserne fordømmes,

men de bliver jo påtvunget af det onde hof. Her er det altså lykkedes at drive det onde ud i periferien.

At hverken Halms, og især ikke Ostrowskis stykke er mesterværker, behøver jeg vel ikke at understrege. Immervæk er deres tumlen med de spørgsmål intrigen slæber med sig interessant.

EVENTYR.

Men hvordan vil intrigen gøre sig i eventyret. Her findes der jo prøver, grusomme prøver, ofte med død tilfølge, men prøver som helten altid klarer og som i denne genre ikke vækker moralsk anstød. Vi har på dansk grund to eventyroptegnelser der tydeligt tilhører Griseldis-stoffet.³⁸ Jeg vil drage den som Ewald Tang Kristensen har noteret frem. Stilen er let dialektfarvet, men først og fremmest er miljøet og tonen meget interessant. Det drejer sig om en herremand og hans kone der meget gerne vil have deres søn gift. Mor står selv med gryderne og en svigerdatter ville være en god aflastning. Han får derfor lov til selv at vælge. Miljøet er, blot man skraber benævnelserne tilside, ganske almueagtigt. Bryllupsgæsterne kommer uden at vide hvem bruden er, og omtrent første halvdel af eventyret går med at finde ud af dette. Afklædningsmotivet bevares på den måde at pigen, en fattig pige fra et lille hus på den anden side af skoven, skylder brudgommen alt, også klæderne, og derfor kan det hedde: "saa han tog hende da nøgen at kalde det". Detaljen er her reduceret til økonomisk afhængighed, uden nogen allegorisk funktion.

Prøverne som Gret Sælle (det er Griseldis blevet til) skal gennemgå er de traditionelle. Begrundelsen er at gården er en stamgård og den derfor skal forblive i slægtens eje (en lidt søgt begrundelse, al den stund der ikke tales om anden slægt og at sønnen ser ud til at være enebarn; men når en intrige skifter miljø og genre, opstår der nye begrundelsesvanskeligheder).

Det morsomme er imidlertid nogle små indlagte passager. Allerede efter at have hentet pigen, kommer manden og forsikrer Gret Sælle om at der ikke skal ske hende noget ondt. Efter forstødelsen følger han dog konen gennem skoven: hun skal ikke gå alene så mørkt og uhyggeligt et sted. Og alene kan han ikke være: hun må komme og rede hans seng, sidde i sofaen og synge en vise for ham som han holder af. Efter at have forkyndt det nye bryllup, giver manden Gert Sælle nyt tøj (modsat hos Boccaccio, men i overensstemmelse med det andet optegnede danske eventyr).³⁹ Brylluppet viser sig endelig at være børnenes konfirmation, og Gret Sælle indtager naturligvis sin gamle plads.

Et hovedtræk i det danske eventyr der formildelsen af prøverne (dette gælder også til en vis grad for det andet eventyr). Og dette til trods for at netop eventyrgenre mere end nogen anden kan godtage vanskelige prøver uden at ville

begrunde dem (de prinsesser det har kostet mange friere livet at bejle til bliver ikke straffet eller bebrejdet noget. De får den rigtige, ham der klarer prøven, og dermed er alt ude).

Og måske vi netop med eventyret er vendt tilbage der hvor Boccaccio begyndte. Jeg vil nu tilsidst også anføre min egen opfattelse af Boccaccios Griselda-novelle. Skal man have novellen til at give mening i *Dekameron*, så er en oplagt mulighed at lægge vægten på prøverne: Griselda klarer Gualtieris prøver, som så mange kvinder i samlingen har klareret andre prøver. Gualtieri kommer derved til at stå for den magt som mennesket ofte med held, kæmper med gennem hele *Dekameron*. Lykken, Fortuna. For at give kvintessensen af sin livsopfattelse (på daværende tidspunkt) har Boccaccio grebet til eventyret. Nogle noveller i *Dekameron* (IV^e dag) viser at det ikke altid går som i eventyret, men principielt er novellesamlingen fortrøstningsfuld. Lykken står den kække bi, en holdning der lå nær på en Machiavellis.

Konstansen i alle versionerne er motivet, ikke temaet. Her kan det være nok at sige at et ved et tema forstår jeg, hvad en tekst handler om. "Den tålmodige kvinde" kunne således være titelen på et tema. Men en kvinde kan være tålmodig på så mange måder (fx udholde en drikfædig mand, skrigende unger, fattige kår osv.) Dvs. at et tema kan virkeliggøres med forskellige motiver, og ligeledes kan et motiv udtrykke forskellige temaer.

