



Romansk Forum Nr. 2 - 1994

Worren, Arne: Om Barokk og Neo-Barokk	3-17
Aarnes, Asbjørn: Barokkens skjebne i fransk litteratur	18-35
Øveraas, Anne Marie:	
Poetikk og polemikk. Lope de Vega: Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo	36-49
Klem, Lone: Illusionismen i barokteateret	50-87
Ulriksen, Solveig Schult: Spill og speil: Molières ballettkomedier	88-100
Sørby, Halldis Christiansen: Amphitryon - møtested mellom barokk og klassisisme	101-106
Sletsjøe, Anne: Dom Francisco Manuel de Melo: O Fidalgo Aprendiz ("Adelsmanns-lærlingen")	107-121
Mo, Gro Bjørnerud: François de Malherbe: Les larmes de Saint Pierre	122-136
Garrubo, Kristin Lie: "Helvetesmunnen" banker på himmelporten	137-152
Davenport, Randi Lise: Francisco de Quevedo: På idéhistorisk tokt i satiren	153-169

OM BAROKK OG NEO-BAROKK

Arne Worren

Vi har i de senere år fått vite at De Store Fortellingens Tid er forbi. Vi skal derfor ikke forsøke å fremlegge Den Store Fortelling om Barokken, men heller på fragmentarisk og eklektisk vis holde oss til den litterære Barokk, og bevege oss fra Sen-Renessansens diskusjon om de retoriske termer og fremover til de siste 25 årene hvor termen Barokk synes å ha fått nye bruksområder. Om de store fortellingene er døde, om de altomfattende, store fortolkningssystemene må sies å være avgått ved en stille død, er det vel logisk nok at i mangel på de store synteser blir det delforklaringer som skyves frem, og disses betydning avgjøres av i hvor høy grad de kan kaste nytt lys inn over et problemfelt.

Vi begynner vi med å feste blikket på hvordan jordbunnen beredes over hele Europa av latinen og retorikken; de er to sider av samme sak.

Da Renessansehumanistene vendte tilbake til Cicero og den gode latin, førte det til undervisning i retorikk fra skolen og opp til universitetet. Det opprettes lærestoler i retorikk, ved universitetet i Salamanca f.eks. fra omkring 1400; produksjonen av lærebøker i retorikk når et høydepunkt omkring år 1500. (Nebrija, som i 1492 utgav den første spanske grammatikk, den første på et vulgærspåk, skrev også en retorikk.) Studiet av korrekt latinsk uttrykksmåte og skriving av prosa og lyrikk på latin løp parallelt med at vulgærspåkene utvikler en stil, i poesi og prosa, som ofte var kalkert direkte over de latinske forbilledene, og det er verker som spres over hele Europa. Med basis i latinen var det ikke vanskelig å lese nylatinske spåk som italiensk, spansk og fransk, og læremidler på dette området vokste også frem. (Oudins spanske grammatikk utkom i Paris 1597 f.eks.)

Men mønstrene som benyttes, forskyves henimot slutten av 1500-tallet fra Gullalderlatinen til Sølvalderlatinen, (det som er blitt kalt Antikkens «Barokk»), fra Cicero til Seneca, Lukan, og Tacitus. Eller sagt på en annen måte, forholdet mellom «res» og «verba» forskyves, balansen forrykkes mellom ordene og «verden», og ordene syntes å ta makten, som kritikerne av den begynnende Barokk mente, og vektleggingen på uttrykket reduserer innholdet. En tretthet over en velbrukt tradisjon lar seg konstatere. Men som Curtius (1953:273) påpeker, denne utvik-

lingen lå innebygget i retorikken selv; enkelte uttrykksmidler som var behandlet i retoriikkene fra Antikken, fikk nå høyere frekvens og utvidet bruksområde. De som ikke lot seg forføre av de nye berømte verker i samtiden, reagerte på det de mente var en overdreven bruk av paradoks, antitese, hyperbler, oxymoron og overraskende metaforer av den art som i Antikken gikk under navnet *katákrēsis*, det å finne likhet i det som tilsynelatende intet hadde med hverandre å gjøre, og som ble kalt «concepto» eller «conceit». Å finne likhet i ulikhet er jo metaforens oppgave, men i *katakresis*, spiller overraskelsen en fremtredende rolle. En moderne kritiker, Helen Gardner (1967:16) har definert «a conceit» slik: All comparisons discover likeness in things unlike: a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness. A brief comparison can be a conceit if two things patently unlike, or which we should never think of together, are shown to be alike in a single point in such a way, or in such a context, that we feel their incongruity. Here a conceit is like a spark made by striking two stones together. After the flash the stones are just two stones.»

Her er nettopp «res» og «verba» adskilt, det er inkongruensen, eller den ikke umiddelbare kongruens som understrekes. Og bruken av metaforer som er vanskelige å gripe, følges samtidig av en økning av tallet på dem. Det er dette som har fått Getto til å tale om tendensen til «metaforismo», og siden mengden av metaforer og metaforiske uttrykk gir en kaleidoskopisk virkning som sletter ut ethvert helt og klart bilde av «virkeligheten» så den stadig synes å være under forvandling, taler han om «metamorfismo» (Getto 1956:364).

Ordet Barokk ble ikke brukt av «barokke» diktere og skribenter. De så seg selv ganske riktig som del av en Renessansetradisjon som støttet seg på Sølvalderlatin, og det er da denne Sen-Renessansen som utover i 1700-tallet ble ansett som et forfall. Ordet brukt som en negativ betegnelse på arkitektur, musikk og litteratur skjer i løpet av siste halvpart av århundret i Frankrike.

Skal vi kortfattet summere kritikken av barokklitteraturen, går vi over Kanalen til England hvor Dr. Samuel Johnson, (som ikke bruker ordet Barokk), i sin *Lives of the English Poets*, 1781, i kapitlene om Cowley og Milton, kortfattet, vittig, og med sunn men begrenset fornuft, viser på hvilken måte «the metaphysical poets» går over streken. Han mener de nedstammer fra italieneren Giovanni Battista Marini (1569-1625),

gjennom Donnes og Ben Jonsons eksempel, og blant deres etterfølgere finnes bl.a. Milton (vi er i det følgende interessert i Johnsons kritikk av ham, og ikke uttrykkene for beundring.) La oss parafrasere hans negative syn. Hos Dr. Johnson ligger en forutsetning om det «naturlige»; det finnes en «naturlig» forbindelse mellom «res» og «verba», mellom ordene og «verden», og bak dette et ideal om det balanserte, om harmoni og ro, uttrykt i et språk som kunne gi illusjonen av å være uttrykk for en dannet, utvalgt og stilisert tale, hvor det ingen plass kunne finnes for de sjokk arkaismer eller neologismer kan gi.

Ifølge doktoren står vi overfor en forklaring som hviler på den forutsetning at forholdet mellom «ord» og «verden» har et gitt, et «naturlig» forhold. Men doktoren går også ut over Retorikken, dvs det «naturlige» forholdet mellom «res» og «verba»; ordene brukes til noe og de brukes på en måte som avslører dikterne; Dr. Johnson opererer med en «psykologisk» forklaring. Han hevder at disse dikternes tanker ofte er nye, men sjelden «naturlige», de er tvertimot lærde hvis eneste bestrebelse er å fremvise sin egen lærdom. Her har vi antydningen om den kjølige cerebralitet og originalitetsjakt de beskyldes for. Og videre: Om det er slik at diktingen, som Aristoteles sier, er en imitativ kunst, vil disse diktere miste retten til å kalles poeter; «for they cannot be said to have imitated anything; they neither copied nature nor life; neither painted the forms of matter, nor represented the operations of intellect." (Johnson 1975:94) Deres forsøk var alltid av analytisk art, og de reduserte hvert bilde til fragmenter. Og disse kjølige intellektuelle skrev mer som betraktere av, enn som deltagere i menneskenaturen. Og de tok heller ikke noe hensyn til den «uniformity of sentiment which enables us to conceive and to excite the pains and the pleasures of other minds.» Vi forstår at for doktoren ligger det en følelseskulde gjemt her, en uekthet i uttrykk for følelser som tydeligst kommer til uttrykk i de berømte og beryktede kommentarene til Miltons elegi Lycidas «for passion runs not after remote allusions and obscure opinions», og «Where there is leisure for fiction there is little grief»; deres følelser er ikke annet enn tomme skriveøvelser. Lycidas er ikke uttrykk for ekte sorg men for en «søkt» og derfor uekte følelse (1975:61).

Og kritikken gjelder ikke bare metaforer og de enkelte stilistiske detaljer; disse dikterne bryter også balansen i språket, de bruker den kunstferdighet som kalles «inversjon», hvor ordenes vanlige rekkefølge endres, eller «innovasjonen», hvor nye ord eller ordmeninger innføres,

og alt dette blir brukt av diktere «som ikke skriver for å bli forstått, men som skriver for å beundres.» Men de stopper ikke opp ved inversjoner, neologismer og kultismer, de vil skape et nytt litteraturspråk - hos en Milton « ... the unlearned reader,[...] finds himself surprised by a new language.» (1975:62). Milton skapte et eget litterært språk hvor et annet, nemlig italiensk ifølge Johnson, kan anes gjennom engelsken. Dette er analogt med en Góngora i Spania, som mente å ha «bragt spansk opp på høyde med latinen» gjennom en latinisering så sterk at man burde kjenne såvel spansk som latin for å forstå det nye dunkle litterære språk.

Dr. Johnsons ser «the metaphysical poets» som diktere på avveier, de er lærde som dyrker originaliteten, de er eksperimentatorer med språket og lærdommen, og de er på sitt beste virtuoser, men med et intellekt som dominerer den ekte følelse. Det dreier seg altså om eksperimenter med metaforer og alle retorikkens troper og figurer, en eksperimentering med syntaksen, og med ordenes «normale» betydninger, for å la dem uttrykke nye valører, ordmeninger. Og intensjonen synes å være å skape et nytt litteratursprog som distanseres fra det vanlige.

Den forkastelse Dr. Johnson uttrykker, kan vi forsøke å lese positivt; det doktoren sier kan fortolkes i en annen retning, som en rehabilitering. Forholdet mellom ordene og tingene er ikke gitt en gang for alle, men er basert på konvensjoner. Ordet, eller bruken av ordet, er underordnet konvensjoner som kan brytes eller endres. Det åpner altså for eksperimenter, for en bevissthet om det som noe pedantisk kalles språkets materialitet, som kan bety lek med konvensjoner, en eksperimenteringslyst som forutsetter en langt drevet virtuositet. Og dette impliserer at ordet ikke er et avtrykk av «virkeligheten», men selv skaper virkeligheter, eller skaper fiksjoner, at skrivekunsten er fiksjon i seg selv. Bevisstheten om skrivekunsten som et spill med konvensjoner fører jo logisk nok over til metaposisjoner; Cervantes er et hovedeksempel.

Alt dette forutsetter hos barokkdikterne (og i alle genrer) en ny ironisk våkenhet, og ironi forutsetter som regel en form for avstand, en frihet overfor tradisjonens bånd som kan løses og knyttes på mange måter. Den ironiske avstand ser vi også i at tallet på parodier stiger. (Genette 1982:27)

Vel, ord er aldri uskyldige, og former er aldri tomme. Om vi i det foregående har forsøkt å tale mer om «verba» enn om «res», altså holde oss til en «formalistisk» beskrivelse, sniker allikevel en videre fortolkning seg inn. Det virker som om en tone av skepsis kan høres, og den

stiger ut av forholdet til tradisjonen selv, og det betyr et første skritt ut av den. Og et skritt ut i ambiguiteten. Flertydigheten svever over det som skrives, over metaforer, syntaks, ordforråd og det litterære språk, og mot Klassisimens klarhet, dukker Barokkens dunkelhet opp.

Men la oss fortsette med en «formalistisk» betraktningssmåte og raskt stille et spørsmål, som mange antagelig vil se som et opplegg til en diskusjon om pavens skjegg. Skaper Barokken nye genrer, eller eksperimenterer den bare ved å hybridisere de kjente genrene? Góngora f.eks. hybridiserer den bukoliske diktning ved å bruke eposets høye stil dvs. hans nye latiniserende stil, i den bukoliske genre, som hører til den midlere stil, og Lope de Vega skaper det «folkelige» teater som en hybridisering av de klassiske krav. Og siden Scaliger hevdet at epos kan skrives på prosa, blir Heliodors senantikke kjærlighetsfortelling, (en «roman grecque» eller en «novela bizantina») *Historien om Theagenes og Charikleia*, satt opp som mønster for et epos i prosa, slik Cervantes selv brukte den i sitt siste verk *Persiles*. Og hybridisering er kanskje også metaposisjoner som «spill i spillet», og illusjonsbrudd i teatret.

La oss fra en «formalistisk» deskriptiv fremgangsmåte ta inn en moderne barokkfortolkning som gjør det dunkle språk om til et vitnemål om en ugjennomtrengelig verden. Det gjelder Peleríns fortolkning av Gracián (Pelerín 1985:164. Sitatet er parafrasert for å forkorte det.)

Klassisismen vugget seg i den uskyldige drøm at så vel de levende som tingene var gjennomsiktige. Den absolutte klarhet jager bort tve-tydighetene og misforståelser som oppstår i kommunikasjonen mellom mennesker, fordi den er basert på en stabil myntart: entydigheten. Ordet sier akkurat det det skal si, hverken mer eller mindre. En tanke overføres presist ved hjelp av en setning, og tvil og usikkerhet er ikke tillatt: «Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement» etc.»

Graciáns univers er anderledes. Verden er en metafor, en altomfattende gåte: hvor vi kommer fra, såvel som hvorhen vi drar, er et mysterium; troens mysterium, og mysteriet hos en skjult Gud omgitt av mørke, feires nettopp av religionens mysterier. Menneskene og tingene er gåter, og de er uløslig knyttet til mørket i vårt indre. Skyggen faller også over språket, og skriften som gjør bruk av det er en «problématique généralisée». Den er som Gracián sier «hiéroglyphique».

La oss her ta en kort omvei. Rehabiliteringen av Barokken er en gradvis og selektiv prosess. Et eksempel fra Danmark, nemlig Valdemar Vedels fremdeles høyst leseverdige bok *Barok i italiensk og spansk åndsliv* fra 1918. Som tittelen angir, er det ikke tale om et overgripende barokk-begrep. Barokk blir et element blant andre, først og fremst i det som ansees som en aristokratisk kultur. Torcuato Tasso (1544-1595) fremheves og revurderes med forsiktighet, Marino, (1569-1625) fordømmes i Spania omtales Góngora(1561-1627), Quevedo (1580-1645) og Gracián (1601-1658) kritisk, mens et eget kapittel tar for seg to skikkelser som Vedel ikke vil henregne til Barokken, nemlig Cervantes og Lope de Vega. *Don Quijote* er bærer av en folkelighet andre forfattere ikke lenger har, og Lopes teater er likeledes bærer av den «folkelighet» som ikke er blitt tynt av den aristokratiske kultur. Hos Vedel er Barokken tentativt rehabilitert, men beholder sine negative trekk. Andre forskere som også er negativt innstilt til Barokken ut fra et helhetssyn på 1600-tallet, forsøker også å «redde» Cervantes. Spanieren Americo Castro som først og fremst var idéhistoriker, betraktet i 30-årene Barokken som en periode av umodenhet mellom Renessansen og Opplysningstiden. Barokken blir en tid som med sine reaksjonære drømmer hindrer en rask overgang fra den første til den siste; Castro ser som Benedetto Croce vesentlig negative sider ved Barokken. Men i disse reaksjonære drømmer ansees gjerne Cervantes som en liberaler blant de reaksjonære, en som står utenfor eller ved siden av hovedtendensene; han blir i positiv forstand en efternøler fra Renessansen. (Hatzfeldt 1966:27)

Her kommer så de tyske romanistene inn. I 20-årene kom de til å spille en dominerende rolle, i første omgang Helmut Hatzfeldt som polemiker og propagandist, Leo Spitzer og Emil Auerbach for å nevne noen av en lang rekke av navn. Det dreier seg naturlig nok om den litterære Barokk i Italia, Spania og Frankrike. Og de blir sentrale i forsøket på å avskaffe den franske myten om Frankrike som en Klassisismens høyborg i et Europa formørket av Barokkens dårlige smak.

I 1927 utgav han *Don Quijote als Wortkunstwerk* og gjorde det Vedel ikke hadde gjort; han påpekte at Cervantes ikke er en forsinket Renessanseforfatter, men står midt i Motreformasjonen med hele tradisjonen fra Renessansehumanismen og Retorikken i ryggen og det gjør ham til en av Barokkens sentrale forfattere.

Leo Spitzer skriver i 1928 en artikkel om «Die klassische Dämpfung in Racines Stil», hvor han riktignok ikke bruker ordet Barokk. Den under-

liggende Barokk i Frankrike trekkes nå frem, uten at franskmennene i første omgang godtar dette. Erich Auerbach hadde to år før i 1926 vært inne på de samme tanker som Spitzer i «Racine und die Leidenschaften», tanker han tydeliggjorde i *Mimesis* fra 1946 om «Les faux dévots», et kapittel som begynner med Molière og så går over til Racine og hans Barokk.

De tyske romanistene fant en teoretisk støtte hos en italiensk kunsthistoriker, Lafuente-Ferrari som grep inn i diskusjonen mellom idéhistorikerne, og gikk imot den oppfatning at Barokk bare er sjelelige spenninger som får voldsomme, forvridde og søkte uttrykk. Tvertimot er det slik at de store barokkmestre uttrykker seg med «tilbakeholdt følelse og konsentrert nøkternhet.» Leo Spitzer får her en støtte i sin oppfatning av Racine som Barokk, men vel å merke en «klassisk dempet» Barokk, en barokk-klassisisme.

En franskmann som Raymond Lebègue var villig til å kalle litteraturen frem til 1660 Barokk, dvs. italiensk og spansk barokk var del av fransk barokk til året 1660, siden døde den italienske og spanske innflytelsen bort, og det som fulgte var et klassisk mellomspill. Tyskerne holdt fast på at Barokken reagerer på Renessansen, defineres av den, og at det som fulgte Barokken ikke kan være Klassisime, men må være Rokokkoen som en side av Barokken. Men Hatzfeldt og hans meningsfeller hevdet at det nok var riktig at Barokken frigjør seg fra italienske og spanske modeller, men blir derefter til en rent fransk Barokk. Lebègue ville ikke innse det Maurice Blanchot aksepterte, at Barokkens likevekt alltid er prekær, likevekten holdes i spenningen mellom «ekstreme og merkelige krefter» (Hatzfeldt 1966: 34,37).

Hatzfeldt hevder at Barokken oppstår i Roma under den begynnende Mot-Reformasjon hvor jesuittene med Ignatius de Loyola i spissen spiller en dominerende rolle og Konsiliet i Trent (1545-63), der de spanske dominikanernes innsats var avgjørende. Hatzfeldts modell viser oss så hvordan Barokkens beveger seg som en bølge fra Italia, til Spania og med majestetisk ro underlegger seg også Frankrike. (Høy)-Barokken tidfestes i Italia til 1570-1600 med Torcuato Tasso som hovedeksemplet og eposet som genre, i Spania i 1600-1630, eksempel Cervantes, og genre prosaberetningen, og Frankrike 1640-1680, eksempel Racine, og genre tragedien.

Men her er det tvilen melder seg overfor en så vakker symmetri. Vi har ovenfor sitert de tyske romanistenes bruk av den italienske

kunsthistorikeren Lafuente-Ferrari som gikk mot den oppfatningen at Barokk bare er sjelelige spenninger som får «voldsomme, forvridde og søkte uttrykk», mens de store barokkmestre uttrykker seg med «tilbakeholdt følelse og konsentrert nøkternhet.» Her har Hatzfeldt søkt hjelp i kunsthistorien, og spørsmålet er om dette klarer begrepene. Altså: Barokk er både «voldsomme, forvridde og søkte uttrykk», men Høy-Barokkens mestre er preget av «tilbakeholdt følelse og konsentrert nøkternhet.» Barokken er altså et flertydig, eller sammensatt fenomen, og Hatzfeldt har søkt hjelp hos kunsthistorikerne og innfører termen Manierisme fra arkitektur og malerkunst. Ifølge kunsthistorien skjer det ikke en direkte overgang fra Renaissance til Barokk, men via et mellomstadium Manierismen, hvor Rennansens former utsettes for en deformasjon, som er ikke-klassisk, «manierert», så følger (Høy)-Barokken, og denne Høybarokkens former går over til å bli en manierert Høybarokk, det Hatzfeldt kaller Barokkisme. Han påpeker i en artikkel om «Generasjonsstilene i Barokkens epoke: Manierisme, (Høy-)Barokk og Barokkisme» (Hatzf.1966:52ff.) at «begrepene Manierisme og Barokkisme er meget nyttige i denne sammenhengen, siden de dekker forskjellige sider ved generasjonsstilene som går forut for den klassiske Barokk (her kalt Høy-Barokk) i sin egenskap av en manierert Renaissance, på den ene siden, og på den andre, det som følger som en manierert Barokk.»

Spørsmålet er om en slik bruk av kunsthistoriens termer lar seg overføre til litteraturen. Det kan gjøre en betenkt å måtte betrakte Manierisme, (Høy)-Barokk og Barokkisme som suksessive stadier. For eksempel fulgte Góngoras hovedverker *Las Soledades* og *Polifemo* fra 1612-13, Manierisme ifølge Hatzfeldt, etter Don Quijote del I i 1605, og Calderóns «Barokkisme» kan like gjerne sees som en reaksjon på og fortsettelse av Góngoras «Manierisme» som på en «Barokkisering» av «(Høy)-Barokken». Den siste tro på en brukbar definisjon av Manierisme i Hatzfeldts betydning, mistet jeg under en samtale med en spansk kollega som var plaget av at visse vers av Lope de Vega, skrevet nesten samtidig, i noen tilfeller hadde tydelige manieristiske trekk og andre like tydelige barokke. Det er vel mer rimelig å mene at aspekter av Barokken eksisterer som opsjoner, variasjoner over barokk, og at de tre «stadier», Manierisme, Høy-Barokk og Barokkisme, ikke nødvendigvis følger etter hverandre, men kan fremtre hos én og samme forfatter på samme tid alt etter genre og uttrykksbehov.

Før vi går over til en omtale av en av De Store Fortellingene, Arnold Hausers *Manierismen*, må vi ta en liten omvei. Den livlige diskusjonen om Barokken fra tiden etter første verdenskrig og utover førte nok til rehabiliteringer og nyutgaver av glemte verker, men ikke til noen avklaring av et samlet Barokkbegrep. Forvirringen ble så komplett at Curtius i 1949 foreslo å forkaste betegnelsen Barokk, og erstatte den med ordet Manierisme. Men når så kunsthistorikerne, og som vi så, Hatzfeldt, deler Barokk opp i tre stadier, Manierisme, (Høy)-Barokk og Barokkisme, er vi allerede på vei inn i en ny forvirring. Og med Arnold Hausers bruk av betegnelsen Manierisme får vi en ny og mer dramatisk betydning av ordet. Hausers bok er den siste og mest omfattende i den tyske tradisjons store helhetsforklaringer.

Manierisme er et hovedbegrep hos ham. Boken *Der Manierismus* utkom i 1964 (eng. overs. 1965) og bærer den betydningsfulle og doble, undertittel «The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art». Hauser begrenser ikke sin Manierisme (og Barokk) til 1500- og 1600-tallet, altså de århundrer man har villet plasere Manierisme/Barokk i, men lar den, som undertittelen sier, gå helt frem til Kafka og den annen verdenskrig. Manierismen sees da sammen med estetiske uttrykk knyttet til nye bevissthetsformer som vokser frem med den kapitalistiske økonomien. Hauser selv liker ikke ordet manierisme som er kommet inn fra kunsthistorien, og ville ha foretrukket ordet Mot-Renessanse. Mot-Renessansen er det sjokk som fører til at alt det Renessansen representerer, trekkes i tvil. Renessansen (som det heter i kapitlet «The transience of classical styles») var et kortvarig fenomen på omkring tyve år, 1500-1520, og så setter krisen inn. Siden de klassiske perioder er få, fant denne drøm om harmoni meget kortvarige uttrykk i kunsten. Balansen ble rokket og brytes av Mot-Renessansens eller Manierismens periode. Barokken, etter 1650, blir da et forsøk på å finne tilbake til en klassisk harmoni, men på grunn av Manierismens dyptgående krise, kan Europa ikke finne tilbake til likevekt. En rent klassisk holdning er ikke lenger mulig, og forsøket på å nå til harmoni og likevekt kan bare bli partiell, en Barokk-Klassisisme som i Frankrike, der Manierismens uro, riktignok neddempet, ligger under som en uløst konflikt. For Hauser blir Marx' begrep fremmedgjørelse nøkkelen til forståelse av hele Manierist-perioden. Fremmedgjørelsen i sosial forstand svarer da til narcissismen på det individuelle plan, eller narcissismen blir fremmedgjørelsens psykologi.

Men Hauser skaper en spennende modell, og *Manierismen* har også en rekke nøkkelord som faller sammen med andre forskeres syn på Barokken som en historisk periode; den er «fremmedgjort, neurotisk, tvilende, desillusjonert, dualistisk». Det er livsholdning til «an age of crisis, when all values were becoming problematical and all the vital props were collapsing» (87) og en tidsalder da «the essence of things has become unstable and inconstant, and all is in a state of flux and perpetual change» (276). Dette er nøkkelord vi gjenfinner hos andre som fastholder ordet Barokk, og viser noen grad av sammenfall.

Men om modellen er spennende, er problemet med slike Store Fortellinger at én mann ikke kan mestre dette enorme stoffet. Allerede ved utgivelsen rykket historikere ut for å kritisere Hausers fortolkning av det økonomiske liv. Og den vanlige leser kan ikke la være å undres på om Hauser har sett eller lest de verker han omtaler, siden de virker fortolket på en slik måte at de kan passe inn i hans skjema. Generelt kan man spørre om det er til å unngå at en forsker i løpet av et slikt arbeide må basere seg på foreldet sekundærlitteratur.

Og enkelte ganger i løpet av fremstillingen er det som om Hauser ser med en viss skepsis på sin egen oppfatning av relasjonen mellom samfunn-dikter og mellom dikteren og hans verk, og da dukker det frem en enda mer fundamental skepsis overfor alle slike Store Fortellinger. F. eks. i slutten av kapitlet om «Mannerism in Art and Literature», hvor han taler om at konseptismen er preget av det paradoksale og det antitetiske. «Concetto», «concepto», «wit» bygges på assosieringen av to tilsynelatende uforenlige ideer. Den fremtredende plass «concetto» har i Manierismens lyrikk, antyder at det finnes en forbindelse mellom «concetto» og tidsalderens dualisme, i den betydning at antitese i språk og litteratur er en direkte gjenspeiling av splittelsen i individet og dets fremmedgjorthet overfor verden (300f). Så langt vil vel mange være enige med ham. Men så følger en refleksjon hvor han lar et spørsmålstejn sveve over sin egen såvel som over andres fremstilling, fortolkninger, eller fortolkningsgrunnlag: «The assumption of a close connection between antithesis in literature and dualism of the mind is based on equivocation rather than on a real identity. The transfer of the content of the mind into artistic forms is never direct, consistent and complete, or ages of harmony would produce no tragedy and ages of disharmony no idylls or pastoral poetry. The relation between states of mental crisis and extravagant, abstruse, or irregular artistic forms of expression is just

as loose and incalculable as is that between art and illness, creativity and neurosis, medicine and aesthetics in general.»

Hausers bok fra 1964 er foreløpig(?) den siste av De Store Fortellinger, for utover på 60-tallet dukker det opp en tvil på muligheten til å nå frem til enighet om epoke-begrepet Barokk, og diskusjonen som hadde vart fra den første verdenskrigen, ebber ut. La oss her nøye oss med et eksempel fra Frankrike. Etter at de tyske romanistene hadde skapt en bresje i fransk selvtilstrekkelighet, og diskusjonen var i gang, kom også den første boken hvor tanken om en fransk barokklitteratur fremlegges. Det er Jean Roussets bok *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Pâon*, fra 1954. Men noen år etter, i en artikkel fra 1967 angir selve tittelen en viss mistrøstighet: «Adieu au baroque?» Flere tiårs diskusjoner uten avklaring syntes å gi grunn til besinnelse.

Her er det imidlertid grunn til å stoppe opp litt. I *Yale French Studies*, number 80, 1991, viet Barokken, skriver Timothy Hampton en Innledning med den megetsigende tittel: «Baroques», altså flertall. Et entydig barokkbegrep er kanskje ikke mulig, men det betyr ikke at termen av den grunn bør forkastes. Ifølge Hampton ser Rousset sin oppgave bl. a. som en rehabilitering av «diktere som Gustave Lanson (*Histoire de la littérature française*) ikke ville ha visst hva han skulle gjøre med». I denne konteksten blir Barokken det som er utelukket, det undertrykte, det som den offisielle litteraturhistorie ikke kan godta. Og han fortsetter: «And the value placed by Rousset on Italian and Spanish literature turns France from a Mecca into a province, displacing it to the edge of the literary empire.» (Hampton 1991:5). Hampton fortsetter med å påpeke en motsigelse hos Rousset som ligger i selve tittelen på boken, litteraturen i en barokktidsalder (*l'âge baroque*), mens de historiske, politiske og sosiale problemer utelates. Barokken plasseres bare i historien i den grad den rammes inne av to gitte årstall (1580-1670) og det hevdes at Barokken utgjør «en hel epoke» med temaer hvor epoken kan «gjenkjenne» (*recognize*) seg selv. Og han fortsetter: «Yet it is this very scene of recognition that provides the ground for a reconsideration of the Baroque. For the scene of recognition that Rousset evokes - the scene in which a given historical moment confronts its own representation - is anything but innocent.» (Hampton 1991:6) Det dreier seg om en problematisering av det å gjenkjenne. Nyere kulturteoretikere som Althusser, Foucault og Bourdieu har åpnet nye perspektiver på hvordan selve det å gjenkjenne styres; hvordan møtet mellom kulturens tekster

og mennesker som spesifikke historiske subjekter blir definert av makten. (Noe Rousset glemmer når han taler om «an entire historical period».) Møtet mellom et subjekt og en tekst hvor han eller hun gjenkjenner noe, utgjør det øyeblikk da subjektiviteten blir definert og avgrenset av maktens tale, eller maktens diskurser, enten det er politikken eller estetikkens diskurser. «It is through recognition that people become the subjects of political and social systems.»

Den «reconsideration» av Barokken Hampton taler om i sitatet over, har først og fremst foregått i Frankrike de siste ti årene, og burde ha en egen artikkel. Her skal vi bare nøye oss med å nevne en bok som kom ut for noen måneder siden, hvor Knut Ove Eliassen, i «Den barokke fornuftens aktualitet», omtaler Scarpetta, Deleuze, Baudrillard og Buci-Glucksmann. Han skriver (Eliassen,1994:263) at «Barokken anvendes som resonansbunn for samtidserfaringer som synes å sprengte de traderte rammene for moderniteten.» Og videre: «De seneste aktualiseringer av barokken har forstått den i tilknytning til det modernes gjennombrudd. Christine Buci-Glucksmann foreslår i den Walter Benjamin-inspirerte boken *La raison baroque*, en forståelse av barokken som det modernes *fortrengte ubevisste*. Det innebærer for henne at barokken må tenkes som både *forut for og samtidig med det moderne*.

Det som synes klart, er at den tradisjonelle bruk av begrepene Barokk og Klassisisme er blitt problematiske. Og man kan spørre om ikke termen Neo-Barokk ville være å foretrekke, siden Barokken brukes til å forklare sider ved moderniteten. Avslutningsvis skal vi ta to eksempler. Vi går tilbake til 60-årene da den tradisjonelle Barokkdiskusjonen begynte å avta, samtidig som en bruk av Barokken (eller det Neo-Barokke) begynte å dukke opp som en måte å forstå samtiden, eller det post-moderne på. Et hovedeksempel her er den amerikanske forfatteren, John Barths berømte artikkel om «Utmattelsens litteratur», fra 1967, hvor han trekker en parallell mellom det Post-moderne og det Barokke. Hans utgangspunkt er to sitater fra argentineren Jorge Luis Borges' nye forord fra 1954 til *Ondskapens universelle historie*, hvor denne skriver at «barokk er den stil som med hensikt uttømmer (eller ønsker å uttømme) sine muligheter, og grenser opp til sin egen karikatur.» Og videre at «barokk er den avsluttende etappe i all kunst, når denne fremviser og bortødsler sine midler.» Det synes klart at det er en kunstetappes bevissthet om sin egen tradisjon som fører til en metaposisjon hvor den fremviser sin fiksjon som fiksjon og altså avdekker de redskaper den bruker for å

fremvise og «bortødsle» sine uttrykksmidler. Et viktig punkt her er at om man aner en kortfattet definisjon på Barokken, henger den sammen med oppfatningen av den «virkelige» Barokk, men Borges nevner ikke Klassisismen, derimot bare den avsluttende etappe i all kunst, altså i dette tilfelle en reaksjon på modernismens tradisjon, og det er bevisstheten om denne tradisjonen som definerer Barokken, Klassisismen er dermed blitt problematisk, den er det Barokken (eller Neo-Barokken) reagerer mot og blir definert av. Vi skal som en finale, nærme oss en bok som nettopp tar opp Neo-Barokk som Post-Modernisme.

Det er Omar Calabreses *Età neobarocca*, fra 1987; altså intet mindre enn en nybarokk tidsalder. I den engelske oversettelsen er tittelen dempet ned til *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, 1992. Calabrese foreslår å kalle vår tid for en neo-barokk epoke, en betegnelse han finner er bedre enn post-modernisme, selv om han hevder ikke å like ordet barokk. «Barokke» trekk finner han både i kunsten og i massemedienes og den kommersielle kulturs estetikk, og vifter dermed vekk den siste skygge av det syn at barokken skulle være «aristokratisk», i motsetning til «folkekulturen». Calabrese forsøker å unngå verdidommer, dvs. bruken av god eller dårlig smak og analyserer seriefenomener som «Lassie», «Starwars», «Dallas» o.s.v. (mens hovedeksemplet på en neo-barokk roman er Umberto Ecos *Rosens navn*). Calabrese mener å finne en spesifikt «barokk» holdning, som kortest kan antydes gjennom de kapiteloverskriftene han bruker, f.eks. «Grense og Overskridelse», «Instabilitet og Metamorfose», «Uorden og Kaos», «Knutte og Labyrint», «Deformering og Pervertering» som peker i retning av endringer i den mer eller mindre stabile profil i «modernismen» som tradisjon. (Modernismen som tradisjon synes da å ha forvandlet Klassisismen til et gjenferd.)

Han er klar over at bruken av termen neo-barokk lett kan føre til beskyldninger om å anvende den på en a-historisk måte, (Calabrese 1992:15), dvs. at «barokk» og «klassisk» opptrer som sykliske fenomener i historien, noe Wölfflin, Curtius og Eugenio d'Ors hevdet i sin tid. Calabrese imøtegår en slik oppfatning i innledningskapitlet. Det heter at «om vi for eksempel kunne bevise eksistensen av underliggende former og deres strukturutvikling i kulturfenomenene, og om vi kunne bevise at disse formene eksisterer i en konflikttilstand med andre av en annen art og med indre stabilitet, kunne vi f.eks. tillegge «barokk» en viss

morfologisk verdi, og 'klassisk' en annen morfologisk verdi i motsetning til den første. 'Barokk' og 'klassisk' ville da ikke lenger være åndelige kategorier (*categories of the spirit*), men formkategorier (uttrykksform eller innholdsform). I denne betydning ville ethvert fenomen være enten klassisk eller barokt, og den samme skjebne ville enhver tidsalder eller episteme få, der hvor det ene eller det andre dukket frem.» (15)

Og her tilføyer Calabrese et argument, som svar på den oppfatning at en «formalistisk» analyse uten kontekst, får de historiske forskjellene, eller epokebegrepet til å forsvinne. «This would not exclude the fact that manifestations at any single historical moment maintain their specificity and difference insofar as they are singular cases.»

Calabrese ser klassisk og barokt som samtidige fenomener, hvor det ene eller det andre kan dominere, men det betyr som nevnt ikke at klassisk følges av barokt i noen syklisk form. Og det betyr på ingen måte at klassisisme er uttrykk for at et kulturelt system har nådd perfektjonen, og at barokken representerer et forfall. Det heter i avslutningskapitlet «Some like it classical»: «Mens et uregelmessig system av verdidommer fremhever bedømmernes subjektivitet og relativitet, vil klassiske verdisystemer tendere mot å redusere bedømmerens rolle. Det (klassiske) verdisystem er slik fullt ut selvregulerende og funksjonelt med en innebygget tendens til å eliminere turbulens og fluktuasjoner. Krise, tvil og eksperimenter er trekk ved barokken. Sikkerhet hører klassisismen til.» (Calabrese 1992:193) Som nevnt unngår Calabrese verdidommer av typen «perfeksjon» eller «forfall», han anvender deskriptive termer som stabilitet og destabilisering, noe vi ser av hans omtale av Hitler og Stalins forkastelse av avant-garde kunsten som «degenerert kunst»: « ... det er mulig å forstå at betydningen av dette er overraskende presis i en morfologisk betydning. Fra vårt synspunkt er alle «barokk»-fenomener skapt av en «degenererings»-prosess (eller heller «destabilisering») i en ordnet prosess, hvorimot «klassiske» fenomener opptrer med opprettholdelse av systemet når det står overfor mindre forstyrrelser. Således, mens barokken fra tid til annen virkelig «degenererer», skaper klassisismen genrer: det er det uunngåelige resultat av en «canon».

Her er da Klassisisme og Barokk relativisert til en motsetning mellom (relativ) stabilitet og destabilisering. Stabilitet vil tendere mot system, og dermed det å skape nye genrer, mens destabiliseringen problematiserer og åpner opp for endringer. Calabreses bok er en elegant måte å

presentere problemet på, men spørsmålet er naturligvis hvor stor uenighet hans enkeltanalyser vil føre til. Så det siste ord i denne debatten er nok ikke sagt.

BIBLIOGRAFI

- Auerbach, Erich (1946). *Mimesis*, Bern.
- Borges, Jorge Luís (1979). *Historia universal de la infamia*, (1954) Nytt forord (Utgitt sammen med *El informe de Brodie*), Buenos Aires.
- Calabrese, Omar (1992). *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton.
- Curtius, Ernst Robert (1973). «Mannerism» in *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton.
- Eliassen, Knut Ove (1994). «Den barokke fornuftens aktualitet» in *Barokkens verden*, red. Magne Malmanger, Oslo.
- Gardner, Helen (1967). *The Metaphysical Poets*, London.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris.
- Getto, G. (1956). *La polemica del Barocco, Letteratura Italiana: Le correnti*, Milano.
- Hampton, Timothy (1991). «Introductions: Baroques» in *Yale French Studies*, Number 80, Baroque Topographies.
- Hauser, Arnold (1965). *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, London.
- Hatzfeldt, Helmut (1966.). *Estudios sobre el Barroco*, Madrid.
- Johnson, Samuel (1975). *Lives of the English Poets*, London, The Folio Society.
- Pelerín, Benito (1975). *Éthique et Esthétique du Baroque, L'Espace Jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles.
- Rousset, Jean (1954). *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Pâon*, Paris.
- Rousset, Jean (1976). «Adieu au Baroque?» in *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris.
- Vedel, Valdemar (1918). *Barok i italiensk og spansk Aandsliv*, København.

BAROKKENS SKJEBNE I FRANSK LITTERATUR

Asbjørn Aarnes

Vi skal nærme oss fransk litterær barokk i fire trinn: først et riss av fransk litterær barokkforsknings historie, derefter skal vi se på en fransk barokkdikter og noen av hans «uregelmessige perler» i norsk gjendiktning. Tredje kapittel er viet barokkens død i Frankrike: hva den døde av og hvorledes dens endelikt artet seg. Til slutt skal vi undersøke hva det kan bero på at vår samtid skulle bli den periode som gjenoppdaget barokken.

I

Det var lenge vanlig å betrakte den franske litteratur mellom Pleiaden i det 16. århundre og klassisismen i det 17. som efterdønninger av det som hadde vært eller som forberedelser til det som skulle komme. Man talte om renessansens utløpere eller om klassisismens forløpere – post-renessanse og pre-klassisisme – og betraktet den mellomliggende periode som et interregnum hvor talentløshet og uselvstendighet florerde.

Efter Den annen verdenskrig har det skjedd en forandring i dette syn. Det er fra fransk og utenlandsk – særlig sveitsisk og angelsaksisk – hold blitt fremhevet at diktningen fra denne tiden har et særpreg både i forhold til fremtredende tendenser i den foregående renessanse og i den efterfølgende klassisisme. Man begynte å tale om en fransk litterær barokk.

Fordypelsen i denne epokes særpreg førte til at fransk litteratur er blitt beriket med en rekke hittil upåaktede strofer og dikt. Forfattere som man tidligere bare kjente fordi klassisistene og det 18. århundres pseudo-klassisister hadde hengt ut deres forsyndelser mot den «gode» smak til spott og spe – en Saint-Amant (1594-1661), en Théophile de Viau (1590-1626) – dukket opp i antologier, og som emne for lærde avhandlinger.

Bortsett fra dansken Valdemar Vedel (1865-1942), som i 1914 utgav en studie over «Den digteriske Barokstil omkring Aar 1600» (trykt i «Edda» bd. II 1914), hvor han sammenlignet malerkunst og engelsk og fransk

poesi mellom 1550 og 1650, var det til å begynne med særlig tyske forskere eller germanister som drev litterære barokkstudier. Emnene ble vesentlig hentet fra tysksproglig litteratur, men også italiensk (Marini), spansk (Gongora) og engelsk barokk-diktning ble trukket frem. Professor Erik Lunding (1910-1981) fra Aarhus skrev så tidlig som i 1935 en studie over «Tysk Barok og Barokforskning» (utgitt 1938) og han offentliggjorde flere verker om tysk og østerriksk barokklitteratur.

Når betegnelsen så sent vant gjenklang i Frankrike, skyldtes det nok uvilje mot selve ordet. 'Baroque' har på fransk i høy grad bevart den odiøse klang av 'forskrudd', 'besynderlig', 'ekstravagant'. Dessuten stilte flertallet av franske litteraturforskere seg avvisende til en omvurdering av det 16. og 17. århundres diktekunst. Det er vel ikke til å komme forbi at klassisistene har stått – og fremdeles står – franskmennenes hjerte nærmest og har preget det tradisjonelle bilde av en dikter i Frankrike. Ikke uten grunn er utviklingen fra renessanse til klassisisme blitt kalt «kongeveien» i fransk litteratur. Den kjente litteratur- og idéhistoriker Raymond Lebègue (1895-1984), som var svært tidlig ute med betegnelsen fransk litterær barokk, mente dét var grunnen til at han aldri ble godtatt ved Collège de France!

Nå utformet de såkalte barokk-poeter riktignok ikke noe anti-klassisistisk program. Det hører med til deres særpreg at de ikke ville utforme noe program. Men spredt om i deres produksjon mangler det ikke på antydninger som peker i retning av en selvstendig poetikk, forskjellig fra den senere klassisisme, og også med særtrekk i forhold til Pleiadens norm:

Barokkens diktning er vesentlig naturlyrikk. Pan var ennå ikke død, dikterne levet i et besjelet naturunivers. De innrømmet seg stor frihet overfor forbilder og regler. Fornuften var ikke deres ledestjerne. Den evne de stadig kretset om, kalte de **imaginatio** eller **phantasia**. Den arbeidet ikke målbevisst, den visste knapt hva den ville og hengav seg til naturstemninger og drømmerier.

At barokkens diktere satte ubundetheten høyt, avspeiler seg ikke bare i deres forhold til naturlige og litterære forbilder, men også i det faktum at mange av dem betraktet diktningen som «leilighetsbeskjeftigelse». Diktningens muse kom ikke på kommando, den hørte de flyktige sinnstemninger til. De besang de emner som frembød seg, det som falt dem inn eller kalte på deres oppmerksomhet. Det er dette siste trekk Boileau

sikter til når han nedlatende sier at de skriblet sine vers på vertshusveggen!

Også i valget av sujetter og temaer adskilte barokkdikterne seg fra de senere klassisister. De diktet med forkjærlighet om ting i bevegelse, omkiftelighet, forviklede livssituasjoner. Rinnende vann, bølgenes krusninger, speil og gjenskin, skyers og skyggers flukt, kjærlighetens lunefullhet og tingenes forgjengelighet – på slike sujetter og temaer kjenner man vanligvis en barokk-dikter. «Förgängelighetsmotivet tillhör det oförgängeligaste som barockens skaldar skänkt oss i arv», sier Björn Julén i sin innledning til en antologi av svensk barokklyrikk (*Barocklyrik*, Aldus Klassiker, 1962). Det skal tilføyes at overgangen her mellom renessanse og barokk er utydelig. **Ubi est?** – tidens flukt – stod jo sentralt også hos Pleiadens poeter.

La folie – galskapen – var et yndlingstema for barokkdikterne. Med 'folie' mente de ikke bare en rent patologisk tilstand, sinnsykdom, men alle grader av 'ufornuft', av drøm, forvirring, forhekselse. I disse tilstander så de den trivielle verden omstyrtet. «Galskapen» ble en påminnelse om at vår tilværelse er usikker, at det bak hverdagens verden, hvor alt er kjent, ligger en truende ufornuft som plutselig kan velte våre planer og oppheve vår identitet. I den grad klassisismen vant frem, forsvant dette tema fra litteraturen.

Hos enkelte – epikurere som Saint Amant og de Viau – utkrystalliserte denne følelse av alle tings usikkerhet seg i et motto om «carpe diem»: grip stunden, nyd ungdommen, plukk rosen mens den ennå dufter, lev i dag – i morgen begynner forråtnelsen! Epigrammet, det bevingede ord, vittigheten – **la pointe** – som man la seg slik efter i denne tiden, var en uttrykksform som dette hektiske livsbegjær spontant tilkjennegav seg i.

