

Tragediens oprindelse af hoffets ånd

Olsen, Michel

Published in:
Pré-textes franco-danois I

Publication date:
2001

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2001). Tragediens oprindelse af hoffets ånd. I M. Olsen (red.), *Pré-textes franco-danois I* (s. 89-107). Samfundslitteratur.

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.

Tragediens oprindelse af hoffets ånd¹

Michel Olsen

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

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

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

Middelalderen kendte ingen tragedie. Om det så er Kristi lidelseshistorie der okkuperer det tragiskes plads og forhindrer at en verdslig tragedie skabes – det var Auerbachs tese² –, eller om fraværet skyldes andre grunde, skal jeg ikke komme ind på. Det drama der udvikles kort før 1500 havde imidlertid også andre traditioner at gribe tilbage til. Hele den rige – overvejende italienske – novelletradition,³ samt de mirakelspil der ganske vist stod på hellig grund (der er tale om en række mirakler tilskrevet Vor Frue, som findes udviklet både i Frankrig og Italien,⁴ og

¹ Foredrag holdt i *Forum for Renæssancestudier*, foråret 1999.

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

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

⁴ Jf. Lanson, Gustave & Robert, Ulysse (éd): *Miracles de Notre Dame par personnages, d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale*. Société des Anciens Textes Français, Paris 1876-1883, og D'Ancona, Alessandro: *Origini del teatro italiano : Libri*

sikkert også i andre romanske lande). Disse spil og novellelitteraturen viede også privatlivets problemer stor opmærksomhed, novellelitteraturen mest på det erotiske felt. Fælles for dem er endvidere at den lykkelige udgang sættes højere end komiske effekter, der – som i passionsspillene – mest varetoges af bipersoner.

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

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

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

tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica nel contado toscano e sul teatro mantovano nel sec XVI. Ed. anastatica secondo l'ed. Loescher, 1891. Roma, Bardi, 1966 og L. Banfi (ed): *Sacre rappresentazioni del Quattrocento.* UTET, Torino 1973 (1963).

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

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

⁶ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton UP 1971 (1957).

urokkelig, og vel derfor endnu mere indbydende til aggression, dette stadig i fræk forkortelse.

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

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

Skabelsen af den regelrette tragedie – overholdelse af de tre enheder, tidens, stedets og handlingens – skete i Frankrig og Italien ud fra samme stof, beretningen om Sofonisba og Massinissa som det findes hos Titus Livius (XXX,11-15). I 1514-15 skrev Gian Giorgio Trissino sin *Sofonisba*, der blev opført i 1524.⁸ Godt hundrede år senere kom Jean de Mairets *Sophonisbe* (1634).⁹

Udgangspunktet for dette indlæg er nu at bestemmelsen af emnet kan føres videre end til statssager. Den moderne tragedie har som et væsentligt element kærligheden, den gensidige kærlighed, som den var blevet skabt i den byzantinske roman,¹⁰ og som den var blevet

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

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

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

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

inkorporeret i ridderromanernes sammenvævning af chansons de geste (med Karl den Store som gennemgående figur) og det bretonske stof. Men der er tale om en særlig kærlighedsopfattelse: kærligheden står over for noget radikalt andet.

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

Allerede hos Boiardo har kærligheden tabt sin rationalitet, sin værdisættende kraft. Man elsker og hader ud fra ren tilfældighed. Derfor har digteren indlagt to kilder, der, når man drikker af dem, vækker henholdsvis kærlighed og had. Hos Ariosto synes kærligheden endvidere at være blevet reduceret til en drømmeverden, symboliseret i den evigt flygtende Angelica.¹² Og man gør bedst i at stille sig tilfreds med illusionerne, ikke at søge sandheden, som Rinaldo der ikke vil bruge magi til at få at vide om hans kone er ham tro. Episoden står i 43. sang, altså meget nær slutningen, og kan tjene som en slags generel konklusion.

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

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

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

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

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

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

som faderskikkelsen siger det i Corneilles *Le Cid*.