Det vil også sige at man ikke mekanisk kan fastslå hvad der er tema i en tekst. Det er et fortolkningsspørgsmål der afhænger både af modtager og af afsenderkoder. Og hvis teksten ikke er forsynet med metanarrativ bestemmelse af temaet (kommentarer eller blot en titel) kommer fastsættelsen af temaet til at afhænge af tolkningen af tekstens motiv(er).

Det er ikke så vanskeligt at omtrentligt definere et motiv. Jeg vil foreslå følgende: et konkret tekstelement (handling eller beskrivelse). Fx. den elskedes øjne overstråler solens glans, den overraskede elsker gemmer sig under sengen. Men så får man mange motiver, og man kan ikke med altid sikkerhed spore et motiv tilbage til en bestemt tekst. De kan være opstået spontant (som elskerens under sengen), eller de kan højst (måske) føres tilbage til en poetisk stil og dermed en kode (som øjnene og solen). Eller begge dele kan være tilfældet.

For at være sikre på at en tekst refererer til en tidligere tekst, må vi mindst have et særpræget stormotiv, og et sådant udgør Griseldishistorien. Men der er tale om grader. Fx kan vi nok genkende Griseldishistorien, men i mange gengivelser er det vanskeligt at se om versionen går direkte tilbage til Boccaccio eller om den har taget omvejen over Petrarca's version. Det kan man derimod gisne kvalificeret om, hvis man kender overlærerenshistorien. Det kan således vist ikke gennem tekstinterne kriterier

afgøres om de danske Griseldis-eventyr går tilbage til Boccaccio eller Petrarca, men Folkebogens udbredelse tyder på at det sidste er tilfældet.

Hvad angår folkevisen (behandlet af Jørn Piø i dette bind), så var jeg i tvivl om, hvorvidt denne vise overhovedet havde noget at gøre med Griseldishistorien eller om den ikke (næsten) lige så godt kunne være skabt ud fra den meget udbredte vise om "Skøn Anna".⁴⁰ Jeg bøjer mig dog for Piøs argumenter, men gør opmærksom på at de netop inddrager teksteksterne elementer (overleveringshistorie) og ikke kun ser på teksten selv.

Når vi ser på de forskellige bearbejdelser af Griseldishistorien, er det nærliggende også at sige et par ord om forholdet imellem tema og motiv. Det ville sikkert være uholdbart at kalde forholdet imellem tema og stormotiv vilkårligt (arbitrært). Stortemaet synes at have en betydningskerne der så præciseres i de enkelte versioner. Fra Boccaccios flertydighed får vi en entydiggørelse i de fleste senere versioner: prøve, prøvelse, oprørende behandling, eventuelt efterfulgt af oprør. Motiver og især stormotiver har, ganske som handlinger i dagligdagen, en betydning, og først og fremmest en værdiladning, og denne værdiladning er ret konstant (i det mindste inden for vor kulturkreds). Selv i den skrappeste antifeministiske litteratur kræves der dog en slags begrundelse for at behandle en kvinde dårligt (og antifeminismen påtager sig netop at levere denne begrundelse: kvindens ødselhed, snakkesalighed, liderlighed, upålidelighed osv.). Men motiver kan overkodes (jeg har hentet dette begreb fra Gilles Deleuze.⁴¹ Det betyder fx at en egentlig oprørende handling gennem overkodning kan retfærdiggøres. Drab fordømmes vel altid, hvis det skildres rent neutralt. Men der eksisterer for det meste den overordnede kode at det at dræbe skurken er en prisværdig gerning. Og ligeledes er den behandling Griseldis udsættes for svær at godtage, men det kan ske gennem diverse overkodninger, og det er den de fleste versioner leverer.

Stormotivets sejlivethed skal dog nok forklares ad andre veje. For det første måske ved kulturel inertie: det er egentlig forbavsende at se hvor livskraftige gode historier (stormotiver) er. Den sammenlignende litteraturvidenskab har kortlagt en mængde fortællestof der gentages igen og igen. Og som André Malraux har bemærket, så begynder den unge kunstner i reglen med efterligningen og ikke med at udtrykke sin originalitet (originalitet ligger måske lige så meget i en gennemarbejdning af en tradition som i skabelse af noget radikalt nyt).

Men Griseldis-historien besidder også en umiddelbar fascinationskraft, som fx kommer til udtryk på de første sider af J. P. Jacobsens *Marie Grubbe*, hvor den unge pige masokistisk identificerer sig med Griseldis.