Hos kristne diktere – særlig de kalvinistisk inspirerte som en Jean de Sponde (1557-1595) – kunne det gi seg uttrykk i et like heftig ønske om å fri seg fra det forgjengelige – «Far Verden, Farvel», som vår egen barokkdikter Thomas Kingo (1634-1703) sier. Andre kristne – ofte benevnt som «jesuittpoetene» – kunne derimot hengi seg til overdådig utmaling av skaperverkets herlighet og Guds kjærlighet til den falne skapning.

I motsetning til klassisistenes klare, saksrettede stil, dyrket barokkdikterne det omsvøpsfulle, det utpenslede og sirlige – eller det saftige fyndord, som i kontrast til det sirlige gav et ekstra raffinement. Stilen ble vurdert efter ordfigurenes prakt, efter uttrykkets nyhet.

Når barokkdikterne søkte litterære forbilder – og det utviklet seg etterhånden stor konformisme hos enkelte av dem, særlig hos de såkalte «hoffpoeter» – så vendte de seg som regel mot andre kilder enn renessansepoetene og klassisistene som helst dyrket antikkens forbilder. Barokkdikterne søkte fortrinnsvis tilknytning til moderne italiensk og spansk åndsliv. Den italienske stil, i kunst og levevis, vant innpass i Frankrike gjennom det livlige samkvem mellom landene. Franske fyrster giftet seg med italienske damer, og italienerne oppnådde innflytelsesrike stillinger ved det franske hoff. Den dominerende retning i datidens italienske litteratur, **marinismen**, hvis kjennetegn var utsøkte vendinger, metaforer, antiteser og ordspill (concelli), kom til å sette spor i Frankrike.

En lignende innflytelse gjorde seg gjeldende fra Spania, hvor den franske adel hadde funnet mange av sine idealer i tiden før Ludvig XIV. Det fortelles således at en av grunnene til at Corneilles drama, *Le Cid*, oppnådde en så spontan suksess, var at forfatteren hadde henlagt handlingen til spanske omgivelser. Den litterære stil som de franske barokkdiktere la seg etter, var særlig **gongorismen**, hvis «estilo culto» hadde mange likhetspunkter med marinismens stilmønstre.

Dette kompleks av tematiske og stilistiske intensjoner er det man i dag forstår ved barokken i fransk litteratur.

I leksika vil man se at ordet «barokk» avledes av et spansk-portugisisk ord «barrueco», som blant annet betyr en «uregelmessig perle». Overført på franske kulturelle og kunstneriske ydelser skulle da barokken betegne «uregelmessighet» i forhold til renessansens og klassisismens antikk-klassiske normer.

Nå kan man – og bør man – selvfølgelig spørre: Er ikke dette en nokså tom periodebetegnelse som lett kommer til å utviske de individuelle trekk, som når det gjelder diktekunst, forblir de vesentlige? Det finnes jo både gode og dårlige verker som kan oppvise de nevnte egenskaper. Hvorav kom da denne plutselige interesse for barokken – som i etterkrigstiden blant annet gav seg utslag i utstillinger av barokkbøker i franske bokhandlervinduer og klappjakt på barokkdiktere i bibliotekene? Og det var slett ikke bare fra historisk orienterte litteraturforskere at begeistringen kom – her deltok estetisk-filosofiske forskere som ellers gjerne unngikk slike periodebetegnelser som «romantikk», «realisme» osv. Var det simpelthen bare en ny «grille», som forlagsbokhandler José Corti bemerket til en skandinaver som rotet i

bokkassene for å finne barokkdiktere. Da han ikke fant noen, endte han med å kjøpe en bok av Boileau, hvilket fremkalte følgende kommentar fra Corti: «Ja, nå finner dere vel snart ut at Boileau også var barokk!»

Barokken hentet sin tiltrekningskraft fra to omstendigheter: For det første rokket den ved den gjengse oppfatning av en viktig periode i fransk litteratur: det 17. århundre. Så lenge hadde man dyrket klassisistene og hørt at de var tidens – og den franske ånds – representanter, at alt lå tilrette for en reaksjon. Et nytt område ble lagt til litteraturhistorien, og ennå var ikke perioden beskrevet og kartlagt som andre viktige perioder. Dette gav forskerne en uvant bevegelsesfrihet. Her var det rom for antagelser, dristige hypoteser – og fantasi. Man ble dratt til barokken som til et nytt og utforsket kontinent.

Blant dikterne begynte rehabiliteringen allerede omkring midten av forrige århundre. «Les Grotesques» kalte Théophile Gautier det 17. århundres «poetae minores», og både Nerval, Baudelaire og de senere symbolister delte Gautiers begeistring. Det er således betegnende når symbolistenes kritiker Rémy de Gourmont (1858-1915) som ofte siterte de «små poeter», kunne si: «Jeg føler meg hjemme i tiden før Boileau og etter Baudelaire.» I etterkrigstiden nådde denne interesse frem til forskerne, som har for vane å komme etterpå med sin begeistring.

Som Gourmont antyder, er det åpenbare forbindelser mellom barokkpoesien og poesien etter Baudelaire, det vil si, moderne poesi. Og her er vi ved den annen omstendighet som bidrar til interessen for barokken. Barokkdikterne – i likhet med våre dagers lyrikere – gav billedet en sentral plass i sine dikt; de var sin tids **imagister**. De satte den mangleddede og brogede billedsekvens over enkel og klar tankegang. De mente det ikke var mulig å nå en endelig og avsluttet erkjennelse av tingene. Tingenes vesen bestod for dem i noe alltid unnvikende og flytende som innbyr tanke og fantasi til en uendelig fordypelse, som i lykkelige øyeblikk kan fortette seg og tre anskuelig frem i billedets form. Til denne oppgave mente de at man måtte være skaper mer enn efterligner.

Det er også andre grunner til at vår tid fordyper seg i barokktiden. Det var en brytningstid da mektige kulturelle impulser tørnet sammen: humanisme, reformasjon og motreformasjon, en periode da sterk tro og karsk vantro levet side om side, da tanken unnfanget de store systemer (Descartes, Spinoza, Leibniz) og gav seg ut på oppdagelse av den ytre verden. Men det var også en tid da tanken kretset om sin egen mak-

tesløshet – for å ende i skeptisisme eller troens mysterium (Montaigne, Pascal). Det var en tid av overdådig festrus – i ly av religionskrigenes grusomhet – men også av verdenstretthet, tvil og oppgitthet. Hvem kjenner ikke i denne motsetningsfylde igjen trekk fra vår egen tid?

II

Blant franske barokkdiktere inntar **Pierre Le Moyne** (1602-1671), en sentral plass. For det første fordi hans diktbøker rommer en rekke levende vers – han er faktisk blitt sammenlignet med Victor Hugo – dernest fordi han er en av de få som har forsøkt å formulere et for epoken karakteristisk syn på diktekunsten.

Pater Pierre Le Moyne var som tittelen viser, en kirkens mann, og man vet lite om hans ytre liv. Visstnok tilkjennegav han sin – og sin ordens – mening under den heftige strid mellom jansenister og jesuitter, men man har flere eksempler på at han unnlot å svare på angrep som ble rettet mot ham og hans skrifter – blant annet av Pascal – om det nu skyldtes fredsælhet eller manglende evne til polemikk.

Han ble født i Chaumont-en-Bassigny, en by i det nuværende departement Haute-Marne. Den unge Le Moyne fullførte sin studenteksamen i 1618 og ble året etter opptatt i jesuittenes novisiat i Nancy. Han fikk grundig opplæring i antikkens språk og åndsliv, og forteller selv at han tilbragte sine nyttigste år med Platon og Aristoteles. En tid virket han som gymnasielærer i grammatikk, gikk senere tilbake til de teologiske studier og ble lærer i humanistiske fag ved et kollegium i Reims. Her utgav han, anonymt, sine første vers. I 1638 kom han til Paris, hvor han ble lærer ved Collège de Clermont. Han fortsatte sitt skjønnlitterære forfatterskap, skrev mest dikt, men også prosaverker.

H. Chérot, S.J., som i 1887 utgav en bok om Le Moyne, mener at det er lite sannsynlig at han «besteg hovedstadens store prekestoler». Det var særlig i de små kapeller han talte. Det hindret ikke at han kom i forbindelse med ledende personligheter i Paris. Han later til å ha vært en kjærkommen gjest i de fine familier – Séguier, de Mesmes, d'Estrée – og mange av hans dikt er formet som takksigelser til innflytelsesrike venner og velgjørere. Omkring 1650 forlot han Collège de Clermont og flyttet over i ordensboligen – La Maison Professe – i rue Saint-Antoine. Prekenvirksomheten oppgav han i slutten av femtiårene for helt å vie seg til sitt forfatterskap. Dagen etter hans død stod følgende inserat i «La Gazette de France»:

Den samme dag døde Pater Le Moyne, av Jesu Selskap, i La Maison Saint Louis, rue Saint-Antoine. Han ble 69 år gammel og etterlot seg en rekke skjønne verker, hvor man kan se, ikke bare den fulle renhet og finhet i vårt språk, men alt det som fantasien og tanken kan frembringe av mektige og opphøyede ting.

Le Moynes støv hviler i krypten i Saint-Louis-kirken.

Pierre Le Moynes forfatterskap omfatter både vers og prosa. De fleste diktarter, epos, hymner, oder, epistler, sonetter, epigrammer er representert. Hans første diktsamling, som utkom i Reims, er dedisert til kongen, og som forfatter av boken står bare: «En jesuittermunk fra collegiet i Reims.»

I 1639 utkom en samling hymner om «den guddommelige visdom», denne gang i Paris og under fullt navn, *La Sagesse divine*. De samme hymner ble utgitt på ny i 1641 med et tilleggsdikt om «den guddommelige kjærlighet». (De dikt-fragmenter av Le Moyne vi bringer her i norsk oversettelse, er hentet fra disse hymner.)

Et vendepunkt i Le Moynes karriere betegnet *La Galerie des Femmes fortes* (1660) – en samling hyldestdikt til de store kvinner i historien. (Finnes på Universitetsbiblioteket i Oslo.) Boken oppnådde en enestående suksess, og det kom en rekke nye opplag. Den ble oversatt til engelsk, tysk og italiensk, og med den trådte forfatteren inn i berømmelsens lys.

En første samlet utgave av Le Moynes dikt kom i 1650. Tre år senere kom eposet *Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise sur les Infidèles*.

I Le Moynes – og delvis i samtidens – øyne var dette hans mesterverk. Det er da også i dag en alminnelig mening at det poetisk sett er det beste i den rekke av episke dikt som ble skrevet i det 17. århundre for å gi Frankrike likestilling i forhold til antikken – og for å bevise kristendommens fortrinn som inspirasjonskilde fremfor den hedenske mytologi.

Det følgende, større lyriske verk var *Entretiens et Lettres poétiques* fra 1665. Samme år som Le Moyne døde, utkom hans samlede lyriske produksjon *Les Œuvres poétiques du P. Le Moyne*, forsynt med et portrett av dikteren.

Siden er vers av Le Moyne blitt opptrykt i samleverk og antologier, (for eksempel hos Jean Rousset: *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris 1961), men det er ikke kommet noen ny utgave av hans samlede dikt.

Pierre Le Moyne

FRA *TEOLOGISKE DIKT*

Den guddommelige Kjærlighet

Du bål som uten brensel brenner,
du elsker-hjerters hellige ild,
du opphav til den flamme mild
hvormed du all naturen tenner,
du to-bluss-fakkell, tro og lyst,
det gode og det skjønnes bryst
som ånder med to edle munder,
Far og Sønnns knute: Ånd, kom du og innblås mig!
Mitt hjerte, tomt og koldt, mot din berøring stunder:
At du lovsynges kan, la det bli fylt av Dig!

Du himlens Ånd, la fra det Sanne
og Evige mig strålen nå,
den som hebreer fordum så
gi gjenskinn på profeters panne,
fjern det forlorne fakkelskinn
som tendes på Parnassets tind
av kilder veldet opp fra neden,
fjern krans av laurer, grodd i dette løgnbjergs lund,
Horebs brennende busk, la den få tre i steden,
kom, kron mig med dens ild i denne dag og stund!

To åsyn Kjærligheten syner,
det ene mildt, det annet hårdt;
alt mens den varmer hjertet vårt,
snur den til uvær, øiet lyner.
Den smiler venlig til oss tidt,
men når den vredes, sammenbitt,
allverden av dens velde kues.
Dens dag blir mørk som natt, dens ansikter er to.
Ringaktes Kjærlighet hvis hjerte er en dues,
da får en føle snart at den har gribbens klo.

Slik òg den blomst på ving, den moder
til voks og honning, somrens bi,
har brodd med bitre safter i,
som verner om dens søte goder;
rosen med parfymert glød
som Kjærligheten i den gjød,
kan òg med sinte torner stikke.
Til vårregn eller torden rynker himlen bryn,
det samme øie, Sol, lar luften vanddamp drikke
så guld gror frem av muld og luft gir fra sig lyn.

Stjernene finnes hele døgnet
på himlen – skjønt de sees først
mot natt. – Hver dag de drikker tørst
av Solen med forelskte øine.
Ja, dagen lang de ser og ser
og suger lys så desto mer
kan bli i deres blick bevaret.
Og når i mørkets dyp en søvntung sol blir hust,
da våker stjerner, spredt langs veien den har faret
og stråler klart som sprott av speil som er blitt knust.

Det Røde Hav med undring skuet
et Fyr tilfots som fremad skred.
Det gjorde holdt når dagen led,
men natten lang i dypet luet.
Bølgene steilet ved dets glød
og lignet i sin form og lød
en mur av våte teglsten bygget.
En lov satt ut av kraft gav vandet ny natur,
det stivnet i sitt løp, så folkets ferd ble trygget,
og vand blev reist mot vand solid som dikers mur.

Men hvad enn Kjærlighet har kunnet,
den gjorde største underverk
den gang den tendte flammen sterk

på Golgata til korset bundet,
den gang da livets kilde gjød
sig gjennemtrengende i Død
til ny og sælsom symbiose,
da gamle Adams ben den hentet opp av smuss,
kledte dem med en Gud, som stilk bekles med rose,
og av en Gud på tre den tendte Faklens bluss.

Hvor den er liflig denne flamme,
hvor sødt å nærmes dette mål,
det Kjærlighetens vakre bål
som luer frisk av offerlammet.
Kjenn varmen, som en himmelvårs,
se disse torner, dette kors
som stråler fra Guds eget hjerte.
Stans her, mitt hjerte, her er livets endested,
vær selv en knopp av ild på disse torners smerte,
så blir du en rubin Gud smykker tronen med.

(Til norsk ved Kristen Gundelach.)

III

Utpreget barokke trekk ved Pierre Le Moynes dikt – som også til en viss grad kan studeres i den norske gjendiktning – er det sterke innslaget av **analogisk** metaforikk. Det er selvfølgelig umulig å vite hva som er konvensjonelle retoriske figurer, og hva som springer ut av en analogisk naturfilosofi eller naturfølelse. Sikkert er det et samløp fra begge kilder: Barokkens diktere levet ennå på restene av et verdensbilde hvor alt skapt ble erfart som vesensbeslektet; om de kanskje ikke i moderne forstand «trodde» på dette slektskap i ett og alt – som f.eks. at «stjernene er himmelske veseners boliger» – så stod det poetiske vokabular til rådighet for et slikt uttrykk.

At alt skapt er vesensbeslektet – **analogia entis** som formelen lyder – innebærer at dikteren kan si ett ved et annet. For å uttrykke f.eks. Guds kjærlighet, behøver han ikke å nevne den ved navn, han kan peke på noe annet i det skapte univers som ligner: **ilden** som gir **lys** og **varme**, men også **fortærer**. Og lyset behøver han heller ikke å nevne, han kan mane

frem bilder av løvens øye, av regnbuen eller krystallene i fjellet hvor lyset brytes i talløse farver og fasetter. Berømt er en av Le Moynes strofer hvor han ser stjernene som lysende vandrespeil som om dagen vender ansiktene mot solen og suger lyskraft og smykker seg med stråler. Om natten når skyene skjuler lyskilden, blir de stående og lyse i solens bane, «som store bruddstykker av et stort knust speil»: som det heter med et av fransk barokks lykketreff:

*Ils demeurent épars le long de sa carrière
Comme les grands éclats d'un grand miroir cassé ...*

Den norske gjendiktningen har ikke samme nominale enkelhet og strenghet, men den er slett ikke blottet for uttrykkskraft:

da våkner stjerner, spredt langs veien den har faret,
og stråler klart som sprøtt av speil som er blitt knust ...

Analogia entis betyr at skaperverkets inventar er som tangentene på et musikkinstrument, over alt hvor du slår, oppstår klanger, toner, melodi – **korrespondanser** som Baudelaire kalte dem.

Omslaget til en annen naturfilosofi ble forberedt av de nye naturvidenskapelige oppdagelser med Renessansen. Det begynte med tilsynelatende uskyldige sprogreformer: dikterkritikeren François de Malherbe (1555-1628) satte opp – til eget bruk – en ny poetisk **codex**: navn på legemsdeler som ikke hadde åndelig-moralske konnotasjoner, måtte ikke forekomme i poesien. Man kunne altså fremdeles si **bryst**, for det var sete for motet, og **munn** og **panne**, for munnen kunne tale og pannen var «tankens hvelv», men ord som **lår** og **mave**, som blott og bart betegnet legemsdeler, var upassende i opphøyet sprog. En lignende «renselse» skjedde også med de mange redskapsnavn som barokken – og renessansepoetene – hadde boltret seg i. **Hammer** gikk nok an, det kunne endog en gud bruke, men sag og knipetang og syl var ikke verktøy for guder, de hørte hjemme i det laveste daglige strev for tilværelsen.

Disse tilløp til et skisma mellom den åndelige og den materielle verden ble fullbyrdet med den cartesianske filosofi som innledet moderniteten eller nytiden. Barokkens analogitenkning overlevet ikke spaltningen av verden i to vesensfremmede regimenter. Den populære utlegning av denne filosofi: «Det finnes ikke ånd i stukk og sten», kunne stå som epitaf over barokken. For at vi skal forstå alvoret i denne hendelse, må vi se nærmere på noen faser i den cartesianske revolusjon.

Den før-modernistiske filosofi tenkte i forlengelsen av den naturlige livserfaring som stammer fra sansene. Den sa oss at hårdhet eller mykhet er det som betinger erfaringen av det hårde eller myke i verden, at varme, kulde, bitterhet eller sødme – farver, dufter og smak – er like meget del av verden som av oss. Det som fremtrer for sansene, var bud fra verden: mennesket og verden var på talefot, og det var ikke bare mennesket som førte ordet. «Stundom», sier Baudelaire, «lar naturen unnslippe dunkle ord».

Disse kvaliteter som modernitetens filosofi kom til å betrakte som noe «våre» sanser tillegger verden – ble oppfattet som egenskaper ved en væren hvori også mennesket «lever og beveger seg».

Modernitetens filosofi, slik den fremkommer i de nye naturvitenskaper og eksplisitt formuleres av René Descartes (1596-1650), knyttes ofte til forestillinger om oppdagelse og oppfinnelse. Som nye kontinenter ble oppdaget og utforsket på denne tid, tenker man seg nytidens filosofi som en **ekspansjon** i erkjennelsen av den menneskelige tilværelse og verdens beskaffenhet. Men overgangen fra den aristotelisk-thomiske «skolefilosofi» til nytidens videnskap og tenkning, berodde nok ikke på at Descartes hadde sett så meget mer enn tidligere filosofer, det var snarere at han maktet å **overse** så meget som ikke før var oversett.

Det skjedde med den «nye filosofi» – slik ble cartesianismen kalt – en radikal abstraksjonsprosess, hvor verdens sanselige attributter ble avstreifet – kanskje derfor ble moderniteten så begjærlig etter sanselighet? – og det fremkom et bilde av verden som ikke var til å kjenne igjen for den sanselige erfaring.

Slik lød den nye filosofis generaltese: **Intet av det som konstituerer verdens identitet – forhold i størrelse og bevegelse – faller under sansene**. Vil man fremdeles si at det er noe man «ser», er det med «åndens øye» eller «innsynet», som det heter hos Descartes i 2. Meditasjon. For det blotte øye opphørte det virkelige i verden å være synlig. Ingen ting i dette syntes å peke mot den materialisme som med Opplysningstiden skulle inngå i det **moderne prosjekt**. Det var snarere en ny type idealisme som holder det som er i **forestillingen** ('idea' = her: forestilling, derfor idealisme), for sannere og sikrere enn det som er sanselig tilgjengelig i verden. Ikke uten grunn har Simone Weil påpekt et nært slektskap mellom Descartes og Platon: det var noe av mytens «blinde seer» eller mystikerens «fjern alle ting så jeg kan se klart» over den en-

somme tenker som ved å se inn i seg selv, fant grunnlaget for «en ny og vidunderlig videnskap».

Ved dette vendepunkt i vesterlandsk videnskap og kultur var det som erfaringsfyllden gikk ut av verden. Det nye verdensbilde kom til å ligne et røntgenbilde – bare skjelettet eller reisverket ble synlig, og når det etter hvert vant konsensus som den «opplyste» sannhet om verden, var det ikke fordi alle så det slik, men fordi et hittil uanet omregningspotensiale ble avdekket: Verden var med et slag blitt håndterlig, som rammet av letthet, – i motsetning til den før-modernistiske verden, som med sine værenskvaliteter eller «substansielle former» lå der i universets midte, tung og umedgjørilig av alle tings og veseners egenart og egenverd.

Det nye verdensblikk, rensset gjennom Opplysningstidens antime-
tafysikk, overså det værendes mangfoldighet; i alt det forskjellige lærte det seg å se det samme: utstrekning, bevegelse.

Det moderne prosjekt forstod å omtyde eller omregne verdens forskjelligartethet. Det var som om den ontologiske «fødselsvekt» og det vesen hver ting hadde fått ved verdens skapelse, ble kjent ugyldig. Hva det nå kom an på, var hva hvert vesen og hver ting kunne muliggjøre av det samme: målbarhet og styring av bevegelse.

Spørsmål om hva det værende er, kom i skyggen av spørsmålet om hva det kan overføres og omregnes til. Universets tablåer, himmellegemenes vandring, vannene, stormene, vekslingene av lys og mørke, kulde og varme ble fra nå av betraktet som et narrespill for barn og enfoldige. Det «opplyste» blikk lot seg ikke lenger fascinere ved «skinnet»: det mente å gjennomskue spillet og blottlegge det som satte aktører og omgivelser i bevegelse.

Moderniteten kom til å arte seg som en eneste lang skolegang, hvor «eleven» ble stadig flinkere til å avsløre masker, i trygg forvissning – inntil krisen i dag – om at det som var «bak», ikke var noe annet enn utstrekning og bevegelse som lot seg måle og mestre.

Ikke alle **artes** ble like sterkt rammet av denne «reduksjon». Verst ble det kanskje for de bildende kunster som forsåvidt som de søker motiver, er henvist til naturerfaringer. Det er karakteristisk at Descartes hadde mest sans for tegningen og så på farvene i maleriet som en «tilsetning». Å være kunstner ble ut fra den nye filosofi å arbeide med virkemidler – farver, lyder, smak – som hadde en «lånt» væren. Kanskje kunne man si

at dette meldte seg som «senscade» av det moderne prosjekt først i vårt århundre med modernismens oppløsning av «verdensbildet»?

Boileau, som i sine første satirer gikk til frontalangrep på barokkens litterære smak, innførte den nye filosofis ånd i poetikken. Det var dens frisinn som tiltalte ham. Først på sine gamle dager skal konsekvensene av cartesianismen for diktekunsten ha gått opp for ham. Man skal ha hørt ham si at Descartes' filosofi hadde skåret over poesiens pulsåre. Det denne filosofi låner av matematikken, uttørker ånden og vender den til en materiell nøyaktighet som ikke har noen forbindelse med dikternes og talernes åndelige nøyaktighet.

Descartes har imidlertid i sin egen stil noe av den **konkretisme** som hans filosofi antas å ha fordrevet fra samtidens diktekunst. Det viser de mange bilder eller lignelser som hans tanke fortetter seg i. Mest berømt er kanskje parabelen om voksstykket (2. Meditasjon), hvor hele hans teori om den utstrakte verdens oppløselighet og åndsavhengighet anskueliggjøres; det er stedfestelsen av cogito-erfaringen til «ovnsstuen» ('le poêle') i Ulm (1. Meditasjon) eller lignelsen om eplekurven som sammenfatter leddene i den metodiske tvil (Svar på 7. innvending). Dette siste bilde sier for øvrig noe om den **pålitelighetsprøve** som cartesianismen satte den konkrete verden på – en prøve den ikke bestod.

Han spør hva man bør gjøre dersom man oppdager at noen epler i en kurv er råtne. Tidligere – i tidligere filosofi, for å følge lignelsen – gikk man frem på slump; fant man et råttent eple, la man det vekk, uten å undersøke om det var flere beskadigede som kunne smitte de friske. Og nestemann som kom, måtte snu og vende på de samme eplene! Descartes' råd er at man tar **alle eplene** ut av kurven, undersøker dem nøye **ett for ett**, og legger de ubeskadigede tilbake i kurven. Det vil si at man retter mistanken mot samtlige epler og fjerner dem alle fra kurven. Radikaliteten i den cartesianske reform var nettopp denne fordring om «den tomme kurv», dvs. at alle forestillingene skulle annulleres – for å fordrive fordommene. **Ego cogito, ego sum** var altså det første eplet som ble lagt tilbake i kurven! Den barokke tilstand var en overdådighetstilstand – det var som om den fulgte en uskreven devise: **Alt som glimrer, er gull!** Med Descartes' filosofi kom det til å hete: **Ikke** alt som glimrer, er gull. Rett besett, er det intet som glimrer før det blir undersøkt, og undersøkelsen kan ta bort både gullet og glimmeret!

Der barokken hadde søkt det blomstrende, det frapperende ord, kom det nå til å hete: **Det rette ord (le mot juste)**. Det vil si at naturens inven-

tar ble registrert, og til hver ting svarte et ord, et ord av sproget som selv var et register. Derfor kunne Boileau si at fant man ikke det rette ord, fant man ingenting! Gleden ved kunsten som han taler om, er gleden ved å se at **alt faller på plass**: at bevegelsene i menneskenaturen får sin rettmessige plass i hierarkiet, sin rette litterære genre og sin rette sproglige betegnelse. Det er den dype betydning av **les bienséances**.

Det gjaldt å fjerne alt **tilfeldig** – dvs. det som bare **hendte**, uten å bli forstått – som forstyrret den rene idealitet. Slik ble normen for sproglig mesterskap at **den gode stil er den man ikke merker**. Boileau hadde sans for det gode i diktekunsten, men hans begeistring strakk ikke ut over de verker hvor idéen **lyste** frem av uttrykket. I barokkdiktningen blandet idéen seg med uttrykket – som snart fordunklet, snart opplyste den, hvilket for klassisismen var en utilgivelig krenkelse av idealiteten.

Det er en kjensgjerning at naturlyrikken i Frankrike døde med barokken, for ikke å vende tilbake før et hundreår senere med romantikken. Den franske tragedie som hadde sin blomstringstid mellom barokken og Opplysningen, anskueliggjør både i form og innhold selve barokkens død. Jo mer blottet tragedien var for innslag av «tilfeldighet», jo mer vellykket var den: ett sted, én handling, én skjebne. Og temaet, en stadig gjentakelse av striden mellom lys og mørke, fornuft og sanselighet – eller om man vil: mellom barokk og klassisisme! Hos Corneille er det – som Peter Rokseth har påvist – viljen som tukter følelsene for å gjenreise æren av vanæren, hos Racine er det gudene – skjebnen eller forsynet – som tukter det lidende menneske som er i splid med seg selv. Med en omskrivning av Nietzsche kunne vi si at den franske tragedie viser **tragediens fødsel av barokkens død!**

IV

Vi har allerede streifet forbindelsen mellom barokken og visse kunstneriske bestrebelse i dagens kulturliv. I dette siste avsnittet skal vi prøve å utdype grunnen til at vår samtid ble den periode som gjenopplaget barokken.

Vi gjennomlever i dag modernitetens krise: dvs. krisen i det erkjennelsesgrunnlag vi har levet på fra Renessansen over Opplysningstiden frem til omkring midten av vårt århundre. Da meldte seg for fullt de **utilsiktede konsekvenser** av fremskrittet i videnskap og teknikk: Timen

for oppgjør var kommet, og ubetalte regninger strømmet inn og vedblir å strømme inn.

Hånd i hånd med krisen går famlende forsøk på nyorientering. Det fester seg en følelse av at vi på visse områder er kommet for langt. En regressiv bevegelse spores i samtiden, ikke uten grunn blir vår samtid kalt **nostalgiens tidsalder**. Noen – Heidegger f.eks. – ser tilbake til før-sokratikerne, før Værensglemselen etablerte seg i Vestens metafysikk. Andre – og de er mange – ser tilbake til tiden før det moderne prosjekt, dvs. tiden før verden ble tenkt etter modell av en maskin. Da melder barokken seg, som måtte ofres for alle fremskrittene!

Vi har nevnt symbolismens interesse for barokken. Vår tids «modernister» – de burde ha hatt et annet navn, da de nettopp vender seg mot det moderne prosjekts forarmelse av den naturlige verden – Paul Claudel, T.S. Eliot, Saint-John Perse, Karl Krolow, Gunnar Ekelöf, Erik Lindegren, Thorkild Bjørnvig, Claes Gill – har felles en lengsel etter **bildet**, det direkte uttrykk som demonstrerer eller modellerer – alt etter heftigheten i temperament – det erfarte, uten å beskrive det. En villskap sprenger intellektualismen, for å finne **tingene selv**, som antas ennå å ha vært levende i barokken – eller i såkalt primitiv kunst. Arthur Rimbaud ble et veiskille: i sin ungdoms «rus» skapte han et nytt poetisk vokabular – hans siste ferd etter gull ble et skrik fra en under åket av den moderne tekniske sivilisasjon.

Samtidens fordypelse i barokken er av en annen art enn romantikernes drøm om den tapte enhet. Romantikerne var filosofisk sett **idealister**: drømmelandet lå **hinsides** hverdagen. Samtidens modernister er **realister** i filosofisk forstand, veien til det de søker, går **gjennom** hverdagen, **gjennom** verdens prosa – derfor teorien om hverdagssproget, trivialiteten og sjokkvirkningen, en reaksjon mot idealiteten, på vegne av sanselighet, legemlighet, utvendighet. I det store perspektiv, er det kanskje riktigst å se det som en tilbakevisning av visse trekk ved platonismen, som Simone Weil sa var «samsjelet» med cartesianismen.

Den franske filosof fra Litauen, Emmanuel Levinas (1906 -) – har i et kapittel av *Den annens humanisme* forsøkt å vise at platonismen i en bestemt betydning – han kaller det **intellektualismen** – lenge var et gjennomgående trekk i meningsteori og poetikk:

Intellektualismen – om den er rasjonalistisk, empiristisk, idealistisk eller realistisk – knytter seg til denne oppfatning. For Platon, for Hume og endog for samtidens logiske positivister, begrenser betydning seg til innhold som er

gitt for bevisstheten. Intuisjonen som direkte mottar det gitte, forblir enhver betydnings kilde, om dette gitte er idéer, forhold, sansekvaliteter ... Betydningenes uttrykk har bare som oppgave å fastholde eller meddele betydninger som er allerede stadfestet i intuisjonen. Uttrykket selv spiller ingen rolle for disse betydningers konstitusjon eller for forståelsen. (*Den annens humanisme*, 1993, s. 28).

Anti-platonismen i samtidens meningsteori og poetikk går ut på å overvinne skismaet mellom uttrykk og betydning. Veien til betydningen er del av selve betydningen. Levinas sier det slik:

Om det stammer fra Hegel, Bergson eller fenomenologien, så går samtidens uttrykksfilosofi mot Platon på et grunnleggende punkt: **Det intelligible kan ikke tenkes utenfor den tilblivelse som kaller det frem.** Det finnes ingen betydning i seg selv som tanken skulle kunne nå ved å hoppe over de sanselige reflekser som leder frem til den, om de fordreier eller er trofaste i gjengivelsen. For å nå frem til det intelligible må man gå gjennom historien eller gjenoppleve varigheten eller starte i en konkret persepsjon og et sprog som har tatt bosted i den. (Ibid., s. 38)

Denne streben etter det konkrete, som danner en understrøm i samtidens filosofi – hos Marcel, Jean Wahl, Paul Ricoeur – og hos «modernistene» i poetikken – det er nok å minne om Eliots **objektive korrelat** – fører Levinas tilbake til Rimbaud:

At det finnes tonende innhold, «blottet for mening» som vokalene, med en «langsom fødsel» i betydningene, det er lærdommen allerede i Rimbauds berømte sonett. Intet gitt skulle da fullt og helt være utstyrt med identitet, slik at det kunne tre inn i tanken ved et enkelt trykk på mottagelighetens membraner. Å gi seg til bevisstheten, stråle for den, ville kreve at det gitte på forhånd ble plassert i en opplyst horisont, på samme måte som ordet mottar evnen til å bli forstått ut fra en kontekst som det står i. Betydningen ville være selve opplysningen av denne horisont. (Ibid., s. 29)

Når det skulle bli forunt vår epoke – som etter 1950 gjerne kalles den **postmoderne** – å gjenoppdage barokken, har det, som vi har sett, mange grunner. Ved slutten av den epoke som avløste barokken, moderniteten, spør vi om barokken kanskje har botemiddel mot de utilsiktede konsekvenser av det moderne prosjekt.

Barokken fremholder bildet av et organisk bånd mellom naturen og menneskene. Ennå var ikke **cogito** våknet helt, dette tenkende jeg som skulle risse så dype furer i verdens ansikt. Barokken var modernitetens demringstime, i dag er skumringstimen; felles har de at dagen ligger mellom dem!

Mottoet **Til det konkrete!** rommer meget av vår samtids åndelige higen. I poetikken har vi fått det som «gammeldagse» venner av kunst og diktning opplever som en «formørkelse». Stadig gjentas det: Hvorfor skriver moderne diktere så vanskelig, hvorfor maler malerne så ukjennelig? Denne reaksjon sier ikke bare noe sosiologisk om at det finnes folk med uutviklet kunstsans, det sier noe om kunsten selv, at den har flyttet ut av dagslyset, til demringen eller skumringen. **The use of nonsens in poetry** slik lyder et moderne standardskrift om poesien!

Men å søke det konkrete er lettere sagt enn gjort. Noen kommer kanskje ikke lenger enn til det konkrete i ord og ordlyd, det som er blitt kalt **teaterpoesi** – eller for de bildende kunster – **dekorasjonskunst**. For de originale, skapende poeter betyr det **sammenvevning** av tanke og legemlighet, idé og uttrykk, i kraft av **analogia entis** – alt det skaptets slektskap.

Gjenoppdagelsen av dette slektskap som den rasjonalistiske filosofi oppløste, er ikke en oppgave for kunsten alene, men den understrøm i samtidens filosofi som vi har nevnt, betrakter nettopp kunsten som en alliert, med større erfaring enn filosofien i erfaringsnærhet.

Den del av samtidsfilosofien som har tatt skrittet ut over forståelsen av verden og mennesket etter modell av maskinen, har oppdaget tidsfenomenets Janusansikt: Mens vi målende holder våre små timeglass og ser sanden løpe ut, måles vi selv og verden som sand på det store Timeglass.

For barokken var **tempus fugit** første og siste sannhet. Men kan man tale om **sannhet** når tiden råder, og alt er i forandring? Visstnok er livet på tidens side – tiden som i følge Hegel er «livets rene uro», men vil man være der tiden er, begynner ikke sannheten da å vandre som disse himmellegemer som Pierre Le Moyne sammenlignet med «bruddstykkene av et stort knust speil»? Det var barokkens dilemma: Å velge sannheten, er å stanse tiden, og det er døden. Å velge livet, er det å velge simulakrene, vandrelysene? Kanskje er det også vår epokes dilemma?

Det henvises til A. Aarnes: *Boileau og diktetekunsten. Barokk-Klassisisme-Opplysning*, Tanum 1961 og *Pierre Le Moyne – en fransk barokkdikter*, Tanum 1965. I den siste finnes en bibliografi som er relevant for denne artikkel.

POETIKK OG POLEMIKK. LOPE DE VEGA: *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO* (1609)

Anne Marie Øveraas

I

I 1974 påviste Margarethe Newels¹ gjennom et grundig kildestudium at det 17. århundres spanske dramateori i sin helhet springer ut fra kjennskap til og respekt for antikkens diktning og teorier om diktning - en kulturell og litterær arv som i samtiden gikk under samlebetegnelsen «el arte», kunsten.² Om det er slik at antikkens skrifter utgjør et felles grunnlag for *alle* teoretiske skrifter om drama i perioden, får dette konsekvenser for lesningen av de poetikker som presenterer og forsvarer den nye genren *la Comedia*:³ hvordan kan tilhengerne av denne drama-genren basere sin argumentasjon på «el arte», når argumentasjonen for en stor del består i å forsvare en dramaform som ble kritisert for *ikke* å bygge på de normer som allerede tidlig på 1600-tallet hadde utkrystallisert seg ut fra studiet av antikkens skrifter, og som vi på et senere tidspunkt kjenner som den klassisistiske doktrine? At de klassisistisk orienterte diktere og teoretikere, motstanderne av *la Comedia*, henviser til «el arte» i sin argumentasjon, er ikke annet enn rimelig. At tilhengerne også gjør det, virker i utgangspunktet ulogisk. Kanskje det er derfor Newels' ideer i så liten grad har blitt fulgt opp.

Det sentrale spørsmål blir altså *hvordan* man leser sine klassikere, ikke *om* man leser dem. «El arte» representerer et felles referansegrunnlag, en relativt avgrenset intertekstualitet. Hvordan slår denne intertekstualiteten ut i de enkelte skriftene? Dette spørsmålet skal her sees i forhold til Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, av flere grunner. For det første tilhører denne teksten en periode da den litteraturteoretiske diskusjonen - og antall publikasjoner innen denne genren - når et høydepunkt, nemlig 1. halvdel av det 17. århundre. For det andre: disse publikasjonene er av svært forskjellig karakter, og rommer alt fra seriøse poetikker til ren polemikk og personangrep. *Arte nuevo* utgjør en merkelig blanding av begge deler, slik at i denne éne teksten gjenspeiles begge hovedtendensene i tiden. For det tredje er *Arte nuevo's* forfatter, som kjent, både skaperen av, og i den aktuelle perioden den fremste representanten for, *la Comedia*. Dette innebærer at vi står

overfor et skrift som må antas å ha stått sentralt i den dramateoretiske debatten - og ikke minst, et skrift der vi med stor sikkerhet kan si hvilken side forfatteren befinner seg på i denne debatten. *Arte nuevo* er dét av de teoretisk-polemiske skrifter der Newels' teori i kanskje høyest grad representerer en utfordring.

II

Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ble utgitt første gang i 1609, som en del av et nytt opptrykk av Lopes diktsamling *Rimas*.⁴ Man antar idag at den må være skrevet en gang mellom 1605 og 1608,⁵ og på grunn av undertittelen «A la academia de Madrid» kan vi med stor sikkerhet gå ut fra at teksten opprinnelig var beregnet på å fremføres muntlig for dette akademiet. I *Arte nuevo* presenterer Lope sin doktrine for *la Comedia*. Dette skjer over 389 verselinjer, og i form av råd til dikteren. Teksten er skrevet på «endecasílabos sueltos», det vil si rimfrie ellevestavelsesvers. På sentrale punkter kan man finne at enderim likevel er benyttet, de såkalte «rimas pareadas».

Teksten består av tre hoveddeler: en innledende del eller prolog (versene 1-146), en hoveddel der Lope presenterer sin doktrine (versene 147-361), og en avslutning eller epilog, som i sin tematikk knytter an til prologen (versene 362-389).⁶ Doktrinedelen regnes idag som den viktigste og mest originale delen av *Arte nuevo*. Det er her Lope gir sine råd til dikteren om hvordan et drama bør skrives, med den autoritet som tyngden av hans egen praksis som dramatiker gir. I prolog- og epilogdelene fremtrer en ganske annen Lope. Her unnskylder han seg for å ha skrevet drama som ikke er i samsvar med «el arte», og han forsikrer om at det ikke skyldes uvitenhet og manglende kunnskap hos ham selv (dette «beviser» han blant annet ved å bygge inn en gjennomgang av komediens historie i versene 49-127). Derimot er denne skrivemåten nødvendig dersom man ønsker suksess, for publikum er en uskolert hop, «el vulgo».

Implisitt sies dermed at rådene som gis i doktrinedelen, er sprunget ut av erfaringen med å skrive «sin el arte» - og beregnet på dramatikere som ønsker å appellere til denne typen publikum. I prologdelens avsluttende verselinjer varsles det om at de etterfølgende rådene dermed selvsagt også er skrevet «sin el arte». En dramagenre fristilt fra arven fra antikken fordrer en tilsvarende poetikk. Lope presenterer derfor

Aristoteles, samt en av datidens anerkjente og ofte siterte Aristoteles-kommentatorer, Francisco Robortello, opp som representanter for «el arte» - og setter deres skrifter eksplisitt opp som motsetning til seg selv og sin egen doktrine (versene 141-151).

III

Men her begynner straks paradokset: store deler av doktrinedelen består av parafraaser over den før nevnte Robortello, og over andre teoretikere. Juana de José⁷ har påvist i hvor stor grad *Arte nuevo* parafraaserer Aristoteles-kommentatoren Francisco Robortello, især i de innledende verselinjer, før Lope presenterer sin egen dramateori. Hun påpeker også at det verk av Robortello som hovedsakelig parafraaseres i *Arte nuevo*, er *Explicatio eorum omnium quae ad Comoedia artificium pertinent* (1555), og at dette verket inneholder både en kommentar til Aristoteles' poetikk og en parafrase over Horats' *Epistola ad Pisones*. Likeledes minner hun om at dette verket var velkjent og svært mye lest i Lopes samtid.⁸

Robortello-parafrasen inngår altså for en stor del i *Arte nuevos* prologdel. Som vi vet, er en av prologens hovedfunksjoner nettop å varsle om innholdet i det etterfølgende verk. På denne indirekte måten, ved å parafrasere Robortello innledningsvis, angis altså at *Arte nuevo* vil ta for seg spørsmål omkring litterær teori. Men hvorfor denne redundansen? For allerede i vers 9 er temaet angitt, på mer direkte vis: «un arte de comedias». Siden publikum kan antas å kjenne sin Robortello, vil de vite at parafrasen er basert på et verk som *både* kommenterer Aristoteles, *og* parafraaserer Horats. Det vil si, Lopes variasjon av prologens obligatoriske varsel om den etterfølgende tekstens innhold (i form av parafrase) er mer enn bare en variasjon. Den gir en tilleggsopplysning, tilgjengelig for leserne av Robortellos skrifter. Det varsles indirekte at Lope i sin doktrine akter å forholde seg både til Aristoteles' og Horats' poetikker. Og *Arte nuevo* holder hva prologten lover. La oss først se på forholdet 'Arte nuevo og Aristoteles' poetikk.

I versene 181-189 behandler Lope spørsmålene om handlingens og tidens enhet på følgende måte:

Adviértase que sólo este sujeto
Tenga vna acción, mirá[n]do q[ue] la fábula
De ninguna manera sea Episódica,
Quiero dezir inserta de otras cosas

Que del primer intento se desuén; 185
Ni que della se pueda quitar miembro
Que del contexto no derribe el todo.
No ay que aduertir [que] passe en el Período
De vn sol, aunq[ue] es co[n] sejo de Aristóteles, 189⁹

(The subject should have one action; the plot should be in no wise episodic, I mean to say interspersed with other things that deviate from the original plan, and one should not be able to remove any part of it without destroying the whole context. It is not necessary to prescribe that it take place within the limits of one day, though it is a precept of Aristotle's, s. 544.)¹⁰

I kapittel 8 i Aristoteles' poetikk, berømmes Homers sans for det enhetlige ved at han har utelatt enkelte hendelser: «puisque aucun de ces deux évènements n'entraînait nécessairement ni vraisemblablement l'autre» (s. 63).¹¹ Synonyme formuleringer brukes av Lope i vers 185 når han ønsker å utdype hva han mener med at handlingen ikke må være episodisk. Umiddelbart etterpå omtaler Aristoteles delenes forhold til helheten: «les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé» (loc.cit.). Ideen overtas av Lope i hans videre utdypning av rådet om å unngå det episodiske, og som vi ser følger han Aristoteles nesten ordrett i versene 186-87.

Vi ser at Lope råder til å følge prinsippet om handlingens enhet, og altså er aristotelisk på dette punktet. Dertil tydeliggjør han sitt standpunkt, og styrker sitt råd, ved å føye til en utdypning som i stor grad må sies å være et sitat av den passasjen i Aristoteles' poetikk som har dannet grunnlag for nettop regelen om handlingens enhet. Her er to paradokser: ikke bare argumenterer Lope med Aristoteles i hånd, men han bruker også argumentene på helt ortodokst vis, sett fra tilhengerne av «el arte»s synsvinkel.

Vedrørende spørsmålet om tidens enhet, finner vi denne formuleringen i Aristoteles' tekst: «la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter» (s.63). Likheten i formuleringer er tilstede også her (se Lopes vers 188-89), men rådet som gis er i strid med regelen om tidens enhet, som er utledet av denne passasjen. Det interessante i denne sammenheng er at Lope på flere nivåer presiserer forholdet mellom sitt råd og Aristoteles': ved å sitere Aristoteles i negativ form: «No hay que advertir ... », ved å nevne Aristoteles' navn direkte, og ved eksplisitt å gjøre oppmerksom

Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)

på at han her går på tvers av mesterens råd.¹² Vi står stadig overfor et Aristoteles-sitat, et uttrykk for at det er umulig å behandle disse spørsmålene uten å relatere dem til «el arte».

Lope vier endel plass til spørsmålet om oppbygning av fabelen:

Diuidido en dos partes el asunto,	231
Ponga la conexión desde el principio	
Hasta que vaya declinando el passo,	
Pero la solución no la permita	
Hasta que llegue a la postrera scena,	235

(After the subject matter has been divided into two parts, connect everything well from the beginning to the waning of the action, but do not permit the denouement until you arrive at the last scene, s. 545).