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

Da Livius skrev sin beretning om Sofonisba, var der derfor ikke noget egentligt problem. Han skriver historie, og værdisætningerne er han, på dette sted, ikke det mindste i tvivl om. Han beretter hvordan

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

Massinissa i forbund med Romerne erobrer Cirta, fra Syphax. Dennes dronning, Sophonisba, træder Massinissa imøde, og han bliver så forelsket at han straks gifter sig med hende. Men den går ikke: Sophonisba repræsenterer Karthago, hun er Hasdrubals datter, og hun skal udleveres til romerne, så at hun kan gå med i Scipios (overfeltherrens) triumftog. Det forklarer Scipio Massinnissa. Imidlertid har Massinissa ved brylluppet lovet Sophonisba at han ikke vil udlevere hende til romerne. Han holder sit løfte ved at sende hende et bæger med gift. Efter at have udtalt nogle stolte ord, tømmer Sophonisba uden tøven bægeret.

Det er måske dette billede der har prentet sig i indbildningskraften, og som, da tiden blev moden, kunne virke som generator for eftertidens bearbejdelser. Livius selv har intet problem med værdierne: Sophonisba spiller et politisk spil, og det taber hun; hendes bønner til den sejrende Massinissa om i det mindste at lade hende dø er et vellykket forførelsesforsøg. Massinissa lader sig forføre fordi han som numidier har let til vellyst,¹⁴ og da han bliver taget i skole af Scipio rødmer han og skammer sig over sin svaghed. Før dette har Syphax forbandet sin modstander: han håber at Sophonisba vil blive lige så skæbnesvanger for Massinissa, hans modstander, som hun har været det for ham selv. Det er nemlig på grund af Sophonisba – han kalder hende en furie og en pest – at han har opgivet sit forbund med Rom. Her er det altså mændene, ikke kvinderne der bukker under for de erotiske fristelser. I modlitteraturen imod høviskheden er det snarere omvendt. Det gælder i det mindste fabliaux'erne, medens Ariosto og Boiardo og Tasso kender til den erotiske tryllebinding, udvirket ved skæbnesvangre feer (Morgana, Alcina, Armida), men det drejer sig netop om fortryllelse, ikke om simpel sanselighed som hos Livius.

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

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

¹⁵ 1959 kap 2, s. 37.

stridende parter komme til udtryk uden at opgive sin egen værdisætning.¹⁶

Trissino foretager i sit arbejde – der ikke er noget mesterværk – en række ændringer. For det første kommer kærligheden, som jo genren vil det, direkte til orde. Desuden bliver Sofonisba Massinissas ungdomselskede. Kærligheden forankres således i andet end i en opflammelig mands første betagelse. Så er der problemet med ægteskabet: Sophonisba lader sig kun nølende overtale til at gifte sig med Massinissa. Koret – de første italienske tragedier har ofte det græske kor med – står nærmest på de elskendes side. Tilsidst, da Massinissa hører at Sophonisba har taget giften, beklager han dette: han ville ellers have sikret hendes flugt. Løsningen kommer altså til at skyldes en tilfældighed, hvis man tager dette påfund alvorligt. Den sidste tredjedel af stykket (fra ca. vers 1427) er melankoli over det uafvendelige, som i så mange af det 16. århundredes tragedier, også de franske.

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

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

Hos Mairet går kærligheden imellem Sophonisbe og Massinisse også tilbage til før stykkets handling. Franskmanden står med samme problem som Trissino, men han løser det radikalt ved at han lader sin Massinisse begå selvmord. Anderledes sagt: tragedien skildrer her

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

¹⁷ *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhagen 1976.

konflikten mellem dyd og tilbøjelighed som uløselig, og selvmordet stiller sig nærmest på kærlighedens side.