I Stuen med de røde Purpurtæpper og den forgyldte Alkove ligger Griseldis for Margrevens Fødder, men han støder hende bort; nys har han revet hende

op fra det lune Leje, nu aabner han den smalle, rundbuede Dør, og den kolde Luft strømmer ind paa den stakkels Griseldis, der ligger paa Gulvet og græder, og der er intet Andet mellem det kolde Nattepus og hendes varme hvide Legeme end det tynde tynde Lin. Men han jager hende ud og laaser Døren efter hende. Og hun trykker den nøgne Skulder op til den kolde glatte Dør og hulker og hører ham gaa blødt inde paa Gulvets Tæpper, og gennem Nøglehullet kommer Lyset fra den duftende Kjærte og sætter sig som en lille rund Sol paa hendes blottede Bryst. Og hun lister bort og gaar ned ad den mørke Marmeltrappe og der er ganske stille, hun hører ikke andet end den bløde, klappende Lyd af sine nøgne Fødder paa de isnende Stentrin. Saa kommer hun udenfor. Sneen.. nej, det regner, det skylregner, og det kolde tunge Vand plasker ned paa hendes Skuldre; Linet klæber fast til hendes Legeme, og Vandet driver ned ad hendes bare Ben, og hun træder med de skære Fødder i det bløde kolde Dynd, der glider glat ud til Siden under Fodbladet. Og Vinden ... Buskene river hende og flænger hendes Kjole, nej, hun har jo Kjole paa ... som det flængede mit brune Skørt! - der maa vist allerede være Nødder i Fastruplund ...

Her ville Griseldis nok ikke have klaret prøven! En typisk dagdrøm der udtrykker det der aldrig kommer helt frem i de mange versioner, men som de lægger op til: en fantasi om nedværdigelse og vold, som motivet i det mindste for de fleste indeholder, selv om dette muligvis har stået Boccaccio fjernt.

NOTER

1. Man kan som undtagelser fremhæve Cervantes Don Quixote, der jo (også) er en parodi på ridderromanerne og Ariostos *Rasende Roland* der skriver med fin ironi (men for et aristokratisk publikum der elskede ridderstoffet. Guiron,

2. Min beskæftigelse med Griseldis-temaet er udsprunget af et samarbejde i en Griseldis-gruppe, ledet af dott. Raffaele Morabito. Den har udgivet to bind artikler (anført nedenfor), samt en bibliografi: Morabito, Raffaele (ed).: "La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo". Studi sul Boccaccio 17 1991.

Jeg har behandlet dette emne i en række artikler på fransk og italiensk. Jeg er glad for her at få lejlighed til at gengive hovedlinierne på dansk. Jeg må indskrænke min anvendelse af citater noget. Derved kan fremstillingen stedvis få en noget postulerende karakter. Jeg prøver dog at få de afgørende tekststeder med. Artiklerne er:

"L'autocorrezione nel ciclo di Griselda. *Diffrazioni. Griselda*
1. *La Circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso di Griselda*. ed. R. Morabito, Japadre editore, l'Aquila 1988a, pp.21-34

"Les Silences de Griselda". *Mélanges d'Etudes médiévales offerts à Helge Nordahl à l'occasion de son soixantième anniversaire* Solum, Oslo 1988b, pp. 129-141.

"Copista o creatore? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del *Decameron*". *Analecta romana instituti danici XVII-XVIII* 1989, p. 127-132

"Réception de la nouvelle de 'Griselda' (*Decameron* X,10) - diffusion et transformations idéologiques". *Actes du Xe congrès des romanistes scandinaves. Lund, 10-14 août 1987*, éd. Lars Lindvall. *Études romanes de Lund* 45 1990, pp. 328-336.

"Griselda, *Fabula* e ricezione. *La Storia di Griselda in Europa*, ed. R. Morabito, Japadre editore, l'Aquila 1991, pp.253-264.

3. Dette er Vittore Brancas konklusion i 1, note til novellen in G. Boccaccio, *Il Decameron in Tutte le opere* di G.B.. vol. 4. ed. V.Branca. I Classici Mondadori, 1976.

4. Jeg citerer efter *Dekameron*, oversat af P.V. Lind i Gyldendals Bibliotek bd. 10, København 19666 (1.-udg. 1943), s.294.

5. s. 292.

6. s. 302.

7. s. 227.

8. Cf. Giovanni Sercambi: *Novelle I-II*, ed. G. Sinicropi, Laterza, Bari 1972 og egen artikel citeret i note 2.

9. Dott. Rafaele Morabito, der har ledet forskningsgruppen om Griseldis-temaet, cf. note Fejl! Bogmærke er ikke defineret., foretog en undersøgelse af Dekameron-manuskripter i Lucca, men uden noget resultat.

10. cf.note 2.