En el acto primero ponga el caso,	298
En el segundo enlace los sucessos	
De suerte q[ue], hasta el medio del tercero,	300
Apenas juzge nadie en lo que para.	

(In the first act state the case; in the second entangle the incidents in such a way that until the middle of the third act no one can even guess at the solution. s. 546).

Begge disse passasjene må sees i forhold til rådet i vers 212 om å dele dramaet inn i tre akter. Juana de José¹³ ser det som et problem at det råd som gis i vers 231 om todeling motsier både det foregående i vers 212 der det anbefales en tredeling, og den etterfølgende utdypning av dette rådet i versene 298-301. Problemet faller bort dersom disse partiene av *Arte nuevo* leses i forhold til Aristoteles' omtale av fabelen, og man tar tilstrekkelig hensyn til Lope varierende begrepsbruk i de aktuelle passasjene.

Tre dramatiske kategorier er inne i bildet: stoff, fabel og aktinndeling. Alle tre omtales i fremstillingen. Forut for rådet om å velge treakteren, omtales dikterens valg av stoff: «El *sujeto* elegido, escriua en prosa» (vers 211, min uth.). Når dikteren så har valgt, og skal bearbeide sitt stoff, anbefales en inndeling i tre akter: «en tres *actos* le reparta» (vers 212, min uth.). Dette er grunnlaget for de to følgende passasjer, der det først (versene 231-35) gis råd om hvordan dikteren skal bygge opp sin fabel på grunnlag av det stoffet som er valgt, og deretter (versene 298-301) om hvordan denne oppbygningen skal stå i forhold til aktinndelingen.

Lope råder til å bygge opp fabelen slik at konflikten presenteres med en gang (vers 232), stiger mot et høydepunkt og deretter gradvis løses opp, helt til de avsluttende scener presenterer løsningen (vers 233-35). Dette gir en naturlig todeling: før og etter høydepunktet.

I den neste passasjen er aktinndelingens forhold til denne oppbyggingen av fabelen omtalt. Ettersom konflikten skal presenteres med en gang, må dette skje i 1. akt. Rådet i vers 298 gir dermed seg selv. Konflikten øker i 2. akt, og det rådet som ble gitt i den forrige passasjen om å ikke røpe løsningen før helt til slutt, presiseres nå i forhold til aktinndeling: spenningen skal holdes ved like til helt mot slutten av 3. akt (vers 300-301).

Det sentrale er altså spenningskurven: konflikten som presenteres, øker og til slutt finner sin løsning. På et visst punkt endrer kurven kurs, den er ikke lenger stigende, men fallende. Dette punktet representerer et omslag, et vendepunkt. Det hele fremstår dermed som en parafrase over Aristoteles' omtale av de samme spørsmål i poetikkens kapittel 18: «J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin» (s. 97). Her er også konflikten, «nouement», og konfliktens løsning, «dénouement», betinget av et vendepunkt, «renversement». Dette vendepunktet deler fabelen naturlig i to: i stigning og fall, i før og etter.

De tre passasjene hos Lope fremstår til syvende og sist som en diskusjon av hvordan man skal kunne tilpasse dagens treakter til den aristoteliske oppbygning av fabelen. Aristoteles' poetikk er altså konstituerende for de råd Lope her gir, og Lope unnsår seg ikke for å tilpasse en tankegang som i all hovedsak er aristotelisk, til *la Comedia*.

Allerede Karl Vossler¹⁴ karakteriserte i 1933 *Arte nuevo* som «epístola al modo horaciano». Men inntil nå er Rozas¹⁵ den eneste som i nevneverdig grad har utdypet denne velkjente observasjonen om slektskapet mellom Horats og Lope. Han påpeker at både versemålet (Rozas minner om at det eksisterte, på det angjeldende tidspunkt, flere spanske oversettelser av Horats' *Epistola ad Pisones* der dette versemålet er benyttet¹⁶) og det annonserte innholdet knytter an til Horats' *Epistola ad Pisones*. Vi kan føye til at begge epistler er utformet som den erfarne dikters råd til yngre kolleger. Når det gjelder selve rådene, påpeker Rozas at Lope har en horatiansk oppfatning av satiren, idet han i likhet med Horats advarer mot å være personrettet og ondskapsfull. Videre

behandles spørsmålet om samsvar mellom alder og språk utførlig av Horats, - og tas opp av Lope i de avsluttende latinske versene.

Men parallellene er adskillig mer omfattende, og strukturerer store deler av *Arte nuevos* doktrinedel.

Tonen slås an allerede når Lope innledningsvis erklærer at dikteren kan velge sitt emne helt fritt (vers 157). Disposisjonsmessig følger han her Horats, idet frihet i valg av emne også er et sentralt punkt i det første råd Horats gir (vers 1-15). Men denne disposisjonsmessige parallellen tjener i første rekke til å fremheve forskjellene mellom Lopes og Horats' standpunkter. For mens dette første rådet hos Lope leder frem til et forsvar av *tragikomedien*, dreier det seg hos Horats om en av de passasjer som i Lopes samtid dannet grunnlag for regelen om å skille mellom tragedie og komedie: Horats presiserer at emnet må behandles enhetlig, og at fritt valg av emne er knyttet opp til denne forutsetningen. Tragisk og komisk kan ikke forenes innen rammene av et verk.

I likhet med Horats, vier Lope spørsmålet om forholdet mellom språk og person stor oppmerksomhet. Temaet dukker opp første gang i *Arte nuevos* vers 269-280, der Lope gir råd om hvorledes språket bør avpasses etter person. Som Horats, går Lope rett på omtalen av enkelttilfellene: «Si hablare el rey...». Horats sier, etter å ha påpekt at skjønnsomt valg må ligge til grunn for tilpasningen mellom språk og person: «Den vrede Kremes bruker voldsom Mund» («Iratuque Chremes tumido delitigat ore», vers 94).¹⁷ Enkelteksemplene fortsetter, men Horats avbryter seg selv for å få med et råd om hvordan man skal klare å røre tilhørerne. Lope kopierer også dette bruddet, og i sitt innhold er de to innskutte rådene svært like. Lope råder forfatteren til å skrive monologene slik at skuespilleren som skal fremføre dem blir beveget - og derigjennom beveger publikum (versene 274-76). Horats sier, etter å ha påpekt at diktets skjønnhet ikke er tilstrekkelig, at det også må beta og bevege tilhøreren (vers 102-03). Deretter går Lope over til å pålegge forfatteren å sørge for at dramaets figurer er koherente (vers 277-290), fortsatt etter modell fra Horats (vers 105-118).

Dette lange Horats-«sitatet» er hentet fra den delen av *Epistola ad Pisones* som har dannet grunnlag for utviklingen av begrepet *decorum*. Men på samme tid - og paradoksalt nok - bryter Lope innledningsvis med et grunnleggende prinsipp innen *decorum*-tankegangen i og med sitt forsvar av tragikomedien. «Sitatet» ledsages av sin egen benektelse, om doktrinedelen sees under ett. Vi står overfor samme fenomen som

ved det tidligere omtalte «negative» sitat av Aristoteles (i forbindelse med omtalen av spørsmålet om tidens enhet), og begge eksempler fører oss til kjernen av *Arte nuevos* vesen: en presentasjon av en original dramateori, fremført med tyngde gjennom å låne autoritetenes stemme, en nylesning av Horats og Aristoteles' poetikker. Slik er *Arte nuevo* blitt til, som en «texte au troisième degré», med en omskrivning av Genette¹⁸: den må sees både i forhold både til antikkens poetikker, og i forhold til samtidens lesning av disse samme poetikkene - fordi Lopes lesning er annerledes enn sin samtids.

Det er i dette lys vi må forstå diktets tittel. Den er, ut fra datidens debatt, en provoserende påstand om at også i våre dager kan det skapes kunst, og regler for kunst: Lopes dramateori baserer seg på «el arte», samtidig som han ut fra disse aksepterte kilder skaper en poetikk som er original, ny - «nuevo». I sin kjerne er *Arte nuevo* ikke bare en presentasjon av en ny estetikk, av *la Comedias* doktrine, men en demonstrasjon av at denne nye skrivemåten, som er fristilt fra tradisjonen fra antikken, likefullt finner sin begrunnelse nettop i denne tradisjonen. Det dreier seg om reflektert kunst basert på en tradisjon, men tilpasset en ny tid, og en ny sensibilitet. Tittelen speiler således tekstens paradoksale oppbygning. Men tittelen vitner også om forfatterens ikke ubetydelige selvsikkerhet. Sammensetningen «arte nuevo» innebærer at det nye som han har skapt, er ment å være like normgivende som antikkens skrifter - hans doktrine er nok ny, men den er likefullt på høyde med antikkens poetikker. Når Lope i prologdelens avsluttende, anaforiske vers setter seg selv opp som motsetning til Robortello og Aristoteles, innebærer dette dermed også at han setter seg selv i samme kategori som de to øvrige: enten leser man Aristoteles, eller så leser man Lope.

IV

Ut fra denne lesningen av doktrinedelen blir kontrasten til prolog- og epilogdelen desto større. Doktrinedelens autoritet og sikkerhet rimer generelt dårlig med prolog- og epilogdelenes ydmyke unnskyldninger. Men når det teoretiske fundament for Lopes *Comedia* fremstår som så gjennomtenkt også i forhold til de krav «el arte» stiller, synes de innledende bortforklaringer fordi han skriver «sin el arte» temmelig malplasserte.

Ettersom *Arte nuevo* innledende vers er å betrakte som en prolog, kan Lopes unnskyldninger i denne delen av teksten i utgangspunktet leses som en del av prologtradisjonens obligatoriske *captatio benevolentiae*. Et sentralt element i denne konvensjonen med å søke å fange tilhørerens velvillighet, er jo nettop å presentere sin egen utilstrekkelighet. For eksempel i form av å unnskyldte det påfølgende verk, ved å påpeke dets manglende kvalitet.¹⁹ Blant Lopes samtidige finnes uttallige eksempler på bruk av beskjedenhetstoposet, hvorav de mest nærliggende eksempler for oss er den parodiske form det har fått i prologen i *Don Quijote*. At det samme tema taes opp igjen i epilogdelen, kan sees på som en velvalgt avslutning: hoveddelen av teksten rammes inn på en egnet måte. Men Lope behandler denne tradisjonen på en uortodoks måte, noe som tilsier at prolog- og epilogdelenes kontrast til doktrinedelen bare delvis kan forklares som tribut til en eksisterende konvensjon:

Beskjedenhetstoposet dominerer det første 48 verselinjene, og kommer igjen i epilogdelen, vers 362-66. Dertil er selvkritikken iøyenfalende kross. Lope omtaler både seg selv og publikum gjentagne ganger for «ignorante» (uvitende) og «bárbaro». Han rakker ned på sin dramatiske produksjon med negative karakteristikker som «triste ejercicio» (denne sørgelige praksis, vers 38), «hábito bárbaro» (denne barbariske skikk, vers 39), «hablar[...] en necio» (si tåpeligheter, vers 48). I epilogen innrømmer han at de lærde naboer i Italia og Frankrike ville anse ham for uvitende, ut fra måten han skriver på (vers 366). Konvensjonen er dermed blitt understreket og tydeliggjort på to måter, gjennom overdrevne formuleringer og ved at svært mye plass er viet de obligatoriske unnskyldningene. Men eksemplene ovenfor viser også at Lope ikke unnder seg for det verk som følger og beklager dets ringe kvalitet, han unnskylder seg for *en annen del* av sitt forfatterskap, nemlig sin *dramatiske produksjon*. Også her er konvensjonen brukt på uortodokst vis.

Prolog- og epilogdel kan altså knapt nok leses som ren retorisk konvensjon. Men om man på den annen side velger å lese dem bokstavelig, forsterkes tekstens motsetninger av at unnskyldningene for egen produksjon er forskjøvet over på dramaene - og forstørret. Den overdrevent ydmyke holdning overfor eventuelle kritikere kontrasterer dermed ikke bare med *doktrinens* gjennomtenkte og selvsikre presentasjon av Lopes dramatik. Den rimer også dårlig med selve *dramaene*, med den reelle status Lopes dramatiske produksjon må ha hatt allerede på det

tidspunkt da *Arte nuevo* ble fremført for første gang. For Lopes popularitet, likeledes hans posisjon som ledende dramatiker, er utvilsomt et faktum: Madrids to første offentlige teatre, som Lope i første rekke skrev sine dramaer for, har eksistert allerede i flere tiår (*Corral de la Cruz* ble opprettet i 1579, *Corral del Príncipe* i 1582), og med sitt økonomiske overskudd har disse teatrene finansiert byens sykehus. Like lenge har Lope skrevet drama, og forsynt de to scenene med stadig nye produkter. I samme periode som *Arte nuevo* ble skrevet, ser mesterverk som *Los melindres de Belisa*, *La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*, *El marqués de Mantua*, *El castigo del discreto* (blant uttallige andre) dagens lys.

Men kan da ydmykheten tilskrives forfatterens bevissthet om at hans suksess kun er knyttet til den folkelige genre som *la Comedia* tross alt er? I prolog- og epilogdelen anes ekko av en kritikk der Lope har blitt anklaget for å søke penger og suksess fremfor å følge kunstens krav. De krav «el arte» stiller, er blitt ofret til fordel for de krav det betalende publikum, «el vulgo», stiller (vers 29-48). Men dette ekko av kritikk i form av ydmyke innrømmelser og beklagelser, formuleres av en forfatter som har bak seg fire epos,²⁰ to større prosaverk²¹ - og som har sin samtids største anseelse som lyriker.²² Lope behersker ikke bare alle nivåer i genrehierarkiet, men er til og med den ledende innen sentrale, prestisjetunge genre som lyrikk og epos. Han vil knapt kunne treffes av en kritikk som er basert på en mistanke om at han skulle være ute av stand til å skrive seriøs litteratur.

Rozas²³ løser problemet med tekstens indre motsetninger ved å lese forstørrelsen av konvensjonen som en strategisk manøver, idet han mener Lope utnytter den til reelt å oppnå så stor velvilje blant et lærd, og i utgangspunktet kritisk publikum, at han deretter ustraffet kan presentere sin kontroversielle doktrine. For å nå dette målet, må han investere tid og plass i smiger og unnskyldninger. Men Lopes fremste kritikere, de lærde neoaristotelikere, er neppe blant det publikum *Arte nuevo* skal fremføres for, nemlig medlemmene i Academia de Madrid. Et akademi var, på det aktuelle tidspunkt, en gruppe diktere og skjønn-änder som kom sammen med mer eller mindre jevne mellomrom for å diskutere, konkurrere i form av å overgå hverandre med sine nyskrevne dikt - og satirisere over hverandre. Akademiene er møtesteder for tidens diktere, uhøytidelige sammenkomster der rivaliseringene til tider var sterke. Men i akademi-miljø så en rekke nye diktverk dagens lys:

Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)

oppdragsdiktning som ble skrevet til sammenkomstene. Akademiene stod som regel under beskyttelse av en mecén, helst en litteraturinteressert, adelig person.²⁴ Med den prestisje Lope hadde, både som dramatiker og som forfatter generelt, er det derfor rimelig å anta at han hadde en høy stjerne i akademisammenheng. Antagelsen bestyrkes av samtidige vitnesbyrd, som for eksempel selvbiografien til Diego Duque de Estrada, der det blant annet heter:

Admitiéronme en la Academia del Conde de Saldaña, adonde asistian *los más floridos y sutiles ingenios de España*; Lope Félix de Vega Carpio, fénix de nuestra España, ... (min uth.)²⁵

Diego Duque de Estrada regner deretter opp en rekke av tidens kjente diktere, sammenligner dem med Lope - og kommer frem til at sistnevnte overgår dem alle. Selv om tilstedeværelsen av en adelig beskytter selv sagt krevde at visse formaliteter ble iaktatt, synes strategisk ydmykhet overflødig i en forsamling der Lope åpenbart må ha fremstått som *primus inter pares*.

En gjennomtenkt doktrine, et beundrende publikum, en ledende forfatter - og en overdrevent ydmyk gest: både tekst og kontekst peker i retning av at prolog- og epilogdel må forståes ironisk.²⁶ Det er en ironi basert på samhörighet med publikum. Et publikum som kjenner Lopes status, som er belest nok til å kjenne prologkonvensjonen og til å gjenkjenne bruken av Robortello, Aristoteles og Horats i doktrinedelen. Et publikum som dermed vil oppfatte det absurd overdrevne i Lopes unnskyldninger - både i forhold til doktrinedelens innhold, forfatterens status og prologens konvensjonelle *captatio benevolentiae*. Og Lope utnytter ikke bare denne tradisjonen til generelt å overdrive ydmykhet og unnskyldende holdninger. Overdrivelsen består mer konkret i at han - tilsynelatende - gir kritikerne rett på alle punkter, ved å benytte seg av deres vendinger og uttrykk (cf. teksteksemplene ovenfor). Lope og hans publikum kan dermed le sammen over kritikerens argumenter - argumenter som reproduseres i *Arte nuevøs* prolog- og epilogdel i form av ironiske sitater.

Men om prolog- og epilogdel er bygget opp av ironiske sitater, må det finnes en forut eksisterende tekst som kan siteres. Her finnes to muligheter: enten at denne «teksten» er en konstruert situasjon, skapt i akademiet og i poesikonkurransens ånd. Ut fra det vi vet om akademiene, kan man tenke seg for eksempel en poesikonkurranse i form av

at akademimedlemmene påtar seg rollen som lærde, klassisistisk orienterte kritikere - og ber Lope om å stå til rette for sin forkastelige drama-produksjon, i form av å skrive et forsvar for sin *Comedia* til neste møte i akademiet.

Den andre muligheten er at det foreligger en konkret tekst som *Arte nuevo* er et svar på. Det skriftlige materialet som er bevart fra denne tiden gir i så måte få valgmuligheter. Juan de la Cuevas *Ejemplar poético*, som kommer i 1606, er i likhet med *Arte nuevo* et skrift som danner det teoretiske grunnlaget for *la Comedia*. Agustín de Rojas' *Loa de la comedia*, som er skrevet et år før tidligst antatte tilblivelsestidspunkt for *Arte nuevo*, lovpriser den nye dramaformen. Foranledningen kan være 48. kapittel i 1. del av *Don Quijote* - som jo kom ut samme år som tidligst antatte tilblivelsestidspunkt for *Arte nuevo*. Som kjent rommer dette kapitlet en lengre diskusjon om *la Comedia*, og her forekommer flere av de argumenter som Lope tilsynelatende ydmykt sier seg enig i. At dette kan være den konkrete foranledning, skal ikke utelukkes. Cervantes og Lope var på dette tidspunkt bitre fiender, og det er ikke utenkelig at Lope benytter anledningen til et motangrep, i en situasjon og med en ramme (akademiet) der slikt er tillatt.

V

Alt i alt fremstår *Arte nuevo* som en intellektuell lek, en bravour-oppvisning der Lope i ett og samme grep henger ut sine motstandere, presenterer sin dramateori og demonstrerer sine kunnskaper. Lopes store spennvidde som forfatter - fra de prestisjetunge epos til de presumtivt utskjelte *Comedias* - gjenspeiles innen én enkelt tekst, nemlig *Arte nuevo*. I denne sammenhengen betyr dette at Lope på alle måter har greid å imøtekomme den utfordringen han er blitt stilt overfor i akademiet: han har spilt sin rolle, og han har fylt den med den nødvendige porsjon humor og satire. Dertil har han også oppnådd å ikke redusere sin dramatik til emne for akademi-løyer: han presenterer en overbevisende, seriøs poetikk. Og i den grad kritikerne fantes og kunne skade ham, har han funnet en form der det er umulig å dokumentere en påstand om at han utviser arroganse. Den ironiske formen fritar ham fra direkte, bokstavelige respektløsheter. I denne ironiens dobbeltstruktur ligger det derfor, i siste instans, en hensyntagen til flere publikumsgrup-

per. Lope skjeler til de reelle kritikere som måtte finnes utenfor akademiets lukkede krets, - og til eventuelle fiender innen hans eget miljø.

Å være seg sitt publikum bevisst, spille opp til hver enkelt publikumsgruppes behov og søke å behage dem ut fra deres egne forutsetninger: dette er en teknikk som går igjen også i Lopes dramaer. Også i dramaene, skrevet «sin el arte» og basert på at en spennende og morsom ytre handling skal fenge publikum fra først til sist, finnes en dobbelthet. Subtile effekter står i kø: gjennom intertekstuelle spill appelleres til de beleste, farsen viser seg å være en parodi over tendenser i det intellektuelle liv, ironien rammer hardt og oppfattes av dem som kjenner det litterære liv på godt og vondt, innmonterte kjærlighetsdikt er et hjertesukk fra den forsmådde elsker - men illustrerer også litteraturens eksistensbetingelser, osv. Til syvende og sist rammes derfor også Lopes kritikere, slik de er sitert i *Arte nuevo*, gjennom det at de ikke har sett denne dobbeltheten i Lopes dramatekster.

¹ Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London, 1974.

² Begrepet «arte» er inngående behandlet av M. Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid, 1935. Ss. 22-38.

³ For en fullstendig oversikt over periodens dramateoretiske skrifter, se følgende verk: J.M.Díez Borque, *Historia del teatro en España*, I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII. Madrid, 1983. Kap. IV: «El teatro en el Siglo XVII - apartado I»: «Concepto del teatro en la época : Introducción y cronología». Ss. 480-506. F. Sánchez Escribano & A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*. Madrid, 1965. Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIème siècle*. Toulouse, 1990.

⁴ Denne diktsamlingen ble utgitt for første gang i 1604, i Sevilla. Senere ble den trykt opp igjen flere ganger, blant annet i 1609 og 1613, begge ganger i Madrid.

⁵ Se Juana de José Prades, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo - Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades*. Madrid, 1971. S.17.

⁶ Denne strukturen er først påvist av J.M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, 1976. Sidetall refererer seg til opptrykk av del I av denne boken, som finnes i Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, 1990.

⁷ Op. cit.

⁸ Op. cit., s.52.

⁹ Det siteres etter Juana de Josés utgave (op. cit.) av *Arte nuevo*.

¹⁰ Allan H. Gilberts prosaoversettelse, i Allan H. Gilbert, *Literary Criticism : Plato to Dryden*. Detroit, 1962. Alle sidehenvisninger er til denne utgaven.

¹¹ Alle sitater fra Aristoteles, og følgelig alle sidehenvisninger, er hentet fra følgende utgave: Aristote, *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupon-Roc et Jean Lallot. Paris, 1980.

¹² Et artig poeng er det at Lope ser ut til å ha lest Aristoteles på en mer korrekt måte enn sine samtidige. I en note til den siterte passasjen påpeker oversetterne at til tross

for at denne setningen har dannet grunnlaget for regelen om tidens enhet, er Aristoteles' kommentar deskriptiv. Aristoteles baserer sin observasjon på den faktiske varigheten av de greske tragediene han kjente til, og kommentaren står ikke for seg selv, som et råd til dikteren, men inngår i en sammenligning av eposets og tragediens varighet. Men det var først i 1880-årene at Leo Breitinger gjorde oppmerksom på at Aristoteles på dette punktet beskriver en praksis, ikke setter opp en regel. Likefullt bryter Lope opp det normative allerede over 250 år tidligere enn dette, ved å benytte ordet «consejo».

¹³ Op. cit.

¹⁴ Karl Vossler, «Lope de Vega y su tiempo». I: *Revista de Occidente*. 1933.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Op. cit. s.281.

¹⁷ Følgende utgave av Horats' *Epistola ad Pisones* er benyttet: *Horats's brev til Pisonerne om digtekunsten*. Oversat af Fr. Gjertsen. Kristiania, 1871.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris, 1982.

¹⁹ Se Tormod Eide, *Retorisk leksikon*. Oslo, 1990. S.27.

²⁰ *La Dragontea* (1598), *El Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602) og *Jerusalén conquistada* (1609).

²¹ *La Arcadia* (1598), og *El peregrino en su patria* (1604).

²² Se F. Lázaro Carreter, *Lope de Vega : Introducción a su vida y obra*. Salamanca, 1966. S. 77: "Lope gobierna invicto la poesía española".

²³ Op. cit.

²⁴ Se introduksjonskapitlet i José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*. Madrid, 1961. Se også Aurora Egido, «Literatura efímera : Oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro». *Edad de Oro*, Vol. VII, ss. 69-88.

²⁵ Sitert etter Sánchez (Op. cit., s. 41).

²⁶ Ironien er nevnt i så å si all kommentarlitteraturen om *Arte nuevo*, fra og med Rennerts store biografi fra 1904 (A.H. Rennert & A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562 - 1635)*. Salamanca, 1968. 1. utg. ved Rennert, 1904). Men ingen har hittil argumentert for at den er så gjennomgående. Det ironiske aspektet synes tvertimot å ha blitt tapt av syne i de senere år, hos kritikere som Rozas (op. cit.) og Juana de José Prades (Op. cit.)

ILLUSIONISMEN I BAROKTEATERET

Lone Klem

Hvad jeg her forelægger er nogle resultater i forbindelse med en undersøgelse af den italienske komedietradition som den udfolder sig fra renæssancens genoptagelse af den klassiske komedie fra Menander, den nyere attiske komedie og den romerske komedie frem til denne komedie har affødt et nyt borgerligt teater - først og fremmest med Goldoni. En del af denne tradition omfattes af den såkaldte *commedia dell'arte*, en genre, som bliver uhyre populær i hele Europa fra slutningen af 1500-tallet, som dominerer komediescenen i 1600-tallet og holder sig i en efterhånden noget stivnet form frem til det man kalder «Goldonis reform» i midten af 1700-tallet.

Commedia dell'arte er de professionelle skuespilleres teater - i modsætning til den tidlige 1500-talskomedie. Som oftest er den skabt direkte på scenen uden udarbejdet tekstgrundlag, men under alle omstændigheder som et rent teatralisk teater. Stilmæssigt vil jeg betegne denne genre som *barok*.

Barokteateret - og i særdeleshed *commedia dell'arte* spejler i mindre grad virkeligheden end teateret selv, i en stadig mere delikat balance, ikke mellem illusion og virkelighed, men mellem forskellige grader af bevidst og gennemskuet illusion. Teknisk benytter det forskellige former for illusionisme, og tematisk er det ofte centreret om teateret selv. Påfaldende mange af de komedier som teaterets egne folk har skrevet er meta-teatraliske. De handler om teater og skuespillere, eller de kommer med helt eksplicite referencer til scenen og til deres egen teatralitet. Dette lader sig i hvert fald klart konstatere når det drejer sig om *commedie dell'arte* med udskreven tekst. Når det gælder de helt improviserede komedier, som kun findes optegnet i *scenarier*, som angiver personliste, rekvisitbrug og handlingsgang, har man ikke mulighed for at reproducere dem i detaljer; men også «scenarierne» rummer hyppige eksempler på at hele handlingsgangen kan være knyttet til teatret og dets problematik.

Som i enhver empirisk undersøgelse er det et problem i denne sammenhæng, at selv det største undersøgte korpus umuligt kan omfatte *alt*. Begrænser vi det mulige korpus til at omfatte de tekster, som er fuldt

tilgængelige, nemlig komedianernes udskrevne værker, vil vi imidlertid finde, at metateatraliske temaer er i høj grad repræsentative for denne del af genren. Samtidig er det evident, at *commedia dell'arte*-genren som helhed - med dens maskebrug, forklædnings spil og bevidste teatralitet - må betegnes som udpræget illusionistisk.

I denne fremstilling vil der være plads for to konkrete eksempler på barokt illusionsteater, et fra *commedia dell'artes* mest karakteristiske og berømte tradition, og et, som har sit udspring i barokkens scenografi med dens bevidste udnyttelse af sceneelementernes tekniske muligheder for at skabe illusion: **G.B. Andreinis** *Le due comedie in comedia*¹ (udg. 1623, «To komedier indlagt i én») og **G.L. Berninis** «*Fontana di Trevi*»,² den eneste af Berninis mange improviserede komedier, som er bevaret - eller næsten bevaret - i udskrift

Giovan Battista Andreini er «figlio d'arte», et ægtefødt barn af *commedia dell'arte* traditionen, også i bogstavelig forstand. Han er født i Firenze o. 1577 som søn af genrens berømteste skikkelser Francesco Andreini (Capitan Spavento di Valle Inferno) og Isabella Andreini, ledere for pionertruppen «I Gelosi»³, og han fortsætter traditionen i alle dens tre nøglefunktioner: som skuespiller i rollen som «Lelio» en af det faste rolleskemas to unge forelskede mænd, som forfatter til 15 højst forskellige dramatiske arbejder og som leder af truppen «I Fedeli» fra dens grundlæggelse i 1606 og frem til hans spor slettes ud i 1652. For eftertiden bliver det forfatterskabet, som påkalder sig opmærksomhed. G.B. Andreini er den betydeligste dramatiker i italiensk 1600-tal; men det kan alligevel aldrig tænkes adskilt fra scenen, selv om teksterne udgives bagefter og derfor også får en funktion som læsedrama. Det er karakteristisk for G.B. Andreini, at han eksperimenterer med blandingsgenrer og - eksempelvis i *La Centaura* (1622) - forsøger at kombinere komedie, tragedie og pastorale; men også dette skal ses i forbindelse med truppernes scenepraksis. De «store», kendte grupper professionelle skuespillere med høje kunstneriske ambitioner spillede faktisk meget andet end komedier; og endelig er kombinationslegen en yndet barok - eller manieristisk - praksis.

¹ Udgivet i *Siro Ferrone: Commedie dell'Arte 1-2*, Milano (Mursia) 1985-86.

² Publiceret af *Cesare D'Onofrio*, Roma (Staderini) 1963.

³ Det er karakteristisk, at denne såvel som andre ambitiøse trupper tog samme type navne - substantiverede adjektiver - som akademierne.

I *Le due commedie in commedia* bliver vi inden for komedien; men til gengæld blandes alle de tre vigtige genrer vi finder i italiensk 1600-talskomedie: den litterære femaktskomedie, *commedia dell'arte* og den nye, såkaldte *commedia ridicolosa*.

Den litterære komedie, også kaldet *commedia erudita* er renæssancens arv fra den antikke komedie via Plautus og Terents i den lidt moraliserende og patetiske form den efterhånden har antaget. Det er en komedie i 5 akter med fuldt udskreven tekst beregnet til opførelse ved en éngangsforestilling i forbindelse med en fest - i regelen ved et hof enten det nu er et bryllup, et fyrstebesøg eller en karnevalsopførelse. Skuespillerne er amatører, hoffolk eller medlemmer af et akademi. (I de tilfælde hvor komedien har haft succes kan den have været genopført mange gange, men da i ny opsætning ved andre festlige lejligheder).

Commedia dell'arte er så de professionelle komedianters komedie i tre eller fem akter, fremført improviseret på grundlag af en vedtaget plan eller scenegang, et såkaldt *scenario*, i en serie forestillinger som gentages flere gange på samme sted, og som opføres andre steder og i andre sæsoner så længe truppen holder sammen. Genren er i regelen karakteriseret af faste maskefigurer, der flyttes fra en komedie til en anden. Den samme maske kan spilles af en anden aktør, som er specialist i samme rollefigur, når truppen skifter sammensætning; men der findes også sådanne faste rollefigurer - med eller uden maske - som helt er knyttet til den skuespiller der har skabt dem og ikke siden forekommer i andre aktørers varierede gentagelse.⁴ Disse komedier bliver af og til udgivet på tryk enten i helt udskreven form eller som scenarioer; men i begge tilfælde må man regne med, at der er tale om en speciel variant af genren til *læsning*. Den er ikke nødvendigvis identisk med den teatraliske form - selv om vi naturligvis kan takke disse læsbare former for en stor del af det konkrete kendskab vi har til *commedia dell'artes* «tekstgrundlag». (Akkurat på samme måde som vi skylder de trykte udgaver væsentlige dele af vor viden om alle andre dramatiske værker).

*La commedia ridicolosa*⁵ (den morsomme komedie - åbenbart opfattet i modsætning til en anden komedieform, som man ikke længere finder særlig morsom) er en populær nydannelse, som kombinerer de to andre

⁴ Det gælder f. eks. zanni-figuren Beltrame, skabt af *Nicoló Barbieri*.

⁵ Angående denne genre se *Luciano Mariti: Comedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma (Bulzoni) 1978.

former på enhver måde: i indhold og form, såvel som i opførelses- og udgivelsespraksis. Den består af en færdigt udskreven tekst til en én-gangopførelse. Den spilles af amatører: akademier, hvoraf der er opstået et flor i alle mulige lokalmiljøer, eller andre grupper med teaterinteresse. Indholdsmæssigt er det en udpræget underholdningsgenre med vægt på komiske situationer og parodieret sprog. *Commedia dell'arte* fire klassiske masker: de to gamle og de to tjenerfigurer, *zanni*, er bærende blandt de rollehavende; de er nu så kendte at de kan efterlignes af amatørskuespillere, som dog ikke har nogen øvelse i at improvisere og derfor må have en fuldstændig tekst. Teksten tjener også et andet formål, idet genren bruges som underholdningslitteratur i masseoplag på billigt papir og i duodesformat - et andet interessant eksempel på 1600-talskomediens funktion som moderne kulturindustri.

Due commedie in commedia er opført første gang ved «la Festa della Sensa»⁶ (Kristi Himmelfartsfejringen) i Venezia 1623, dvs. mellem 28. 5 og 11. 6. og udgivet samme år (Venezia, Gh. e I. Imberti) med en dedikation til Nicolò Estense Tassoni⁷, tilknyttet tidens vigtigste teater-impresario, hertugen af Mantova. Andreini omtaler komedien som «denne min sceniske komposition», men glæder sig samtidig endnu mere over at den nu kan læses af Tassoni end om den blev fremstillet (på scenen) for alle Athens filosoffer. Han er således ganske bevidst omkring værkets dobbeltfunktion: et sceneværk, som siden distribueres som bog, et på én gang teatralisk og litterært produkt.

Selve rammefiktionen, hovedkomedien, som de to andre komedier er indlagt i, er en moralsk komedie i fem akter, en videre udvikling af «*commedia erudita*» fra 1500-tallet med personer fra det moderne Italia og en efterhånden patetisk og alvorlig handling. Samtidig er det en meta-komedie. De to indlagte komedier er tematisk begrundet af hovedkomedien og indgår i den som dele af en større helhed, knyttet sammen med denne på flere planer og med mange komplicerede forbindelser mellem personerne. Den første af dem bliver til som amatørteater og er en «*commedia ridicolosa*», fremført af et lokalt «Akademi» over modellen fra *commedia dell'arte* med de fire klassiske maskefigurer. Den anden er en «improviseret» komedie opført af en gruppe omrejsende, professionelle skuespillere i anledning af en bryllupsfest, som er

⁶ If. S. Ferrone (ed) *Commedie dell'arte*, p. 14.

⁷ Ib. p. 17.

tematisk begrundet af hovedkomediens handling. I begge tilfælde er intrigen i de indlagte komedier vævet sammen med hovedkomediens handling, og flere af de skuespillere som har roller i begge de to skuespil indgår som privatpersoner i denne. Gennem deres fortid er de forskellige knyttet til hovedpersonen i rammehandlingen. Det er da også hensigten for den «forfatter- og regissørperson», som arrangerer de to skuespil og dirigerer deres handling, at den skal tjene som middel til at få optrævlet denne fortid og få forsonet dens konflikter.

Lyder det indviklet? Der er i hvert fald tale om, at de to indlagte skuespil har en langt mere intrikat funktion end «The murder of Gonzaga», som på tilsvarende vis er indlagt i Shakespeares ikke meget ældre drama *Hamlet*.

En enkel sandhed kan imidlertid allerede af dette udledes om et spørgsmål, som optog både Andreini og *commedia dell'artes* øvrige teoretikere stærkt: Skuespillerens funktion. Skuespilleren er ikke - som gøgleren - ét med sin maske. Den rolle han spiller skaber han på scenen, mere eller mindre originalt i forhold til en tekst eller en masketradition; men han er den ikke. Han er en person, et menneske som alle andre med en individuel skæbne og en værdighed at forsvare.

Komedien foregår i Venezia i den rige købmand Rovenios hus, som samtidig er et teater: «Og netop her mellem disse huse, som alle tilhører mig, har jeg ladet indrette et teater, sådan at når man lader disse tæpper, som man ser her, gå for, så er vi både hjemme hos os selv og i teatret; for denne gård kan som så mange andre gårde i Venezia lukkes helt med porte. På den måde bliver fornøjelsen bare for os og for vore lejere som kan stå i vinduerne og se med» (II akt, 3.sc.).⁸ På scenen ligger også værten Fisoleras logihus, som man må formode grænser til samme gård. Efter sædvane findes der ikke andre sceneangivelser end dem der fremgår af teksten, hvor det er ganske tydeligt, at spillet foregår på en åben plads mellem to huse, som man bor i, Rovenios på den ene side og locandaen «Il Cappello» på den anden. Det er da gårdsiden af de to - og øvrige omgivende - huse, som med tæpper og låste porte kan forvandles

⁸ E qui, fra queste case appunto che son tutte mie, ho fatto accomodar un teatro, come quello dov'in facendo cader queste tappezzarie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poiché questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare, sì che lo spasso sarà tutto nostro e di questi nostri pigionanti che staranno alle finestre, op. cit. p. 43.

til et privat teater, hvilket sker i hovedkomediens III og V akt, når de indlagte skuespil fremføres. Den officielle adkomst til Rovenios hus sker ad porten til kanalen. Gennem den ankommer et væld af «masker», dvs. af venezianere klædt til karneval, som inviterer sig selv til teaterforestillingen - hvor de er velkomne, siden Rovenio fører et storslået herskabshus. Det fremgår også, at den skuespillertrup som er indlogeret i «Cappello» (Hatten) skal fragtes med to gondoler fra logiet til Rovenios hus, «som er dette I ser her» (IV akt, 3. sc.), når den bliver inviteret til at deltage i en bryllupsfest og opføre en komedie ved samme lejlighed - på teateret i den gård, som de utvivlsomt kunne krydse til fods. Men for det første skal det være fint. For det andet - og væsentligste - skal de forskellige planer af (fingeret) virkelighed og (fingeret) teater holdes ude fra hinanden.

Der er i hvert fald tre planer. For det første er der den teaterscene som renæssancen har skabt over den antikke gadescene mellem to huse ved arkitektonisk opbygning og brug af malerisk perspektiv (klarest kodificeret i Sebastiano Serlios arkitekturtraktat fra 1545).⁹ G.B. Andreinis *Le due commedie in commedia* står på samme slags scene som alle andre italienske komedier siden 1500-tallet.

Men i den komedie er den så tematiseret til at forestille et kompleks af borgerhuse omkring en gård «som der er så mange af i Venezia», altså et stykke aktuel samtidsvirkelighed.

Og denne gård kan så ved diverse tæppetæk igen forvandles til en scene, hvor to forskellige teatergrupper: et «Akademi» af fastboende amatørskuespillere og en omrejsende professionel trup fremstiller deres teatervirkelighed - en fiktion, som så i den sidste ende viser sig at rumme *sandheden* om de optrædende personers liv.

Dermed er vi forsåvidt ovre i et fjerde plan: virkeligheden bag fiktionen, teatrets og kunstens iboende moralske sandhed; men i den konkrete scenearkitektur ser jeg bare tre lag: scenen som forestiller en veneziansk virkelighed, hvor man morer sig med at konstruere scener og spille teater, sådan som man rent faktisk gjorde i den tids Venezia.

Skuespilhandlingen rummer derimod et mere intrikat forhold mellem illusion og virkelighed. Her fremstilles ikke bare forholdet mellem teater og virkelighed, men også forholdet mellem ægte og fingeret identitet

⁹ Cp. Mario Baratto: *La Commedia del Cinquecento*, Vicenza (Neri Pozza) 1977 p. 35 og i det hele taget kapitlet «Un nuovo modello di teatro», pp. 35-89.

inden for virkelighedsplanet, mellem den respektable maske, som hovedpersonen bærer og den reelle brutalitet, som den dækker over. Dette modsætningsforhold mellem respektabilitet på overfladen og moralsk fordærv i virkeligheden bag den, er helt udelukkende knyttet til forholdet mellem nutiden og en fortid som har udspillet sig flere andre steder i Italia over temmelig mange år. Der er intet i tegningen af hovedpersonen Rovenios karakter som den udfolder sig på scenen i skuespillets nutidsplan, som tyder på nogen skjult identitet, endsige på at dette skjulte eller glemte væsen skulle rumme så usympatiske træk som fortidshistorien forudsætter. Med andre ord: der er overhovedet ikke tale om egentlig dramatisk karaktertegning fra Andreinis side. Masken passer, så man ikke får anelse om at det er en maske, før de forskellige fortidshistorier bliver fortalt- og vel at mærke fortalt af dem der er offer for hans onde handlinger. En psykologisk anvendelse af maskebegrebet forekommer ikke: Masker er praktisk teatervirkelighed, og som sådan forekommer de. Der er meget langt til Ibsen.

Venezianeren Rovenio, som er centrum i hovedhandlingen på nutidsplanet, er egentlig en anden, *Durante Ginebri* fra Friuli. (Navnene har en symbolsk betydning, som bliver eksplicit anført af personerne i næsten alle tilfælde. Rovenio betyder noget med gløder og varme, mens det egentlige navn associerer til noget hårdt - «duro»- og stikkende som enebærbuske). På to forskellige steder har han i sin ungdom begået to forskellige forbryderiske handlinger, begge under hans eget oprindelige navn, uden anden indbyrdes sammenhæng end den egoisme og brutalitet, hvorefter de udspringer. I Perugia har han i hidsighed og vrede «dræbt» en søn af en tidligere ven og derefter venen selv, da denne løb til for at hævne drabet på sit barn. I Bologna, hvor han var student har han på skrømt forlovet sig med en ung pige og forladt hende efter at have forført hende, overladende hende til en desperat fars drabstrusler. Oplevelserne fra dengang tjener sammen med andre personers fortid til at udvide komediens geografiske og tidsmæssige perspektiv.

Også i nutidshandlingen får vi en sådan udvidelse: Komедien begynder med at Rovenio får besøg af sin gode ven og rejsende kompagnon Zelandro, som netop er kommet tilbage fra handel på Konstantinopel. Besøget fører til, at Rovenio beslutter sig til at realisere et længe forberedt komedieprojekt. Han vil fejre gæsten - og en dame, som længe har boet i hans hus under navnet Solinga. Det fremgår som nævnt at fiktionen er henlagt til karnevalstiden, den mest intense teatersæson i

årets løb, selv om skuespillet er førsteopført ved en anden fest. Den historiske placering er veneziansk samtid med de optrædende personers tidligere liv som naturlig forudsætning.

Det meste i Rovenios hus står i teaterets tegn. Den klassiske rapkæftede tjener Calandra henter grøntsager på torvet; men han har også en tillæggsfunktion som «accademico», som han forsvarer med stolt og (ufrivillig) komisk værdighed. I «akademiet», det dramatiske amatørforening, spiller han rollen som Kaptajnen, den traditionelle *commedia dell'arte* figur. Blandt de øvrige akademimedlemmer er der venezianske handelsmænd og håndværkere (bl.a. en bademester og en barber), men også folk som er ansat i Rovenios hus med delvis tjenerfunktion i forbindelse med teatervirksomheden. Så snart deres rette identitet bliver afsløret, vil det vise sig at de indtager helt andre roller i hovedkomediens handling.

Vigtigst blandt teaterfunktionærerne er gruppens leder Lelio, instruktør, skuespiller og forfatter, som åbenbart har lært «akademikerne» deres færdigheder i faget *både* at spille «premeditato» (med udskreven og udenadlært rolletekst) og «improvisato» (improviseret), som de professionelle skuespillere måtte beherske, ofte i samme grad. Lelio hilses af Filino, en af akademikerne, med ordene: «O Lelio, o Lelio, du højbærdige leder for disse virtuose Akademikere, vi bøjer os alle for dig, og selv om vi må kalde dig tjener, så er du blot tjener for dyden, hvis det da ikke er den, som tjener dig». (II akt, 2. sc.).¹⁰ Tjenerskabet i Rovenios hus er altså uvæsentligt i forhold til tjenesteforholdet til kunsten og moralen, som i realiteten er et mesterskab. Lelio hyldes som truplederen, med samme funktioner og samme kunstnernavn som sin forfatter, og han er da også forfatter og medforfatter til begge de to indlagte komedier. Selv om Lelio (med det oprindelige navn Mirindo) i høj grad er *dramatis persona* i hovedkomedien, mister han aldrig sin væsentligste funktion som forfatterens medhjælper i metakomedien, bl.a. som talerør for hans forsvar for komediens kunst, det absolut vigtigste anliggende for helheden *Le due comedie in comedia*. Filino, som hylder ham, er selv en ansat teaterfunktionær og skuespiller blandt akademikerne; men også han har en uafhængig, omend beskeden profession, oprindeligt som

¹⁰ O Lelio, o Lelio, degnissimo capo di questi virtuosi Accademici, tutti v'inchiniamo, e se pur servo dir vi dobbiamo, servo sarete della virtù, se pur a voi ella non è soggetta, op. cit. p. 41.

skriver. En mere inferior position indtager en anden enlig dame, Armينيا, som underviser i spansk guitar-spil, samtidig med at hun underholder med sin sang og er i stand til at påtage sig en rolle i et skuespil, når der mangler en kvindefigur. Primadonnaen i Rovenios teaterakademi er imidlertid datteren Lidia, «som kan sin rolle aldeles glimrende (udenad), og som kan fremføre den så godt, at man skulle tro hun var en skuespillerinde vant til at fejre triumfer i de største teatre, ikke bare spredt rundt om i byerne eller oprettet af Akademierne, men også bygget af de berømteste fyrster og de mest strålende konger» (II akt, 3. sc.)¹¹ Også hun synes imidlertid at have lært sin kunst af Lelio, som må være dygtig, siden det fremgår - af III akt, 8. sc.¹². - at han ikke har været i Rovenios hus i mere end to måneder.