Corneille får opført og udgiver sin *Sophonisbe* i 1663. Han er anderledes konsekvent. Hos ham står, som sædvanlig, det politiske i forgrunden. Sophonisbe har et politisk mål: at beskytte Karthago, og ægtemanden er kun et middel. Derfor har hun taget Syphax, og derfor er hun villig til at tage Massinisse, med det langsigtede mål at vinde ham for Karthago. Desuden har hun to andre motiver: Massinisse er stadig hendes første kærlighed, og hun nærer jalousi imod sin hofdame Éryxe, som har støttet Massinisse, og som denne har lovet ægteskab. Begge, Sophonisbe og Éryxe, sætter magten over kærligheden. Sophonisbe vil ikke have Syphax og Éryxe ikke Massinisse, hvis de ikke har et rige, altså hvis de ikke har rang af tragiske, dvs. offentlige personer. Massinisse fremstilles her som svag, men ikke over for en uskyldigt elskende kvinde, og Corneille undgår derfor de to andres stykkers vanskelighed: at fremstille en ussel eller svag elsker. Massinisse står blot under de to kvinder i styrke. Alle tre deltager de i et magtspil. Nok har Corneille således løst problemet, men på bekostning af tragedien. Kærligheden er på forhånd blevet underordnet politikken.

For kuriositetens skyld vil jeg lige nævne Alfieris *Sophonisba*, skrevet fra 1784 til 1787.¹⁸ Handlingen – eller rettere motivationerne – er så kringlede at jeg afstår fra at citere dem her. Alle personerne er ædle: Scipio, Massinissa, Sophonisba og Siface. Scipio er vennen der nu ikke bruger tvang; flugtvejene er åbne, Massinissa vil befri Siface, og Siface vil begå selvmord for at åbne muligheden for Massinissa og Sophonisba, men først og fremmest vil Sophonisba ikke leve mere fordi Karthago er blevet ussel. Hun kræver at Massinissa afstår fra selvmordet; ellers vil hun selv lade sig slæbe til Rom som krigsfange og således vanære ham. Næsten alt er lagt ind i sjælen, i den ædle skønne sjæl. Man finder citater som:

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ In Ariani II. Jf. også indledningen især s. 186.

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

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

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

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

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

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

²³ Goldmann, Lucien: *Le Dieu caché*. Gallimard, Paris 1955.

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

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

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

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

L'Estoire de Griseldis : drame laïc¹

Michel Olsen

I

Ce texte dramatique, rédigé en 1395, probablement pour le mariage d'Isabelle de France avec Richard II d'Angleterre,² présente plusieurs centres d'intérêt. Certes, il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre, d'un 'monument' littéraire. Mais il représente un des exemples pas trop nombreux d'un théâtre médiéval à la fois sérieux et laïc, et il peut servir de document utile pour l'étude de la technique dramatique contemporaine, plus précisément de l'adaptation de textes narratifs pour le théâtre. Comme le note Mario Roques, il suit très fidèlement l'adaptation faite par Philippe de Mézières de la version latine que Pétrarque avait tirée de la célèbre dernière nouvelle du *Décameron* de Boccace ;³ mais que veut dire, au fond, une transposition fidèle? Les problèmes que pose la mise à l'écran d'un roman nous ont appris qu'il n'y a jamais transposition mécanique.

Le texte est donc une adaptation dramatique de la célèbre histoire de Griselda/Griseldis, dont abondent les adaptations, narratives, poétiques, dramatiques. Il reprend ainsi un des sujets les plus répandus que nous ait légués le Moyen Age. Je peux renvoyer à ce propos au travail d'équipe guidé par le professeur Raffaele Morabito auquel j'ai participé.⁴

¹ *L'Estoire de Griseldis en rimes et par personnages (1395)*. Publiée d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par Mario Roques. Textes littéraires Français, Paris, Genève 1957. Ce texte reprend une communication faite à la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval* : Ninth International Colloquium, Odense d. 3.-9. août 1998.

² cf. M. Roques, introduction p. ix.

³ Je cite le texte de Mézières d'après Golenistchef-Koutousoff, Elie: *L'Histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*. Paris 1933, Slatkine Reprints, Genève 1975. (Ce volume contient également la version latine de Pétrarque).

⁴ cf. Morabito, Raffaele (ed).: « La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo ». *Studi sul Boccaccio* 17 1991.