11. Sercambi har andre kvaliteter, således en udpræget realisme, fx. i erotiske skildringer, hvor han ofte med afsky og fascination skildrer hvad der foregår. Cf, Bec, C.: *Les Marchands écrivains à Florence 1375-1434*. Mouton La Haye - Paris 1967 og *Cultura e Società a Firenze nell'età della Rinascenza*. Salerno ed., Rom, samt Olsen, M.: "Les problèmes du couple: une réalité voilée" in *The Making of the Couple*, Odense University Press 1992.

12. s. 301.

13. Barthes, Roland: "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Communications* 8, Paris 1966.

14. s.293.

15. s. 739.

16. cf.note 2 (Olsen 1984).

17. *Croniche* I-III, ed. S. Bongi, Lucca 1892, vol III pp. 216-25.

18. "iocosa et levia ... pia et gravia". Petrarca. Seniles XVII,1, det brev hvori Petrarca kommenterer Boccaccios "Griselda" så giver sin egen version. Optrykt bl.a. i Hess, Ursula: *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*. C.H. Beck, München 1975, pp. 173-226 der også indeholder Steinhöwels tyske tekst. I mine citater anfører jeg Hess' linietælling.

19. Hess cf. note 18

20. Jeg citerer efter Hess.

21. Begge optrykt i Golenistchef-Koutousoff, Elie: *L'Histoire de Griseldis en France au XIVE et au XV^e siècle*. Paris 1933, Slatkine Reprints, Genève 1975 (også her findes Petrarcas latinske version).

22. cf. *ibid.* pp. 35ss., 43 og for Mézières version 151-181 samt anden version pp. 195-213. Bibliothèque nationale, Paris. ms. fr. 24398).

23. .cf. *ibid.* p. 43.

24. "Potentia Absoluta and the Clerk's Tale" in *Chaucer Review* 10, pp. 129-146.

25. cf. note 2 (Olsen 1988a).

26. *L'Estoire de Griseldis en rimes et par personnages*, ed. M. Roques, Genève Paris 1957.

27. Cf. især miraklerne 4, 12, 16, 18, 26, 27, 29, 31, 32, 37 (à Fra mirakel 27 er kvinderne alle uskyldige ofre. Cf. *Miracles e Nostre Dame par personnages*, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale I-VII, éd. Paris, Gaston et Robert, Ulysse.SAFT, Paris 1876-1883.

Hvad angår passiv kvindelig lidende helt i eventyret cf. Meletinski, Eleasar M: "Problmy strukturnogo opisaniya volsebnij skazki" in *Trudy po snakovym sistemam*, IV, Tartu 1969, p. 99. Italiensk oversættelse *La Struttura della fiaba*, Sellerio, Palermo 1976 p. 77.

28. cf. Christine de Pisan, "Grisilidis" in *La Cité des dames*, 22 partie, chap.50 ms. 607 de la BN. Aftrykt i Dufour, Antoine: *Les Vies des femmes célèbres*, éd. C. Jeanneau, Droz, Genève 1970, pp. 126ss.

29. cf. 'De Mulieribus' claris in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio X*, a cura i Vittorio Zaccaria. Mondadori, Milano 1970, p.24.

30.

31. cf. *Contes de Perrault*, é. G. Rouger, Garnier, Paris 1967 p. 17.

32. cf. note 20

33. Friedrich Halm, *Griseldis. Dramatisches Gedicht in fünf Akten*, Wien 1837, fransk oversættelse: *Griseldis. Poème dramatique en cinq actes*. traduit par M. Millenet. 1840.

34. Denne drøm er åbenbart ikke helt sjælden. Den findes ofte i Goldonis teater, hos hans Pantalone-figur. Denne drømmer ofte om at tage sin datter med hjem fra enuværdig ægtemand. Jeg håber at få behandlet dette emne i en bog der så vil udkomme som et supplementbind til *Analecta Romana instituti Danici*, "L'Erma di Breitschneider", Rom.

35. Christien Ostrowski, *Griselde ou la fille du peuple*. Drame en 3 actes et 5 tableaux en vers par C.O. Préface d'Anaïs Ségalas, Paris 1849.

36. II,3.

37. I,8.

38. cf. Grundtvig, Svend: *Gamle daneks Minder i Folkemunde. Folkeæventyr, Folkeviser, Folkesagn*. København 1857. Kristensen, Evald Tang: *Æventyr fra Jylland*. Aarhus 1897.

39. cf. note 38

40. cf. note 2, (Olsen 1988a).

41. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980. Jeg er også kommet ind på dette i "Motifs ou motifèmes? Anm. af Genot, Gérard et Larivaille, Paul: *Etude du Novellino 1. Répertoire des Structures narratives*. Documents du C.R.L.L.I. no 34. Université Paris X-Nanterre, 1985-2. *Revue Romane* 22, 2 pp.284-94 1987.