Anledningen til at den første komedie sættes op netop den dag er altså dobbelt: For det første Zelandros ankomst sammen med tjeneren Rondello, som hurtigt danner par med Calandra som fælle og modsætning efter bedste klassiske komedietradition; de konkurrerer i verbalt og fysisk tjenervid med mange «lazzi», og de er modsætninger i forhold til teateret, hvor Calandra er den scenevante «akademiker» med vigtig rolle og Rondello den naive tilskuer, som ikke skelner fiktion fra virkelighed. For det andet Rovenios forelskelse i Solinga, som han tænker at fri til, efter at han først har forhørt sig hos Filino angående hendes herkomst og fortid.

Denne første eksposition af fortiden finder sted i første akts anden scene. Solinga er datter af en meget rig, men gerrig og tyrannisk adelskvinde. Hun er fra Roma og hedder egentlig Dardenia. Hun forelskede sig i en fattig ung mand, Partenio, som moderen absolut ikke akcepterede. Tvært imod truede hun ham til at forlade Roma, hvorfor Dardenia, som nu er blevet den ensomme Solinga, selv er rejst bort fra den skrækkelige mor, søgende efter den tabte elskede og ledsaget af sin fortrolige, Skriveren, nu Filino. På den måde er hun havnet hos Rovenio, som glæder sig over oplysningerne og forbereder festen med påfølgende

¹¹ sa benissimo la sua parte, e così ben discorre che sembra comica avvezzata a far pompa di sé ne' maggiori teatri, non solo sparsi per la città, eretti fra le Accademie, ma innalzati da' più famosi pricipi e più felici regi, op. cit. p. 42.

¹² Op. cit. p. 62.

teater. Der frembæres bækkener til håndvask som det er skik i «den frie by Venezia»¹³, før man går ind i huset for at spise.

Scenerummet optages så i II akts begyndelse af en fortrolig samtale mellem husets to «ansatte» om komedieprojektet *La Commedia d'incerto fine* (Komedie med ukendt slutning), som Lelio har skrevet uden på forhånd at røbe eller overhovedet fastlægge slutningen: Han håber bare, at komedien vil bringe god og heldbringende belæring til dem der ser på den. Samtalen eksponerer desuden de tos fortid, og kortlægger dermed også to forskellige perioder af Rovenios - alias Durante Ginebris - fortid. Armenia har kendt ham da han var student i Bologna. Selv hedder hun egentlig Florinda og er datter af en falleret købmand ved navn Oliviero, som har villet arrangere et giftermål for datteren med en lidt mere velstående, men ikke rig kollega. Florinda havde selv tænkt noget andet, for hun har forelsket sig i en student, en rig ung adelsmand fra Friuli, som har lovet hende ægteskab. Efter megen diskussion akcepterer faderen det nye og bedre parti, men advarer datteren. De har intet at miste og hvis hendes ægteskabsplaner går galt, vil han dræbe hende med sine egne hænder. Durante trolover sig da med hende med en pragtfuld diamantring; men da han først har fået hendes «jomfrueligheds blomst»¹⁴ stikker han af, efterladende et hånligt afskedsbrev, hvor han forklarer, at hans ægteskabsløfte var lige så falsk som den diaman, hvormed han besejlede det. Ude af sig selv af desperation og vanære stikker faderen sin datter ned og flygter sin vej. Helt død er hun imidlertid ikke. En nabokone plejer hende. Hun kommer sig og rejser bort for at finde forræderen og hævne sin tabte ære ved at dræbe ham med den selv samme dolk, som hendes far stak i hende. Efter mange års omflakken har hun fundet ham, næsten uigenkendelig og «tyngtet af år». Hun tjener nu i hans hus, men har endnu ikke fået mod til at dræbe ham - også fordi hun håber, at han trods alt vil anerkende hende som sin ægtefælle.

I Lelios fortid har samme Rovenio-Durante spillet en endnu mere blodig rolle; men heller ikke han er helt død af mellemværendet. Hans bekendtskab med Rovenio går endnu længere tilbage. Det stammer fra hans barndom i Perugia, hvor hans far Alidoro Aligenti, enkemand fra Ferrara, studerede sammen med en adelsmand fra Friuli, som også selv

¹³ Op. cit. p. 33.

¹⁴ Op. cit. p. 36.

havde en datter. De to børn er vokset op sammen i to nabohuse, både mens fædrene var venner, og da de senere blev uvenner p.g.a. Durante-Rovenios hidsighed og hang til spil og drik, og de har tidligt følt sig bestemt for hinanden. En hed sommeraften kommer Durante rasende og beruset hjem fra nattens tab og finder drengen, som dengang hed Mirindo, sovende med hovedet i sin datters skød. Han koger over og slår løs på drengen, så blodet flyder og han tror han er død, hvorefter han skjuler «liget» i en affaldsdyngede uden for huset. Alidoro kommer ilende til og kaster sig over sin fjende for at hævne drabet på sin lille søn. I kampen dræbes Alidoro - tror Mirindo-Lelio da - og den anden flygter «med sin datter og min elskede, som er hende som kaldes Lidia» (II akt, 1.sc.)¹⁵ En medynksfuld gammel kone har samlet drengen op fra affaldsbunken og gemt ham i sit hus, mens man i øvrigt troede, at omstrejfende ulve havde fortæret resterne af ham. Fortrøstningsfulde over at have overlevet - og man må sandelig mene med rette - håber Arminia og Lelio nu på at øjne havnen efter den farefulde sejlads, for nu at tale, som de gør, i det Petrarca'sprog de sande elskende betjener sig af på scenen i *commedia dell'arte*. Man mere end aner, at skuespillet er midlet til at fange skurkens samvittighed, også når han - altså ikke - hedder Rovenio og slet ikke Claudius.

Både Rovenio og akademikerne taler gang på gang om at gruppen mestrer improvisationens kunst og at det man forbereder er en improviseret komedie, mens det samtidig understreges, at Lelio har været «elskværdig» og har udarbejdet en skreven rolle, som hver enkelt «akademiker» har i lommen og har lært udenad.¹⁶ Man følger altså den fremgangsmåde, som var almindelig i akademierne og opfører en «*commedia ridicolosa*». Tematisk er dette begrundet af Lelios plan om at bruge sin egen historie med dens åbne slutning, som skal rumme mulighed for forbedring og forsoning.

Resten af II akt forbereder ikke alene Akademiets komedieprojekt, men også den næste komedie. En skuespillertrup, Gli Apassionati, dukker op, tiltrukket af Venezias ry som en komedieglad by. «For øjeblikket er komedien så populær og så højt værdsat i Venezia, at borgerne selv,

¹⁵ l'altro se ne fuggì con la figlia e mia amata, ch'è quella che Lidia si chiama. Op. cit. p. 39.

¹⁶ Se f. eks. op. cit. p. 30 og p. 42.

tilmed adelen, fremfører dem på lukkede steder».¹⁷ Andreini gør hvad han kan for at lægge afstand til gøglerne, der spiller for hvem som helst på torve og pladser. Gruppens leder, Fabio, taler om traditionerne fra Athen og Rom og foreslår man tager ind i logihuset «Il Cappello» og hviler, til man har fundet et sted at spille. Værten Fisolera, som taler veneziansk dialekt, mens komedianterne taler toscansk, forveksler dem med den lokale politipatrulje og forsvarer sig drabeligt sammen med tjenerne, der er væbnet med stegespid. Misforståelsen opklares, og det viser sig at de veletablerede komedianter er meget velkomne. Der forberedes et nyt stort måltid, og døren lukker sig bag skuespillerne denne gang i logihuset på den anden side af scenen modsat Rovenios hus.

III-akten optages af forberedelse og afvikling - med tilhørende konsekvenser - af Lelios komedieprodukt med den uvisse slutning. Scenen forberedes med stor stolthed fra Rovenios side: «Mine fruere, masker (tiltale til karnevalsklædte damer) hvad siger De til denne her smule teater, som pludselig dukker op, så flot rejst og rigget til her i vores gård?»¹⁸ Det vækker tydeligt begejstring, for maskeklædt publikum samler sig i vinduerne, på tagene og i gården, mens andre dundrer på porten til kanalen og lukkes ind. Mænd, kvinder og børn med masker kommer myldrende og finder plads på skamler og stole, som Rovenio lader Zelandros tjener Rondello skaffe frem under alskens skæmt (hans egen tjener venter jo udklædt på scenen. Der hysses og råbes at nu må man begynde. Musikken starter: « Å, sikken dejlig violakoncert,»¹⁹ ud-bryder én maske, mens en anden højlydt roser Rovenio: «Du gør os godt, du gør os godt, Rovenio. Jeg hører det, jeg føler det, jeg nyder det. Jeg priser dig, ja som en virkelig gentleman».²⁰

Det er stor og frydefuld teaterfest med Rovenio som det generøse og lykkelige centrum, der får det hele til at udfolde sig. Man mærker intet til den svigefulde og brutale skurk vi har hørt om i beretningerne om

¹⁷ Poiché ben sa ch'al presente è così piacciuta e apprezzata la commedia in Venezia, che gli stessi cittadini, gli stessi nobili in luoghi ritirati ne rappresentano. Op.cit. p. 44.

¹⁸ Signore maschere, che dicono così all'improvviso di questo poco teatro, pomposamente aperto e 'nnalzato in questa nostra corte? Op.cit. p. 48.

¹⁹ Oh che bel concerto de violoni. Op. cit. p. 49.

²⁰ Ti fa ben, ti fa ben, Rovenio; la sento, la sento, la me piace, te laudo, sì certo, sì da zentilomo. Ib.

fortiden - et tydeligt tegn på at Andreinis komedie handler om teatret mere end om livet. En sådan teatermand *kan* da umuligt være en helt ægte skurk. Set fra et kultur- og teaterhistorisk synspunkt rummer disse to første scener af III akt utvivlsomt et vigtigt kildemateriale, hvor formidlingen af begejstring og glæde over teatret er mindst lige så vigtigt som selve dokumentationen. Under fremførelsen af akademikerne komedie anføres publikums reaktion kontinuerligt, enten det nu er latter over de komiske scener mellem maskerne eller det er kommentar efter scenens slut. Effekten af dette er alt andet end fremmedgørende; det bliver snarere et udtryk for deltagelse i den fælles fest.

Prologen, ved en personifikation af Freden, fremført af Lidia, varsler ved sin alvor om, at Lelios teaterfiktion derimod, bag maskerne, foregår på livets scene. Men de første scener er ren *commedia dell'arte*, først mellem den komiske doktor Graziano (spillet af Lelio) med det fede bolognesiske mæle og den parodiske lærdom og Il Magnifico, den venezianske købmand Pantalone (spillet af Ricciardo, en af akademikerne), som taler sin komiske dialekt.

De to gamle har børn at gifte bort, Pantalone en datter og Doktoren en søn; en forlovelse antydes; men det er mest vitser, komiske remser og «lazzi», fysisk komik, som udveksles i dialogen, typisk for de hvilende også kaldet «ornamentale» scener, hvor *commedia dell'artes* figurer får lejlighed til at udfolde deres særheder uden at handlingen drives væsentligt frem. I næste scene ankommer en anden bejler til datteren, Kaptajn Medoro (spillet af Calandra) sammen med Buratello, en *zanni*, maskebærende tjener, som i dette tilfælde er fra Ferrara (spillet af «akademikeren» Rubenio). Også de holder sig til det ornamentale: tjeneren vil ikke bære den tunge kuffert, han er træt og vil have mad, specialiteter fra Ferrara. Medoro vil ikke derimod i hvert fald ikke spise og heller ikke bære mindre end jordkloden, dersom Atlas skulle trænge til hvile; han kaster sig ud i toscanske tirader i barokstil om det modstridende i at en så tapper soldat skal bukke under for en lille vinget barnegud. Jalousi har både drevet ham på flugt og kaldt ham tilbage. Ved synet af Lidia i vinduet forvandles han til alle underverdenens guder, Satan inklusive, og gemmer sig forøvrigt.

Næste scene er den klassiske konfrontation med udveksling af gensidig jalousi mellem de elskende. Lidia sender den formastelige bort. Efter forskellige «lazzi» med selvmordsforsøg belutter Medoro sig alligevel at følge tjeneren til osteriet for at se om den blodrøde Bacchus

og den blonde Ceres, begge forvandlet til suppe, vil vise ham en huldere skæbne.

Påny følger en barok typescene mellem elskende. Denne gang er det Dottor Grazianos søn Narcissus der indfinder sig med sin *zanni*, som er fra Mantova og længes lige så meget hjem som sin ferraresiske kollega, de banker på hos Lidia - som åbenbart føler sig lige så svigtet af Narcissus som af Medoro. Scenen er den model vi kender fra Holbergs *Henrik og Pernille*, hvor de elskende - som hos Holberg er blevet bedraget af deres tjenere - kaster opmærksomheder, iturevne breve og gaver i hovedet på hinanden. Hos Andreini (eller Lelio) findes der ingen psykologisk forklaring. Kun en teatralisk: de traditionelle to elskende par er slået sammen, så dubleringen nu er Lidia - Narcissus, Lidia - Kaptajn Medoro (i *commedia dell'artes* økonomi benyttes den klassiske stortalende kaptajnstype ofte som en af de mandlige elskere), og den nye scene med gavekastningen bliver en varieret gentagelse af den foregående i en til det parodiske grænsende koncentration af typescener. Det varer dog ikke længere end til midt i næste scene, hvor fædrene kommer til og fortæller at Narcissus faktisk er forlovet med Lidia, hvorefter Medoro kaster sig ind i en tvekamp med rivalen.

Da bryder to akademikere, bademesteren Gilenio og barberen Tibrino, ind helt uden maske - og sågar uden rolle - som de to privatpersoner de er - men vel at mærke i den funktion Lelio har tildelt dem. De skal afbryde komediehandlingen og forberede diskussionen om, hvilken slutning komedien skal have. Begge appellerer til Lidias skelneevne og fornuft. «Fordi vi så det hele på afstand, opfordrer jeg alle til at lade al rivalitet i kærlighed fare og overlade afgørelsen til frøken Lidia, som er lige så fornuftig som hun er smuk»,²¹ siger Gilenio og hentyder åbenbart til at Tibrino og han ikke har haft roller i komedien men været tilskuere til konflikten Medoro-Lidia-Narciso. Koncentrationen af de to elskovspar til en trekantkonflikt har åbenbart ikke været parodisk ment; den har været nødvendig for Lelio for at bringe Lidia i en valgsituation.

Som scenefigur bliver hun bedt om at vælge mellem de to rollehavende kombattanter; men i det øjeblik hun skal foretage valget bryder hun illusionen og siger hun ikke vil have nogen af dem, for hun hedder

²¹ ... esorto ciascuno, posta ogni rivalità d'amore in disparte, poiché il tutto ritirati osservammo, a rimettersi alle voglie della signora Lidia, quanto bella giudiziosa. Op. cit. p. 59.

nemlig slet ikke *Lidia*, men *Aurinda*, hvorefter Rovenio på sin side bryder ind: «Hov, hov, hvad er det du siger?»

Zelandro: «Ti stille, Rovenio, for det her er komedie.

Rovenio: Åh, jo, jo, du har ret; fortsæt bare.

Lidia: Nuvel, mens jeg var en lille pige, elskede jeg en dreng på ca. otte år, som hed Mirindo ... »²²

La commedia ridicolosa, som i høj grad er bevidst illusion afbrydes med andre ord - efter forskellige svingninger frem og tilbage mellem fiktionsplanet og det personlige virkelighedsplan - af et «illusionsbrud», som fører scenen tilbage til «Lelio»'s, «Lidia»'s og «Rovenio»'s private fortidsvirkelighed, som samtidig er Andreinis fiktive virkelighed. Det er den *sande* virkelighed bag den strålende venezianske patricieroverflade, og ved hjælp af Lelios brug af scenen og dramaet skal denne brutale sandhed korrigeres og ændres med det resultat, at idyllen bliver virkelig og ikke bare overflade.

Lidia fortsætter hvor hun slap og fortæller den barndomshistorie vi allerede kender fra Lelios beretning. Som venteligt bliver Rovenio rasende og vil dræbe datteren, som har afsløret hans hemmelighed. Der sker imidlertid også noget nyt, som publikum og læser ikke venter - med mindre man er meget trænet i tragikomedie-intriger. Zelandro, Rovenios relativt nye hjerteven, afslører sig som hans gamle ærkefjende og tidligere hjerteven Alidoro Aligenti, som nu også viser sig at være påfaldende ikke-død. Rovenio har altså alligevel ikke dræbt ham; men nu er det på tide at historien fortsætter, så Alidoro omsider kan få dræbt Durante, der har myrdet hans søn.

Da griber Lelio ind. I første omgang ved at henvise til komediens konventioner. En af publikums-maskerne har allerede nævnt dem, da «virkeligheden» begyndte at true: «Skal vi nu til at lave en komisk komedie om til en larmoyant tragedie?»²³ Og Lelio bygger al sin væsentligste argumentation på teateret: «Mine herrer, læg våbnene, så vil I blive glade; thi det er mod dekorum og helt uden for komediens

²² Olà, che dici tu? ZELANDRO Citto, Rovenio, che questa è commedia. ROVENIO Ah, sì, sì, avete ragione; seguita. LIDIA Or mentre tenera bambina io era, amava un fanciullo d'otto anni incirca, detto Mirindo. Op. cit. p. 60.

²³ A 'sto modo voleu de comedia ridicolosa far tragedia pianziota? Moia, moia. Op. cit. p. 61.

forskrifter, at den skal have sørgelig slutning»²⁴; han henviser nu til prologen om «sand fred» som Lidia havde bragt som overskrift over hans «Komedie med uvis slutning» netop fordi han håbede, at den historie han havde at fortælle ville blive forstået i fredens ånd og derved ville få en harmonisk slutning.

Først derefter fortæller han, hvem han er, hvilket altså indebærer, at heller ikke Alidoro har nogen død at hævne, at han er kommet til Rovenios hus efter omflakken som pilgrim, page og soldat og forklarer hvordan han efter at have genkendt Lidia som Aurinda «og kendt hende som sin hustru»²⁵ har planlagt sit komedieprojekt i håb om at blive anerkendt som svigersøn. Vigtigst blandt Lelios personlige argumenter for anerkendelse er dog vel det faktum at han havde rig lejlighed til at tage livet af Rovenio, mens han var i hans hus, men ikke har gjort det.

Det *bliver* til anerkendelse og påfølgende fest - hvis nogen skulle være i tvivl. Hvad var så den egentlige årsag til den lykkelige slutning. Den blodige historie med de utrolig mange fantastiske sammenfald, herunder at de to gamle under skjult identitet påny er blevet venner? Eller Lelios kunstneriske bedrift?

Andreini er i hvert fald ikke i tvivl om, hvad han lægger vægt på.: Zelandro har et begejstret og rørt publikum med sig, når han konkluderer: «Børn, tag hverandre i hænderne, og lad Fredens Prolog og denne dydrige *Komedie med uvis slutning* være velsignet, fordi den har affødt en så skøn og uventet slutning.»²⁶

Alle råber: «Leve Freden»og går ind i huset, sådan at man «*igen kan afdække stedet hvor komedien blev spillet med sindrige snoretræk, som kan lade tæpperne gå op og ned*».

IV akt forbereder komedianernes komedie, som så med *sine* konsekvenser af principielt samme art som den foregåendes optager V akt. Skuespillerne har forhørt sig angående muligheder for at spille og kan med navne - som sikkert er dokumenterede - opregne hele 5 fornemme huse,²⁷ hvor man gerne vil have dem til at spille. Truplederen Fabio

²⁴ Signori, deponete i ferri, uditemi, che sarete contenti, poiché è contro il decoro e fuor de' precetti che la commedia sia di mesto fine. Ib.

²⁵... conobbi Lidia per Aurinda e la godei consorte ... Op. cit. p. 62.

²⁶ Figli, toccatevi la mano che sia benedetto il Prologo della Pace e questa virtuosa *Commedia d'incerto fine*, che sì bel fine e innaspettato ha partorito. Op.cit.p. 63.

²⁷ Cp. op.cit. p. 64.

opfordres til at vælge, men også til forinden at gøre rede for årsagerne til den melankoli, der præger hans væsen. Denne Fabios historie viser sig så at hænge sammen med Solingas. Han er den Partenio, som har måttet flygte, fordi «det største stykke der ville blive tilbage af mit ulykkelige liv, hvis jeg ikke omgående forlod Roma, ville være mit øre»,²⁸ som hans svigermor så kontant har formuleret det. Dermed får vi så - som overalt i komedien - kompletteret beretningen fra den anden side. Da han alligevel efter flugten har vovet sig tilbage til Roma og fundet, at den elskede var borte, har han søgt hende forgæves, indtil han finder en slags trøst i sin fortvivlelse, da han møder skuespillertruppen og bliver optaget i den. Lige som Lelio og Arminia har han fundet aflastning for menneskelig lidelse gennem kunsten, og også hans beretning er en apologi for skuespilkunsten - tilmed fremsat i scenens retoriske form: «Mens jer ser mig selv som en sønderreven lille båd på et hav af tårer, berøvet al menneskelig hjælp, så møder jeg jer, den sande dyds Castorer og Polluxer, som blinker mig smilende til sig med velvillige tilbud (om medvirken)». ²⁹ Hans forudsætninger for at deltage som leder i truppen er dels mange års studier, dels erfaringer som amatørskuespiller i forskellige akademier - endnu en understregning af skuespillerens respektabilitet.

Til dette kommer, at regioplysningerne, trykt som appendiks til teksten,³⁰ udtrykkeligt meddeler, at skuespillerne her «alle skal være prægtigt klædt og have fjerbuske i hattene», altså til scenebrug, mens de skal have hverdagstøj på ved ankomsten. Gruppen konfronteres med Calandra og Filino, som undrer sig over at se så mange fine folk uden tjenere, hvis det da ikke er tjenere, som har stjålet deres herrers tøj. Efter adskillig ordvekslen om diverse professioner erkender de hinanden som en slags kolleger: «akademikere» med en stor komediesukces, der har bragt fred og forsoning bag sig, og professionelle skuespillere med en ægte akademiker Fabio, med tilnavnet l'Afflitto (Den bedrøvede) blandt sig. Rovenio tilkaldes og truppen inviteres til forsonings- og bryllupsfesten i hans hus, hvor de opfordres til at spille en komedie.

²⁸ ... 'l maggior pezzo della mia misera vita sarebbe stato l'orecchio..op. cit. p. 65

²⁹ Or mentre nel mar del pianto mi scorgo navicella sdrucita, privo d'ogni umano soccorso, ecco discopro voi, veri Castori, veri Polluci di virtù, che scintillando benigni a voi m'invitate con richieste cortesi. Op.cit. p. 66.

³⁰ Op. cit. p. 103

Lige som tidligere er disse scener domineret af professionel teaterstolthed, af faglige problemer og kollegial rivalisering. Akademikerne skal lære af skuespillerne, som på sin side modtager hjælp fra Rovenios husstand. De har nemlig ingen kvinder i gruppen, som så skal suppleres med en der er trænet i samme kunst: Arminia. Altså ikke mere Lidia. Hendes historie er bragt til ende; hun er jo desuden bruden ved festen og genstand for dens hyldest.

Teoretisk burde dette også gælde Lelio; men han fortsætter i sin vigtige funktion som forfatterfigur, uden hensyn til at han som brudgom også er festens genstand. Også i dette tilfælde har han tænkt sig at bidrage med en «vis spøg, af helt ufattelig art»³¹, som naturligvis angår de endnu uløste konflikter i Rovenios hus: Arminias historie. En konfrontation mellem hende og Solinga, bilagt af Lelio i fjerde scene, forbereder dette tema. Solinga forsikrer, at hun ikke er rival til Arminia, fordi hendes hjerte tilhører Partenio. Overfor Rovenio føler hun bare taknemmelighed for de velgerninger han (vitterligt) har vist hende.

Som anden akt slutter den fjerde med at man trækker sig ind i huset i holder måltid, mens femte akt - lige som tredje - åbnes med at scenen rigges til og stole bringes ind - bare i et langt kortere forløb. Lidia og Lelio kaldes nu Aurinda og Mirindo i replikkerne og sidder blandt publikum, mens «dæknavnene» opretholdes i regiangivelserne.

Prologen fremføres af skuespilleren Leandro som en personifikation af Ægteskabet, «en ung mand med et åg på skuldrene og klodser om begge fødder, Han har en guldring i højre hånd, en kvæde i venstre og en hugorm under højre fod»³² et udstyr som ikke lægger skjul på situationens alvor. Spillet vækker samme slags kommentarer som i forrige tilfælde med den lille forskel, at nu deltager begge tjenere med distraherende kommentarer: Rondellos naive og Calandras pseudo-akademiske (med parodierede fortolkninger af scenetekstens i forvejen parodierede latin).

Det er nu Arminias patetiske historie som serveres i den improviserede komedies klædebon. Den gamle far - spillet af Flaminio - optræder i den klassiske komedies pedantfigur, som taler et forvredet latin, hvis mening netop kan skelnes. Modspilleren er i første scene en ikke

³¹ ... ed io pur desidero fra questi comici provare un certo scherzo, che sarà di gusto indicibile, e di già loro n'ho fatto parte (IV, 6). Op. cit. p. 72.

³² I følge regibemærningerne i appendikset; op. cit. p. 105.

helt ung florentinsk købmand Ceccobimbi, som næsten intet forstår af hans tale. Han spilles af en lidt ældre skuespiller Orazio, som siden viser sig at hedde Oliviero og også selv at tilhøre den kategori, som kommer til teatret efter at have lidt skibbrud i livet. Pedanten, som er fattig, vil foreslå ægteskab mellem sin datter og den lidt rigere Ceccobimbi; han gør betydelig reklame for hendes ynder. Arminia tilkaldes sammen med tjeneren Tartaglia, spillet af Fabrizio. Tartaglia er en *commedia dell'arte*-maske i stiliseret kostume (blå briller og grønt liberi med gule kanter), socialt placeret et sted mellem doktoren og en tjener. Her stammer han, og scenens komik beror på den umulige kommunikation og på kontrasten mellem hans sproglige afmagt og Ceccobimbis blomstrende retorik, som vil være fornem, men er fantasifuldt plat: «Vil I have is til at lave frosne frugter i sommervarmen? Luk op for Eders bryst og I vil se de to kærlighedsbær midt blandt Venus' snebjerge ... »³³ siger han til Arminia. Tilsyneladende akcepterer hun forlovelsen, og Ceccobimbi går til øvrigheden for at stipulere kontrakten, hvorefter Arminia betror Tartaglia at hun er imod faderens økonomisk arrangerede ægteskab, fordi hun selv er forelsket i en ung, adelig student, som hun beder tjeneren finde.

Allerede på vejen betror denne unge mand, Alfesimoro (spillet af Fabio), sin tjener Adriano (spillet af en komediant med samme navn), at hans forelskelse i Arminia kun er en øjeblikkets grille, en caprice, som skal ekspederes så hurtigt som muligt. Han beder tjeneren bestille postheste til brug næste morgen. Som i Arminias historie akcepterer pedanten med forbehold det bedre parti, og trolovelsen besegles med en brilliantring, hvorefter de unge trækker sig tilbage sammen. Komediens særlige bidrag til tolkningen består i at der nu dukker en mængde arbejdsfolk op, åbenbart bestilt af pedanten, som vil benytte sig af det standsmæssige bryllup for at få oprettet en del mangler i sit hus. Først en sort skorstensfejer med stige og kost, spillet af Fulgenzio på bergamesk (Arlecchinos sprog), en fransk, maccheronisk talende konditor (spillet af Flavio), en milanesisk kok (Cinzio), en melsigter (Silvio), som er klædt i hvidt møllertøj og taler bolognesisk og en napoletansk gartner (Aurelio) med grøntsagskurv. Alle disse er stiliserede og til dels parodierede figurer, karakteristiske for den improviserede komedie, men

³³ Ci volete la conserva di nieve per far in tempo d'estate i frutti gelati? Apritevi il petto, e vederete que' be' pomi d'amore entro le nievi di Venere. Op. cit. p. 80.

altså ikke de klassiske *commedia dell'arte*-masker, selv om de har den sproglige kakafoni til fælles med denne komedieform. Hele gruppen støder sammen med Ceccobimbi, som aldeles ikke har råd til så mange brødspisere i sit hus. De er da også tegn på, at der er skiftet svigersøn hos pedanten, mens han var på rådhuset. Konfrontationen ender med, at den halvgamle prætentent forlader scenen ledsaget af alle tiders helt store morsomhed: «De er nu, min tro, blevet hanrej!»³⁴ formuleret af den franske konditor på gruppens vegne. Mens «brudeparret» Arminia og Alfesimoro triumferer, pedanten glæder sig over den pludselige forandring, som er indtruffet i familiens tilstand, og publikum kommer med diverse kommentarer, indtræder den første afbrydelse i komedianernes spil: Solinga besvimer og forlader stedet for at forfriske sig lidt, idet hun beder de andre om endelig at fortsætte komedien.

Pedanten kaster sig videre ud i en lovprisning af Apollon og solen som aldrig går ned, mens blomsterne blomstrer og Amor synger på universets top, men afbrydes af tjeneren Adriano, som bringer Alfesimoros brev med den rå afsløring af bedrageriet. Som forudsagt støder pedanten kniven i sin datters bryst, hvorefter Tartaglia stammende forsøger at begræde hende under hendes rette navn Flo... Flo... Flo... Florinda. De følgende afsløringer er så vel forberedt, at det inviterede publikum venter forventningsfuldt på, hvad der nu skal komme, mens kendere af Andreinis tekst er noget mindre spændt. Spillet afbrydes, fordi skurken Alfesimoro, som skulle gøre entré på scenen, ikke dukker op. Solinga er stadig borte.

I den følgende udsoning af de resterende konflikter omkring Durante=Rovenio samt opklaringen af Solingas identitet og forhistorie ser vi en markant sammenblanding af planerne i regibemærkningernes navnebrug. Rovenio har jaget *Solinga* (navnet angiver Dardenias dækiditet, den hun hele tiden har haft i scenens nutidsplan) og *Alfesimoro*, som han har grebet i at tale sammen uden for scenen (dvs. inde i huset, hvor omklædningsrum etc. befinder sig) ind på den tilriggede teaterscene i gården, som selv er en del af den scene hvor komediens helhed udspiller sig. Han har trukket blank mod Alfesimoro og anklager ham for dårlig opførsel i et herskabshus. Den angrebne forsvarer sig: ALFESIMORO Jeg er adelsmand, og Solinga er min ægtefælle.³⁵

³⁴ Vu siet, monsiur, a st'ora un cocu, par me fuè. Op. cit. p. 88.

³⁵ Son gentiluomo, e Solinga è mia consorte. Op. cit. p. 94.

Alfesimoro er hverken navnet på komedianten (Fabio) eller på privatpersonen bag den (Partenio), men på den rolle han netop har spillet (og den er i sig selv kreeret over en episode i Durante-Rovenios liv). Filino, som også selv vedgår, at han oprindeligt kalder sig Skriveren, bekræfter, at den der står her som Alfesimoro er Partenio, den romerske adelsmand som i sin tid forlovede sig med Dardenia, som nu kaldes Solinga. Rovenio må indrømme, at han selv har hørt historien samme morgen, og Solinga begrundet nu sit «ildebefindende» med at hun genkendte Partenio på scenen og derfor måtte tale med ham. I gensynsglæden glemte han sin entré, hvorfor de blev overrasket af Rovenio som krænkert vært og tilbeder. En maske blandt publikum kommer - utvivlsomt på Andreinis vegne - med en kommentar om forholdet mellem liv og teater: «Betragt dog med velvilje, hvordan vi når vi spiller komedie opdager at denne verden ikke er noget andet end en komedie, siden vi i de tilskikkelser, som Thalia har digtet op, genfinder et af Skæbnens tilfælde, som giver os en sådan oplevelse, at den der ikke både ler og græder er for Ufølsom at regne».³⁶ Rovenio må give sig, og Partenio kan - i eget navn - takke sine (tidligere) skuespillerkolleger for at han nu er kommet i havn efter at være rejst rundt med dem og kan modtage Solinga, «som levede alene adskilt fra sin Partenio» som sin hustru.

En anden af hans trupkolleger lægger nu endnu flere samtidige masker og forvandles til en historisk person fra virkeligheden helt uden for samtlige G.B.Andreinis tre i hinanden indlagte fiktioner.

KONDITIONEREN Jeg, som har udgivet mange komedier, er nu ikke konditor længere - *og vel at mærke heller ikke komedianten Flavio, der spillede rollen som konditor* - Jeg er Flaminio Scala; med titlen *Teatro delle favole rappresentative* lover jeg af denne ædle historie at skabe en intrige, som er så sjælden og forunderlig, at den vil tage prisen fra alle andre og vil stråle for verdens berømmelse som solen selv.³⁷

³⁶ Oh tiolé, vardè de grazia come nu, nel far far comedie, scoverzemo che 'sto mondo altro non è che una commedia, daspuò che in ti casi fenti de Talìa e' se ghe fa un episodietto de quei di Fortuna, che in veritae ghe dà un condimento tanto bon che chi no ride e pianze si xè un Azelasto. Op. cit. p. 95. Agelasto er et andet navn for Pluto og Pallas Athene «som aldrig ler».

³⁷ Io, che ho fatto stampar molte comedie, non son più pasticciere, son Flaminio Scala; con titolo di *Teatro delle favole rappresentative*, prometto per questo nobile caso

Til gengæld hørte *Flaminio Scala* (f. 1547), hvis kunstnernavn ganske rigtigt var *Flavio*, til G.B.Andreinis (Lelios) nærmeste omgivelser i teatrets virkelighed; han var nær ven af begge Giovan Battistas forældre; faderen Francesco skrev således forordet til netop *Teatro delle favole rappresentative*, 1611, af Flaminio Scala, den ældste bevarede samling af scenarier til *commedia dell'arte*, som der her hentydes til³⁸. Det er i denne sammenhæng ikke uvæsentligt, at der i denne samling scenarier *ikke* findes nogen komedie som ligner den nærværende. Andreinis komedier er langt mere komplicerede end Scalas. Hentydningen her er ren hyldest til den ældre ven og kollega på linie med alt hvad der ellers siges til ære for komedien. Så vidt man ved havde Scala, som døde året efter, i 1624, på dette tidspunkt trukket sig tilbage fra teaterlivet og genoptaget sin oprindelige profession i Venezia. Som konditor? Dog ikke; men som parfumehandler.³⁹

Der er ingen tvivl om at Andreini her i slutningen, hvor alle tråde løses op - eller, om man vil, for alvor tvindes sammen - *nyder* at veksle mellem de forskellige planer af virkelighed og fiktion og spille dem ud mod hinanden så virkelige og fingerede tilskuere, samt ægte læsere får de rigtige barokke forundringsgys ned ad ryggen.

Endnu mangler det allermost spegede og konfliktfyldte af den fingerede virkeligheds sære kasus, det mellem Arminia=Florinda og Rovenio=Durante. Sagen er dog i nogen grad lettet af det faktum, at Rovenio nu har måttet opgive Solinga. Noget andet, som også virker formildende, er at den forhenværende skurk og svindler, i sin nutidseksistens er en ægte elsker af komedien, sådan som det fremgår tydeligt for både det fingerede og det ægte publikum. Han må jo da også indrømme at han er rørt over de velsignelsesrige virkninger af de fremførte eksemplarer. Han belønner komedianterne fyrsteligt og husker sandelig også den person han selv har udlånt til at medvirke: Arminia, som har spillet utrolig godt og udgydt så ægte og sande tårer over det teaterblod som

tessere intrico così raro e pellegrino ch' a tutti gli altri torrà il vanto, e per tutto il mondo celebre slenderà come il sole. Ib.

³⁸ Kritisk udgave ved *Ferruccio Marotti*, Milano (Ed. Il Polifilo) 1976, 2 vol.

³⁹ Cp Marottis indledning til udgaven p.XXX. Marotti har fundet Flaminio Scalas testamente og derigennem påvist at hans parfumehandel i Venezia hele tiden var et vigtigt økonomisk fundament under Scalas dramatiske virksomhed.

flød. For det får hun 600 dukater, ikke i løn -for indsatsen kan ikke betales - men som medgift.

Imponeret konkluderer hans genbekræftede ven Zelandro (Alidoro): «Og leve min kæreste Durante, som grebet af den opdigtede Florindas tilskikkelser har fundet grund til at vise sig generøs overfor den virkelige Arminia.»⁴⁰ Men publikum, som er oplyst af forundringens sande gys ved bedre: Det er teaterfiktionen, som spejler den ægte virkelighed. Det vi troede virkelighed var bare et skin. Arminia er Florinda. Endnu genstår der, at *dramatis personae* indser den sande sandhed.

Rovenio begynder med at medgive, at hans gavmildhed ikke skyldes nogen helt uinteresseret æstetisk oplevelse. Komedien har det nemlig sådan, siger han,⁴¹ at den når det kommer til stykket bare er en epilog over menneskelige omskiftelser, sådan at den ofte nede under sin fabels overflade fremstiller både den ene og den anden helt virkelige tildragelse. I hvert fald har han genkendt noget han engang har gjort mod en virkelig Florinda i Bologna efter at han var flygtet fra drabet på svigersønnen i Perugia: han har forhindret et ægteskab, forført hende og svigtet hende, skønt hendes far Oliviero havde truet med at dræbe hende. Bag komediens fiktion har han følt sig ramt i sin egen virkelighed; han har tænkt på, hvad der mon var blevet af Florinda. For at formilde Himlens vrede over den synd har han i det mindste villet belønne Arminia, som erindrede ham om den.

«Sandelig har du været slem i dine unge dage og gjort mange stygge ting; men nu er det heldigvis forbi ... »,⁴² siger en af de opløftede publikums-masker.

Nej, råber den ældre skuespiller Oliviero, og springer som den næstsidste kat ud af sækken. Han spillede faktisk rollen som Ceccobimbi, altså sin egen svigersøn; han er nemlig modellen for Pedanten, far til både komediens og virkelighedens ægte Florinda, den falske Arminia. Han vil dræbe Durante-Rovenio og endelig hævne sin ære, selv om det skal koste ham livet.

Som venteligt bliver heller ikke dagens tredje dødelige duel til noget. Arminia kaster sig for Olivieros fødder og beder ham og alle andre lytte,

⁴⁰ E viva il mio carissimo Durante, che intenerito al caso di Florinda finta trovò modo di farsi glorioso con Arminia vera; ... Op. cit. p. 96.

⁴¹ Ib. p. 97.

⁴² Rovenio, ti è stà galesco al tò tempo, ma ti l'ha fatta sporca; però la xè passada. Ib.

idet hun rejser sig og giver ham olivengrenen, fredssymbolet fra den første komedie, i hånden. Som en anden Minerva vil hun stifte fred, hvilket hun nu gør med en lang beretning fuld af mytologiske allusioner, som i hvert fald bl.a. røber at heller ikke Florinda er helt så død som visse folk endnu insisterer på at tro. Hendes væsentligste ærinde er imidlertid at fortælle, at hun i stedet for at bruge dolken på sin «utro ægtefælle» er gået ind på «med ædelt bedrag gennem Lelios komedie at få fremstillet sin ulykkelige skæbne for at tvinge fire medynkens tårer ud af to grusomme øjne og med disse tårer opnå at han bøder på sit forræderi». ⁴³ Hun har altså villet benytte kunsten til at korrigere virkeligheden og *derved* skaffe sig håb om egentlig oprejsning: at få anerkendt det falske ægteskab Durante i sin tid indgik som virkeligt. Atter hentydes der til prologen som udtryk for komediens alvorlige hensigt: Ægteskabet, som benytter den undertvungne slange til at straffe det utro hjerte. Opnår hun denne anger, har hun opnået hvad hun altid har håbet på, og alle lidelser vil kunne betragtes som stadier på vejen.

Som dramatisk person i den umiddelbare konflikt har hun altså valgt at appellere til humaniteten, til tilgivelse og anger. Men det mest effektive middel til at formidle disse humanitetstanker er at finde på metaplanet i en henvisning til komediens kunst. Den virker da også som forventet på Rovenio:

«Hvis jeg i en sådan situation ikke får hjælp af både vilje og ord, må jeg være en isklump, stum og uden følelse. Åh, lykkelige komedier, I alene har magten til gennem spøgen at ramme dybt ned i tingenes, ja i hjerternes mest skjulte hemmeligheder. I kan vende de mest nådeløse til medynk og med glæde forene de fjerneste og mest splittede. Lykkelige er de som opfandt komedierne og de som spiller dem, men endnu mere dem der overværer dem, for de får del i så store vidnesbyrd.» ⁴⁴

⁴³ ...giustamente con virtuoso inganno di commedia da Lelio ordito, il mio miserabil caso rappresentar per impetrar da duo occhi crudeli quattro lagrime pietose, e con le lagrime l'emenda del suo fallire. Op. cit. p. 98.

⁴⁴ Signori, se a così gran bisogno non mi si presta e l'ardire, e le parole, un ghiaccio io sembro, mutolo ed insensato. Commedie fortunate, poiché a voi sole è concesso in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose, anzi de' cuori, disponendo talor a pietà i più dispietati, e con gioia unir quelle cose che parevano

Rovenio beder om selv at blive dræbt eller få tilgivelse, hvorefter den tredobbelt lykkelige slutning er fuldbyrdet og begge de to indlagte komedier er opgået i rammekomedien.

Den traditionelle *congedo*, afskeden til publikum - som i regelen lægger op til den bryllupsfest den lykkelige slutning har forberedt - er i denne komedie overladt til den mest udenforstående, den slagfærdige, men også naive tilskuer Rondello. Hele tre bryllupper er tematiseret i handlingen, sådan er der her er brug for en bredere, ydre ramme. Den etableres netop ved at Rondello forholder sig ironisk distancerende til de tre splittrerne «casi scenici», man har fået at se og i stedet henviser til det væsentlige: mad, drikke og de efterfølgende natlige glæder. Også dette er almindeligt; men det præsenteres med en eksplicit ironisk reference til de begrædelige historier. Tårerne skal blive til to flasker og alle sukkene til mindst tre retter, for man skal ikke dø af sult mellem forestillingerne.⁴⁵

Langt den mest patetiske af de i øvrigt meget patetiske kvinderoller er Florinda-Armenias rolle, som også har fået den mest udarbejdede retoriske form. Det er også bemærkelsesværdigt, at Armenia har en plads ved siden af Lelio i tilrettelæggelsen af spillet i spillet, som hun gør rede for i femte akts slutning med en tilsvarende grad af væsentlighed som Lelio i tredje akt efter den første komedie. Kunstnernavnet *Florinda* tilhørte G.B.Andreinis hustru Virginia Ramponi, ubetinget førstedame i truppen «I Fedeli».

Komediens opløsning domineres helt af metaplanet, som er langt det vigtigste i helheden. På det kan den opmærksomme Første-Maske konstatere, at det har glædet hende mere at udgyde flere tårer over disse komedier end det nogensinde har frydet hende at le over noget morsomt i virkeligheden.⁴⁶ Og her i slutningen optræder eksempelvis Partenio atter som Fabio, det navn han havde som leder for teatertruppen. Det vi nu forholder os til er nemlig selve hovedtemaet: teaterets evne til at

più disunite e disperate. Fortunato chi le commedie inventò, chi le recita, ma assai più chi le ascolta; poiché di tanto gran documento si fanno a parte. Op. cit. p. 99

⁴⁵ ... Duo fiaschi de le lagrime/ E tre piatti dei gemiti/ Di questi casi flebili/ Vi sian cena lautissima; Che vi prometto e giurovi/ Ch'a letto giunti frigidi/ Non mai riposeretevi, Onde slanciando i cancri/ A le commedie, ai comici,/ Ognor per l'avenir farete ostacoli,/ Per non morir di fame infra spettacoli. Op. cit. pp. 100-101.

⁴⁶ Op. cit. p. 99.

fortælle de egentlige sandheder om og i livet, og dets deraf følgende værdi som moralsk opdrager. Samme funktion får det borgerlige teater med Goldoni og Diderot ca. halvandet århundrede senere.

Kan man derfor tale om G.B. Andreini og hans komedie *To komedier i komedien* som en forløber for det borgerlige teater? Kun på én måde: Det er et teater, hvis værdi og funktion går ud over den rene underholdning, og som tilhører kulturen lige som produkterne af de andre kunstarter. Men det er alt andet end borgerligt-realistisk. Endnu mindre er det et forsøg på at nedskrive en typisk *commedia dell'arte* i fuldstændig form.⁴⁷

Dette G.B. Andreinis dramatiske hovedværk er en på alle planer og niveauer gennemarbejdet barok-komedie. Den opsummerer alle de eksisterende øvrige komediegenrer - herunder vigtige elementer af *commedia dell'arte*, som man får en del at vide om ved at læse denne tekst - i et manieristisk spil mellem masker, identiteter og illusioner. Den handler om teatrets muligheder og magt ikke bare til at gavne og fornøje, men også til at forbløffe og forundre. Til at skabe den avancerede svimmelhed, som er et af barokteaterets vigtigste mål. Det er et verdensteater, som man med vilje sætter i stedet for verden selv.

I betragtning af sin væsentligste funktion som forfatter for en omrejsende trup stillede G.B. Andreini forbavsende høje krav til scenografien i sine stykker, og *Le due comedie in comedia* har også tematiseret det scenografiske element i billedet af Rovenios gårdteater med dets snoretræk, som vises for åben scene. Dette er noget nyt, samtidig med at perspektivscenens principielle struktur er bevaret.

I det næste eksempel, **G.L. Berninis** eneste næsten fuldstændigt bevarede komedie, den såkaldte *La Fontana di Trevi*, er scenografi, scenografisk skaben og scenografiske problemer blevet et væsentligt element i selve hovedhandlingen. Det har for det første at gøre med den udvikling, som i mellemtiden har fundet sted indefor teateret, og for det andet med billedhuggeren, maleren, arkitekten - og netop *scenografen* - Gian Lorenzo Berninis egenart som komedieforfatter. For det sidste var han nemlig også, selv om denne virksomhed er mindre kendt.