Pour rappel de mémoire : dans la nouvelle de Boccace, le marquis Gualtieri est prié par ses hommes de prendre femme afin d'assurer un héritier au comté. Il s'incline finalement à condition que ses hommes acceptent qu'il puisse choisir qui que ce soit. Il jette son dévolu sur la pauvre Griselda à qui il impose un pacte : ni en actes ni en paroles elle ne devra s'insurger contre les décisions de son mari. Après des noces splendides viennent les épreuves : son mari éloigne ses deux enfants, que Griselda doit croire tués, puis il la répudie, prétendant qu'il va épouser une jeune fille belle et noble. Arrivent à point nommé le fils et la fille, désormais adolescents, de Griselda, qui reprend son statut d'épouse bien-aimée de Gualtieri. Pétrarque suit les grosses articulations de ce récit, tout en y introduisant certaines modifications, dont j'évoquerai quelques-unes dans mon exposé.

II

Notre *Estoire* « suit donc pas à pas la traduction de Philippe de Mézières ou en développe dramatiquement les indications. »⁵ Mais dès qu'on change de genre, la transposition ne peut jamais être automatique. Un texte est toujours plein de lacunes, comme nous l'a appris l'esthétique de la réception, et dans une transposition, l'adaptateur se trouve dans une situation de lecteur, avec la grande liberté qui incombe à celui-ci de développer ou de laisser tomber telle ou telle indication.

A utiliser une définition de la coupure entre scènes dramatiques assez courantes : l'entrée ou la sortie d'un personnage, déplacement spatial ou saut temporel, j'en compte environ quatre-vingts. Pour la commodité de l'exposé on peut subdiviser les scènes qui résultent de cette opération – ressortissant à une bien autre dramaturgie, il est vrai – en trois catégories : (1) mises en scène d'un segment de texte déjà dialogué, (2) développement d'indications furtives, de résumés, voire de présupposés (la comparaison montre qu'un mot suffit pour développer une scène) et (3) ajouts pur et simples. Je ne dirai rien sur les développements des parties déjà dialoguées; quant aux ajouts, notamment les scènes de bergers, j'y reviendrai dans ma deuxième partie. Restent les amplifications de brèves indications de la source. Je pense qu'elles nous mettent à même de mesurer l'énorme distance qui nous sépare de la dramaturgie médiévale. Prenons un exemple : l'envoi d'un messenger pour chercher un secrétaire; nous assistons à son appel; un chevalier va chercher le messenger nommé Trop Joliet (v. 550-557), puis nous suivons

⁵ comme l'affirme avec justesse Mario Roques. p. ix.

Trop Joliet en chemin vers le secrétaire (v. 558-567), l'arrivée chez celui-ci et son acceptation (v. 568-573), à quoi s'ajoute encore la rédaction de l'invitation aux noces du marquis (v. 551-641).

Ce procédé se répète à propos du serviteur qui doit feindre de tuer les enfants de Griseldis, et qui éprouve de la pitié. Le développement de ce personnage jusqu'à sa mise en scène a pu d'ailleurs être sollicité par un personnage type que nous connaissons des contes de fées et de certains *miracles*, tant français qu'italiens : le serviteur chargé de tuer la belle persécutée et qui finit par s'apitoyer sur sa victime, l'abandonnant dans la forêt.⁶ C'est le cas également pour le voyage à Rome, qui fut un autre poncif des miracles contemporains.

Est-il vraiment question d'un manque de technique, d'un savoir-faire défectueux ? Ou, bien au contraire, ces « scènes de liaisons », ces voyages sur scène ont-ils fait les délices du public ? Tel semble être le cas pour les *Miracles de Notre Dame*, dont la technique a été bien étudiée par Dorothy Penn.⁷

Puis il y a les scènes de la vie privée, notamment la naissance, la conversation avec la nourrice, le sevrage. Elles témoignent d'un grand intérêt de la vie domestique, et quant aux nourrices, elles ne sont même pas mentionnées dans la source, mais on avait recours à leurs services dans les couches aisées; il s'agit donc du développement, non d'un élément textuel, mais d'un pur présupposé.