Med de faste scener inde i diverse adelspaladser senere i 1600-tallet og med barokkens smag, som udviklede sig i retning af det stadig mere spektakulære, bliver den faste scenes ubevægelige dekor efterhånden

⁴⁷ Cp. afsnittet «Il drammaturgo: Giovan Battista Andreini» i *Cesare Molinari: La Commedia dell'arte*, Milano (Mondadori) 1985.

uinteressant for publikum, så meget mere som tekniske opfindelser giver store muligheder for forandring og bevægelse i scenebilledet. En bog som giver praktisk vejledning til fremstilling af alle slags sceniske «apparater» får omtrent samme betydning for barokkens «maskinteater» som Serlios traktat fik for renæssancekomedien. Det er Nicola Sabbatini's *Pratica di Fabricar scene e macchine ne' teatri* (Pesaro 1637), som åbent deler ud af de tekniske fornyelser andre vogtede som hemmeligheder. Blandt dem var Bernini, om man ellers skal tro hans komedie.

Scenografiens rivende udvikling fra o. 1630 var især knyttet til fyrsternes teaterhuse i Norditalia og til kongehoffet i Paris. Både Richelieu og Mazarin tilkaldte italienske arkitekter og scenografer som Gaspare Vigarani (1586-1664), medbringende to sønner Carlo og Ludovico i samme *métier*, Giacomo Torelli (1608-78) og også Bernini, der som bekendt alligevel ikke kom til at bygge Louvre. Men også i Roma fandtes teatersale i fornemme paladser: bl.a. i Casa Pamfili, Casa Rospigliosi, Palazzo Colonna, Mazarino, Savelli, Costagutti, Barberini og i Kristina af Sveriges palads. Scenografer fra Ferrara havde besøgt byen; f. eks. Francesco Guitti, inviteret 1633-35 af Barberinierne, som også var Berninis *mæcener*. Hvem der har lært af hvem i al denne stort set samtidige virksomhed er ikke let at gennemskue; men Bernini havde i hvert fald sine udprægede specialiteter, der helt klart byggede på tekniske konstruktioner - som man vel at mærke⁴⁸ ikke finder beskrevet i Sabbatinis bog om teatermaskineriet. De må vel antages at være originale.

Det er da også karakteristisk at Berninis komedier først og fremmest kendes og huskes fra samtidiges udførlige beskrivelser af sceneeffekterne, som ofte gentoges fra komedie til komedie. Berninis succes som komedieskriver beror på dem og på hans skarpe satiriske udfald mod tidens løbsagtighed og korrupsion, anført ofte uden hensyn til notabiliteter blandt publikum. Han var også kendt for sin «grassezza», sin saftighed og erotiske dristighed; men den var han så vist ikke ene om. Komediernes handlingsgang har man lagt mindre vægt på, og endnu mindre deres navne, som forekommer i forskellige varianter, og som ofte kun refererer til bestemte episoder og teatertricks. Det er derfor vanskeligt at overskue, hvor mange komedier Bernini egentlig har

⁴⁸ Cp. «Gian Lorenzo Bernini e il teatro», Cesare D'Onofrio indledningsessay til udgaven, op. cit. pp. 19-20.

skrevet; men efter overleveringen må det mindst være 10-12 stykker. Samtidige kilder⁴⁹ meddeler, at han i en periode under Urbano VIIIs og Innocenzo Xs regeringstid (som tilsammen dækker tidsrummet 1623-55) regelmæssigt har skrevet en komedie hvert år til karnevallet. Tre af de tre mest markante eksempler på scenisk illusionisme hos Bernini fortjener at blive nævnt i denne sammenhæng.

I due Covielli er belagt med flere kilder; ældst er en rapport fra agenten Massimiliano Montecuccoli til opdragsgiveren hertugen af Modena, professionel teaterimpresario, i 1637⁵⁰. Referenten hefter sig især ved effekterne i spillets begyndelse og slutning. Komediens åbner med at vise et spejlet teater. Scenerummets baggrund viser en fingeret teatersal, på hvis første rækker man ser portrætteret samme publikum som reelt er tilstede i den virkelige sal foran scenåbningen - Bernini kendte det jo og vidste hvem der ville komme. På scenen står to udgaver af *commedia dell'arte*-figuren Coviello, den napoletanske tjener, den ene (spillet af Gian Lorenzo Bernini selv) med front mod det virkelige publikum, den anden (spillet af broderen Luigi) med ryggen mod dette og front mod det fingerede publikum i scenens baggrund. De henvender sig til hver sit publikum og kommer selvfølgelig til at genere hinanden noget, dels fordi der bliver diskussion mellem dem om hvem af de to der vender ryggen til «publikum», dels fordi de forstyrrer hverandre. De bliver da enige om at dele scenen på langs med et tæppe, så de kan spille for hver sine folk. Gian Lorenzos Coviello bliver da stående foran dette skilletæppe og gennemfører komedien, «som man ikke på nogen måde kunne ønske sig bedre, takket være de optrædendens store dygtighed»⁵¹, for det virkelige publikum. Luigi går ind bag tæppet og gennemfører *sin* komedie, som det fremgår af de lattersalver og kommentarer man hører fra det fingerede publikum på den anden side. Efter endt spil kommer så Luigis Coviello frem igen, svedt og forpustet, som han siger, både af «spillet» og af alle de effekter han har forlystet sit spejl-publikum med. Den første Coviello spørger så, om han ikke kan få lov at se noget af alt dette. Deletæppet falder - det gjorde tæpper dengang, de gik ikke op - og

⁴⁹ Baldinuccis biografi, cp. Appendiks 16 til D'Onofrios udgave af komedien, op. cit. p. 106.

⁵⁰ Trykt som Appendiks 6 til D'Onofrio, op. cit. pp. 94-96.

⁵¹ ... la quale per l'isquisitezza dei medesimi recitanti non è veramente possibile desiderare meglio. Op. cit. p. 95.

åbenbarer et fantastisk panorama i perspektiv, med en så dygtigt gennemført forkortning, at man oplever den snævre bagscene som et uendeligt rum: en himmel med en måne, af og til dækket af drivende skyer, og fjerne blinkende stjerner. Under himlen et stort landskab med fjerne byer, skønne kyster, grønne marker og blomstrende haver, huse og paladser i forskellig afstand. Der er også menneskefigurer, bondepiger i dans og - allerinteressantest - en fremstilling af det publikum man tænker sig har forladt teatret: rideknægte med lygter, ryttere til hest, folk i vogne og bærestole defilerer forbi i et helt kvarter. Til sidst ser man sørgeklædte rideknægte med sorte fakler ledsage døden som rider forbi hele tre gange på en radmager hest med leen i højre hånd, før han stiller sig op og stirrer på Folket. Den ene Coviello spiller, at han bliver bange og siger til publikum: «Vel er det sandt, at denne skikkelse er et billede på Døden, som bringer alle komedier til deres afslutning, og at den ved skæbnens bestemmelse afskærer alt verdens behag og tidsfordriv; derfor har den villet gøre ligeså med den Komædie vi her har spillet». ⁵² Så giver han den anden Coviello ordre til at få skilletæppet bragt på plads igen, så det dækkede over det græsselige syn og skånede den glæde tilskuerne hidtil havde haft.

Sådan endte den komædie, som blev overværet af hele 14 kardinaler og talrige andre notabiliteter - med en henvisning til verdens forgængelighed, et motiv som barokken meget ofte kombinerer med den bevidste udnyttelse af illusionens skinvirkelighed, men som i hvert fald hidtil havde været stik imod genrens konvention. Ganske vist indebærer det bryllup komædien altid slutter med, at de unge sejrer over de gamle, at et generationsskifte har fundet sted, og at livet altså går sin gang, mens døden lurker i kulisserne. Men på scenen hører den ikke hjemme. Først når Welttheater-motivet ved scenografiens hjælp trænger sig ind i komædien bliver der plads for den. ⁵³

⁵² E pure è vero Signori che questa effigie è simulacro di morte a quello che ultima et recide il filo di tutte le comedie, e che per fatale decreto tronca qualun-que gusto o passatempo mondano, che perciò ha pure anco voluto fare il simile a questa nostra rappresentata Comædia. Op. cit. p. 96.

⁵³ Jeg har foretrukket Montecucciolis detaljerede øjenvidneberetning, mens D'Onofrio i sin indledning citerer den dagbog som (*Paul Fréat, sieur de*) *Chantelou* førte, da han ledsagede Bernini under dennes besøg hos Louis XIV juni-okt. 1665, udgivet som «Journal du voyage du cavalier Bernin en France par M de Chantelou»

Året efter - 13.-17.febr. 1638 - kan samme rapportør⁵⁴ fortælle hertugen af Modena om en ny teknisk avanceret komedie Bernini har ladet fremføre: den man sædvanligvis kalder *Oversvømmelsen*. Tre scener i den er «egnet til at forbløffe hele universet»⁵⁵: Tiberens oversvømmelse, sammenstyrtningen af et hus og fremstillingen af en komedie i et dobbelt-teater med et virkeligt og et fingeret publikum (altså en gentagelse af forrige års succes, som nu bliver indlagt i en endnu mere kompliceret helhed).

Første scenebillede viser et panorama over hele Roma med Peterskirken, Castel S. Angelo og andre kendte bygninger. I forgrunden ser man Tiberen, som er i færd med at gå over sine bredder (som floden rent faktisk gjorde året før) illustreret med virkeligt vand, som helt fremme ved sceneåbningen holdes på plads; man ser virkelige folk der sejler rundt i det oversvømmede landskab og en regeringskommission, som er i færd med at inspicere arbejderne med at udbedre et dige. Pludselig falder dette dige, og det virkelige vand nærmer sig i betænkelig grad tilskuerrummet, hvor publikum (det virkelige) bliver bange for konsekvenserne, indtil det pludselig stoppes af et nyt værn, og en sluse åbner sig og opsluger vandet.

Midt i komedien er så anbragt den forrige komedies slutscene, men - såvidt det fremgår - sådan at man på afstand ser en tribune, hvor der spilles musik; ved siden af den er der en vej, hvor der passerer vogne heste og folk der stopper op for at høre musikken. Omkring dette og bag det hvælver sig så himlen og det perspektiviske landskab vi kender fra «I due Covielli». Sekvensen afsluttes ikke med døden, men med en mere elskværdig distancerende og ironisk effekt: et æsel som dukker op og skryder «på en meget heldig måde».⁵⁶

Komediens sidste del viser dobbeltscenen fra før «Og det er den scene, som vakte sådan furore sidste år og som “Il Cavaliere” har fremstillet igen for at tilfredsstille nysgerrigheden hos dem, som ikke fik set den første gang. Forresten begrænsede hele emnet for Komedien sig til at handle om hvor let det er i denne verden at narre sin næste med en

udg. af *Lalanne* i *Gazette des Beaux-Arts* 1877-85, Cp. D'Onofrio, op. cit. p. 10ff. Også citeret i diverse appendikser.

⁵⁴ Appendiks 7, op. cit. pp. 96-99.

⁵⁵ ... et assolutamente ci furono tre scene da far stupire tutto l'universo. Op. cit. p. 96.

⁵⁶ ... un somaro che ragliò opportunamente. Op. cit. p. 97.

forstilt godhed»⁵⁷. Hvis man skal forstå Montecuccolis beskrivelse er vi først nu kommet til den egentlige komediehandling, som altså refereres her. I hvert fald er den tredje scene, som kan «forbløffe hele universet» en del af denne komediehandling. Coviello og Zanni (de to tjenere) har dannet kompagniskab; de har klædt en stakkels ung mand ud som pige, hvorefter de lokker Graziano og Cintio (Doktoren og den unge mand) til at give dem en mængde gaver og bestikkelser for at erhverve «hendes» gunst. Men de bliver straffet: huset styrter sammen over dem og knuser dem med megen larm, mens bjælker, sten og kalk flyver til alle sider.

Den indledende præsentation, som er holdt uden for referatet af fiktionen er sagkyndig og analyserende, effekten har fået navn: «Et Hus der Styrter Sammen med tre personer, de to forestiller døde og den ene en halvdød; alle tre er fremført med den største kunst og med samme naturlighed på scenen; men den ene virker især radbrækket og næsten helt knust i alle kroppens dele. Det var i sandhed yderst kunstfærdigt, og det frydede og forfædede på én gang.»⁵⁸

Til allersidst - for sluteffekten fra forrige komedie er jo placeret i midten - kommer der noget nyt. Også det er ironisk. Bernini optræder selv udklædt som en gammel florentinsk kone, som skal fremstille alle Firenzes herligheder, men i stedet afslører florentinernes dårlige sider.

Montecucciolis rapporter om de to beslægtede komedier illustrerer ved deres egen professionalitet væsentlige sider af Berninis arbejdsmåde. Vækstlaget i hans skaben er først og fremmest den scenografiske opfindsomhed. Komedien fra 1638, som så vidt det kan konstateres har en ganske enkel og lidt løs handling, optager de sceneelementer fra den tidligere, som har vakt opsigt; men de bliver for det første suppleret med en ny og endnu sindrigere «maskine», oversvømmelsen, og for det andet

⁵⁷ E questa è la scena che l'anno passato fece tanto strepito, et che il Cavaliere ha rapresentata nuovamente per sodisfare alla curiosità di quelli che non poterono vederla la prima volta. Nel resto tutto il soggetto della Commedia si restrinse in mostrare quanto valeva in questo mondo una finta bontà per sovvertire il pros-simo ... Ib.

⁵⁸ ... una Caduta d'una Casa con entrovì tre persone, due finte morte et una semiviva, e tutt'a tre portate con grandissima arte e con eguale naturalezza in scena, mà una particolarmente come rotta, et poco meno, che infranta in quasi ogni parte del corpo, et certo era artificioissima et che in istesso tempo diletta et spaventava. Op. cit. p. 96.

deles de op i mindre afdelinger, som omplaceres og udvides hver for sig. Der lægges således en ny komedie ind i dobbeltteateret og inde i den anbringes et nyt sceneteknisk «nummer», det sammenstyrtede hus. Komedieme består af enkeltsekvenser, som kan sættes sammen i et varieret mønster efter et lidt andet princip end i den traditionelle *commedia dell'arte*. Denne kombinerer forskellige handlingselementer, typescener, tirader og lazzi, der også kan forekomme i flere forskellige komedier, mens Bernini kombinerer disse elementer med diverse scenografiske tricks og med satiriske udfald og aktuelle «sketches» i en teknik der kan minde om moderne revy eller «spex». (Rapporten om «Oversvømmelsen» giver også eksempler på satiriske passager).

Det sidste eksempel som skal anføres er det berømte *Branden*, en episode af komedien *La Fiera* (Markedet) ifølge Domenico Berninis biografi (Roma 1713).⁵⁹ I denne komedie vises et karnevalsoptog på scenen. En af vognene ledsages af folk med fakler og en af disse fakkeldærere har fået til opgave at antænde en fingeret ildebrand. På et tidspunkt gnider han en fakkelpind op ad en malet kulisser, der forestiller en mur, sådan som man i virkeligheden kan gnide en halvt udgået fakkelpind op ad en husmur og få frigjort gløden, indtil den i parterret - som selvfølgelig også er instrueret - råber, at han skal passe på der ikke går ild i noget, hvorefter han tænder den og en fingeret ild bryder ud på hele scenen og tager fat i en malet sky, der hænger i luften. Til trods for at Bernini i forvejen havde fortalt kardinal Barberini,⁶⁰ som var vært for forestillingen, at enhver faresituation ville bero på en fiktion, blev både han og alle andre ægte tilskuere grebet af en helt autentisk rædsel, og var i færd med at flygte, indtil Bernini selv gik op på scenen og opklarede den højst tilsigtede misforståelse, bl. a. ved at give plads for næste tableau: en bonde som fredeligt red hen over scenen på et æsel i magelig gang. (Æsler har tilsyneladende en distancerende virkning). Så kan en mindre illusionsbegejstret eftertid plage sig med at fundere over, hvad der ville være sket, hvis der *virkelig* var udbrudt brand i Palazzo Barberini, og kardinalen for alvor havde troet Bernini på hans ord.

Der findes ingen referencer til opførelse af *Fontana di Trevi*, som er både fundet, navngivet og publiceret af Cesare d'Onofrio (Roma, Staderini ed., 1963). Komedien er heller ikke fuldført; den standser efter

⁵⁹ Et afsnit trykt som Appendiks 17, op. cit. pp. 108-10.

⁶⁰ Cp. Chantelous beretning i Appendiks 14, op. cit. 103-4.

III akts 2. scene, mens I og II akt har henholdsvis 8 og 4 scener. Den må da anses for uopført. Men selv i sin ufuldkomne tilstand giver den et værdifuldt indblik i Berninis komedievirksomhed, fordi vi her har i hvert fald det allermeste af en færdig tekst, som de øvrige kilder sjældent befatter sig med. D'Onofrio meddeler en helt paradigmatiske fundhistorie⁶¹. På jagt efter kilder til Berninis afbrudte arbejde med Fontana di Trevi i 1642-43 har han i *Bibliothèque Nationale* i Paris fundet nogle kladdebøger, som skulle indeholde regnskaberne for de udførte fontænearbejder, hvad de for så vidt også gør. Det blev bare ikke til så meget. Til gengæld er bøgerne brugt til andre formål, herunder komedien, som er nedskrevet af en sekretær efter Berninis diktat, der lader til at være foregået i en vis hast. Der er lakuner til senere udfyldning og en enkel intrige, som er altså ikke er ført til nogen konklusion. Navnet er valgt af dokumentationstekniske - for ikke at sige *pedantiske* - grunde; det har intet med komedien og dens handling at gøre. På baggrund af nogle anti-spanske hentydninger daterer d'Onofrio komedien til Urbano VIIIs regeringstid, og da den i følge manuskriptets tilstand må ligge efter arbejderne med fontænen, anses karnevallet 1644 for det sandsynligste, hvilket altsammen forekommer rimeligt.

Ligesom Andreinis *Le due comedie in comedia* handler denne komedie om sin forfatter og dennes forhold til teatret. Komedien foregår i Roma uden for hovedpersonens hus, men også inde i det. Det er altså ikke den helt klassiske renæssancescene som benyttes. Den betjener sig i hvert fald af visse *commedia dell'arte*-masker og konventioner, som den forholder sig yderst frit til. Lad os se på persongalleriet: Hovedfiguren er Dottor Gratiano, den bolognesiske maske af den lærde i et liberalt erhverv; her er han imidlertid ikke læge, professor eller advokat, men selvfølgelig arkitekt, billedhugger, maler, scenograf og komedieforfatter, altså Bernini selv. Bernini spillede normalt rollen som Gratiano i sine egne komedier; men samtidige kilder meddeler, at han også beherskede andre af de klassiske *commedia dell'arte*-figurer⁶². Det er helt evident, at Gratiano-Bernini i denne komedie ganske enkelt spiller sig selv. Den anden klassiske gamle, Pantalone, optræder ikke; men Gratiano har en modpart i den napolitanske adelsmand Alidoro, en konkurrent i alle funktioner, som brænder efter at lære sig Gratianos kunstneriske og

⁶¹ Cp. op. cit. p. 24 ff.

⁶² Cp. Appendiks 16, op .cit. p. 106.

tekniske hemmeligheder, rent ud sagt ved spionage.⁶³ Alidoro forekommer kun i den ufuldendte tredieakt, så det er uklart hvordan konfliktforholdet skulle realiseres på scenen; men det lykkes i hvert fald Alidoro at komme ind i atelieret under arbejdet, forklædt som assistent hos en medhjælper. Gratiano har en datter Angelica og datteren en tilbeder, Cinthio, en ung fattig adelsmand, som imidlertid er beskyttet af «fyrsten» en mægtig mand og stor mæcen. Det traditionelle opbud af dialekttalende tjenerfigurer er også repræsenteret. Cinthio får hjælp til sine intriger af den napolitanske tjenerfigur Coviello, mens den lidt dumme secondo zanni fra Bergamo er Gratianos tjener Traffichino. Til husstanden hører også soubretten, den romerske tjenestepige Rosetta, som Gratiano er forelsket i. Dertil kommer en gruppe elever og assistenter i atelieret, hver med sin dialekt - for øvrigt ganske parallelt med de forskellige professionsrepræsentanter i komedianernes komedie hos Andreini: Iaccaccia, en frittalende romersk maler, som er Gratianos assistent, Cochetto, en fransk maler med maccheronisk sprog, Sepio, snedker fra Città di Castello med lokal dialekt og Moretto, en vist nok romersk medhjælper (med én replik).

Intrigen sættes i gang af Cinthio, på Coviellos forslag: en rig adelsmand (Alidoro) er rede til at betale hvadsomhelst for at få adgang til Gratianos atelier og lure ham kunsten af. Ved hjælp af hans bestikkelsespenge skal Cinthio klæde sig flot og lade som om han har arvet. Derved vil Gratiano lettere kunne akceptere ham som svigersøn, og de to unge forelskede kan få hinanden. Problemet er, at Gratiano må arbejde med en komedie for kunne udspioneres. Cinthio foregiver da, at «fyrsten» ønsker at se en af Gratianos komedier så brændende, at han vil *befale* ham at forberede en. Gratiano er nemlig noget uvillig: komedier er et stort og krævende arbejde. Der må en ordre til, inden Gratiano akcepterer projektet. Denne ordre foregiver Cinthio at overbringe fra fyrsten, hvilket er det svage punkt i hans intrige, fordi det naturligste ville være om den meget nådige og velvillige fyrste begrænsede sig til at bede Gratiano om en komedie. Misforholdet giver anledning til at Zanni, som ikke får oplysningerne til at stemme, forsøger sig med en modintrige mod Coviello og Cinthio. Dette motiv ville have været den

⁶³ D'Onofrio argumenterer relativt fyldestgørende for at Alidoro kan være en satire over den napoletanske maler Salvator Rosa, en anden kunstner og teater-mand, som var Berninis konkurrent og modstander. Op. cit. pp. 31-32.

helt naturlige hovedkonflikt i en traditionel komedie; men hos Bernini er det bare rask antydning, lige som alt det øvrige traditionelle komediestof. Egentlig er det snedigt af Zanni at se Cinthios svage punkt; men da han i fortsættelsen udfolder sig som den dumme tjener bliver det til, at han opgiver modstanden; og i realiteten bliver det ham, som får Alidoro ind i atelieret.

Hvad der interesser Bernini er nemlig selve projektet: komedien der bliver til på scenen, altså metateater i enhver forstand: forfatteren skriver komedieteksten på scenen, samtidig med at hans værksted fremstiller dekorationer og «maskiner» under hans strenge ledelse og under udfoldelse af et hemmelighedskræmmeri, som skal vise sig nytteløst i rammekomediens intrige. Tilmed handler denne komedie inde i komedien, som han påbegynder i II akts 2. scene, assisteret af Rosetta, om det som er fiktionsvirkeligheden i rammekomedien: doktor Gratiano, som er forelsket i tjenestepigen Rosetta.

Alle komedier af klassisk oprindelse veksler mellem scener, som driver handlingen frem, og hvilende, eller «ornamentalske» scener, hvor personerne udfolder deres karakteristiske egenskaber. I *commedia dell'arte* er dette som nævnt sat i system: de hvilende scener falder i to grupper, de patetiske opgør mellem de to elskende, i regelen over ganske stereotype modeller - som vi så repræsenteret i Andreinis komedie - eller de komiske optrin omkring maskerne (Doktoren-Pantalone, Kaptajnens pralerier etc.). *Fontana di Trevi* rummer meget få sådanne hvilende scener, med mindre man da regner diskussionerne om komediens handling (II,2) og om de scenetekniske apparater (II,4) for at høre til kategorien, hvad jeg ikke mener man kan, da de er væsentlige elementer metakomediens fremdrift. Den indledende scene, hvor nogle jøder forgæves forsøger at indkræve gæld hos Cinthio, hører til de «ornamentalske», men illustrerer dog Cinthios fattigdom, som er intrigens forudsætning; Coviellos diskussion med sig selv om han skal følge sin passion og slås med Iacaccia, som har forsøgt at jage ham bort, eller lade fornuften råde (i II,4) er tæt forbundet med et hovedmotiv: Gratiano, som vogter sine forretningshemmeligheder; det samme gælder dialogscenen mellem Zanni, der bagtaler Cinthio, fordi han vil give Alidoro indpas i huset, og Angelica. Ser man endelig på den eneste længere scene mellem de to elskende (II akt, 3.scene) er den helt atypisk som *commedia dell'arte* scene. De to taler ganske vist toscansk, som de skal, og de indleder også med nogle konventionelle symmetriske re-

plikker om kærlighed og blindhed; men det bliver kun til seks ialt, før de forlader den ornamentelle barokretorik og begiver sig ind i selve intrigen, idet Cinthio fortæller Angelica sandheden om komedieprojektet og sine hensigter med det.

Den spinkle handling bevæger sig således temmelig hurtigt fremad, og den er lige som alt andet underordnet det meget rosende (selv)portræt af Gratiano og hans skabende virksomhed. Så vidt vi kommer i handlingen ser det ud til, at konkurrenten Alidoro opnår hvad han vil; men for det første er både denne hans hensigt: for enhver pris at lære Gratiano kunsten af, og hans middel til at opnå den: den ydmyge forklædning som assistent for en medhjælper, den franske maler Cochette, i sig selv et led i den smigrende fremstilling af den store mester.

I den udførligste af de scener som er viet Gratianos aktivitet (II,4) ser vi hans ambitiøse stræben, som ikke standser ved det første resultat. Iacaccia og Sepio har fremstillet en sky, som vækker næsegrus beundring hos Cinthio og Coviello; men Gratiano er ikke tilfreds. Den bliver hastigt hævet og sænket tre gange: «Fordi den fortjener at få mindst tre træk med rebet og tilstå hvem forbryderen er. De, mine herrer! Maskiner laver man ikke for at folk skal le ad dem, men for at skabe forbløffelse: Hvem i alverden vil I have skal blive forundret ved at se på det tøjeri?»⁶⁴ På spørgsmålet om hvordan han da vil have skyen, svarer han: «Jeg ville sørge for, at den efterlignede naturen»⁶⁵, hvorefter han præciserer:

«Kunsthæderigheden, tegningen er den Magiske Kunst, ved hjælp af hvilken man når frem til at narre synet på den mest forbløffende måde og til at få skyen til at løsrive sig fra horisonten og komme stadigt tydeligere fremefter med en naturlig bevægelse og efterhånden som den nærmer sig at udvide sig for at tage sig større ud for synet. Det er at vise, hvordan vinden griber den og bærer den bort, først i en retning, så i en anden, hvorefter den stiger til vejrs. Det er ikke bare at sænke den ned som man gør med en kontravægt.»⁶⁶

⁶⁴ Perche la merita che ghe se dia almanc tri tratt de corda, e si farghe confeser chi el stà l malfattor. Misier vù! Le machine non se fan per fer rider, ma per fer stupir. Chi diavol volì che stupisca, a veder sta faldonà? Op. cit. p. 74.

⁶⁵ Faria che l'imitasse 'l naturel, ib.

⁶⁶ L'insegn, el desegn, è l'Arte Mazica per mezz dei quali s'arriva à ingannar la vista in modo da fere stupier, e di fere spiccar una nuvola dall'orizzonte e venir inanz sempre spiccada con un moto naturel, e a man, a man che la s'avvizina alla vista

Sepio indvender, at dette er lettere sagt end gjort; men Gratiano lover at vise dem *hvordan* han gør det, med hænderne også. Med denne klare henvisning til praksis slutter II akt. De trækker sig tilbage og udøver den på én gang magiske og konkrete, men altså hemmelige kunst.

Forbløffelse, forundring som målet for kunsten, det er hovedsagen i manierismens æstetik, som det så klart blev formuleret af Giambattista Marino i 1600-tallets begyndelse. Dette program vender da også gentagne gange tilbage i Berninis komedietekst. Og det eksemplificeres konkret i denne vigtige scene, hvor han skal overgå alle gennem sin dygtige beherskelse af scentekniske effekter, som beskrives i materielle detaljer. Men hvad er det, som skal være så forbløffende? Først og fremmest er det skyens *naturlighed*, dens bevægelser som en gengivelse af skyernes virkelige flugt på himmelen. Den citerede replik er på én gang en teknisk redegørelse for perspektivets muligheder og et stykke naturlyrik.

Koblingen af de to centrale modsætninger *natur* og *kunsthæder*, som er eksplicit i scenen, vender flere gange tilbage i komedien, også i andre betydninger. «Oh! Så skønne skyer jeg ser sejle gennem luften»,⁶⁷ siger for eksempel Zanni i II akts første scene, idet han glider fra de konkrete teaterskyer man er ved at lave til de endnu mere luftige løgne han aner i Cinthios intrige. «Hvor der er naturlighed er der også kunsthæder. At Fyrsten, som er godheden selv ... osv.»

De to begreber er vigtige elementer i *Fontana di Trevi*'s æstetik. Det hændte at komedieforfatteren Bernini af sine konkurrenter⁶⁸ blev kritiseret for at vise andre ting på scenen end dem der havde at gøre med komediens intrige og de personer, som skaber den, og målet for kritikken var netop hvad Bernini selv var så stolt af: de virkeligheds-efterlignende illusionsnumre: sælgere, som råber på gaden, dansende landsbypiger, som ikke hører hjemme i handlingen. Det man bebrejdede ham var med andre ord referencer til virkeligheden uden for teatret, som er stik imod den «lukkede» aristoteliske komedies formkrav. Vi ser

dilatandose apparir più grand. Mostrer che 'l vento l'azisi, e la trasporti via in zà, e in là e poi se ne vada in sù, e non calarla zù comoud fan i contrapis. Op. cit. pp. 74-75.

⁶⁷ Citatet hænger sammen med det følgende i en replik: O! belle nuvole vedo andar per aria. Infatt dov'è naturalezza è artificio. Che ol Prenzipe chè l'istessa bontà, etc. Op. cit. p. 60.

⁶⁸ Bl. a. af Salvator Rosa, cp. D'Onofrio, op. cit. p. 31.

det samme tydeligt i hans eneste bevarede komedietekst. Til trods for at *Fontana di Trevi* har en klassisk komedieintrige, og til trods for at komedien betjener sig af *commedia dell'artes* abstrakte figurer og stiliserede scener indeholder den kraftige elementer af virkelighedsfremstilling, først og fremmest i den næsten realistiske gengivelse af kunstnerens omgivelser og arbejdsmetoder, som er selve hovedsagen. Det æstetiske program den fremlægger er ganske vist barokkens forbløffelse; men det sker samtidig med at Bernini foretager en sammenstilling af *natur* og *kunst*, som nærmer sig klassicismens. Apparatet skal skabe *forbløffende naturlighed*.

Ser man på et andet væsentligt element: brugen af *sproget*, bekræftes tilsvarende iagttagelser. De to elskendes toscanske sprog er for det første ikke barok veltalenhed som i næsten alle andre samtidige komedier; for det andet bruger mange af de stiliserede figurer dialekten på en måde, som er nærmere ved virkelighedsgengivelse i det spændingsfelt mellem lokal sproglig virkelighed og teaterabstraktion, som karakteriserer dialektbrugen i hele den italienske komedietradition fra Ariosto til Goldoni.

Selvfølgelig er dramatikeren Bernini en barokdigter, lige som arkitekten er en barokarkitekt; men sætter vi hans komedie og *dens brug af illusionismen* op overfor Andreinis tilsvarende får vi samme type polaritet som hvis vi modstiller Bernini med Borromini. Hvor de ligner hinanden er i valget af *kunsten* - og i særdeleshed deres egen - som hovedtema, og tillige i den alvor, hvormed de lader den indgå i en kun tilsyneladende ualvorlig genre.

LITTERATUR

Richard Alewyn und Karl Sälzle. *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg (Rowohlt) 1959.

Mario Baratto. *La Commedia del Cinquecento*. Vicenza (Neri Pozza) 1977.

G.L. Bernini. *Fontana di Trevi*, ed. Cesare D'Onofrio, m. indledning «Gian Lorenzo Bernini e il teatro» og appendiks v. Cesare D'Onofrio. Roma (Staderini) 1963.

Commedie dell'Arte 1-2. A cura di Siro Ferrone, heri G.B. Andreini: *Le due Comedie in Comedia* i vol. 2 pp 9-105. Milano (Mursia) 1985-86.

Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco. *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*. Roma (Bulzoni) 1967.

Carmine Iannaco. *Il Seicento*. Sec. ed. riv. Milano (Vallardi) 1966.

Luciano Mariti. *Comedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi.* Roma (Bulzoni) 1978.

Cesare Molinari. *La Commedia dell'Arte.* Milano (Mondadori) 1985.

Flaminio Scala (ed. Ferruccio Marotti). *Teatro delle favole rappresentative.* Voll. I-II. Milano (Il Polifilo) 1976.

Ferdinando Taviani e Mirella Schino. *Il segreto della Commedia dell'Arte.* Firenze (Casa Usher) 1982.

Roberto Tessari. *La commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca.* Firenze (Olschki) 1969.

SPILL OG SPEIL: MOLIÈRES BALLETTKOMEDIER

Solveig Schult Ulriksen

LA COMTESSE: Mais vraiment on ne vient point ainsi se jeter au travers d'une comédie, et troubler un acteur qui parle.

MONSIEUR HARPIN: Eh têtebleu! la véritable comédie qui se fait ici, c'est celle que vous jouez; et si je vous trouble, c'est de quoi je me soucie peu.

La Comtesse d'Escarbagnas, sc. 7.

Molières ballettkomedier har inntil de aller siste årene vært merkelig lite påaktet både av franske og i noe mindre grad av utenlandske Molièreforskere, og det på tross av at de utgjør bortimot halvparten av forfatterskapet. Frem til høsten 1993 forelå det på fransk en eneste bok om emnet, og den utkom i 1914 (Maurice Pellisson, *Comédies-ballets de Molière*, ny utg. 1976). Deretter kunne man lenge telle på en hånd de kritikere som fant ballettkomediene som sådanne verdt interesse. Faktisk var det musikkforskere som på grunn av Lullys musikk først viet ballettkomediene oppmerksomhet: Romain Rolland i *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe de Lully à Scarlatti*, 1895, Henri Prunières som i tillegg til en rekke verk om fransk hoffballett, italiensk og fransk opera også sto for utgivelsen av Lullys samlede verk i 1930-årene, samt andre tyske og franske musikologer frem til vår tids Lully-biograf, musikkforskeren Philippe Beaussant (*Lully ou le Musicien du Soleil*, 1992). Kulturfilosofer og sosiologer har på sin side vært interessert i det som var rammen for Molières ballettkomedier, de store utendørsfestene ved Ludvig 14.'s hoff, og deres ideologiske og politiske funksjon som en maktens selvrepresentasjon og legitimering (J-M. Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, 1981, Louis Marin, *Le Portrait du roi*, 1981). Andre igjen har tatt for seg hoffballetten og dens utvikling under Ludvig 13. og Ludvig 14. (Margaret McGowan, *L'Art du ballet de cour en France. 1581-1643*, 1963, Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, 1967). Denne forskningen har frembragt nye kunnskaper

om Molières virksomhet ved det kongelige hoff som leverandør av forlystelser, impresario, librettoforfatter, iscenesetter og organisator av hoffestens mange forskjellige innslag, samtidig som den indirekte har kastet nytt lys over ballettkomediene.

Først for et par tiår siden våknet for alvor interessen blant teater- og litteraturforskere, som ikke lenger overser eller avviser denne delen av Molières verk, men ser den som integrert i et forfatterskap i utvikling. Her skal først og fremst nevnes en bok som mer enn noen annen har fornyet dagens Molière-forskning, Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, 1980 (ny utg. 1992), der de senere ballettkomediene ikke bare vies betydelig plass, men betraktes som uttrykk for et nytt og anderledes komediesyn og livssyn, mere beslektet med Erasmus, Rabelais og Montaigne enn med Boileau og Horats. I Defauxs kjølvann kom Georges Forestiers lille bok *Molière en toutes lettres*, 1990, beregnet på et stort publikum, og der det Molière-bildet som tegner seg, er langt rikere og mer mangfoldig enn det tradisjonelle bilde av den store klassiker og teatermann. I Forestiers standardverk *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 1981, får også ballettkomediene av gode grunner en fremtredende plass. Helt i slutten av 1993 kom så Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, hvis forfatter i en årrekke har talt ballettkomediens sak. Det er i seg selv symptomatisk at boken kommer nu: det har opplagt sammenheng med ny interesse for barokken generelt og med gjenoppdagelsen av fransk barokkmusikk spesielt. Lullys operaer har i de siste årene gått for fulle hus på Operaen i Paris, og på ny spilles med overraskende suksess en rekke glemte komponister fra 1600-tallet. Hvem hadde vel hørt om Sainte Colombe og Marin Marais før Jordi Savalls innspillinger ble kjent gjennom Alain Cornieaus film *Tous les matins du monde*? Barokktetateret er i ferd med å få en lignende renessanse: Rotrou spilles som aldri før siden hans egen samtid, igjen kan man se på franske scener Corneilles komedier, stykker av Quinault, Tristan L'Hermitte, Théophile de Viau og de inntil for kort tid siden ganske ukjente Brosse og Lambert. Og for første gang på trehundre år er i det minste noen av Molières ballettkomedier blitt spilt slik de var ment å spilles, med prolog og mellomspill, dans, musikk og sang.¹

Til grunn for denne nye interessen ligger en høyst betimelig revurdering av det tradisjonelle franske syn på 1600-tallets litteratur. Der har som kjent klassisismen vært et slags «nasjonalmonument» og som så-

dant dominert og fortrenget den kunst og litteratur som ikke var i overensstemmelse med klassisistisk estetikk. Så sterk har denne dominansen vært at det faktisk er vanskelig å finne tilsvarende eksempler på lignende amputasjon av egen litterær arv. Denne «classico-centrisme» (i Barthes ord²) har ikke bare sendt en rekke forfattere i glemselen, den har også rammet de etablerte «klassikere», Corneille og Molière. I begge tilfelle er det de samme fem seks stykkene som har vært lest, spilt og kommentert på bekostning av store deler av deres forfatterskap.

Fra 1658 (året Molière og hans trupp vendte tilbake til Paris etter vandreårene i provinsen) frem til 1673 skrev Molière 29 teaterstykker, hvorav 13 ballettkomedier (14 om man regner med *George Dandin*, der bare den tynneste tråd forbinder den talte komedie og den omsluttende pastoralen). Den første, *Les Fâcheux* (1661), ble til, som vi skal se, nærmest ved en tilfeldighet, men Molière hadde ikke vært Molière, om han ikke hadde sett de muligheter den nye formen kunne gi. Ballettkomediene øker i antall i siste del av forfatterskapet som de dominerer helt, og det er også der man finner de viktigste av dem: *Le Sicilien ou l'amour peintre* (1667), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) og *Le Malade imaginaire* (1673). Rett nok har de siste to alltid vært regnet blant Molières store komedier, men i regelen uten hensyntagen til deres estetiske egenart. Stort sett faller ballettkomedien i to grupper: galante kjærlighetskomedier i tidens smak, så som *La Princesse d'Elide* (1664), *Mélicerte* (1666), *La Pastorale comique* (1667), *Les Amants magnifiques* (1670) og *Psyché* (1671). De er ikke alltid fullførte fra Molières hånd: *Mélicerte* slutter etter annen akt, bare noen få scener er bevart av *La Pastorale comique*, mens *La Princesse d'Elide* begynner i verseform og avsluttes i prosa. I *Psyché* utarbeidet Molière handlingsskjema for stykket, skrev 1ste akt og de første scenene i 2. og 3. akt, resten ble ferdigskrevet av Corneille. De øvrige, *Les Fâcheux*, *Le Mariage forcé* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme* og *Le Malade imaginaire* er alle ballettkomedier (med trykk på komedie) med hyppige innslag av burlesk farsekomikk. Med unntak av *Le Malade imaginaire* (som for øvrig også ble skrevet med tanke på oppførelse ved hoffet) var samtlige ballettkomedier kongelige bestillingsverk. De ble oppført under de store hoffestene som under Ludvig 14. utviklet seg til spesifikk fransk genre, dog med røtter tilbake til begynnelsen av århundret. De mest minneverdige, *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664), *Le Ballet des Muses* (des. 1666-jan.1667) og *Le Grand*

Divertissement Royal (1668), var storslagne fester med en ødsel prakt og overdådighet som man knapt kan forestille seg. De strakte seg gjerne over flere dager, ja til og med uker, og inneholdt alle mulige former for divertissementer, ofte innenfor en allegorisk-mytologisk ramme over et fastlagt tema. Temaet kunne også være hentet fra diktningen, som f. eks. i *Les Plaisirs de l'île enchantée*, der det skriver seg fra 6.-8. sang i Ariostos *Orlando furioso*. Festen bød på rideoppvisninger, karusellritt, «courses de bague» og andre former for konkurranseridning, opptog, ballett- og teaterforestillinger, tablåer og illusjonsnumre der scenografer og maskinmestere utførte mirakler, fyrverkeri, musikk og først og fremst dans. Hoffballetten med røtter tilbake til Henrik 4. var den viktigste del av forlystelsene, og det var gjerne balletten som ga festen dens navn. Det var også den eneste kunstform adelen, kvinner og menn, deltok aktivt i, ved siden av profesjonelle dansere. Dans var en av de tre ferdigheter som ble betraktet som uunnværlige i en ung adelsmanns oppdragelse, i tillegg til ridning og våpenbruk. Skolene, især jesuitterskolene, hadde da også sine danselærere som skulle gi de unge en elegant og sikker kroppsføring, smidighet og kroppsbeherskelse. Og danset gjorde de alle, de største hærførere og de største seigneurer med Ludvig 14. som selv var en glimrende danser, i spissen. Kongen danset i *Le Mariage forcé*, i den avsluttende maskaradeballetten i *Le Sicilien* og under førsteoppførelsen av *Les Amants magnifiques*, som han for øvrig selv hadde hatt idéen til. Der danset han Neptun i 1ste mellomspill og Apollon, solguden selv, i 6. og siste mellomspill. Det var også hans siste offentlige danseopptreden.

Estetisk hører hoffesten og dens divertissementer hjemme i barokken, i foreningen av de forskjellige kunstarter som er ment å virke sammen til sansenes forførelse, til øyets og ørets lyst. Det visuelle og spektakulære er dominerende: strålende, dynamiske scenebilder i raske skift, forbløffende og overrrumplende scene-effekter som visker ut grensen mellom illusjon og virkelighet, og der maskinmesteren gjør det umulige mulig i stadig nye metamorfoser. Barokk er også prakten, innfallsrikdommen og den efemere ødselhet, som når feen Alcinas palass, der Ruggiero (danset av kongen) har vært holdt fanget, oppslukes av flammene i siste opptrinn i *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Og hoffesten er fra ende til annen preget av barokkens teatralitet. Konge og adel setter seg selv i scene i en storslagen forestilling, som ikke bare skal åpenbare for allverden rikets og monarkens glans og herlighet (på kongens befaling

ble Versailles porter åpnet «afin qu'il n'y eût personne qui ne prît part au divertissement»), men som også både for Ludvig 14. og hans forgjenger var et viktig styringsredskap og ledd i «domestiseringen» av den gamle føydale adel. Fronden, da adelen gikk til åpen kamp mot kongemakten, var ennu levende i minnet (ikke minst hos den unge kongen selv) og lå til grunn for hans vilje til å knytte adelen til seg gjennom stadig tettere avhengighetsbånd. Hoffestene spilte en vesentlig rolle i den gradvise omformingen av en krigersk, uregjerlig og alltid våpenklar adel til en temmet hoffadel som hadde byttet rustningen med parykken, og hvis eksistens var ensbetydende med representasjon og opptreden.

I denne rammen var det Molières ballettkomedier ble skapt. De forutsatte nødvendigvis et nært samarbeide mellom flere personer: Beauchamp som var kongens danselærer, koreograf og ballettmester (også tidvis komponist og som sådan ansvarlig for musikken til *Les Fâcheux*), den italienske Carlo Vigarani, scenograf og maskinmester, og i den egenskap «trollmannen» Torellis etterfølger, men først og fremst Lully - Lully som skrev musikken til alle Molières ballettkomedier fra *Le Mariage forcé* i 1664 til og med *Psyché* i 1671, samt en «courante» i *Les Fâcheux*. I ti år var de venner, de danset sammen og spilte sammen i *Monsieur de Pourceaugnac* og i *Le Bourgeois gentilhomme*, der Lully var Den store mufti, mens Molière spilte den adelsgale Monsieur Jourdain som i slutten av stykket opptas i det tyrkiske adelsskap og opphøyes til «Mamamouchi». Det siste store verket Molière og Lully samarbeidet om, *Psyché*, kunne ha vært begynnelsen til den fransk opera, om ikke vennskapet mellom «les deux Baptiste» året etter hadde tatt en brå slutt. Etter alt å dømme kom Lully Molière i forkjøpet og skaffet seg alene det operaprivilegium som de (tror man) hadde planer om å søke sammen. Med ett slag var det forbudt for alle andre teatre å oppføre stykker med musikk og dans, og den forbudet i første rekke rammet, var Molière. Våren 1671 hadde han pådratt seg store utgifter for å bygge om teatersalen i Palais-Royal og engasjert en rekke musikere, sangere og dansere for å kunne spille *Psyché* for sitt Paris-publikum. Forbudet ble noe lempet på slik at *Psyché* ble spilt, som også Molières siste stykke *Le Malade imaginaire*, men da til musikk av den unge Marc-Antoine Charpentier.

Fordi ballettkomediene ble til i disse omgivelser, som del av stor-slagne hofforlystelser, har man i ettertid sluttet at de var for rent plikt-

arbeid å regne og ikke hadde annen interesse enn å gjenspeile kongens og hoffets frivole og dekadente smak. Til det er å si at samtlige ballettkomedier med unntak av *Mélicerte* og *La Pastorale comique* ble oppført på Molières eget teater i Paris med den dertil hørende musikk og dans (*George Dandin* ble rett nok spilt uten pastoralen). Det var naturligvis meget kostbare forestillinger som krevde store ressurser, engasjement av musikere og dansere og som sagt ombygning av teateret for full utnyttelse av scenemaskineriet. Molière lot også sine ballettkomedier trykke. Etter alt å dømme var hoffets smak, den utpregede forkjærlighet for det spektakulære og visuelt frapperende, overraskende effekter, scenskift for åpen scene, praktfulle dekorasjoner og kostymer også Paris-publikumets smak. Molières mest innbringende suksess var hverken *L'Ecole des femmes*, *Tartuffe* eller *Le Misanthrope*, det var *Psyché*. Ingenting tyder på at Molière selv betraktet denne delen av sitt verk som på noen måte mindreverdige. Tvertimot - *Le Malade imaginaire* som det er all mulig grunn til å tro at Molière visste var hans siste komedie, og som alment betraktes som hans «kunstneriske testamente», er i direkte forlengelse av den nye komedieformen som i sin tid ble innledet med *Les Fâcheux*.

I forordet til *Les Fâcheux* forteller Molière hvordan stykket ble til. Det skjedde under en storslått fest som Ludvig 14's «finansminister» (surintendant des finances) Fouquet holdt for kongen og hans hoff den 17. august, 1661, på sitt slott Vaux-le-Vicomte³. I tillegg til en nyskrevet komedie av Molière ønsket Fouquet også å presentere en ballett for den danseglade kongen, og fordi man bare hadde et lite antall dansere til rådighet, ble løsningen å kombinere balletten og komedien. De forskjellige ballettopptrinnene ble derfor lagt inn mellom aktene i komedien for å gi danserne tid til å skifte kostyme:

De sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les couvrir au sujet le mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie; mais comme le temps était fort précipité, et que tout cela ne fut pas réglé entièrement par une même tête, on trouvera peut-être quelques endroits du ballet qui n'entrent pas dans la comédie aussi naturellement que d'autres. Quoiqu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres; et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité; et, comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idées à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir.

Molière var som kjent teatermann til fingerspissene, og det er karakteristisk at det er på bakgrunn av et praktisk problem at den nye genren ble til. Og et lykkelig sammentreff var det: møtet mellom musikkens og dansens kunst og komedien forsterker den iboende musikalitet og koreografi i Molières egen kunst, i stykkenes komposisjon, basert på symmetri og gjentakelse, i situasjonskomikkens rytmiske mønstre og ikke minst i de stiliserte deler av dialogen, der replikkvekslingen får preg av verbal dans og ballett. Musikk og dans, skrev i 1944 en annen stor teatermann, Jacques Copeau, ligger gjemt i Molières prosa: «cette extraordinaire prose de théâtre, travaillé par toutes sortes de rythmes qui exigent de l'interprète une certaine diction et certains mouvements. (...) Ainsi sa parole s'apprête à devenir chant et son action touche à la danse» (*Registres II. Molière*, 1976).

Både det greske teater og den italienske commedia dell'arte inneholdt innslag av musikk og dans, men uten at disse «ornements», som man sa, var forsøkt integrert i den talte komedie. Det originalt nyskapende i Molières ballettkomedie er nettopp integrasjonen: så langt fra å være utvendig pynt, er «les ornements» i de mest vellykkede stykkene en naturlig og nødvendig del av handlingen. Ballett, musikk og komedie utgjør «une seule chose», et totalteater, der instrumentalmusikk, sang, dans og tale inngår i en estetisk enhet. Formen varieres og perfektioneres etterhvert, inntil den når det nært fullkomne i *Le Sicilien*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme* og *Le Malade imaginaire*. Her er musikk og dans heller ikke lenger begrenset til mellomspillene, men inngår i hver enkelt akt eller scene, der de er en uløselig del av den dramatiske handling. Når kjærligheten ikke kan sies, kan den synges, som i *Le Sicilien* og i *Le Malade imaginaire*. Syngende og dansende doktorer og apotekere omringer provinsboeren Pourceaugnac, som tror han er havnet i et galehus han gjør best i å komme seg hurtigst mulig fra, om det så betyr - hva meningen var - at han oppgir sitt frierærend i Paris. I *Le Bourgeois gentilhomme* er sammensmeltingen med musikk og dans så fullkommen at den talte tekst knapt kan tenkes å være dem foruten. Musikk- og danseleksjonene i 1ste akt er uunnværlige i Monsieur Jourdain's bestrebelse på å tilegne seg adelsmannens ferdigheter, festmåltidet, drikkesangen og kjøkkenguttenes dans i tredje mellomspill er hans gave til den tilbedte markisen, den store tyrkiske seremonien i 5. akt kroner hans ubeseirede dårskap, hvorpå det hele avsluttes i festglede

med en «Nasjonenes ballett», der komediens personer inntar tilskuerplassene med «Hans tyrkiske høyhet» i spissen.

Doktorpromosjonen til festmusikk i slutten av *Le Malade imaginaire*, der Argan spiller hovedrollen i et iscenesatt spill, er på tilsvarende vis forberedt av Béralde som den eneste mulige terapi overfor brorens innbilte, men desto mer uheldelige sykdom.

Ballettkomediene utspiller seg i en annen atmosfære enn ellers i Molières teater. Musikk og dans fører inn i et fantasiens univers og kaster et poesiens skjær over den menneskelige dårskap som utfoldes på scenen. Kontakten med den konkrete virkelighet blir likevel aldri brutt, selv ikke i de galante kjærlighetskomediene og hyrdespillene; der er alltid en tjener eller en hoffnarr tilstede som bringer virkeligheten inn i fantasiens ideale verden, og med den en diskret kritikk og en ironisk distanse til det galante spill og de konvensjoner det hviler på. Ballettkomediene utelukker såvisst ikke realistisk satire av godt gammelt Molière-merke, rettet mot falske autoriteter av alle slag, enten de nu er medisinere, jurister eller filosofer. Få steder er harselasen mer bitende og satiren beskere enn i *Monsieur de Pourceaugnac* og *Le Malade imaginaire*. Og her, i disse siste stykkene, forsterkes ytterligere den refleksive dimensjon som preger Molières teater i sin helhet: en selvrefererende, selvreflekterende dimensjon, der teateret peker på seg selv og stiller seg selv til skue.

Nytt er det ikke; de aller fleste av Molières personer i de øvrige komediene, fra Sganarelle i *Le Médecin volant* til Scapin i *Les Fourberies*, er på et eller annet tidspunkt involvert i forskjellige former for spill der de spiller noe annet enn det de er. Tjeneren Mascarille i *Les Précieuses ridicules* går med liv og lyst inn i sin rolle som marki. Agnès i *L'Ecole des femmes* spiller for Arnolpe en liten scene der hun gjengir dialog og situasjon fra sitt første møte med Horace og med en gammel kone i koblerskens tradisjonelle rolle. Arnolphe selv instruerer tjenerne Georgette og Alain slik han vil de skal motta Horace og lar dem prøvespille den ublide mottagelsen for seg, mens han selv inntar Horaces rolle. Hans eget identitetsbytte til Monsieur de la Souche er dertil det grunnlag hele intrigen er basert på. Molière spiller Molière i *L'Impromptu de Versailles*, Elmire i *Le Tartuffe* spiller lokkedue for å få hykleren til å avsløre seg selv. Og i Célimènes salong i *Le Misanthrope* er alt som skjer spill og teater. Den berømte portrettscenen (akt II, sc. 4), der Célimène på stikkord briljerer med raskt skisserte, ondskapsfulle portretter av de

omtalte personer, er på samme tid en naturtro gjengivelse av en i tiden populær selskapslek og en komediescene med en hovedrolle (Célimène), biroller (de applauderende markier som gir stikkordet) og tilskuere (Eliante, Philinte og Alceste som til sist eksploderer i raseri overfor Célimènes altfor vellykkede prestasjon). Her, kanskje mer enn i noen annen komedie, gir Molières komedie et presist og virkelighetsnært bilde av et samfunn og et sosietetsliv som i sitt vesen er teatralt, og der teateret - «miroir public», som det heter i *La Critique de l'Ecole de femmes* - speiler virkeligheten som speiler teateret⁴.

I ballettkomediene er denne eksplisitte referansen til teateret som sådant allestedsnærværende, enten det er som forskjellige former for forkledninger, rollespill og spill i spillet, som ren parodi på de underliggende konvensjoner, eller som metareplikker med kommentarer til det pågående spill. Det gjelder hva enten personene er tilskuere til de andres spill innenfor den talte komedie, til innslag av musikk og dans i selve aktene eller til iscenesatte, profesjonelle oppførelser i mellomspillene, som i seg selv er små komedier innenfor den store. Samtlige ballettkomedier gir eksempler på tilsvarende teatralisering, om det så er den lille énakteren *La Comtesse d'Escarbagnas* som i utgangspunktet var et påskudd for oppførelse av de mest storslagne mellomspillene fra tidligere ballettkomedier under feiringen av bryllupet mellom kongens bror og den tyske «princesse Palatine» (*Le Ballet des ballets*, 2. des., 1671). I den anledning og for å gjøre ære på den nyankomne prinsessen ønsket kongen å la alt det fransk teater kunne oppvise av skjønnhet og prakt, passere revy. For ikke bare å bruke gammelt stoff innlemmet Molière i stykket en nyskrevet pastorale som senere er gått tapt, og med den informasjonen om hvordan denne høyst blandede forestillingen var sydd sammen. For øvrig er det verdt å legge merke til at da *La Comtesse d'Escarbagnas* noen måneder senere (juli-august, 1672) ble oppført på Molières eget Paris-teater, var det også med mellomspill fra tidligere komedier, om enn andre og mindre kostbare enn de der Lully med kongens, som det synes, uutømmelige ressurser i bakhånden danset, spilte og sang.

De ni scenene i *La Comtesse d'Escarbagnas* utspiller seg i Angoulême, i enkegrevinnens salong, der hun mottar sine friere, embedsmenn av borgerskapet - en rettsassessor som oppvarter grevinnen med gode pærer og tåpelige dikt, og en representant for den nye tid, skatteforpakteren og finansieren Monsieur Harpin, som i kraft av sine penger har kjøpt seg

adgang til den adelige salong. Den tredje frieren er en ung vicomte som har sine øyne og sitt hjerte annetsteds hen, men som for å nå sine mål, foregir å gjøre kur til grevinnen, blant annet ved å tilby henne underholdning i form av en komedie. «Cette feinte», sier hans hjertes utkårede, «m'est une comédie fort agréable, et je ne sais si celle que vous nous donnez aujourd'hui me divertira davantage. Notre comtesse d'Escarbagnas, avec son perpétuel entêtement de qualité, est un aussi bon personnage qu'on en puisse mettre au théâtre. «Grevinnen har nemlig vært på besøk i Paris og kommer tilbake til sin hjemlige provinsby med hodet fullt av fornemme griller, like lite i stand til å etterleve modellene som de små provinsfrøknene Cathos og Madelon i *Les Précieuses*. I slutten av stykket er personene samlet for å bivåne den lovede komedie, hvorpå Harpin overfor rivalens suksess bryt bryter inn i spillet og erklærer at han ikke akter «å betale fiolinene for andres dans»: «Voilà ma scène faite, voilà mon rôle joué. Serviteur à la compagnie». Spillet gjenopptas, men avbrytes igjen, denne gang i form av et brevbud som gir de to unge beskjed om at de har foreldrenes tillatelse til å gifte seg. «Voilà notre comédie achevée aussi», sier den navnløse vicomte, hvoretter stykket avsluttes med at han tildeler samtlige personer passende ektefeller, fordi, sier han, «les comédies veulent de ces sortes de choses». Stykket er knapt mer enn en skisse (det ble heller ikke utgitt før etter Molières død), like fullt har det levende og naturtro skikkelser, den prentensiøse og fjollete grevinnen og de to provinsielle øvrighetspersoner, som begge, ikke minst Harpin, har en lang fremtid foran seg på teateret som i samfunnet for øvrig. I denne sammenheng er det mest interessante at Molière også her ved spill i spillet og ironisk lek med teaterets konvensjoner ikke bare understreker det teatrale i stykket, men også den hårfine grensen mellom spill og liv, mellom livets og teaterets komedie.

Personene i ballettkomediene, unge og gamle, menn og kvinner, tjenere og herrer er så å si uten unntak komedianter som spiller komedie like naturlig som de puster. Den unge beiler opptrer som lege, portrettmaler, tyrkisk prins og musikk lærer for å nå sine mål, hva enten han heter Clitandre (*L'Amour médecin*),Adraste (*Le Sicilien*), Cléonte (*Le Bourgeois*) eller Cléante (*Le Malade*). De unge pikene er mindre foretaksomme (med unntak av den drevne Angélique i *George Dandin*), men også de spiller komedie når det trengs, og av og til når det ikke trengs, i ren spilleglede synes det, og for bedre å forsones med kjæresten når

tiden er inne. Instruert av Sbrigani spiller den arme Pourceaugnac en fornem adelsdame for etter mange prøvelser (leger som vil helbrede ham for hans påståtte galskap, apotekere som forfølger ham med klystersprøyten, diverse kvinner som hevder at de er gift med ham) å flykte fra den farlige by Paris, hvor «il pleut des femmes et des lave-ments». Jourdain som gjør hva han kan for å bli den adelsmann han så sørgelig lite er skikket til å være, går helt og fullt inn i rollen som «Mamamouchi», snakker «tyrkisk» og avleverer med ny sikkerhet galante komplimenter til den beundrede markisen. Men det som for de øvrige personene er organisert spill og komedie («pour nous ajuster [à ses] visions») er for ham den skjære virkelighet - en virkelighet som om-sider er blitt slik han vil ha den. «Ah! Voilà tout le monde raisonnable», sier han tilfreds i slutten av stykket, når Madame Jourdain gir sitt samtykke til datterens giftemål med den angivelige tyrkiske prins.

«Den innbilte syke» (spilt av den dødssyke Molière) finner den dypeste tilfredstillelse i å spille syk og pleietrengende for på den måten bedre å beherske sine omgivelser. Også Argan er i den grad i sine innbilningers vold at for ham er spillet liv, skjønt han i øyeblikkets opphisselse stadig glemmer sin skrøpelighet. Han spiller bevisst komedie, når han tilskyndet av Toinette angivelig ligger død for å sette kone og datter på prøve. Spille død gjør også Argans åtteårige datter Louison tidligere i stykket i en med rette berømt scene, der Argan drives til å vise de faderlige følelser og den «naturlige godhet» han ellers gjør sitt beste for å skjule.

Spillet settes oftest i scene av en gammel kjenning som har sine aner tilbake til antikken, den oppfinnsomme, slu og listige tjener («le valet fourbe»): Lisette i *L'Amour médecin*, Hali i *Le Sicilien* («ma qualité de fourbe s'indigne de tous ces obstacles»), Sbrigani, «homme d'intrigue», i *Pourceaugnac*, Covielle i *Le Bourgeois* og den praktfulle Toinette i *Le Malade* som er en enda bedre skuespiller enn sine ellers dyktige kolleger. De er perfekte iscenesettere og instruktører, seremonimestre og selv skuespillere, som trekker i alle tråder, manøvrerer, manipulerer og gjennomfører med hell de villeste planer. Fra Mascarille, *fourbum im-perator*, i et av Molières aller første stykker, *L'Etourdi*, via Scapin til Toinette er de forkledningens og metamorfosens mestre, boltrer seg i de forskjelligste språk og dialekter og skifter ham som de skifter skjorte. Det er ved deres, det vil si ved teaterets hjelp, faren avverges, de elskende får hverandre, og den maniske hovedperson i all sin galskap

om ikke kureres, så i alle fall nøytraliseres og ufarliggjøres, det hele i en atmosfære av fest, latter og glede. De er det som betimelig griper inn med sin list og sitt renkespill, og som bringer forstand og fornuft inn i en verden der den forrykte hovedperson truer de andre personers lykke. Og når hovedpersonen ikke lar seg bringe ut av sine illusjoner, og heller ikke er mottagelige for fornuft eller lar seg korrigere, er de løsninger de finner, på det samme imaginære, illusoriske plan. Der Arnolphe forlater scenen med et uartikulert utbrudd etter at alle hans mottrekk har slått feil, Tartuffe uskadeliggjøres og Orgon tar til vettet, der triumferer nu galskapen. Monsieur Jourdain opptas i det tyrkiske adelskap, Argan blir doktor og sin egen lege.

Den illusjonsverden hvor ønsker og drømmer oppfylles, hvor «alle er fornuftige», hvor den gale spiller sin rolle til fullkommenhet og får de andre med på leken, det er teaterets verden. Og fordi menneskelivet i ballettkomedienes perspektiv er spill og teater, ligger den virkelige visdom i å akseptere det som sådant, og i bevisstheten om den almene dårskap «lystig ta del i leken», vel vitende om at «det er å spille med i livets komedie» (*Dårskapens lovtale*). Molières siste komedier er da også teater om teateret, ganske spesielt den aller siste, der legekunsten og teaterets kunst settes opp mot hverandre, og der stykket i sin helhet er en hyllest til teateret som «alternativ terapi»⁵. Det er selvsagt ingen tilfeldighet at Angélique og Cléonte møtte hverandre på teateret, at det nettopp er der forelskelsen oppstår, og med den de motkrefter som til sist beseirer Argans destruktive mani. Med Argan og Diafoirus far og sønn som tilskuere (Argan dessuten som uvitende aktør) forteller de sin historie og bekrefter sin kjærlighet i en improvisert operascene («le petit opéra impromptu»), som speiler handlingen i den omgivende komedie, og der de sanne følelser kommer til uttrykk i fiksjonens speil. Når Argan spiller død, er det igjen spillet som avslører skjult sannhet, Bélines falskhet og Angéliques oppriktige kjærlighet til faren. Toinettes virtuose opptreden som berømt lege med de mest drastiske remedier rokker for første gang ved Argans absolutte tiltro til legestanden. Musikk, dans og teater, «cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon», sier Béralde, som prøver å bringe Argan ut av villfarelsen og foreslår for ham «pour vous divertir, vous mener voir sur ce chapitre quelque'une des comédies de Molière». Til liten nytte - Argan er, vet vi, hinsides fornuft, også komediens fornuft. Da gjenstår å tilpasse seg - «s'accommoder à ses

fantaisies», som Béralde sier i samme ordelag som Covielle i *Le Bourgeois* - og la komedien komme til Argan.

¹ Jean-Marie Villégier, som er en pionér i denne sammenheng, oppførte i 1990 *Le Malade imaginaire* på Théâtre du Châtelet, der Charpentiers musikk («avant l'interdit») for første gang i stykkets historie ble spilt i sin helhet. Omtrent samtidig ble *Les Amants magnifiques* spilt i all sin prakt av La compagnie Fievet-Palies, og kort tid før *Le Bourgeois gentilhomme* på Comédie-Française i Jean-Luc Bouttés iscenesettelse, også der med vilje til å gjenskape ballettkomediens totalteater. Det skal også sies at genren i tidligere tider hadde sine talsmenn: Sainte-Beuve, Baudelaire og særlig Théophile Gautier som i en avisartikkel skrev følgende: «Il y a dans Molière, outre le profond philosophe et le grand poète comique, un joyeux impresario de fêtes galantes, un librettiste de ballets, un ordonnateur d'intermèdes que la rigidité classique néglige trop» (sitert etter Mazouer, op.cit, p.13).

² I et foredrag i Cerisy-la-Salle, juli 1969, «Réflexions sur un manuel», der Barthes siterte de Gaulle: «est français (...) ce qui est 'régulier, normal, national'».

³ Festen, som i detalj er beskrevet av La Fontaine, fikk som kjent skjebnesvangre konsekvenser for Fouquet selv. Knappe tre uker etter festen ble Fouquet fengslet, anklaget for å ha beriket seg på statens bekostning, og dømt til livsvarig fengsel etter kongens personlige inngripen. Etter alt å dømme ble det hele iscenesatt av Colbert som ønsket å kvitte seg med en politisk rival, og som spilte på kongens irritasjon over den prakt hans minister omga seg med i Vaux, der kongens bord var dekket med gulltallerkener. Hans eget Versailles var ennu bare et lite jaktstott, og hans gullservice var sendt til omsmelting for å dekke de siste omkostningene ved Tredveårskrigen.

⁴ Jean-Jacques Desmorest, «Une notion théâtrale de l'existence», *L'Esprit Créateur*, XI, 2, 1971, s. 77-91. Også behandlet i Defaux's og Forestiers tidligere nevnte studier.

⁵ Philip R. Berk, «The Therapy of Art in *Le Malade imaginaire*», *The French Review*, vol. XLV, Special Issue, no. 4, Spring, 1972.

AMPHITRYON -

MØTESTED MELLOM BAROKK OG KLASSISISME

Halldis Christiansen Sørby

Molières *Amphitryon* er skrevet i 1668, 30 år etter *Les Sosies* av Rotrou, et annet stykke bygget på samme kilde (Plautus), og hvor persongalleri og handling er omtrent lik. Stykket hører ikke til blant Molières mest kjente - og grunnen er sannsynligvis at det er atypisk både for Molière og for klassisismen. En grunn til valg av tittel på denne artikkelen er det faktum at stykket er skrevet midt i den perioden som kalles klassisisme, men at det likefullt har mange trekk typiske for barokken. Således har stykket vært vanskelig å klassifisere, og har til nå vært oversatt og undervurdert. Handlingen er bygget over samme lest som *Les Sosies* og persongalleriet er omtrent det samme.

Naturlig nok vil jeg i dette innlegget sentrere oppmerksomheten rundt *Amphitryons* barokke trekk, men det er passende først å klargjøre de klassisistiske innslag. De finnes i stykkets form og oppbygning. Både tidens og stedets enhet respekteres. Handlingen utspilles foran og inne i Amphitryons hus, og tidsmessig strekker den seg over en natt som riktig nok er kunstig forlenget, og den påfølgende dag. Altså: godt innenfor de aksepterte 24 timer.

Handlingens enhet kan man derimot ikke si blir respektert i samsvar med de klassisistiske krav. For mange handlinger utspilles samtidig, og det vil derfor passe bedre å si at handlingens enhet samsvarer med de pre-klassiske eller barokke prinsipper. Kravet om sannsynlighet eller *vraisemblance* var meget viktig i det klassisistiske teater. Heller ikke dette kravet synes oppfylt i *Amphitryon*, siden stykket er bygget rundt en totalt uvirkelig hendelse hentet fra mytologien. Slike eventyrlige innslag ble ikke akseptert av klassisismens fremste talsmann - Boileau. Barokken derimot aksepterte mye lettere denne form for usannsynlige hendelser og anakronismer.

Det barokke i *Amphitryon* finnes både i form og innhold, og hovedelementene er de følgende: 1. speilstruktur, 2. identitetsproblematikk, 3. blanding av stilarter (i motsetning til klassisismens krav om enkelhet og klarhet), 4. det ustadige hjerte og erobring. Jeg vil i særlig grad konsentrere meg om identitetsproblematikk og speilstruktur og i forbin-

delse med det resumeet av handlingen som nå følger, vil jeg gjøre rede for hovedtrekkene i stykkets spillestruktur.

Amphitryon åpner med en prolog, hvor Mercure ber den allegoriske figuren Natten om å forlenge natten, slik at Jupiter kan få fullført sitt prosjekt om å forføre Alcmène. Bruken av prolog henger igjen fra midalderteateret og er relativt uvanlig både i barokkens og klassisismens teater. Eksposisjonen fortsetter i første scene i første akt, hvor Sosie møter Mercure, som nekter ham å komme inn i huset. Mye komikk utspilles idet Sosie møter en som er på en prikk lik ham selv, like vakker og kjekk, men ganske grusom og hard idet han gir Sosie flere omganger med pryl. I neste scene tar Jupiter avskjed med Alcmène etter å ha tilbrakt natten med henne, og han prøver å overbevise henne om at hun skal se elskeren i ham, ikke ektemannen. Etter dette vender *Amphitryon* tilbake fra krigen, og blir møtt av Sosie som prøver å forklare ham at det nå finnes to stk. Sosie.

Amphitryon møter sin hustru Alcmène som blir forbauset over å se ham tilbake så raskt. En krangel utvikler seg, med det resultat at Alcmène vil skilles. Noen scener etter kommer Jupiter tilbake og møter en rasende Alcmène, og han må be om tilgivelse for den krangel den ekte *Amphitryon* har satt igang som en følge av forvekslingene.

Disse tre scenene som utspilles mellom herren og hans hustru, blir alle etterfulgt av scener hvor det samme utspilles på tjenernivå. Mercure fremstår som Sosie, og erter dennes kone Cléanthis. Slik oppstår det en speileffekt mellom scenene, som også virker forvrengende, idet rammen er lik, mens innholdet er ulikt. Scenen med den ekteskapelige krangelen mellom Mercure og Cléanthis følger umiddelbart etter kjærlighetsscenen mellom Jupiter og Alcmène. Mellom disse to scenene er det parallell og avvik både i form og innhold. Rammen som gir stykket dets hovedspeileffekt er som følger: to par som hver er dannet av en gud som gir seg ut for en mann, og en kvinne som er uvitende om dette bedrageriet. Temaet er imidlertid snudd om: kjærligheten er gjengjeldt i den første dialogen, mens den ikke er det i den andre.

Cléanthis blir ydmyket av sin falske ektemann, mens Alcmène er mer tilfreds enn noensinne. Det er også en kontrast mellom de unges kjærlighet og ekteskapet til Sosie og Cléanthis som har vart i 15 år. Scene 2 og 3 i annen akt er konstruert etter samme spillekjema, men utgangen er forskjellig. Likheten er sikret gjennom de samme parene, som nå er satt sammen av de ekte personene. Kvinnene rekapitulerer hendelsene som

har funnet sted i ektemennenes fravær og to krangler settes i gang. Ektemennenes reaksjoner er forskjellige, Sosie som aner hva som har skjedd, kan ikke avstå fra å le og finner på en mengde med unnskyldninger for sin dobbeltgjengers oppførsel. Amphitryon på sin side, kjenner ikke til sannheten og raser av sinne og ydmykelse.

I det siste paret av scener som gir en speileffekt, er rammen ikke lenger analog for de to parene. Den falske Amphitryon prøver å gjenopprette freden mellom ham selv og Alcmène, en handling som kan tjene til et mulig utgangspunkt for en senere virkelig forsoning. Den ekte Sosie prøver å følge dette eksemplet, men han lykkes ikke.

Vi er nå kommet frem til tredje akt. Her utvikles forvekslingsproblematikken, og intrigen føres frem til oppklaringen. Amphitryons stolthet er såret, og han blir stilt overfor et virkelig dilemma: skal han holde den vanære som er kommet over hans hus hemmelig, eller skal han søke hevn? Han velger hevn og søker hjelp hos sine venner. Videre blir han nektet inngang i sitt eget hus av Mercure, og gjort oppmerksom på at Amphitryon er der inne sammen med Alcmène. Sosie klarer ikke lenger å skille den falske Amphitryon fra den ekte. Intrigens løsning blir effektivt av Jupiter, som i de siste scenene forklarer Amphitryon og de andre tilstedeværende at det er han som har gitt seg ut for Amphitryon, og at sistnevnte bør betrakte dette som en ære. Herkules blir resultatet av Jupiters eventyr med Alcmène.

Jeg vil nå gå noe nøyere inn på andre sider av stykkets speilstruktur, nemlig dets symmetriske persongalleri, som er ganske enestående. Denne symmetrien kan også sees på som en side av barokkens forkjærlighet for speileffekter, idet to sider som er satt symmetrisk opp også fungerer som hverandres speil. Kravet om symmetri gjenfinnes man i barokkens arkitektur, f.eks. i de franske slottshavene, som i Versailles.

Personene i *Amphitryon* utgjør par, og gjennom disse kan man oppdage stykkets tematiske substans. Endringen mellom forskjellige nivåer, det ene overordnet og de andre underordnet, er en av aksene som stykket er konstruert rundt. Personene står over hverandre i tre nivåer - gud, herre og tjener. Det er to plan: det himmelske og det jordiske, og to verdner: den mytologiske verden og den «virkelige» verden. Gudene - Jupiter og Mercure utgjør et par som befinner seg noe på siden, idet de er himmelske mens de på samme tid blander seg inn i menneskenes liv og identiteter. Paret dannet av Amphitryon og Sosie reflekterer det første i den utstrekning det handler om forhold mellom en overordnet

og en underordnet i begge tilfeller. Interne forhold mellom herrer og tjenere bestemmer dannelsen av to nye par: Jupiter-Amphitryon og Mercure-Sosie. Stykkets to kvinner, Alcmène og Cléanthis danner også et par, og sammen med sine ektemenn utgjør de to nye par, som reflekterer hverandre.

Linjene mellom de forskjellige personene krysses gjentatte ganger, og handlingen tillater å indikere andre enheter enn par. Slik utgjør Alcmène, Amphitryon og Jupiter en trio. Rollen til Cléanthis, ikke-eksisterende i de foregående stykker over samme tema, kompletterer bildet og gir stykket en symmetri som er karakteristisk for dets struktur. Mercures oppførsel overfor Cléanthis skiller seg mye fra Sosies. Ikke desto mindre vil jeg kalle forholdet Cléanthis-Mercure-Sosie en trio.

Selv om forholdet Alcmène-Jupiter-Amphitryon er aksentert om, har ikke Molière tildelt stykkets kvinner noen sentral plass, verken i utviklingen av deres karakterer eller i beskrivelsen av deres personlighet. Handlingen er sentrert om de mannlige personene, og det er særlig deres verdier og deres forhold som er aksentuert og diskutert. Hvis man ser situasjonenes kompleksitet fra kvinnenens synspunkt, oppdager man at de har intime forhold kun med dem de tar for å være deres ektemenn.

Slik representerer hvert par komplementære eller motsatte holdninger til menneskelige erfaringer. Paret Amphitryon-Sosie kaller gjennom sin forskjellige oppførsel frem to motsatte holdninger i den samme situasjon. Jupiter-Mercure oppfører seg forskjellig både overfor de to mennene de dobler og de to kvinnene. Holdningene er komplementære idet de utfyller Amphitryons og Sosies personligheter, i den utstrekning gudene realiserer eller avslører skjulte ønsker eller sider hos sine ofre.

Jeg vil nå gå over til å snakke om identitetsproblematikken, nærmere bestemt innslaget av dobbeltgjengere. Formmessig kan identitetsspørsmålet sees i sammenheng med spillstrukturen, siden dette spørsmålet belyses ved hjelp av dobbeltgjengere som jo er hverandres perfekte speilbilder. Identitetsproblematikken angår således både form og innhold og utløser forvekslingene som danner grunnlaget for intrigen. Identitetsproblematikk og depersonalisasjon angår i særlig grad Amphitryon og hans tjener Sosie. Jupiter og hans medhjelper Mercure tilraner seg for en tid deres identiteter og deres rettigheter. Denne tilranelsen medfører alvorlige konsekvenser, og belyser på samme tid makt-

forholdene mellom herre og tjener på 1600-tallet og identitetens sanne natur.

Bruken av dobbeltgjengere i *Amphitryon* er ikke bare et dramaturgisk påfunn, skapt for å lage en komisk forvirring eller for å utløse den uungåelige latteren som følger av forvekslinger. Mye viktigere er det at den er et middel som kan brukes til å undersøke dualiteten mellom maske og ansikt. Jupiters tilstedeværelse krever at Amphitryon må møte sitt eget jeg, ansikt til ansikt. For et øyeblikk er han nødt til å ta av seg den masken han vanligvis bærer og å betrakte sin sanne personlighet. Det faktum at han har en dobbeltgjenger medfører at han forandrer sitt begrep om identitet betraktelig. Mot slutten av stykket må han vise sitt sanne jeg, som nettopp har måttet tåle fornærmelser, ja helt uventede dramaer.

Forholdet mellom Sosie og Amphitryon utvikler seg indirekte gjennom deres kontakt med sine dobbeltgjengere. De deler det samme problemet, dvs. det å ha en dobbeltgjenger, men deres reaksjoner vis-à-vis dette problemet er meget ulike, og får oss samtidig til å tenke på klasseforskjellen. Forholdet mellom herre og tjener opptrer her på et mer komplekst vis enn vanlig hos Molière.

Sosie oppdager sin dobbeltgjenger på en ganske brutal og skremmende måte i begynnelsen av stykket. For første gang i sitt liv kan Sosie henvende seg til sin herre uten omsvøp, siden han kjenner problemenes sanne beskaffenhet. Siden han allerede har møtt sin dobbeltgjenger, forsøker han å oppklare mysteriet som er blitt skapt rundt Alcmène og hennes «nattefrier», Jupiter.

*Si sa bouche dit vrai, nous avons même sort,
et de même que moi, Monsieur, vous êtes double*

Slik senker han Amphitryon ned på sitt eget nivå, og gjør en sammenlikning Amphitryon ikke kan godta. Sosie har alltid vært nødt til å dra fordel av sin oppfinnsomhet for å unngå sinnet og urettferdigheten til herren, og som en konsekvens kjenner han verdens ubønnhørlige realitet.

En av dobbeltgjengernes funksjoner er å vise at blind lydighet til sosiale konvensjoner er latterlig. Amphitryons situasjon viser at æresbegrepet kun er holdbart for å behandle de mest overflatiske emner. Amphitryon forsvarer sin posisjon med sverd i hånd når han oppdager sin dobbeltgjenger, mens Sosie beholder sin kaldblodighet og sin evne til

å resonnere. Selv om Mercure slår ham, truer ham, ja til og med nekter ham å være hans skygge, blir ikke Sosie for motløs, og han mister aldri vissheten om at han har et jeg.

Helt til femte scene i tredje akt, kjenner Amphitryon sin dobbeltgjenger bare gjennom mellomledd. Når han så oppdager ham, blir han tvunget for en stund til å avstå fra de kvalitetene som la grunnlaget for hans personlighet: sin verdighet og sin makt. Slik blir han nødt til å erfare en situasjon som normalt er forbeholdt de svakeste, og han opplever en følelse av fremmedgjøring. Hans forfengelighet blir latterliggjort og hans makt virker vilkårlig, når han blir redusert til å repetere Sosies jammer. En av stykkets mest kjente replikker er Sosies: «Le véritable Amphitryon / est l'Amphitryon où l'on dîne». Her viser Sosie sin perpleksitet angående Amphitryons identitet, og han klarer ikke å skille den ekte Amphitryon fra den falske. Valget blir da meget enkelt - den som inviterer til middag må være den ekte, et virkemiddel som på samme tid viser Sosies sosiale underlegenhet. Denne replikken bringer også fram en vesentlig tanke i Molières teater: identitet er en sosial oppfinnelse. Amphitryon er i dette tilfelle basert på de andres gode vilje til å akseptere at han er den ekte Amphitryon. Denne gode vilje er basert på den fordel de kan ha av ham, og på kvaliteten av deres tidligere forhold.

Amphitryon ønsker selvfølgelig at hans venner støtter ham. De blir tvert i mot forvirret, og lytter til Jupiters kalde logikk. Jupiters tilstedeværelse tydeliggjør gehalten i Amphitryons forhold til sine venner, og også den makten han har over sine tjenere. Siden Jupiter har erstattet Amphitryon i dennes eget hus, blir Amphitryon nødt til å betrakte sitt liv utenfra. Han må erkjenne at makten over Sosie er mindre enn han trodde, og at forbindelsen med vennene til tider ikke er så god som han kunne ønske. Molière viser således at identiteter er teatrale, i den utstrekning at de er funksjoner av en forestilling og av publikums bedømmelse, dvs. for å ha en identitet må man til en viss grad spille en rolle. Hvis publikum blir lurt av bedrageri eller manipulert av trusler, blir identiteten til fortolkeren såvel som vitaliteten til gruppen undergravet. Det å ha en identitet krever at man eksisterer i et nett av forpliktelser og utvekslinger. Hykleri og bedrageri ødelegger meningen til forestillingen og publikums reaksjon.

Tilslutt vil jeg si noe om verseformen i *Amphitryon*. Den er usedvanlig, stykket er skrevet på frie vers, både rim og metrikk er således uregelmessig. Det er enorm variasjon i rimenes mønstre, og her finnes på sam-

***Amphitryon* - møtested mellom barokk og klassisisme**

me tid både aleksandriner, octosyllaber, heptasyllaber og dekasyllaber. Dette gir inntrykk av frihet og uregelmessighet, som jo er sentrale begreper i barokken. Men faktum er at Molières skuespill er det første dramatiske verk som har tillatt seg denne friheten!

DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO: *O FIDALGO APRENDIZ* («ADELSMANNSLÆRLINGEN») (1646) - RESTAURASJONSKOMEDIE MED ET SKJELØYD BLIKK PÅ DEN NASJONALE DRAMATRADISJONEN.

Anne Sletsjøe

Den portugisiske barokk-forfatteren Dom Francisco Manuel de Melo (1608-66) var en uhyre begavet og meget allsidig person: Han var adelsmann, ridder og kriger, og han var diplomat, historiker og faglitterær forfatter. Han er også en av de viktigste skjønnlitterære forfattere fra portugisisk 1600-tall. Størst er han som poet, men han er nok likevel mest kjent i ettertid som forfatteren av komedien om *O Fidalgo Aprendiz*, som er det eneste dramatiske arbeid han skrev på morsmålet portugisisk. Det er også det eneste som er bevart i sin helhet.

Portugal var i 1646 nettopp ute av unionen med Spania (1580-1640) og midt inne i de opprivende trefningene - restaurasjonskrigene - som fulgte i unionens kjølvann. Dette var en periode som ikke var preget av varme følelser for det spanske, men tvert om sterkt konsentrert om det nasjonale. Det var først og fremst den portugisiske adelen som hadde ivret for en union med spanskekongen, fordi den så sine interesser best tjent med det. Om unionen i prinsippet var inngått mellom to likeverdige nasjoner, opplevde den jevne portugiser fra starten av, og mot slutten endog adelen, at landet var kommet under spansk overherredømme. Sikkert er det at Dom Francisco Manuel senere fikk betale for sin virksomhet i unionskongens tjeneste. Min påstand er at dette forhold også blir merkbart i hans komedie fra 1646.

I 1644 blir han arrestert for drap og dømt til deportasjon til India, som i praksis var jevngodt med en dødsdom. Dommen endres senere til deportasjon til Brasil, dit han sendes i 1656, og der han tilbringer tiden frem til 1658. I de elleve årene han sitter fengslet i Torre de Belém i Lisboa, retter han forgjeves en rekke henvendelser til gamle kontakter ute i Europa; han skriver til Frankrikes dronning Anna av Østerrike, til kardinal Mazzarin og til franskekongens sekretær for at de skal gå i forbønn for ham hos den nye portugisiske monarken João IV, men alt er forgjeves. Det er i disse lange årene han skriver størstedelen av sine litterære arbeider. Og det er her, fra sin fengselscelle, han beslutter å

fortelle historien om en portugisisk herremann fra provinsen og hans barokke byopplevelser.

«ADELSMANNSLÆRLINGEN» SOM RESTAURASJONSKOMEDIE

Den dramatiske intrigen i *O Fidalgo Aprendiz* er snart fortalt: Dom Gil Cogominho - en jordeier fra Alousã (idag Lousã, en liten by i nærheten av Coimbra) - er kommet til Lisboa for å lære å bli en virkelig adelsmann, slik at han kan få innpass ved hoffet¹. I den anledning engasjerer han ulike læremestre som skal introdusere ham i noble ferdigheter som fekting, dans og diktekunst. Opplæringen går ikke særlig bra; Dom Gil er lite lærenem og kommer snart på kant med sine instruktører, med unntak av poesilæreren.

Denne delen av intrigen, historien om den modne mann som gir seg et ambisiøst prosjekt i vold, har sitt nære forbilde i Aretinos *La Cortigiana*, men går opprinnelig tilbake til Aristofanes' komedie *Skyene*. Den får få år senere en oppfølger i Molières *Le Bourgeois Gentilhomme*.²

Adelsmannslærlingen rekker imidlertid aldri å fullføre sin «utdannelse», fordi han straks fanges inn i en romantisk intrige. Han blir forespeilet et mulig kone-emne i den vakre ungpiken Brites, som han tror er av meget god familie. Også kjærlighetshistorien vil dermed, slik Dom Gil ser det, føre ham et trinn oppover på den sosiale rangstigen. I virkeligheten utsettes han for et tradisjonelt bondefangeri, iscenesatt av tjeneren hans, Afonso Mendes, og pikens mor, Isabel. Som medhjelper har de Dom Beltrão som også beiler til Brites' gunst. Deres felles mål er å loppe Dom Gil for det han har av penger. De øvrige aktørene (jordmoren, den vordende far, gjetergutten og «sjelemannen») er marginale figurer som tjener til å åpenbare Dom Gils lettskremthet og hans ulike strategier for å kamuflere sin manglende ridderlighet.

Under forehavende av å trenge hans praktiske assistanse med et flyttelass en sen kveldsstund, får Isabel Dom Gil «arrestert» som innbruddstyv og overfallsmann av sine to medsammensvorne, som for anledningen er utkledd som lovens håndhevere. Og dermed er det over og ut for den stakkars Dom Gil og hans honnette ambisjon. Forespeilet galge og død, ydmyket og etterpåklok avleverer han sin - og stykkets - sluttreplik: «Homens que vos enxeris/na corte como em bigorna,/vede bem no que se torna/qualquer *Fidalgo Aprendiz!*» Ved å si at forsøk på innpass ved hoffet er jevngodt med å bli hamret istykker på smedens

esse, må stykkets budskap forstås dithen at det er *hoffet* og alt det hoffkulturen representerer, som leder i fortapelsen.

Historien om den naive person fra landet som faller i klørne på forslagne byboere i sin streben etter sosialt og kulturelt avansement, er snarere tradisjonell enn ny som komedieintrige betraktet. Det politiske (og i portugisisk restaurasjons-sammenheng dermed også kulturelle) klima, forfatterens bakgrunn og de ytterst spesielle tilblivelsesforhold som utgjør stykkets samlede kontekst, gjør det imidlertid berettiget å spørre *hvilket* hoff det siktes til i *O Fidalgo Aprendiz*. Med andre ord: representerer stykkets moral en advarsel mot menneskets dårskap og sosiale hybris rent generelt - eller bør det primært sees som som et innspill i restaurasjonsdebatten, og tolkes deretter?

Det faktum at dette spørsmål ikke har vært reist av de mange teaterhistorikere som har skrevet om stykket, *kan* tyde på at svaret er for opplagt til at spørsmålet overhodet har noen berettigelse. Verken Rebello (1989) eller Cruz (1983) nevner problemstillingen. (Det gjør forøvrig heller ikke Corrêa de A. Oliveira i sitt fyldige forord til Livraria Clássica-utgaven av teksten fra 1958, som også er den tekstutgaven det i det følgende refereres til her). Stegagno Picchio (1969:179) omtaler forholdet kort ved å si at stykket lenge ble regnet som «uma explícita profissão de fé anti-castelhana de D. Francisco,» et synspunkt hun selv ikke deler. - Den overraskende overfladiske behandling Dom Francisco Manuela komedie har fått av den samme kritikertradisjonen, som likevel samstemt betegner *O Fidalgo Aprendiz* som det eneste skuespill verd omtale fra portugisisk 1600-tall, gjør at spørsmålet tross alt synes å ha en viss relevans.

«ADELSMANNSLÆRLINGEN» SOM RESTAURASJONSKOMEDIE

Hovedpersonen Dom Gil omtales i utgangspunktet som «fidalgo de solar» og anses av sine motstandere som et attraktivt bytte rent økonomisk. Hva han virkelig er verd, i rene penger, forblir uklart; landeieendommen i provinsen og det faktum at han midlertidig har kunnet leie husvære i Lisboa borger for et visst økonomisk fundament. På den annen side skylder han tjeneren lønn for tre måneder. Huset i Lisboa er tomt for innbo, og når han pågripes av «lovens håndhevere», har han bare skillemynt i lommene. En rimelig konklusjon må bli at Dom Gil har

eiendom, men ikke nødvendigvis noe særlig med rede penger, og at han er fast bestemt på ikke å skille seg av med det han har.

Tjeneren Afonso Mendes røper i stykkets åpningscene, der han presenterer sin egen historie og bakgrunnen for peket han har planlagt for Dom Gil, at han har gjennomskuet sin herre på dette punkt. En rekke replikker i det videre hendelsesforløpet bekrefter dette og gjør det klart at Afonso Mendes *bruker* sine medsammensvorne i sitt personlige hevnprosjekt. Han regisserer m.a.o. sitt høyst private spill i det større spillet bondefangeriet representerer. En lignende hensikt har Isabel, som i sin opptreden og i sine overtalelsesbestrebelse for å få datteren til å spille med, kommer farlig nær den tradisjonelle rufferskens rolle, men som aldri har til hensikt å ofre datterens dyd eller gode rykte. Selv den diffuse figuren Dom Beltrão (navnet betyr betegnende nok «her Hvem-somhelst») røper før den avgjørende arrestasjonsscenen at egen økonomisk vinning også er det primære for ham; han har ikke noe ønske om å dele den med Isabel.

Spillet i spillet iverksettes dermed av aktører som alle har planlagt sin egen vri på rollene de er tildelt, og der den eneste agent som synes å ha full oversikt både over eget og andres rollespill, offeret Dom Gils inklusive, er «regissøren» Afonso Mendes, som ikke fremstår som noen komisk figur, men som en bitter, nærmest tragisk, skikkelse. Sammen med den motvillige lokkeduen Brites står han for stykkets sarkastiske vidd og satiriske innslag. Afonso Mendes er en *gammel* mann som har prøvet både medgang og motgang, men ny i tjenesten hos Dom Gil; han kjenner derfor lite til dennes hjemlige forhold. Det han *vet*, er at Dom Gil ikke er det han utgir seg for - en herre med adelsmannspotensiale - men tvert imot er en brautende og nokså latterlig figur, som i stykkets slutfase gjerrig og mørkeredd kommer famlende for å innkassere sitt kjærlighetsbytte.

Enhver god komedie må drive balansegang mellom det tilforlætelige og det overdrevne, mellom identifikasjon og karikatur, og Dom Gils hensikt med sitt adelsmannsprosjekt må tas alvorlig, dersom stykkets intrige skal fungere. Det faller dermed rimelig å tolke også hans slagferdige forstillelse under opplæringsprosessen som et utslag av selvbedrag. Han blir følgelig en figur man ler både av og med. Som en forelsket narr står han, i stykkets siste fase, forsvarsløs overfor de hemningsløse spydighetene til Brites og vekker derigjennom også vår medlidenhet.