La rédaction des documents, invitations, fausses bulles papales, permettant la répudiation témoignent du prestige de l'art d'écrire, avec la distinction entre les minutes et les grosses. A propos des bulles faintives, notre *Estoire* commet d'ailleurs une erreur par rapport à sa source : l'évêque envoyé à Rome par le marquis pour demander des lettres permettant la répudiation de Griseldis rapporte des « bulles authentiques » (v. 1933), et, contrairement aux texte de Mézières, il ne résulte pas de l'*Estoire* que le marquis l'ait mis dans son secret, mais le pape fait néanmoins copier des « bulles faintives » (didascalie après le v. 1895).

⁶ V. p. ex. miracles 29, 31, 37 in *Miracles de Notre Dame par personnages, d'après le Manuscrit de la Bibliothèque nationale*, éd. Gaston Paris et Ulysse Robert, I-VII 1876-1883. Société des Anciens Textes Français 6, Paris. Et du côté italien : *La rappresentazione di Santa Guglielma, La rappresentazione di Stella, La rappresentazione di Uliva* in L. Banfi (ed): *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*. UTET, Torino 1973 (1963).

⁷ *The Staging of the "Miracles de Notre Dame par personnages" of Ms Cangé*. Publications of the Institute of French Studies, New York 1933.

En ce qui concerne les scènes ajoutées, on s'étonne peu des scènes de chasse qui figurent dans grand nombre de miracles, français ou italien, pour représenter la vie des nobles, donnant en même temps l'occasion de rencontres (entre un prince et la belle persécutée par exemple). Dans notre texte aussi, elles sont prodigieusement développées; les chiens sont appelés par leurs noms et parfois par leurs qualités. Les scènes de bergers ont pourtant une fonction plus importante que celle d'intermède comique, j'y reviendrai.

III

Puis il y a la teneur idéologique. Est-il sûr que notre *Estoire* reproduise point par point la version de Philippe de Mézières, reproduisant assez fidèlement celle de Pétrarque ? Comme on le sait, Pétrarque a modifié sur plusieurs points importants le récit de Boccace; je me bornerai à quelques exemples significatifs. Tout d'abord, la signification globale, attribuée au récit dans les commentaires métanarratifs, change de façon radicale : Chez Boccace, la conduite de Gualtieri reste incompréhensible, c'est ce que dit le texte lui-même. Chez Pétrarque Valterius agit, un peu comme Dieu, pour éprouver sa Griseldis, c'est ce qu'il dit dans son monologue conclusif, qui est en quelque sorte l'allégorèse du récit. Nous retrouvons cette idée dans l'adaptation de Mézières et même – sous forme très effacée – dans notre *Estoire* :

Saichent donc tuit qui le contraire
 Pensoient que j'ai voulu faire
 Espreuve dure et rigoureuse
 De ma bonne et loyal espeuse
 E non mie la condempner (v. 2477-81).

Paroles quasi énigmatiques pour qui ne connaît pas Pétrarque. Certes, notre texte suit très fidèlement la version de Mézières, mais cela n'empêche nullement que la perspective chrétienne n'ait été mise en veilleuse. Et cela d'autant plus que la pièce se termine par une scène comique entre deux bergers, pleine de malentendus à base phonétique. Les explications de la conduite de notre duc manquent de l'arrière-fond chrétien qui les aurait rendues compréhensibles. C'est peut-être au mari qu'une partie du public aura attribué le droit « d'éprouver » sa femme !