STILISTISKE VIRKEMIDLER - KOMISKE GREP

Dom Gil - hoffmannen *in spe* - er en figur som har innlatt seg på et utdannelsesprosjekt han ikke har forutsetninger for å gjennomføre. Han representerer provinsen og den jevne, folkelige smak - ikke den raffinerede hoffkulturens spill på ytre effekter - og er som sådan målbærer av nasjonens tradisjonelle verdier. Når man ler av hans reaksjoner i stykkets gang, er det imidlertid like mye *intrigens* krumspring man ler av som Dom Gils manglende evne til å gjennomskue forviklingene som oppstår. Hans sosiale fall blir heller aldri tragisk, fordi det jo bare er en del av et spill, noe tilskueren utmerket godt vet. Selv om handlingen ender i tilsynelatende kaos og livsruin, beveger man seg likevel aldri utenfor komediens rammer.

I det første dramatiske forløpet, det vi kan kalle «Dom Gil som adelsaspirant» og som fyller hele første akt, braker bondevettet og finkulturen sammen og skaper en rekke komiske situasjoner av tradisjonelt merke: I mangel av våpen eller andre gjenstander som kan brukes i opplæringen, må fektemesteren nøye seg med et par broderte tøfler. Danselæreren må slå takten på et grytelokk og får ingen respons på de kompliserte hoffdansene han er kommet for å lære bort. Poesilæreren, som er den eneste av lærerne som *selv* er mye av en karikatur, er også den eneste som kan sies å «lykkes», for han velger ganske snart å spille opp til Dom Gils forkjærlighet for de folkelige verseformene. - Et viktig komisk element ligger dessuten i kostymevalget, som sceneanvisningene gjør rede for. De mannlige aktørene, og i særdeleshet protagonisten, er gammeldags kledd, og når Dom Gil legger ut på sin skjebneferd i stykkets siste akt, er det i full «ridder-rustning», med langsverd, skjold og lærbrynje.

Den vesentligste del av komikken i *O Fidalgo Aprendiz* ligger imidlertid på det språklige plan. For det første finner man, særlig i Dom Gils tale, en stilistisk parallell til kostymene han bærer - representert ved et betydelig innslag av alderdommelige enkeltord og formuleringer og, ikke minst, av gamle ordtak. Språket kler personene og miljøet, men det er et språk man forbinder med den store Gil Vicente (ca.1460-ca.1536) ett hundre år tidligere, og ikke det man ellers kjenner fra den kultiverte 1600talls-skribenten Dom Francisco Manuel de Melo. For det andre finner man, i kombinasjon særlig med mislykkede forsøk på å skjule uvitenhet og kulturell tilkortkommenhet, et kontinuerlig spill på

ordenes betydning. Enten misforstås det som sies helt direkte, eller også har et ord flere betydninger, og samtalepartnerne velger, bevisst eller ubevisst, hver sin. Også dette tradisjonelle komiske grep dyrkes i rikt monn av den nasjonale forgjengeren Gil Vicente i hans folkelige komedier på morsmålet, og ganske særlig i *A farsa de Inês Pereira* fra 1523, som er det arbeid i Vicentes omfattende teaterproduksjon *O Fidalgo Aprendiz* trekker størst vekslers på.

Gil Vicente opererer imidlertid med en enklere modell for språklig forveksling, der et begrep A oppfattes som B fordi det ligner A (eventuelt, i sjeldnere tilfeller, representerer en særbetydning av A) og dermed utløser - og avslutter - en komisk effekt. I *O Fidalgo Aprendiz*, der slike innslag også forekommer langt hyppigere, er det nettopp ordenes betydningsrikdom som blir det sentrale. I noen tilfeller vil det endog være slik at A introduseres i én betydning som konteksten gjør meningsfylt, og deretter enten ordrett gjentas *eller* underforstås et par linjer nedenfor, der det skapes en mening som forutsetter at man har in mente en *annen* betydning av A enn den som opprinnelig ble brukt. - Om dette særlig i oppjagede deler av handlingsgangen blir meget vittig, er det min mening at denne teknikken ikke bare sikter mot en komisk effekt, men søker *flertydigheten* i seg selv. Denne flertydighet bruker den ikke minst til indirekte kritikk av protagonistens forhold til institusjoner som står sentralt i stykkets intrige. Det Dom Francisco Manuel, som vel er den største konseptist innen den portugisiske barokkpoesien, dermed oppnår, er å skrive nok et betydningsnivå inn i tekstens sentrale meddelelse om at hovmot står for fall.

«A MORAL EM ACÇÃO»

Forholdet den hunsede tjener og den fattige herre som kun har egen interesse i tankene, har lange tradisjoner. På iberisk område møter vi det ikke minst i forholdet mellom den stakkars lille Lazarus fra Tormes og den lutfattige væpneren, nesten 100 år før Dom Francisco Manuel skrev sin komedie. Gil Vicente gir i *sin* mangfoldige teaterproduksjon til beste flere eksempler på samme forhold - sterkest kanskje i den alt nevnte farsen om Inês Pereira. Felles for disse tjener/herre-forholdene er at om herrene ikke vinner frem med sine ambisjoner, så taper tjenerne enda mer.

I det foreliggende stykket om «adelsmannslærlingen» Dom Gil Cogominho blir fasiten strengt tatt den samme: tjeneren får sin rettferdige hevn over en hensynsløs og gjerrig herre, selv om han, tilsynelatende, taper sin stilling gjennom herrens totale sosiale degradering. Men *realiteten* er jo ikke slik: Dom Gil blir ikke verken arrestert eller hengt; pengene han taper er bare de få myntene han har i lommene, ikke eiendommen ute i provinsen. Han gjennomskuer dessuten ikke sin tjener som delaktig i hendelsene. Herren mister følgelig ikke sin reelle posisjon og tjeneren ikke sin herre. Skaden Dom Gil påføres er derfor primært av psykologisk karakter, og gevinsten til tjeneren består i gleden over å se sin herre fortvilet og fornedret.

Dom Francisco Manuels stykke har et enkelt persongalleri, en oversiktlig intrige og er beskjedent av omfang - trekk det har felles Gil Vicentes komedier. Sammenligner man *O Fidalgo Aprendiz* og farsen om Inês Pereira, ser man at når Vicentes hovedperson, den unge kvinnen Inês, som i *utgangspunktet* har klare fellestrekk med Dom Francisco Manuels mer marginale kvinnefigur Brites, foretar sitt fatale valg av ektemann og gifter seg med den usympatiske og lutfattige væpneren, er det fordi hun, i likhet med Brites, tørster etter en kvalitativ endring av sin livssituasjon; det hun ønsker, er en *dannet* mann, fortrinnsvis en mann fra hoffmiljøet. Før hun foretar sitt valg, «tester» hun beileren i noe som kan kalles en kortversjon av Dom Gil Cogominhos utprøving av sine læremestre. Om den utvalgte ikke har penger, er hennes ufravikelige krav «que saiba tocar viola e seja discreto em falar». - Brites sier omtrent det samme: «Mas que não tenham ceitel,/saibam falar português,/tenham arte!» (akt 2, l.25-28). - Derfor avviser Inês i første instans odelsbonden Pêro Marques, som har en bakgrunn lik Dom Gil Cogominhos, men som mangler hans sosiale ambisjoner.

Moralens røst i komedien tilligger den både intelligente og reflekterte, men meget desillusjonerte Brites, som opponerer mot sin skruppelløse mor gjennom å hundse Dom Gil. Når hun introduseres i stykket ved åpningen av annen akt, er det i en krangel med moren, som vil at hun skal iføre seg «teatersminken» før møtet med deres nye offer - Dom Gil. Til morens sterke fokusering på det *ytre*, på ansiktshuden, som er det som her er synlig av kroppens overflate, repliserer Brites surt at hun prioriterer annerledes: «Melhor me fora trovisco,/que me mudara o carão,/que essa muda./Contra ¶ua firme vontade,/não há erva nem

peçonha/com virtude,/nem amor há com verdade/que, por mais mudas que ponha,/que se mude!» (1.4-12)

Utover Brites' innledende protester, kan man ikke si at noe etisk aspekt overhodet kommer inn som en problematiserende faktor i Dom Francisco Manuels komedie. Religionen spiller for eksempel en helt ubetydelig rolle i stykket: Når Dom Gil i mørket ute på gaten hører forbønnene for de døde, med tilhørende klokkeklemt, blir han først skremt av lyden. Men han er alt herdet etter møtet med to «spøkelses» like før, og velger å gå på med krum sabel, for nå begynner han sannelig å vende seg til bylivet! («Hoje levo que contar!/Enfim, ir-me hei costu-mando.» 3. akt, l.227-228). I Gil Vicentes komedie står derimot såvel uheldig prestelig vandel som den enkeltes rett til opplysning, leseferdighet og dermed mulighet for selvstendig vurdering av religiøse og moralske spørsmål sentralt. I motsetning til sin forgjenger faller Dom Francisco Manuel da heller ikke i unåde hos Inkvisisjonen.

Det moralske forfall og jakt på ytre status og verdslig rikdom som Gil Vicente i mange av sine farsjer beskriver som en konsekvens av det store oppdagelseseventyret portugiserne innledet i siste halvdel av 1400-tallet, preger imidlertid i høyeste grad også det samfunn Dom Francisco Manuel beskriver. Men *han* skildrer et langt senere stadium i denne utviklingen, der maktpolitiske endringer og spørsmålet om nasjonal suverenitet og restaurasjonsprosessens utarmende kriger ytterligere har forverret situasjonen. *O Fidalgo Aprendiz* bli dermed et svært vittig, men samtidig meget desillusjonert, stykke teater, og må som sådan sies å være et representativt uttrykk for det kulturelle og politiske miljø det er et produkt av.

DET SKJELØYDE BLIKK PÅ DEN NASJONALE KOMEDIETRADI-SJONEN; STYKKETS FORMELLE DOBBELTPERSPEKTIV

Når forfatteren tilsynelatende hopper bukk over den formelle utvikling den portugisiske renessansekomedien representerer, for i stedet å knytte an til den nasjonale tradisjonen som gikk forut for denne, skyldes det flere forhold: Den portugisiske renessansekomedien vant aldri fotfeste hos det jevne publikum, som ikke forsto verken dens form, persongalleri eller intrige. Den falt heller ikke i smak hos det skolerte publikum med tilknytning til hoffmiljøet, som ikke syntes den holdt kunstnerisk mål sammenlignet med de spanske og italienske komediene i samtiden. Den

tradisjonelle nasjonale komedietradisjonen, representert ved Vicente og hans mindre betydelige etterfølgere, holdt derfor stand langt inn på 1600-tallet.

En viktig årsak til dette var de meget dårlige levekår det verdslige teateret i Portugal fikk rundt 1550: Samtidig med at renessansen, med sine humanistiske idéer og sin formelle videreutvikling av de antikke (hedenske!) forbildene, ble introdusert i landet, satte motreformasjonen inn for fullt og skapte et kulturelt klima som ble dramatisk på flere områder enn på det teatrale. Motreformasjonens «håndhevere» - jesuittene - overtok regien også av scenekunsten og holdt den i flere generasjoner.³ Sammen plasserer disse ulike faktorene det portugisiske 1500-talls-teateret - og i særdeleshet *komedien* - i en meget spesiell situasjon.

Ved overgangen til 1600-tallet ble påvirkningen fra det spanske teateret meget følbart. Særlig Lope de Vegas teater ble vel kjent gjennom spanske teatertrupper som turnerte i Portugal. Kontrasten mellom et portugisisk teater, som lå nede, og det blomstrende spanske gullalder-teateret ble iøynefallende. Da restaurasjonsprosessen så satte inn med sin forsterkede vektlegging av det nasjonale, ble det spanske gullalder-dramaet et meget problematisk forbilde. Dette ble ikke minst merkbart for Dom Francisco Manuel da han, lommekjent som han var i det spanske teatermiljøet, i en ny politisk situasjon skulle skrive en *nasjonal* komedie - *O Fidalgo Aprendiz*. Det formelle resultatet blir da også et kompromiss: han bruker de tradisjonelle metrene - «a redondilha» - slik Gil Vicente gjør det,⁴ men inndeler handlingen i akter, «jornadas», etter spansk mønster. De grundige sceneanvisningene og de detaljerte beskrivelsene av aktørenes påkledning er også ny, og det dramatiske forløpet i intrigen røper tydelig innflytelsen fra Lope de Vegas «comedias de capa y espada».

Om Dom Francisco Manuel i *O Fidalgo Aprendiz* aldri så mye trekker iøynefallende veksler på Vicentes teater karakter- og intrigemessig, *braker* han altså disse elementene for å rette søkelyset mot sin egen samtids problemstillinger i en dramatisk komposisjon som i høy grad også gjenspeiler samtidsteaterets krav til form og virkemidler. Han lager dermed en «moderne» vri på et kjent og kjært nasjonalt komediekonsept. Man kunne kanskje til og med si at han på viktige punkter anvender tradisjonen som kamuflasje.

«ADELSMANNSLÆRLINGEN» - EN BAROKKTEKST?

I hvilken utstrekning kan så Dom Francisco Manuels teatertekst fra 1646 sies å være en «barokk-tekst»? - Jeg har alt oppholdt meg ved tekstens høye grad av språklig flertydelighet - en flertydighet som altså vel så ofte blir å forstå som en *prosess* enn som *samtidighet* - men en slik flertydighet er verken enestående for barokken eller et barokk-kriterium i seg selv. Også i *O Fidalgo Aprendiz* finner man imidlertid andre elementer som ble typiske for det europeiske barokkteateret, så som spillet i spillet og dertil relaterte identitetsforviklinger og identitetsendringer, forholdet mellom skinnspill og væren, opplevelsen av en verden på vrangen og av tingenes ubønnhørlige foranderlighet og uavsluttethet.

Det tydeligste spillet i spillet er det Dom Gils motstandere som står for. De ikke bare forstiller seg for å skjule sine egentlige hensikter, men kler seg ut for å dekke over sin virkelige identitet. En vesentlig del av disse utkleddningene består i å skjule sitt ansikt.

Dom Gil Cogominho forstiller seg fra starten av. Han regisserer i utgangspunktet et sosialt spill der han, iført ulike «passende» påkledninger, forsøker å fremstå som noe mer enn den han virkelig er. Hans forstilling bunner derfor primært i et overdrivelseselement. Samtidig har hele opplæringsprosjektet hans en radikal endring av sosial status som siktemål. Dersom prosjektet skulle lykkes, ville det måtte innebære noe nær et identitets-skifte. Det lykkes imidlertid ikke, og resultatet er at prosessen, rent mentalt, reverseres; han avkles og speiler den han nå, rent sosialt, tror han er blitt - nemlig *ingen*, i den han tidligere var. Når alle spillene er spilt til ende og Dom Gil er redusert til sitt egentlige jeg, opplever han derfor sin opprinnelige identitet som forspilt, fordi han tror han må dø. Tilværelsen er snudd på hodet og rollespillet har hatt en avskrekkende effekt. Speilet var nok i seg selv falskt, men effekten av speilingen sannferdig, på samme måte som budskapet, stykkets «forvrenget» komiske form til tross, likefullt er dypt alvorlig.

«ADELSMANNSLÆRLINGEN» SOM PORTUGISISK BAROKKTEKST

Hvilket spill er det så den slagne Dom Gil advarer mot? Jo, spillet som ligger til grunn for ambisjonen om å bli en virkelig «fidalgo», som innebærer å søke seg til hoffet og miljøet rundt hoffet - her konkretisert til det lokale hoffet i Lisboa - med alt sitt svik og sin forstilling, alt sitt skinnspill. Hoffet - adelens tumbleplass - blir i denne sammenheng i

tillegg et uttrykk for den fremmede makt som så lenge hadde preget landet. Det blir dermed også, innen stykkets dramatiske intrige, den kulturelle eksponenten for «det som kommer utenfra».

Gil Vicente, som var borger av et selvstendig og sterkt Portugal og som, i likhet med Dom Francisco Manuel, skrev en stor del av sin totale produksjon på spansk, harsellerer titt og ofte med spanjerne i sine portugisiske stykker der de, som medlemmer av persongalleriet, gjerne opptrer på sitt morsmål som hovmodige, men latterlige, figurer. Dette var en fast innslag også i de portugisiske renessansekomediene. - På 1640-tallet er denne konflikten langt sterkere aksentuert. Dom Francisco Manuel synliggjør dette meget sterkt og på ulike måter i sitt teaterstykke: Kritikken av det ikke-nasjonale fremkommer imidlertid ikke bare gjennom enkeltreplikker med sleivspark til spansk tradisjon og til hoffet i Madrid - elementer som i høyeste grad også har sin plass i replikkvekslingen. Han introduserer det, etter min mening, i like stor grad *indirekte*, gjennom sin fokusering på adelsmanns- og stormannsambisjonen som en vei til undergang på det personlige plan.

«A cultura nasce lá fora», sa de portugisiske renessansepionérene, en holdning Dom Francisco Manuel i all sin øvrige ferd selv blir et kroneksempel på. Men «adelsmannslærlingen» hans sitter fast i det folkelige og tradisjonelle, for ikke å si i *det gammelmodige*, det som, også innen en nasjonal kontekst, egentlig for lengst er passé.

Kontroversene med læremestrene synliggjør dette; de markedsfører alle den importerte finkulturen, og ganske spesielt den spanske innflydelsen. Når han dog kommer overens med poesi-læreren, er det fordi det lykkes ham å vinne dennes aksept for sitt eget tradisjonsbundne versemakeri på morsmålet. Han burde derfor, i dette henseende, kunne oppfylle Brites' alt siterte krav til beilerne («que saibam falar português!») - At det nettopp er på litteraturens område protagonisten kommer på talefot med «fagkunnskapen», er neppe tilfeldig, og heller ikke at dette skjer som en «tillemping» av de hevdvunne metrene fra den folkelige middelaldertradisjonen. - Parallellen til dramaets egen tradisjons-tilknytning er overtydelig. - Når Dom Gil stadig demonstrerer sin forankring i det folkelige og sin forskrekkelse og forvirring over livet i Lisboa, som er så nær innpå hoffet han noensinne kommer, og når han til slutt forbanner sitt ambisiøse prosjekt, har teksten altså fra starten av, på ymse vis, lagt grunnen for en slik utvikling.

Gil Vicentes teater, som blir et overgangsfenomen mellom portugisisk middelalder, der det henter sine formelle modeller, og renessansen, der det finner inspirasjon til viktige sider av sin samtidskritikk, presenterer som helhet betraktet virkeligheten utfra middelalderens sentralperspektiv, et perspektiv som ikke rokkes av farsenes komisk-satiriske kritikk av liv og levnet, stender og institusjoner. Dom Francisco Manuel skrev *sin* komedie hundre år senere, midt i den periode vi etterhånden altså er kommet til å kalle barokken, og som i portugisisk litterær sammenheng strekker seg gjennom hele 1600-tallet og frem til midten av 1700-tallet. Her får det statiske sentralperspektivet avløsning av et parallellperspektiv, som i tilfellet *O Fidalgo Aprendiz* fremfor alt kommer til uttrykk i det subtile spillet på ordenes betydning.

For en adelsmann, ridder og diplomat av Dom Francisco Manuela kaliber, må synet på hoffet, unionen, adelens rettigheter og lojaliteten overfor den nye portugisiske kongen ha vært preget av betydelig ambiguitet. Vi er dermed tilbake til innledningsspørsmålet om *hvilket hoff* det er han nedvurderer i sin komedie - det spanske unionshoffet, eller hoffet rundt den restaurerte portugisiske kongemakten. Mitt foreløpige svar på dette var at tidspunktet og den biografiske konteksten sannsynliggjorde at det dreier seg om spanske-Filips «portugisiske» hoff, eller «a Corte na aldeia», som Rodrigues Lobo (1580-1622) kalte det - en slutning som klart er underbygget av *måten* den nasjonale tradisjonstilknytningen er brukt i stykket, og av protagonistens systematiske avvisning av alt det fikse og fine som kommer fra Madrid. I dette nasjonale komplekset ligger også én viktig forklaring på verkets formelle skjeløydhed. Det er, som alt påpekt, ved nærmere ettersyn i høyeste grad et samtidsdrama, men kan, siktemålet tatt i betraktning, vanskelig velge det spanske samtidsteaterets form. - Men først og sist artikuleres konfliktene i den nasjonale brytningstiden gjennom tekstens barokke karakteristika.

EN PORTUGISISK ADELSMANN OG HANS SKJEBNE-SPILL

Etter sitt dramatiske fall, som i høy grad har snudd hans verden på hodet, søker Dom Francisco Manuel, gjennom en intens litterær produksjon, å ta regien over sin videre skjebne.

Komedien om «o fidalgo aprendiz» tilegner han den nye portugisiske monarken.⁵ Det er derfor ikke naturlig å lese det som noe angrep på

adelskapet som sådant, idet dette ville kunne støte både kongen og det portugisiske hoffmiljøet. Dom Francisco Manuel nedstammet selv både fra spansk og portugisisk høyadel, og hans personlig dilemma etter restaurasjonsprosessen kommer til uttrykk på flere måter i komedien fra 1646:

Valget av *komedie*formen gjør at hovedpersonens synspunkter og preferanser kan tillegges vekt, samtidig som de problematiseres gjennom den komiske utleveringen. Presentasjonen av ham som en person som i tillegg snakker og kler seg latterlig gammelmodig, fungerer nok som en kritikk av landets gamle provinsadel, men samtidig ligger det en god porsjon nostalgi innskrevet i figuren Dom Gil Cogominho. Hans sterke tradisjonsbevissthet i stykkets første del får en komisk effekt fordi den tilhører en forgangen tid, men den er i seg selv ikke latterlig.

Med «hoffet» identifisert som unionshoffet, kan det forsterkede nasjonale preg komedien dermed får, enklest leses som en «bøtsøvelse» fra forfatterens hånd overfor den nye monarken som noen år senere jo også tok ham til nåde og lot ham gjenoppta en diplomatiske karriere. Et annet og langt mer sannsynlig alternativ utfra tekstens skjeve blikk på tradisjonen vil likevel være å se dens barokke grep - den språklige flertydigheten, spillet i spillet og den betydelige ambiguitet som ligger i å etterstrebe noe man samtidig forkaster - som en advarsel nettopp *mot* flertydigheten, mot dobbeltheten. Derav følger at forfatteren her, i sitt eneste dramatiske verk på morsmålet, ikke skriver mot sin egen stand under den bitre «læretiden» i Torre de Belém, men mot sin tidligere dobbeltrolle. Som inspirasjon har han nok ganske sikkert også hatt de mange opportunistiske «adelsmannslæringer» han møtte på veien dit.

BIBLIOGRAFI

- Melo, D. Francisco Manuel (1958): *O Fidalgo Aprendiz* (1646) i utgave ved António Corrêa de A. Oliveira, Livraria Clássica Editora, Lisboa. (2. utg.)
- Cruz, Duarte Ivo (1969): *Introdução à História do Teatro Português*, Guimarães Editores, Lisboa.
- Rebello, Francisco Luiz (1989): *História do Teatro Português* (1968), Publicações Europa-América, Lisboa (4. utg.)
- Stegagno Picchio, Luciana (1969): *História do Teatro Português*, Portugália Editora, Lisboa (*Storia del Teatro Portoghese*, Roma 1964).

NOTER

¹ «O Fidalgo Aprendiz» - «Adelsmannslærlingen» - kan bety både «adelsmannen som lærling» (dvs. vedkommende er i utgangspunktet «fidalgo») og «den som går i adelsmannslære». Konteksten gjør det klart at det er den siste betydningen som er mest aktuell her.

² *O Fidalgo aprendiz* ble utgitt første gang i Lyon i Frankrike i 1665, som en del av forfatterens større arbeid *Obras Métricas*, hvis første og tredje del var skrevet på spansk. Det ble senere utgitt i 1676 og 1718, og deretter ikke før i 1898. Molière skrev *Le Bourgeois Gentilhomme* i oktober 1670. Molières komedie er svært lik første akt i *O Fidalgo Aprendiz*. Det faktum at Molière stadig hentet idéer til sine arbeider i den spanske litteraturen, åpner muligheten for at han kan ha fått kjennskap til Dom Francisco Manuels stykke gjennom *Obras Métricas*. Han kan også ha truffet forfatteren personlig, ettersom Dom Francisco Manuel oppholdt seg i Paris på diplomatisk oppdrag i 1663 og i 1665. Diskusjonen om hvorvidt franskmannen virkelig har «stjålet» sin intrige fra Dom Francisco Manuel har pågått i flere generasjoner. Det har åpenbart falt franske litteraturhistorikere tungt for brystet at den store Molière ved denne anledning kan ha latt seg inspirere - ikke av en av de store spanjerne, men av en portugiser.

³ Mot slutten av 1550-årene overtok det sk. *jesuitter-teateret* arenaen i Portugal. Dette hadde sin bakgrunn i *Ratio Studiorum* av 1586, der man i paragraf 13 fordømte den etablerte verdslige tragedie og komedie, bestemte at teateret deretter skulle fremføres på latin, kun ta for seg religiøse temaer og ikke inneholde kvinneroller. Det nærmeste man etter dette kunne sies å komme et «folkelig teater», var de stramt regisserte *auto da fé*-prosesjonene, som med sine differensierte «kostymer» fra tid til annen beveget seg gjennom byen på vei mot retterstedets offentlige drama og gru.

⁴ Som Vicente bruker han i hovedsak middelaldertradisjonens «redondilha maior» - syvstavelsesverset, enten med fire verselinjer (abba) eller med fem (abbab). Stykket består av 170 slike firelinjers-strofer og 42 strofer med fem verselinjer, men det har i tillegg, slik det også er et typisk trekk hos Vicente, både lengre og kortere strofer: 13 med 12 verselinjer, to med to verselinjer og én med ni verselinjer.

Valg av metrum kan imidlertid ikke brukes som noe entydig kriterium i vurderingen av stykkets tradisjonstilhørighet. Selv poeten Sá de Miranda (1481-1558), som tillegges æren for å ha introdusert renessansen i portugisisk litteratur, brukte «a redondilha» i ett av sine dramatiske arbeider - tragediefragmentet *Cleópatra*. De øvrige to - *Os Estrangeirados* (1528) og *Os Vilhalpandos* (1538) - er ikke i bunden form.

Også Camões (ca.1525-ca.1580) bruker «a redondilha» i sine tre arbeider for scenen, komediene *Auto chamado dos Enfatriões*, *El-Rei Seleuco* (begge fra perioden 1543-49) og *Auto chamado de Filodemo* (1555). Disse stykkene har heller ingen akt-inndeling. Camões anvender også den tradisjonelle betegnelsen «auto», som Vicente

bruker nøytralt i betydningen «spill» og som for komedienes vedkommende alternerer med betegnelsen «farsa». Også Dom Francisco Manuel bruker «farsa» om sin *Fidalgo Aprendiz*; først i utgavene av 1676 og 1718 er dette erstattet med «auto». Begge betegnelsene markerer imidlertid stykkets *nasjonale* karakter, da *komedie*betegnelsen var forbundet med den klassiske modellen og - ikke minst - med det samtidige *spanske* teater.

⁵ På tittelbladet til *O Fidalgo Aprendiz* står det: «Til fremføring for Deres kongelige høyheter». Hensikten har åpenbart vært å unngå at forvisningsdommen ble effektivert. Såvidt vi vet greide forfatterens bror å arrangere en fremføring av stykket ved hoffet, men uten at det umiddelbart fikk positive følger for den dømte Dom Francisco Manuel.

**FRANÇOIS DE MALHERBE:
LES LARMES DE SAINT PIERRE**

Gro Bjørnerud Mo

Innenfor den tradisjonelle litteraturhistorieskrivingen blir Malherbe karakterisert som klassisist. Dette er en karakteristikk som har fortont seg uproblematisk i anslagsvis 200 år. Kilden til denne skråsikkerheten kan nok spores tilbake til Boileau og hans *Art poétique*. I Boileaus poetikk er Malherbe den som rydder opp i det poetiske villnisset som barokken etterlater seg, et villniss som jo i en klassisists øyne, er forkastelig. Malherbe er en forfatter som gjennom sin opprydning i det franske språket og den franske poesien, blir en slags «første klassisist» - Boileau skriver som kjent:

*Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.¹*

Og det har ikke hatt noen egentlig betydning for forståelsen av Malherbes plassering i det litterære landskap, at samvittighetsfulle kritikere har kunnet påvise at Boileau i det berømte sitatet tar i bruk en uttalelse fra Guez de Balzac.² Balzac skal ha sagt «Parmi les premiers, Malherbe vit le chemin qui devait mener à la poésie.», et utsagn som jo er langt mindre kategorisk enn Boileaus - men i ettertid er det altså Boileaus oppfatning som er blitt enerådende.

Nå finnes det imidlertid også klare utsagn om at i det minste deler av Malherbes forfatterskap kan betegnes som barokke. Jean Rousset, er i sin allerede mye omtalte bok, *La littérature de l'âge baroque en France*³ av den oppfatning at Malherbes dikt *les Larmes de saint Pierre* er et barokkdikt. Og Rousset avslutter sin analyse av *Les larmes* med å skrive, og her oppfatter jeg ham klart polemisk;

Cet accent baroque dans une poésie qui tourne le dos au Baroque prouve simplement que la France du XVII^e siècle, même dans ses zones les plus classiques, n'est pas indemne de «l'extravagance» du siècle; que les deux antagonistes ne sont pas toujours aussi ennemis qu'on pense; et qu'en Malherbe, le baroque manqué de l'époque des

*Larmes n'est pas tout à fait mort dans le poète classique. On est parfois baroque malgré soi.*⁴

Malherbe, den store klassisisten, blir altså i Roussets analyse barokk-dikter mot sin egen vilje.

Den neste kilden jeg vil ta i bruk er nok mindre kjent for de fleste; Det dreier seg om Francis Ponges bok *Pour un Malherbe*.⁵ Francis Ponge som ble født i 1899 og døde i 1988, virket både som kritiker og dikter. Hans bok om Malherbe fra 1965, er en av de merkeligste, mest sammensatte og vanskelig tilgjengelige tekstene han har etterlatt seg. Det er likefullt denne merkelige teksten som har fått meg til å arbeide med Malherbe, og det er denne boken jeg har hentet min problemstilling fra. Tanken om at det finnes forbindelseslinjer fra Malherbes tidlige 1600-talls poesi til moderne fransk poesi stammer altså fra Ponges bok.

Ponge forkaster bildet av Malherbe som tradisjonell klassisist. Når han skal beskrive Malherbes poesi, benytter han seg av formuleringen «la corde la plus tendue du baroque». Bildet av lyren ligger selvfølgelig under Ponges noe gåtefulle presisering «la corde la plus tendue du baroque». For Ponge er det tale om å skrive i fortsettelsen av eller i forlengelsen av en tradisjon, mens det hos Boileau ser det ut til å være tale om et brudd. Slik jeg tolker Ponges bilde, har Malherbe et ben i barokken samtidig som han arbeider for å finstemme sitt språklige instrument mot grensen av hva det kan tåle. Hans diktning plasserer seg ikke bare i opposisjon til barokken, den er dypt forankret i den samme epoken som den prøver å markere avstand til. Ponge ser ut til å oppfatte denne spenningen i forholdet til barokken som en forutsetning for Malherbes diktning. Ponge karakteriserer det diktet vi snart skal undersøke nærmere, på følgende vis: «Si, d'ailleurs, les *Larmes de saint Pierre* sont un poème si bouleversant, c'est qu'à la fois elles signifient *et exemplifient* la lutte du poète avec l'ange baroque.»⁶

Nå må det innrømmes at Ponge ikke er den første til å ta i bruk betegnelsen «la corde la plus tendue du baroque», karakteristikken har han lånt av Sainte-Beuve, som har viet Malherbe stor oppmerksomhet.⁷ Til tross for at Ponge har lånt sitt barokkbegrep fra Sainte-Beuve er det imidlertid mye som skiller disse to lesernes oppfatning av Malherbe fra hverandre. For Sainte-Beuve står Malherbes forfatterskap i bruddets tegn. Dette vitner om to ting. For det første er Sainte-Beuves syn på Malherbe i samsvar med den tradisjonelle litteraturhistorieskrivningen, noe som neppe kan forbause noen, for det andre forteller det mye om

Francis Ponges syn på og anvendelse av tradisjonelle kilder. Han griper fatt i tradisjonen, går inn i den, og gjør den til sin på en helt ny måte. Det er det han gjør med Sainte-Beuve-sitatet her, og det er forsåvidt det samme han gjør med hele Malherbes forfatterskap i *Pour un Malherbe*. I flere passasjer i boka kan det se ut til at han på en og samme tid ønsker å karakterisere sin egen bok om Malherbe og Malherbes diktning. Jeg skal sitere en av disse karakteristikkene, som også kan tjene som overgang til selve lesningen av *Les Larmes de saint Pierre*; «Mon vice (et ma vertu), mon tourment est assurément de croire qu'on puisse insérer l'audace et la subversion dans une forme parfaite.»⁸ De antitetiske konstruksjonene, der dyd og synd, perfeksjon og subversjon figurerer sammen, kan vise seg å være anvendbare også på les *Larmes*.

Jeg vil forsøke å si noe om klassisisme og barokk i det som oppfattes som et klart barokkdikt - *Les Larmes de saint Pierre* - skrevet av en typisk klassisistisk dikter, - Malherbe. Jeg mener diktet kan bidra til å vise at den tradisjonelle litteraturhistoriske oppfatningen av klassisismen er en *myte*. Den orden, klarhet og fornuft som etter sigende skal karakterisere klassisismen er et språklig eller formelt ferniss som i dette tilfellet bare såvidt makter å holde det kontrastfylte klassisistiske diktverket sammen.

Les Larmes de Saint Pierre
imitées du Tansille, et dédiées au roi,
par le sieur Malherbe

1

Ce n'est pas en mes vers qu'une amante abusée
Des appas enchanteurs d'un parjure Thésée
Après l'honneur ravi de sa pudicité,
Laissée ingratement en un bord solitaire,
Fait de tous les assauts que la rage peut faire,
Une fidèle preuve à l'infidélité.

2

Les ondes que j'épands d'une éternelle veine,
Dans un courage saint ont leur sainte fontaine,
Où l'amour de la terre, et le soin de la chair
Aux fragiles pensers ayant ouvert la porte,
Une plus belle amour se rendit la plus forte,
Et le fit repentir aussitôt que pécher.

3

*HENRI, de qui les yeux et l'image sacrée
Font un visage d'or à cette âge ferée:
Ne refuse à mes vœux un favorable appui:
Et si pour ton autel ce n'est chose assez grande,
Pense qu'il est si grand qu'il n'aurait point d'offrande,
S'il n'en recevait point que d'égaux à lui.*

4

*La foi qui fut au cœur d'où sortirent ses larmes,
Est le premier essai de tes premières armes,
Pour qui tant d'ennemis à tes pieds abattus,
Pâles ombres d'enfer, poussières de la terre,
Ont connu ta fortune, et que l'art de la guerre
A moins d'enseignements que tu n'as de vertus.*

5

*De son nom de rocher, comme d'un bon augure,
Un éternel état l'Eglise se figure,
Et croit par le destin de tes justes combats,
Que ta main relevant son épaule courbée,
Un jour, qui n'est pas loin, elle verra tombée
La troupe qui l'assaut et la veut mettre bas.*

6

*Mais le coq a chanté, pendant que je m'arrête
A l'ombre des lauriers qui t'embrassent la tête,
Et la source déjà commençant à s'ouvrir,
A lâché les ruisseaux, qui font bruire leur trace,
Entre tant de malheurs estimant une grâce
Qu'un monarque si grand les regarde courir.*

7

*Ce miracle d'amour, ce courage invincible,
Qui n'espérait jamais une chose possible,
Que rien finit sa foi que le même trépas,
De vaillant fait couard, de fidèle fait traître,
Aux portes de la peur abandonne son maître,
Et jure impudemment qu'il ne le connaît pas.*

8

*A peine la parole avait quitté sa bouche,
Qu'un regret aussi prompt en son âme le touche:
Et mesurant sa faute à la peine d'autrui,
Voulant faire beaucoup, il ne peut davantage
Que soupirer tout bas, et se mettre au visage
Sur le feu de sa honte une cendre d'ennui.*

9

*Les arcs qui de plus près sa poitrine joignirent,
Les traits qui plus avant dans le sein l'atteignirent,
Ce fut quand du Sauveur il se vit regardé:
Les yeux furent les arcs, les œillades les flèches
Qui percèrent son âme, et remplirent de brèches
Le rempart qu'il avait si lâchement gardé.*

10

*Cet assaut comparable à l'éclat d'une foudre,
Pousse et jette d'un coup ses défenses en poudre,
Ne laissant rien chez lui, que le même penser
D'un homme qui tout nu de glaive et de courage,
Voit de ses ennemis la menace et la rage,
Qui le fer en la main le viennent offenser.*

11

*Ces beaux yeux souverains qui traversent la terre,
Mieux que les yeux mortels ne traversent le verre,
Et qui n'ont rien de clos à leur juste courroux,
Entrent victorieux en son âme étonnée,
Comme dans une place au pillage donnée,
Et lui font recevoir plus de morts que de coups.*

12

*La mer a dans le sein moins de vagues courantes,
Qu'il n'a dans le cerveau de formes différentes:
Et n'a rien toutefois qui le mette en repos:
Car aux flots de la peur sa navire qui tremble
Ne trouve point de port, et toujours il lui semble
Que des yeux de son maître il entend ce propos.*

13

*"Eh bien, où maintenant est ce brave langage?
Cette roche de foi? cet acier de courage?
Qu'est le feu de ton zèle au besoin devenu?
Où sont tant de serments qui juraient une fable?
Comme tu fus menteur, suis-je pas véritable?
Et que t'ai-je promis qui ne soit advenu?"*

14

*"Toutes les cruautés de ces mains qui m'attachent,
Le mépris effronté que ces bouches me crachent,
Les preuves que je fais de leur impiété,
Pleines également de fureur et d'ordure,
Ne me sont une pointe aux entrailles si dure,
Comme le souvenir de ta déloyauté.*

15

*"Je sais bien qu'au danger les autres de ma suite
Ont eu peur de la mort, et se sont mis en fuite:
Mais toi, que plus que tous j'aimai parfaitement,
Pour rendre en me niant ton offense plus grande,
Tu suis mes ennemis, t'assembles à leur bande,
Et des maux qu'ils me font prends ton ébattement. "*

[...]

35

*Ces enfants bienheureux (créatures parfaites,
Sans l'imperfection de leurs bouches muettes)
Ayant Dieu dans le cœur ne le purent louer:
Mais leur sang leur en fut un témoin véritable,
Et moi pouvant parler, j'ai parlé misérable
Pour lui faire vergogne, et le désavouer.*

[...]

50

*Toutefois il n'a rien qu'une tristesse peinte,
Ses ennuis sont des jeux, son angoisse une feinte,
Son malheur un bonheur, et ses larmes un ris,
Au prix de ce qu'il sent quand sa vue abaissée
Remarque les endroits où la terre pressée
A des pieds du Sauveur les vestiges écrits.*

[...]

60

*En ces propos mourants ses complaints se meurent,
Mais vivantes sans fin ses angoisses demeurent,
Pour le faire en langueur à jamais consumer:
Tandis la nuit s'en va, ses lumières'éteignent,
Et déjà devant lui les campagnes se peignent
Du safran que le jour apporte de la mer.⁹*

I første strofe av les *Larmes* støter vi på det som vi i dag ville kalle en metatekstuell kommentar, kommentaren er i negativ form, den informerer leseren om hva han **ikke** vil komme til å finne i diktet «Ce n'est pas en mes vers [...]» og det man ikke vil finne er «fidèle preuve à l'infidélité». Det dreier seg altså om en åpning av skeptisk art.

Subjektet i den første strofen synes å være poeten selv, «mes vers» henviser til poetens stemme. I annen strofe, som i sin helhet er viet

refleksjoner rundt diktets tilblivelse, finner vi «Les ondes que j'épands d'une éternelle veine [...]», en verselinje som etter all sannsynlighet også viser til dikterens stemme og som omtaler hans inspirasjon, men denne kilden til inspirasjon blir mot slutten av strofen koplet sammen med tanken om anger og synd. St. Peters anger og skyld blir en parallell til poetens anger, og det oppstår en slags identifikasjon mellom poeten og disippelen. Med utgangspunkt i denne identifikasjonen vil jeg påstå at hele diktet vil få en dobbelt struktur, som på mange måter ligger nær allegoriens. *Les Larmes* må med utgangspunkt i denne identifikasjonen leses langs to akser, en metatekstuell og en tematisk. Da beveger vi oss innenfor en lese måte som Francis Ponge presenterer i *Pour un Malherbe*. Ponge hevder at diktet må leses på to nivåer, men argumenterer ikke for en slik lese måte. Det jeg har gjort er altså å anvende en av hans påstander for å se om det kunne lede til noen nye funn i diktet.

I den tredje strofen henvender Malherbe seg direkte til Henri III, som diktet også er dedisert til. Henri III blir betraktet som en guddom, noe som er av betydning i et dikt med religiøs tematikk. På dette punktet er diktets to sentrale par etablert, poeten og kongen, St. Peter og Jesus. Fra og med den fjerde strofen er leseren trukket inn i et slags dobbelt landskap, bildene i fjerde strofe kan sies å karakterisere kongen like mye som Jesus, og likeledes ser det ut til å romme både poeten og St. Peter.

I sin analyse av diktet, hvor han altså har som mål å påvise *les Larmes* barokke særpreg, trekker ikke Rousset inn noen problematisering av diktets genre, kanskje med unntak av de kommentarene han lar falle i tilknytning til det han kaller «la conduite du poème». Denne diktets «bevegelse» eller «forløp» faller på mange måter sammen med det jeg kaller diktets dobbelte struktur eller allegoriske karakter, jeg siterer Rousset om «la conduite du poème»:

Ensuite, la conduite du poème: il commence par mélanger l'invocation au roi et le sujet en une sorte de surimpression qui brouille les contours jusqu'à la sixième strophe.¹⁰

Hvis jeg forstår Rousset rett her, mener han at den dobbeltheten eller flertydigheten som preger de første seks strofene, oppløses eller forsvinner ved sjetten strofe, og dette har han nok langt på vei rett i. Med hanen som galler ved innledningen til den sjetten strofen befinner vi oss klart innenfor diktets bibelske landskap og tematikk. Jeg er allikevel i tvil om det er mulig å «brouiller les contours d'un poème», for så gjen-

nom en enkel presisering å kvitte seg helt med den forvirringen som har oppstått, eller om det er slik at diktet fortsetter å bære med seg uklarheten fra de første strofene også etter at den mer vage, dobbelte strukturen har måttet vike for den presise og klare. Det finnes minst to svar på dette spørsmålet, Rousset virker stemt for den første løsningen, mens Francis Ponge er talsmann for den andre. La oss se hva som skjer videre.

Innledningen til sjette strofe virker beroligende: Idet leseren støter på hanegal i et dikt om St. Peter, har han et fast orienteringspunkt. Bibelenvisningen ser ut til å utelukke de første strofenes dobbelthet, men fortsettelsen av strofen gjeninnfører etter min mening det tvetydige - for hvem skjuler seg bak det jeg'et som vi finner i den samme verselinjen? Hvis man holder seg til tanken om at diktet nå er klart definert innenfor en bibelsk kontekst, er det klart at jeg'et henviser til St. Peter. Men kan man helt frigjøre seg fra det faktum at jeg'et i diktet innledningvis var dikterens talerør? Hvis det faktisk dreier seg om et skifte av stemme, fra poet til St. Peter, kunne Malherbe ha unngått å skape dobbelthet ved å innføre anførselstegn for å markere at det fra nå av er St. Peter som taler, men det gjør han ikke. Tvert om bygger han videre på den spenningen som etter min mening ennå ikke er utløst. Hvis man åpner for at «hanegal» er et bibelsk signal, åpner man også for at det er Jesus som omtales som monark i denne strofen. Leser man hanegal inn i dikterens og kongens kontekst, er det fortsatt Henri III det er tale om. Jeg minner om at det bare for få strofer siden var viktig for Malherbe å etablere en sammenligning mellom Henri III og en guddom, mens det her er mulig å se Jesus som monark. La meg også gjenta at ord som «veine» og «fontaine» ble brukt for å beskrive dikterens kilde til inspirasjon, mens «source» i den sjette strofen kanskje først og fremst karakteriserer kilden til St. Peters tårer, men man kan ikke se fullstendig bort fra at det også kan være tale om en dikterisk åre ... Ved utgangen av den sjette strofen er nok de fleste lesere i tvil om de skal feste blikket ved det bibelske eller det samtidige ...

I sentrum av den syvende strofen finner vi ordet «foi» som på mange måter kan sies å sammenfatte min lesning av diktet så langt; foi kan jo på en og samme tid betegne kristen tro og æresord «Que rien finit sa foi que le même trépas [...]». St. Peters forbrytelse og diktets bevegelse kan begge karakteriseres ved hjelp av dette ordets flertydighet. Hans religiøse troløshet knyttes til hans løgn, samtidig som den religiøse troløsheten knyttes til det språklige nederlag. Diktet fortsetter å sende et

dobbelt budskap som er både religiøst og språklig betinget. Samtidig hindrer diktets oppbygning leseren i å velge mellom de to veiene en fortolkning av diktet kan ta. Det finnes så langt i diktet ingen klare holdpunkt som vil gjøre det mulig å lese diktet bare metatekstuellet eller utelukkende tematisk.

Man må vente helt til tolvte strofe før den dobbelte strukturen sprenge, og de to parene i diktet definitivt skiller lag. Mot slutten av den tolvte strofen gjør nemlig Malherbe oppmerksom på at han har til hensikt å referere Jesu ord: «Que des yeux de son maître il entend ce propos.» Denne verselinjen som introduserer neste strofe, har også til hensikt å informere leseren om at han fra nå av bare har å gjøre med en eneste stemme, et eneste par, tekstens innledende polyfone karakter forsøkes opphevet. Herfra blir det som ikke er dikterens ord, markert med anførselstegn, slik at det blir mulig å skille stemmer og nivåer fra hverandre. Så blir da bare spørsmålet om det er så enkelt. Er et par anførselstegn tilstrekkelig for å gjøre en tvetydig tekst entydig? Slik jeg ser det kvitter man seg ikke så raskt med dobbeltheten. Når Jesus i 13. strofe sier til St. Peter, «Eh bien où maintenant est ce brave langage [...]» fortsetter jeg som leser en type dobbel fortolkning, disse ordene kan etter min mening være rettet både mot poeten og St. Peter, og de forenes slik sett i et felles estetisk og etisk problem knyttet til ønsket om å nå fram til språklig perfeksjon.