Curieusement, l'autre thème introduit par Pétrarque dans le récit énigmatique et scandaleux de Boccace : Griseldis comme exemple pour les femmes, n'est pas non plus souligné, sinon dans le titre, repris d'ailleurs du texte de Mézières : Griseldis est « le Miroir des dames

mariées ». D'ailleurs, après avoir évoqué cette interprétation, aussi bien Pétrarque que Mézières hésitent, voire refusent de proposer Griseldis comme modèle de la femme mariée. Contrairement à ce qui sera le cas dans les adaptations faites dans l'aire culturel germanique, Pétrarque et Mézières écartent plutôt cette interprétation en faveur de celle d'une épreuve imposée par Dieu. La disparition presque totale de l'aspect religieux crée d'ailleurs quelques problèmes : elle axe la compréhension sur la constance de Griseldis, pour reprendre l'heureuse expression de Mario Roques (p. xviii). Mais cette constance, à quelle fin sert-elle ? Et pourquoi le marquis, se fait-il rapporter toutes les réactions de sa femme ? On est induit à penser, avec Mario Roques, que « le marquis ne doute ni de l'amour ni de la soumission de Griseldis, mais bien de leur caractère absolu et durable. Le marquis est-il un autre Curieux Impertinent qui aurait mérité le sort du personnage cervantesque (comme le suggère la conclusion de la nouvelle de Boccace), mais qui se retrouve en fin de compte rassuré sur la vertu de sa femme ? Il arrive, tout au moins, à pénétrer le fin fond de l'âme de Griseldis. Au lieu de faire de la psychologie moderne, ne convient-il pas mieux se rappeler que chez Pétrarque et Mézières le marquis est devenu une figure de Dieu dont le regard pénètre l'âme, représentée par Griseldis ? Dans notre texte, la dimension religieuse disparue, reste justement la constance, mais devant quoi ? Peut-être devant la « fortune ». Le prologue propose à l'auditoire féminin d'entendre ce dur récit afin que :

... pregnant en passïence

Celles à qui vient pestillence (malheur, v. 13-14).

Autrement dit, nous nous retrouvons, du moins quant à la valeur de l'exemple, presque revenus au point de départ : chez Boccace, une lecture plausible voit dans Gualtieri la figure de la fortune; aussi se contente-t-il des réactions de Griselda, sans vouloir pénétrer dans sa conscience. Par contre, c'est Pétrarque, conséquent avec son interprétation figurale voyant dans la relation entre Griseldis et Valterius l'image du rapport entre l'âme et Dieu, qui a rendu l'âme de Griseldis limpide.⁸ D'autre part, le duc de notre *Estoire*, garde quand même les traits plus humains que lui avait attribués Pétrarque, mais une fois l'allégorie religieuse estompée, ce duc devient inconsistant où Gualtieri était énigmatique.

⁸ J'ai développé cette idée dans : « Les Silences de Griselda ». *Mélanges d'Etudes médiévales offerts à Helge Nordahl à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Solum, Oslo 1988, pp. 129-141.

Passons à autre chose. Notre texte opère une curieuse distinction entre masculin et féminin. Chez Mézières, on chante les louanges de Griseldis. La nouvelle mariée sait s'occuper « du gouvernement de l'ostel et de ce qui appartient aux dames sagement et diligamment s'entremet-toit » (III,29-30) mais, en l'absence de son princier mari, elle sait également prendre soin du « salut de la chose publique » (III,35-36). Or, *l'Estoire* opère un découpage, attribuant aux dames les louanges des soins du foyer (v. 1071-1090) et aux chevaliers les éloges des interventions politiques (v. 1237-1259).

La présence du populaire est encore un trait qui distingue notre *Estoire* de sa source. En effet, le peuple est présent, bien contrairement au récit de Pétrarque. Il s'agit, notamment, de quelques scènes entre deux bergers. Dans la première (v. 1091-1236), les deux compères discutent sur les mérites respectifs de la chevalerie et de la bergerie, caractérisée par le culte de l'amour, donc l'utilisation du topos de la vie campagnarde simple. Puis, les bergers qui plaignent le sort de Griseldis (v. 2040-67), tout en rapportant des ouï-dire sur le nouveau mariage du marquis, dépassent de nouveau leur rôle comique, ce qui est encore le cas dans la scène finale, comique elle aussi, mais dont la teneur idéologique est la promotion sociale d'une de leur semblables – l'humble Griseldis, la fille du peuple :⁹

Certainement, j'en ai grant joye.

C'est grant honeur a bergerie (v. 2601-02)

On pourrait essayer d'avancer un peu plus dans l'interprétation de cette présence. Il est vrai, sans doute, que la représentation du peuple sert souvent aux nobles d'amusement, mais la question fondamentale est selon moi, si la représentation parle au peuple ou bien si, pendant les festivités, le peuple était spectateur, sinon les bergers, du moins le menu peuple des villes. Dans ce cas là, les deux scènes de bergers persuadent au fond au peuple de prendre son destin en patience (ce serait le cas de la première) tout en y ajoutant un élément de rêve. Le tout pourrait avoir pour fonction de concilier au roi la bienveillance de ses fidèles sujets.

⁹ V. 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 et M. Olsen : « Griselda, *Fabula e ricezione* ». *Diffrazioni. Griselda. 2. La Storia di Griselda in Europa*, ed. R. Morabito. Japadre editore, l'Aquila, 1991, pp. 253-264 et « Griselda – omskrivninger og værdiforskydninger ». *Griselda-temaet gennem tiden. Mindre Skrifter udgivet af Laboratorium for Folkesproglige Middelalderstudier*. Odense universitet Nr. 9, 1992, ed. Leif Søndergaard, pp. 9-31.

Quoiqu'il en soit et malgré sa fidélité à tout épreuve, il est un point sur lequel l'auteur de l'*Estoire* s'écarte de sa source. Boccace attribue une certaine importance aux « hommes » de Gualtieri. Chez Pétrarque, pour aller un peu vite, ses hommes deviennent des courtisans, respectueux et obéissants. Dans notre texte, les courtisans ou 'hommes' reprennent un rôle plus actif : ils discutent dans une scène particulière (v. 158-275), avant de s'adresser à leur marquis, puis, après le discours fait au marquis s'engage un débat pour ou contre le mariage (v. 340-435). Le chevalier le plus ancien, s'adressant au marquis, lui dit « O tu marquis, notre seigneur ... », et, plus tard : « Tes hommes doncques, et tes subges tres humblement te prient » à quoi correspond dans l'*Estoire* :

Chier sire, Dieu vous croisse loz
Et vous doint honneur, paix et joye !
Je suis voz homs, ou que je soye,
Et vous mes sires naturelz ;
Et vez ci vos humbles subgez,
Des plus grans une grant partie,
Avec le commun qui deprie
Ensemble eux ma conclusion (v. 276-283)

N'y a-t-il pas comme une spécification par rapport au texte de Mézières ? (Notons d'ailleurs, entre parenthèses, que ce passage solennel, dans un texte qu'on dirait plutôt écrit en moyen français, contient quelques occurrences de cas sujets de la vieille déclinaison, ce qui pourrait indiquer l'usage d'une formule solennelle, toute faite).

Le rapport seigneur – homme est clairement énoncé. Le peuple est spécifié en « les plus grands » et « le commun »; on est tenté de comprendre que l'ancien chevalier doit 'aide et conseil' à son seigneur. Au fond, un autre retour à Boccace, vers les normes de la société féodale, telles à peu près qu'on les trouvait dans sa nouvelle et qui gardaient certainement leur importance à une époque – par ailleurs militairement désastreuse pour la chevalerie française – à propos de laquelle on a parlé de réféodalisation.¹⁰

Comme souvent, une réécriture, une adaptation, voire même ce qui peut sembler au premier coup d'œil une pure « copie »,¹¹ peut cacher

¹⁰ A propos du rôle des « hommes » de Gualtieri, v. « Les Silences de Griselda » ... p. 132, v. note 8.

¹¹ M. Olsen : « Copista o creatore? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del *Decameron* ». *Analecta romana instituti danici* XVII–XVIII, 1989, p. 127–132.

des divergences, sinon capitales, du moins dignes d'être notées ; et ces divergences peuvent souvent être expliquées par les égards au publics différents auxquels les textes sont destinés. En l'occurrence nous passons d'un Pétrarque, empreint de l'esprit des nouvelles *signorie* italiennes, à la cour française, d'esprit encore féodal.