Hvis vi så et øyeblikk forlater teksten for å trekke inn Malherbes kritiske behandling av sitt eget dikt, er det viktig å legge vekt på at han senere fornektet sitt dikt om fornektelsen. Etter utgivelsen strøk han snart flere strofer av diktet, deriblant de første tolv strofene av *les Larmes* i sitt private eksemplar av boken, senere avsverget han hele diktet. I utgaver av Malherbes dikt etter 1607 figurerer ifølge Lebègue diktet ikke.¹¹ Nå kan man selvfølgelig tenke seg mange årsaker til en slik sensur. Ved først å kutte ut de tolv innledende strofene, toner han ned henvisningene til Henri III, en konge som Malherbe ikke alltid var like begeistert for, strykningen kan altså ha vært politisk begrunnet, men man kan heller ikke avvise at strykningen var motivert ut fra ønsket om å luke ut den uklarheten som diktet får med en slik begynnelse. Ponge er imidlertid av den oppfatning at Malherbe ikke selv var klar over diktets dobbelte og på mange måter subversive oppbygning¹² - På dette punktet er ikke min analyse i overensstemmelse med den vi finner i *Pour*

un Malherbe. Jeg kan ikke utelukke at strykningen innebar et forsøk på å redigere fram en mer entydig tekst.

La oss så se hva slags konsekvenser det får dersom vi leser diktet i forlengelsen av den tolkningen jeg har skissert; Hva skjer dersom vi innfører en lesning av **hele** diktet som ikke bare er tematisk men også metatekstuell?

En av Ponges hovedpåstander om Malherbe er at 1600-talls dikteren gjennom sitt forfatterskap utelukkende er på jakt etter en eneste ting nemlig *la perfection absolue*, eller *la beauté absolue*-, altså absolutt perfeksjon eller absolutt skjønnhet. Hvis man følger denne tanken i *Les Larmes* ser vi at tanken om perfeksjon spiller en sentral rolle i diktet. I 15. strofe kan det igjen se ut som estetikk og etikk blir to sider av samme sak, der er det nemlig snakk om å elske «parfaitement», og da er det selvfølgelig Jesu kjærlighet for St. Peter det er tale om - opp mot guddommens perfekte kjærlighet stilles St. Peters svikefulle språk, et språk som ikke har noe annet ønske enn å smelte sammen med et hellig språk. Døden skulle være den eneste grense for St. Peters *foi* (tro og ord). «Que rien ne finit sa foi que le même trépas». (VII) Men dette er et prosjekt som viser seg å være umulig. Det språklige nederlaget ledsages av to viktige element i diktet, nemlig døden og stillheten. Før sviket er døden slik St. Peter ser det, troens eneste absolutte grense. Etter sviket viser **språket** seg å utgjøre denne grensen, stillheten og døden blir beslektede verdier. Stillheten er den språklige perfeksjonens grense, her blir den også troens grense (XIX) og St. Peters eneste utvei, når han ikke får dø, og må leve videre med et språk som er et middel til svik.

Stillheten og troen blir behandlet videre i en av diktets mest berømte passasjer, om «Les saints innocents». Les saints innocents dør nemlig de helt uskyldiges død, og det er en spesiell form for uskyld som karakteriserer dem, deres renhet består i at de ennå ikke har talt, de er ikke berørt av det språklige syndefall «Ces enfants bienheureux (créatures parfaites, /Sans l'imperfection de leurs bouches muettes)». (XXXV) Ifølge Bernard Beugnot¹³ leker Malherbe med den latinske betydningen av ordet infans, infant er den som ikke har språk. I passasjen blir døden og stillheten dyder, en stille død uten språklig synd blir langt å foretrekke framfor et liv med et besmittet språk.

Diktet fortsetter paradoksalt nok - dikterstemmen burde jo også, etter å ha kommet fram til slik innsikt, søke stillheten. Når språket ikke strekker til, hvilke muligheter gjenstår da? For St. Peter gjenstår tårene,

eneste gjenblivende uttrykksform som ikke er en utsigelse, St. Peter gir seg tårene i vold, også det et tegn på anger, men det er en før-språklig eller etter-språklig anger. Diktets løsning på den paradoksale situasjonen som oppstår, blir en beskrivelse av uttrykksformer som er «rene» altså ikke-verbale. Mens «Les saints innocents» kan bevitne sin uskyld gjennom blodet «Mais leur sang fut un témoin véritable (XXXV), blir diktet om St. Peter litt etter litt fylt av det uutsigelige, først av tårene, deretter av Jesu talende blikk og av hans velduftende fotspor (L). Sporene, tårene, blikket, blodet blir de eneste mulige uttrykksformer, noe som tyder på at bevisstheten om at språket ikke strekker til, ikke bare er av religiøs karakter, men også av poetisk art. Sporene etter Jesus sammenlignes med «vestiges écrits»; (strofe L) fotsporene blir også spor etter skrift - her mener jeg igjen fordoblingen fra de første strofene klinger med - det er ikke bare St. Peters språk som settes i fare i diktet, men også poetens - det er ikke bare St. Peters fornektelse som tematiseres, men også dikterens språklige nederlag.

Her er vi innenfor den performative språkbrukens område. St. Peters forbrytelse er, som jeg allerede har sagt, en språklig forbytelse - han forneker, det å fornekte er en handling som foregår innenfor språket. Å fornekte, å love eller å døpe osv. er språkhandlinger som er selvrefererende. De henter sin betydning fra selve språket og viser ikke til noe utenfor den rent språklige virkeligheten. Nekte, lyve, avsverge, ikke holde ord, som alle er sentrale hendelser i diktet er performative konstruksjoner. Språket tillater St. Peter å svike, lyve og avsverge. Det er språket som gjør det mulig for ham å fornekte både Jesus og sin tro, han forneker altså den fullkomne guddommen han skulle tjene. Språket tillegges en ytterst undergravende, nesten tilintetgjørende makt i *les Larmes*. Og denne innsikten munner for dikteren ut i taushet og stillhet.

Mot slutten av diktet er det nettopp stillheten som blir mer og mer dominerende, ordene, klagen presenteres som døende «En ces propos mourants ses complaintes se meurent» (strofe LX). Diktet avsluttes med en siste beskrivelse av at til og med fuglene tier i en slags taktfull forståelse av St. Peters kvaler, St. Peter, fuglene og poeten tier og diktet avsluttes i absolutt stillhet.

For å «avrunde» denne første gjennomlesningen av *Les Larmes*, vender jeg nå tilbake til begynnelsen for å se hele diktet i lys av tittelen. Det første vi da støter på, er navnet på det episke diktets hovedperson, St. Peter. St. Peter er som alle vet et **kallenavn**, det er navnet som Jesus

ga ham, og vi husker at Peter skulle være den solide klippen kirken skulle bygges på. Det neste vi ser i tittelen er at det her skal være tale om St. Peters tårer. Med utgangspunkt i min utlegning av hva som skjuler seg bak navnet Peter, kan man antyde at diktets tittel bebuder et slags møte mellom det solide - klippen - og det som er flytende, tårene.

Tematisk og formelt kan man si at diktet utvikler dette stoffet videre, St. Peter utsettes for så store vannmasser i diktet at hans klippetro på mange måter går i oppløsning, det solide blir satt i bevegelse. Rousset omtaler også diktets oversvømmelsestendenser, men knytter dem ikke til navnet og tittelen, men derimot til det barokke, når han skriver; «Le baroque n'est pas absent des *Larmes de saint Pierre*.» Rousset belyser dette ved hjelp av teksten; først omtaler han lettere ironisk «une rumeur d'orage et de ciel entr'ouvert, noyé d'un flot de larmes comme il en coule des yeux d'innombrables Madeleines de la peinture et de la poésie baroques:», og noe senere vender han tilbake til vannmassene «Enfin, les larmes entraînent les images de l'eau, des vagues de la mer, de la flotte vagabonde, des torrents qui noient l'univers;»¹⁴ - Rousset understreker vannets destabiliserende effekt i diktet, og relaterer dette til diktets barokke karakter. Etter min mening kan det flytende og destabiliserende også si noe om diktets poetiske uttrykk. Et annet spørsmål er selvfølgelig også om vannmassene kan ses i sammenheng med syndefallet? En slik assosiasjon passer besnærende godt inn i diktets religiøse tematikk ...

Malherbes lek med egennavn er imidlertid ikke forbeholdt denne tidlige delen av forfatterskapet, vi støter på den samme bruk av navn langt senere i forfatterskapet, hvorav det mest berømte eksemplet er «Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle:» (utgitt første gang 1609.)¹⁵ Navnet Caliste er også et kallenavn og betyr den aller vakreste - i resten av verselinjen gjør ikke Malherbe noe annet enn å spinne videre på navnets betydning. Det som skiller bruken av de to navnene, er at St. Peters navn på mange måter finner en subversiv fortolkning i diktet, det språket som både den kristne tro og poesien benytter, erstattes med tårer. Calistes navn derimot blir brukt nærmest ornamentalt, den aller vakreste blir utelukkende brukt som alibi for å skrive en enda vakrere verselinje.

Min begrunnelse for å feste meg ved nettopp navnet og dets anvendelse i de to diktene har sammenheng med en hypotese om et slektskap mellom tidlig 1600-talls poesi og visse retninger innen moderne

fransk poesi. Vi finner et ludisk forhold til egennavn både hos Malherbe og Ponge. For Ponges vedkommende skulle det være tilstrekkelig å gjenta tittelen på hans bok om Malherbe. I *Pour un Malherbe* blir egennavnet utstyrt med fellesnavnets ubestemte artikkel, noe som bidrar til å umuliggjøre entydige fortolkninger av tittelen. Senere i boka leker Ponge seg med Malherbes navn, og går så langt som til i god Kratylos-tradisjon, å gjøre det til et kallenavn. «*Quelque chose de mâle (malherbe), de libre (mauvaise herbe) [...]*».¹⁶

Hvis man aksepterer den lesningen jeg har foreslått av *Les Larmes*, minner dessuten språkkrisen som både St. Peter og dikteren gjennomlever, om en situasjon mange vil forbinde med moderne poesi. Derfor vil jeg avslutte med å si litt omkring en eventuell forbindelse mellom det 17. og det 20. århundres poesi. Tanken er i utgangspunktet ikke bare min egen, jeg har igjen hentet den fra Francis Ponge som bl.a.skriver; «*Parmi l'histoire de France, il faut marquer violemment le rapport des deux périodes, je veux dire celle d'Henri IV et la nôtre.*»¹⁷ Ponge nøyer seg ikke med å etablere en dikterisk forbindelse tilbake til Malherbe, men hevder også at det finnes historiske likhetstrekk mellom de to epokene. Nå er selvsagt ikke et slikt løsevet utsagn fra Ponges bok tilstrekkelig til å kunne si noe utfyllende om et eventuelt slektskap. Ponges bok er på ingen måte noe vitenskapelig dokument, og hans identifikasjon med Malherbe er så sterk og så personlig at det er all mulig grunn til å være varsom med å akseptere dette synspunktet. Ponge er imidlertid ikke alene om å hevde at det finnes slike likhetstrekk. Hos Maurice Blanchot kan vi f. eks lese;

*Si le rapprochement des poètes de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle avec les jeunes poètes de notre âge n'est pas impossible, c'est qu'il s'impose beaucoup plus naturellement encore avec les grands poètes du XX^e siècle et avec ceux qui au XIX^e leur ont ouvert la voie. Tout ce qui dans la poésie moderne est expression secrète, exigence nouvelle du langage, appel au pouvoir inattendu de la métaphore se trouve en harmonieux accord avec la poésie préclassique.*¹⁸

Etter å ha åpnet for en sammenligning av de to epokene, advarer imidlertid Blanchot mot å gjøre dem for like, noe som selvfølgelig er viktig. Det å si at det finnes likhetstrekk, innebærer på ingen måte at de er identiske. Siden Ponge og Blanchot arbeider innenfor samme intel-

lektuelle tradisjon, og på mange måter har en sammenfallende estetisk/filosofisk bakgrunn, er det ikke oppsiktsvekkende at de kretser om beslektede problemstillinger.¹⁹

Derfor kan det være interessant å nevne at påstanden også kan finnes nedfelt innenfor andre språkområder, T. S. Eliot er også inne på nettopp denne tanken. I hans *Selected Essays*²⁰ finner vi en artikkel om «The metaphysical poets» hvor Eliot gjentatte ganger sammenligner poesi fra det 17. og moderne poesi, og bl. a. framhever følgende franske eksempel: «In French literature the great master of the seventeenth century - Racine - and the great master of the nineteenth - Baudelaire - are in some ways more like each other than they are like any one else.»²¹

Dersom man etablerer forbindelseslinjer mellom to epoker slik både Ponge, Eliot og Blanchot gjør, oppdager man snart at dette endrer vårt syn på litteraturhistorie mer generelt. Jo større likhet man ser mellom to epoker, jo mindre meningsfylt blir det å tale om epoke overhodet.

*Mais Malherbe présente en vérité une perfection supérieure à celle que nous appelons classique. Une perfection non intemporelle, elle est de son temps, mais suffisante et éternelle. Il dépasse et son époque, et toutes autres époques par le caractère de sa perfection.*²²

Malherbes diktning er preget av sin tid samtidig som den er av en slik art at den overskrider alle epoker, hevder Ponge. Sitatet er en parafraze over dikterens egne betraktninger om forholdet mellom kunstverket og tiden; «Rien, afin que tout dure, ne dure éternellement», er Malherbes konklusjon.

¹ Nicolas Boileau-Despréaux, *L'art poétique* in *Œuvres*, Paris, Editions Garnier Frères, 1952 (1674), p. 163.

² En gjennomgang av Boileaus forelegg finner vi bl.a. hos Sigbrit Swahn, *Ryktets förvandlingar*, Lund, CWK Gleerup Bokförlag, 1974, pp. 40-41. Se også: V.-L. Saulnier «Malherbe et le XVI^e siècle» in *Cahiers du XVII^e siècle* 1956, p. 205.

³ Jean Rousset, *La littérature de L'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954. Se også Raymond Lebègue in *Revue des sciences humaines*, 1949-1950 «Les larmes de saint Pierre, poème Baroque» pp. 145-154.

⁴ *Ibid.*, p. 203

⁵ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.

⁶ *Ibid.*, p. 238.

⁷ Sainte-Beuve, *XVII^e siècle, les poètes*, Paris, Librairie Garnier frères, 1927.

⁸ *Op. cit.*, p. 32.

⁹ François de Malherbe, *Les Larmes de saint Pierre* in *Œuvres*, Paris, éd. de la Pléiade, Gallimard, 1971, pp. 7-18. Diktet består av 66 strofer. Her har jeg valgt å gjengi de delene av diktet som er viktige for analysen.

¹⁰ Op. cit., p. 197.

¹¹ Raymond Lebègue, *La poésie française de 1560-1630 t 2*, Paris 1951, p. 19.

¹² Op. cit., p. 238. «Mais son souci, son beau souci s'est dévoilé de lui-même [...]».

¹³ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, 1990, p. 87 «Par jeu sur *infans* (en latin: qui n'a pas la parole) les innocents que Malherbe comparait à de jeunes lys, figurent le silence.»

¹⁴ Op. cit., pp. 196-197.

¹⁵ François de Malherbe, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 81.

¹⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁷ Op. cit., p. 139.

¹⁸ Maurice Blanchot, «Les poètes baroques du XVII^e siècle», pp. 143-144 in *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁹ I artikkelen «Questions Rhétoriques: Ponge et les *Cahiers du Sud*» in *Revue des Sciences Humaines* (1992-4 228) pp. 51-69 undersøker Bernard Beugnot Ponges tilknytning til tidsskriftet *Les Cahiers du Sud*. Blanchot og Ponge var begge tilknyttet *les Cahiers du Sud*, og det var også i et spesialnummer av *les Cahiers du Sud* (*Le Préclassicisme Français*, red. Jean Tortel, Paris, Les Cahiers du Sud, 1952.) at første utkast til *Pour un Malherbe* ble publisert.

²⁰ T. S. Eliot, *Selected Essays, 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1932.

²¹ *Ibid.*, p. 249.

²² Op. cit., p. 33.

«HELVETESMUNNEN» BANKER PÅ HIMMELPORTEN

Kristin Lie Garrubo

GENERELL INTRODUKSJON

Innledningsvis vil jeg bemerke at seminarets undertittel, «Barokken som møtested - europeisk, særlig romansk litterær barokk» (uth. her), egentlig definerer bort mitt emne, som er brasiliansk. Den europeiske kulturs dominans i 1600-tallets Brasil var såpass enerådende at det allikevel ikke faller helt utenom. Som emne for min hovedoppgave har jeg valgt Gregório de Matos' (?1633-?1696) *poesia sacra*, eller religiøse poesi. Hoveddelen av hans poetiske produksjon er satirisk, men jeg ønsker altså å se nærmere på en forholdsvis liten del av hans diktning. Utifra det materiale jeg har hatt tilgang til, dreier det seg om 64 dikt av ialt ca. 720. De religiøse diktene er, formelt sett, i all hovedsak sonetter og såkalte *glosas* (en diktform som har sin opprinnelse i portugisisk middelalder).

Det er flere grunner til at jeg har valgt nettopp de religiøse diktene. I tillegg til en generell interesse for denne type diktning, er en av hovedgrunnene den at det er skrevet ytterst lite om de religiøse diktene tidligere. Når det gjelder Matos' øvrige produksjon derimot, er det, særlig de siste årene, utgitt en god del verker som i første rekke tar for seg satirene. Der det måtte ha sneket seg inn enkelte kommentarer om den religiøse poesien, er disse i overraskende grad negative og noe nedlatende, mens satirene generelt sett får svært positiv omtale. Et annet aspekt ligger i de religiøse diktens mer tidløse og universelle karakter. I og med at jeg er europeer, skiller både Atlanterhavet og 300 år meg fra en dypere forståelse av de samfunnsmessige og kulturelle forhold som satirene skrev seg inn i.

Det hersker usikkerhet både omkring Gregório de Matos' liv og diktning. Ikke noe av det han skrev ble publisert mens han levde, og det materiale som i hans navn ble publisert fra 1800-tallet og utover bygger på apografer, altså avskrifter av originaler. Det ligger dermed flere århundrer og versjoner - muntlige¹ og skriftlige - mellom den opprinnelige Gregório og det som er blitt publisert som hans verk. Den sist utkomne samling av hans dikt baserer seg på ialt 17 apografer og er den mest

¹ Det bør bemerkes at betydningen av muntlig overføring var stor, da man regner med at kun 0,5% av Brasils befolkning var lesekyndig på Matos' tid.

fullstendige antologi hittil. I dette tobindsverket finnes også noen artikler om Matos' diktning, og tittelen på Emanuel Araújo's bidrag illustrerer en del av problematikken omkring dette forfatterskapet: *716 poemas à procura de um autor* '716 dikt på jakt etter en forfatter' (Amado 1990:1285-1289).

BOCA DO INFERNO

Gregório de Matos fikk, såvidt man vet, tilnavnet *Boca do Inferno* 'helvetesmunn' allerede i sin levetid. Dette navnet henspiller særlig på hans giftige satirer. Han yndet å insinuere noe om sine offeres seksuelle, religiøse eller rasemessige «avvik» ifølge den tids og kulturs normer. «Homofil», «mulatt» og «jøde» var «anklager» som ofte ble gjentatt. I tillegg til dette skrev han saftige erotiske dikt og unnslo seg heller ikke for å komme inn på temaer som avføring o.l. Dette er slett ikke eksepsjonelt for Gregório, et av hans forbilder, Quevedo, var også innom de nevnte genre og temaer. Og anene går selvfølgelig via middelalderen med trubadurdiktningen og videre tilbake til antikken.

Hvordan henger det da sammen at en slik *Boca do Inferno* også kan skrive religiøse dikt både om anger, dommedag, jomfru Maria og nattverdsmystikk, for å nevne noen temaer? En del av svaret ligger kanskje i det at Matos' diktning totalt sett **forener**, i stedet for å skille, det jordiske og det himmelske, det groteske og det sublime, det forgjengelige og det evige, det materielle og det åndelige. **Paradokset** er den bærende struktur såvel i hans *poesia sacra* som i hans øvrige diktning, og generelt sett kan man vel si at nettopp paradokset er et av grunnelementene i barokklitteraturen. I tillegg er paradokset en måte å si det uutsigelige på, altså et grunnleggende trekk ved religiøse uttrykksformer. Det er også viktig å understreke at Gregórios satire, på samme måte som mange andre forfatteres satire, har en didaktisk funksjon.

Jeg vil, som en illustrasjon i denne sammenheng, trekke frem et dikt som ligger i grenselandet mellom det satiriske og det religiøse. Diktet er strukturert rundt de 10 bud og formet som en monolog lagt i byen Bahias munn. Alle de laster som finnes i byen blir tatt frem.² Diktets siste

² I denne sammenheng kan det nevnes at en nylig utkommet historisk roman som bærer navnet «Boca do Inferno» (foreligger også på norsk under tittelen «Helvetesmunn»), spiller på en dobbeltbetydning av uttrykket «Boca do Inferno».

strofe oppsummerer det didaktiske siktemål slik: *Quero finalmente, que/todos, quantos têm ouvido,/pelas obras, que fizerem,/vão para o Céu direitinhos*. Gregórios satirer stiller lastene til skue i alle sine detaljer nettopp for å tilskynde god moral, samtidig understøtter de det rådende hierarki. Når han ikke skåner f.eks. guvernører i sine satirer, er det ikke fordi han stiller spørsmålstegn ved selve embedet og den samfunnsstruktur det innebærer, men fordi vedkommende ikke har god nok moral eller gode nok kvalifikasjoner til å bekle en slik stilling. Gregório kritiserer ofte munkes og presters manglende moral, men han vokter seg for å angripe dem som sitter høyest på den kirkelige rangstigen.

INNLEDNING TIL DIKTANALYSENE

Gregório de Matos' *poesia sacra* ble for første og eneste gang publisert samlet i ett bind i 1929, som del av en serie på 6 bind utgitt av Det brasilianske litterære akademi. Nyere antologier har valgt andre typer inndelinger, og derfor finnes de religiøse diktene spredd under ulike overskrifter. Jeg har plukket ut to sonetter (fra Akademiets utgivelse) som jeg i det følgende vil analysere, og på denne måten forhåpentligvis gi et innblikk i Gregório de Matos' religiøse diktning.

ASKEONSDAGSSONETTEN ³

No dia de Quarta-Feira de Cinza

Que és terra, homem, e em terra has de tornar-te,
Te lembra hoje Deus por sua igreja;
De pó te faz espelho, em que se veja
A vil materia, de que quiz formar-te.

Lembra-te Deus, que és pó para humilhar-te,
E como o teu baixel sempre fraqueja
Nos mares da vaidade, onde peleja,
Te põe à vista a terra, onde salvar-te.

På den ene siden er det tilnavnet til nettopp Gregório de Matos, en av hovedpersonene i boken, og på den andre side kan det forstås som et annet navn på byen Bahia, da i betydningen «Helvetets forgård».

³ Når jeg i det følgende forsøker meg på et par oversettelser, vil jeg gjerne understreke at disse på ingen måte er ment som gjendiktninger.

Alerta, alerta, pois, que o vento berra.
Se assopra a vaidade e incha o panno,
Na prôa a terra tens, amaina e ferra.

Todo o lenho mortal, baixel humano,
Se busca a salvação, tome hoje terra,
Que a terra de hoje é porto soberano.

(På askeonsdag)

At du er jord menneske, og at du vil bli til jord,
minner Gud deg om idag gjennom sin kirke,
Han lager deg et speil av støv, hvor en ser
den lave materie han ville forme deg av.

Gud minner deg om at du er støv for å gjøre deg ydmyk,
Og siden din båt alltid tappes for krefter
På forfengeligthetens hav der den kjemper,
lar Han deg få land i sikte, der du kan frelses.

Vær på vakt, vær på vakt, for vinden tuter,
Forfengeligtheten blåser seg opp og fyller seilet,
Rev seilene og kast anker.

Hver dødelige farkost, hver menneskebåt,
søker du frelsen, så legg til land idag [ta imot asken idag],
For denne dagens jord [aske] er den høyeste havn.)

Denne sonetten henspiller på det katolske rituale tilknyttet askeonsdag, der deltagerne får påført aske i pannen (se parentesene i den norske oversettelsen). På denne måten ser vi diktets karakter av religiøst leilighetsdikt, om man kan si det slik. Diktet knytter seg til en bestemt dag i kirkeåret, nemlig fastens første dag, altså askeonsdag. I de ulike antologier finnes forskjellige titler på denne sonetten. Titlene ble forøvrig satt til diktene først lenge etter Matos' død. Én av versjonene jeg har sett, angir i tittelen en gudstjeneste holdt på askeonsdag i en navngitt kirke og med en navngitt pater, dermed blir rammen enda mer konkret og situasjonsbestemt. Det er nokså vanlig både i Matos' øvrige religiøse produksjon og hos andre samtidige forfattere at kirkens ritualer og

sakramenter danner utgangspunkt for diktene. Gregório selv har for eksempel en syklus på 24 *glosas* samt noen enkeltstående dikt som omhandler nattverden.

DIKTETS MEDITATIVE KARAKTER

Ignatius de Loyola (1491-1556), stifteren av jesuitterordenen, hadde med sine *Ejercicios Espirituales* øvet stor innflytelse også på litteraturens område, noe vi kan se nokså tydelig i dette diktet. Hans fromhetsøvelser hadde, forenklet fremstilt, blant annet følgende ingredienser: utgangspunktet for meditasjonen skulle være en scene fra Jesu liv eller et konkret eller abstrakt emne i forbindelse med den kristne tro, for å mane dette frem i sitt indre kunne den som mediterte gjøre bruk av mentale bilder og mentale sanseforestillinger, til sist skulle meditasjonen føre til vilje til handling eller endringer i holdninger og handlingsmønstre - altså få en praktisk konsekvens. Vi finner de samme bestanddeler i dette diktet: den konkrete foranledningen er askeonsdagsritualene, disse blir levendegjort ved hjelp av bilder, metaforer, og i sin sum er diktet en oppfordring til ydmykhet.

Sonetten hører med i det vi kan kalle **vanitas**-diktningen, en forholdsvis stor del av Matos' religiøse diktning, og en svært utbredt tematisk genre nettopp i barokken. I enkelte tilfeller kan **vanitas**-poesi med noe av Loyolas meditasjonskonsept som inspirasjon bli nokså grotesk, særlig der døden får en fremtredende stilling. Fra Portugal finnes for eksempel et dikt med tittelen *A um berço com o feitio de uma tumba*, andre tar utgangspunkt i gravstener og gravskrifter eller sågar knokler.

Matos' askeonsdagssonette står i denne meditative tradisjonen uten å ty til samme type bilder. I første kvartett støter vi på adverbet *hoje*, dette dukker også opp igjen i siste strofe. Etersom repetisjon ikke er et karakteristisk trekk ved denne sonetten, blir *hoje* tillagt ekstra vekt på denne måten. Adverbet *hoje* er del av en anskueliggjøring, et «her-og-nå»-perspektiv. Sammen med den direkte tiltalen i 2. person entall som går igjen gjennom hele diktet, bidrar det til en dramatisk effekt som henger nøye sammen med det didaktiske siktemål. Her er ikke noe eksplisitt «lyrisk jeg», men derimot et «lyrisk du» som representerer menneskeheten, jfr. vokativen *homem* i første vers.

METAFORENE

Metaforene er, som i det meste av barokkdiktningen, en viktig ingrediens. En sentral metafor er *terra* og dets tilnærmede synonymmer, *pó* og *cinza*. Allerede i tittelen støter vi på *cinzas* i og med benevnelsen *Quarta-feira de Cinza*. Navnet på denne dagen er i seg selv en metafor, noe trosritualer og kirkeliv forøvrig har mange eksempler på. Her ser vi litt av den tette sammenhengen mellom teologi og litteraturteori i barokken - nemlig metaforens sentrale plass i begge sfærer.

Dette at mennesket kalles jord, har sin opprinnelse i en av skapelsesberetningene i Bibelen. I 1. Mosebok, 2:7 står det slik: «og Herren Gud formet mannen av **jord** fra marken og blåste livspust inn i hans nese så mannen ble en levende skapning» (uth. her). Metaforen *Que és terra, homem* henger altså sammen med en metamorfose – ved guddommelig inngripen forvandles jord til et menneske. Det er livspusten eller ånden som gjør dette mulig.

Det første verset, *Que és terra, homem, e em terra há de tornar-te*, er et paradoks. Hvordan kan noe bli noe det allerede er? Vi kan kanskje se på den første delen, *Que és terra, homem* som et metonymisk bilde, en synekdoke; mennesket er skapt av jord pluss Herrens livsånde, og siden en av bestanddelene er jord, kan mennesket analogt kalles jord. Det latinske **homo**, som i sin tur blir til det portugisiske *homem*, kommer jo nettop fra **humus** 'jord'. Idet den guddommelige livspust tas bort igjen, altså ved døden, er det bare jord tilbake, slik det kommer frem i siste del av verset: *e em terra há de tornar-te*. Metamorfosen fra jord til menneske reverseres i døden.

Mellom ordene *terra* og *homem* i første vers er det rytmisk sett en hiatus. Dette gir hvert av ordene ekstra tyngde, samtidig som det virker som et skille mellom de to. På denne måten skapes en motvekt til sammenkoblingen mellom *terra* og *homem* som finner sted ved verbet *ser*. Det ligger en spenning mellom konseptet «mennesket-som-jord» og «mennesket-som-ikke-jord» i dette første verset. Det siste verset i samme strofe understreker skapelsesaspektet og metamorfosen: *A vil matéria, de que quiz formar-te*. (Uth. her)

I annen kvartett begynner rekken av sjømetaforer som fortsetter sonetten igjennom. Vi finner for eksempel *baixel, mares, panno, prôa, lenho* og *porto*. Denne rekken av metaforer brytes ved at det i noen tilfeller finnes sammensetninger av metaforiske og ikke-metaforiske elementer. I annen kvartett skiller uttrykket *mares da vaidade* seg ut. Det konkrete

substantivet *mar* er brukt metaforisk, mens det abstrakte substantivet *vaidade* ikke brukes billedlig. Flere av verbene kan forstås både på et billedlig nivå, paradoksalt nok i en konkret, fysisk betydning i forbindelse med sjølivet (f.eks. *peleja* og *salvar* i 2. kvartett), og på et ikke-billedlig nivå - her i åndelig betydning i forbindelse med menneskelivet og kampen mellom det gode og det onde. Disse verbene befinner seg derfor i grenselandet mellom de to sfærene.

Den siste tersetten inneholder svært mange adjektiver i forhold til resten av sonetten. Alle er de abstrakte adjektiver som står til konkrete substantiver brukt billedlig; *lenho mortal*, *baixel humano* og *porto soberano* hører til denne kategorien. Disse bruddene i billedrekken skaper en viss spenning samtidig som de gjør oss oppmerksomme på at metaforene er en **litterær teknikk**. En kan nesten se på det som en Verfremdungseffekt som sier «husk dette er litteratur». Et slikt meta-aspekt går igjen i mye barokk-litteratur på mange forskjellige måter. Det finnes en mengde eksempler på dette fenomenet også i Gregórios øvrige diktning.

I begynnelsen av sonetten er *terra* en eksplisitt metafor for mennesket, mens det i fortsettelsen (dvs. fra og med siste vers i 2. kvartett - *Te põe à vista a terra*) går over til å være en metafor for ydmykhet eller **humilitas**. Dette latinske ordet stammer fra **humus** på samme måte som **homo** 'menneske'. Metaforisk-etymologisk sluttet derved sirkelen. *Terra* går fra å være en metafor med svært konkret betydning til en metafor for en abstrakt størrelse, men samtidig får den en ny konkret betydning som ikke er metaforisk i og med den rituelle avtegningen av askemerket i pannen, en handling som skjer helt konkret.

Videre er *porto soberano* i allersiste vers i sin tur en metafor for *terra*, så her finnes mange lag i billedbruken. Gud omtales som *o soberano*. Denne konnotasjonen er tilstede i uttrykket *porto soberano*. Ved sammenkoblingen av *terra* og *soberano* møtes bokstavlig talt himmel og jord - i den rituelle handling som det refereres til, og i et videre frelses-perspektiv.

I første kvartett opptrer ordet *espelho*. Støvet, *pó*, gjennomgår en metamorfose og blir til speil, parallelt med metamorfosen jord-menneske. Som regel brukes speil-metaforen nettopp for å uttrykke skinn, bedrag, noe som gir seg ut for å være virkelighet, men ikke er det. Her er det snarere tvert imot, speilet viser mennesket dets egentlige ansikt - jordansiktet. Speilet av støv speiler menneskets dødelighet og gir ingen falsk trygghet. I seg selv er speilet skjørt, det kan lett gå i stykker og det

det avbilder, nemlig mennesket, er også skjørt. Det er med andre ord en tett sammenheng mellom den som speiler seg, selve speilet og speilbildet som kommer frem, selv om disse tre tilsynelatende er svært ulike.

VANITAS

Vanitas-tematikken står som nevnt sentralt i barokkdiktningen, og den tar utgangspunkt i det samme som en annen velkjent tematisk barokk genre, nemlig **carpe diem** ⁴. Felles for begge er at de bygger på det faktum at mennesket er dødelig. **Vanitas**-diktene peker mot evigheten mens **carpe diem**-diktene peker mot øyeblikket, men implisitt ligger noe av den samme frykt, den samme søken i begge dikttyper. Gregório selv har skrevet mange dikt både under mottoet **carpe diem** og med **vanitas**-tanken. Noen ganger kan disse innfallsvinkler krysse hverandre, for eksempel i valg av metaforer. Her er båt, rose og støv gjengangere. (I denne sammenheng står Góngoras berømte **carpe diem**-sonette, *Minetras por competir con tu cabello*, i en særstilling).

Askeonsdagssonetten til Gregório er en **påminnelse** til leseren om hennes/hans dødelighet. I denne forbindelse kan det være interessant å se at verbet *lembrar* 'minne om/på' brukes to ganger, én gang i 1. strofes 2. vers og andre gang i 2. strofes 1. vers. Forøvrig **minner** hele dette første verset i 2. kvartett om de to første versene i 1. kvartett. Samlet får dette en meta-effekt, og sier noe om sonettens art av didaktisk kunstverk i form av en påminnelse om menneskets dødelighet.

Det er naturlig at dødstemaet stadig er tett knyttet til **vanitas**-temaet, det ene forutsetter så å si det andre. Poeten George Herbert, en av de såkalte *Metaphysical poets*, forbinder død og **vanitas** direkte i diktet *Vanity: poor man thou searchest round/To find out **death**, but missest **life** at hand* (uth. her) (Willmott 1985:98). Hos Gregório er forbindelsen mer subtil, men båtmetaforene viser klart faren for å gå under på forfengeligens hav - forfengeligheten, **vanitas**, lurder en i døden mens frelsen er å finne i ydmykhet, *terra*, **humilitas**. Motsetningen **vanitas** vs **humilitas** blir stående. Selve ordet *vaidade* (**vanitas** på latin) benyttes to ganger i diktet, og begge ganger brytes sjømetaforrekken som det opptrer i. På denne måten tiltrekker ordet seg leserens oppmerksomhet og anslår diktets tema.

⁴ Selvfølgelig er ingen av disse temaene unike for barokken som periode.

Vanitas-diktningen har flere bibelske forløpere, men den viktigste er nok Forkynneren. Forkynnerens bok åpner slik (kap.1, v.2): «Alt er tomhet, sier Forkynneren, ja alt er bare tomhet». I Vulgata-versjonen står det **vanitas** der vi på norsk har «tomhet». Forbindelsen mellom vinden og **vanitas** finner vi både i Gregórios dikt: *Se assopra a vaidade e incha o panno* og hos Forkynneren: «Se alt er **tomhet** og jag etter **vind**» (uth. her). Gregórios sonette innebærer *terra* og **humilitas** ly for vinden, så motsetningsparet **vanitas-humilitas** følges opp også på metaforplanet. Samtidig har *o sopra da vaidade* sin motsetning i Guds *sopro de vida*, som vi husker fra skapelsesberetningen.

Ved siden av den tydelige bibelske bakgrunnen til **vanitas**-diktningen, er også det antikke **hybris**-begrepet absolutt beslektet. I denne sammenheng er det naturlig å trekke inn den tradisjonelle oppfatningen av Oidipus-dramaet, som forstår det dithen at kong Oidipus' **hybris** er det som fører til hans fall. En interessant parallell mellom Oidipus-dramaet og Gregórios askeonsdagssonette, er forøvrig den viktige plassen **synet**, synsevnen har, også som sjeelig, ikke-fysisk evne. I Gregórios dikt nevnes **synet** to ganger: først i 1. kvartett, der det står *espelho, em que se veja* (uth. her). Synsevnen skal hjelpe mennesket både på et indre og ytre plan til å forstå hvem det virkelig er. (I parentes bemerket er jo også **mennesket** svaret på Sfinxens gåte i Oidipus-dramaet). Videre i 2. kvartett leser vi at *Deus ... te põe à vista a terra. A vista*, altså **synet**, oppdager frelsen både på metaforplanet og på det tematiske plan. Vi ser en sterk grad av integrasjon mellom billedbruk, ordvalg og tematikk i hele sonetten, som i sin tur bidrar til å gjøre inntrykk på leseren, både intellektuelt og følelsesmessig.

A MARIPOSA ⁵

A uma mariposa, que deixando de se pôr em uma luz, se pôz aos pés de Jesus Christo

Oh que discreta na eleição andaste,
Felice mariposa, e que advertida,
Pois de uma breve chamma despedida,

⁵ Ordet kan bety både «sommerfugl», «nattsommerfugl», «nattsvermer» og «møll». Det dreier seg om en hvit- eller gråfarvet type av sommerfuglarten, som gjerne søker seg til lyskilder.

Em todo um céu de luzes te abrazaste!
Hoje das mãos da morte te livraste,
Pondo-te aos sacros pés do auctor da vida,
Onde Fenix em rosa encendida
De mariposa o breve ser mudaste.

Luzir sem risco poderás agora,
Pois vivente do sol a ser vieste,
Do claro sol, a quem o mundo adora.

A muito, oh mariposa, te atreveste!
mas vendo-te com asas, quem ignora
Que imitar aos serafins quizeste?

**(Til en sommerfugl som ved å la være å sette seg i lyset, satte seg ved Jesu Kristi
føtter**

Å, hvor klok du var i ditt valg,
Lykksalige sommerfugl, og hvor forutseende,
For ved å forlate en kortvarig flamme
omfavnet du en hel himmel av lys!

Idag fridde du deg fra dødens hender,
idet du satte deg ved de hellige føtter til livets opphavsmann
Der du som Føniks forandret ditt flyktige vesen
fra sommerfugl til ildrød rose.

Du kan lyse uten fare nå,
For du er blitt en skapning som tilhører solen,
den klare sol som verden tilber.

Du våget mye, å sommerfugl! men når en ser deg slik med vinger,
hvem kan la være å tenke på
at du ønsket å ligne serafene?)

Denne sonettens «du» skiller seg fra det vi ellers møter i Gregórios religiøse diktning. Det vanlige er at diktene tiltaler enten Gud, mennesket, jomfru Maria eller helgnene, men denne gangen er altså diktet stilet til et insekt. De aller fleste verbene står i fortid. Dette er tradisjonelt den

episke genres tempus, mens «lyriktempuset» gjerne er presens. Fortidsbruken gir diktet en narrativ karakter. Det lyriske jeg, som ikke gir seg til kjenne annet enn i enkelte ladede adjektiver (for eksempel *discreta* og *felice*, [begge i første kvartett]), beskriver et tablå i fortid med innlagte refleksjoner i nåtid. Tablået utspiller seg i et dårlig opplyst kirkerom. En mørklagt Kristus-statue som befinner seg et stykke fra et enslig lys, utgjør inventaret, dvs. det vi får vite om inventaret. Den fargeløse sommerfuglen er det eneste levende, bevegelige element; den flyr bort til lyset, men velger så å forlate det til fordel for føttene tilhørende Kristusstatuen. Det lyriske jeg fremstiller dette narrativt, men ikke i en vanlig 3. personsfortelling. Bruken av 2. person entall innebærer en type vokativ narrasjon. Diktet er et monologt uttrykk uten formelt tilkjennegitt avsender. Den siste setningen er formet som et spørsmål, men det er et **retorisk** spørsmål som derfor vender innover mot fortelleren snarere enn utover mot «du»-et.

A MARIPOSAS RELIGIØSE SYMBOLFUNKSJON

Sommerfuglen er ikke noe tradisjonelt religiøst symbol, slik f.eks. pasjonsblomsten er det. (Matos har nemlig også et dikt til denne). Likevel får sommerfuglen en symbolfunksjon i diktets sammenheng. Det portugisiske *mariposa* har konnotasjonen «skjøge». Har dette noen relevans i en religiøs kontekst? Jeg mener det kan være verdt å gå til Bibelen, som hele tiden ligger som en undertone i Gregórios *poesia sacra*, og i all annen poesi i genren forøvrig. Hos Lukas (7:37-38) leser vi følgende: «Nå var det en kvinne der i byen som levde et syndefullt liv [dette er en eufemisme for prostituert]. Da hun fikk vite at Jesus var gjest hos fariseeren, kom hun dit med en alabasterkrukke med fin salve. Hun stilte seg bak Jesus **ved føttene hans** og gråt. Da begynte hun å væte føttene hans med tårene, og hun tørket dem med håret sitt, kysset dem og salvet dem med salven.» (Uth. her) Denne kvinnen søkte altså til Jesu føtter, slik også *a mariposa* gjør det i Gregórios dikt. Videre «våget» kvinnen mye, igjen en parallell til *a mariposa*, jfr. siste tersett. Kvinnen måtte tåle kritikk fra dem som var tilstede, mens Jesus roste henne for hennes kloke valg. Analogt roser det lyriske jeg [*a mariposa*] *que discreta na eleição andaste*. I Matteus 26:13 siteres Jesus slik i forbindelse med fortellingen om denne kvinnen med alabasterkrukken: «Sannelig jeg sier dere: Overalt i verden hvor evangeliet blir forkynt, skal også det hun

gjorde, fortelles til minne om henne.» Så er da også denne fortellingen med i alle 4 evangelier.

I Lukas-evangeliet i Det Nye Testamentet finnes det en historie om en annen kvinne som satte seg ved Jesu føtter. Det dreier seg om Maria, Lasarus og Martas søster: «Hun satte seg ned ved Herrens føtter og lyttet til hans ord» (Luk.10:39b). Dette kritiserer søsteren henne for, men Jesus forsvarer Marias valg og sier: «Marta, Marta! Du gjør deg strev og uro med mange ting. Men ett er nødvendig. Maria har valgt den gode del, og den skal ikke tas fra henne» (Luk.10:41-42). Igjen ser vi parallellen til sommerfuglen; både den og Maria foretar dristige valg som kan kritiseres, men blir tatt i forsvar av henholdsvis diktets forteller og Jesus.

Ordet *mariposa* kommer antageligvis av uttrykket *Maria, poussa!* 'Maria, sett deg!' sagt til sommerfuglen som flyr. Sommerfuglen er dermed en Maria. Tradisjonen vil ha det til at den prostituerte kvinnen som jeg nevnte tidligere, egentlig var Maria Magdalena, altså har vi her to kvinner ved navn Maria. *A mariposa* blir derved symbol på flere plan for disse to uredde kvinnene som søkte Kristus, eller lyset.

BILLEDBRUK OG TEMATIKK

I sonetten om *a mariposa* er nettopp lys og sol metaforer for Kristus. Uttrykk som *céu de luzes* i 1. kvartett og *claro sol* i 1. tersett er eksempler på dette. Denne lysmetaforikken er svært utbredt i religiøs poesi generelt, og har selvfølgelig sin bakgrunn i at Kristus omtaler seg selv som «Verdens lys». Vi finner for eksempel påskesalmen «Som dend Gyldne Sool frembryder» hos den danske barokkdikteren Kingo (1634-1703). Første strofe går slik (Kvalbein 1969:259):

Som dend Gyldne Sool frembryder
Giennem dend kulsorte Sky,
Og sin straale-glands udskyder,
Saa at Mörk og Molm maa fly,
Saa min Jesus aff sin Grav,
Og det dybe Dödsens Hav ⁶
Opstod ærefuld aff Döde,
Imod Paaske Morgen-röde.

⁶ Jfr. «forfengeligghetens hav» i Matos' askeonsdagssonette.

Kingo vedholder her solen som simile for den oppstandne Kristus, og motsetningen lys-mørke kommer sterkt frem. I Matos' sonette er denne dikotomien mer implisitt. Med bakgrunn i det tematiske paret skinn vs virkelighet, så ofte behandlet i barokken, kan vi ane en dypere lys-mørke kontrast. *A breve chamma* (1. kvartett) er det som ser ut til å være lyset - dette forlater sommerfuglen til fordel for et sted som tilsynelatende er uten lys - men dette som virker mørkt, er egentlig en *céu de luzes* (1. kvartett) fordi det er Kristi føtter. Kristus, *o claro sol, a quem o mundo adora* (1. tersett), er det virkelige lys, selv om det ikke gir de fysiske øyne lys på samme måte som *uma breve chamma*. Ved siden av Kristus blir selv det klareste lys som mørke, og dikotomien «åndelig/virkelig lys» vs «fysisk/tilsynelatende lys» aktualiseres. Dette gir forøvrig visse assosiasjoner til Platons dualisme.

På det fonetiske plan finner det sted en veksling i rimene mellom harde, afoniske endelser: *andaste - abrasaste - livraste - mudaste - vieste - atreveste - quizeste*, og sonore, lettere endelser: *advertida - despedida - da vida - encendida - agora - adora - ignora*. Rimenes alternering kan sees i sammenheng med kontrasten lys-mørke ved at det sonore (et ord som forøvrig kan bety harmonisk), tilknyttes lyset og detafone (som forøvrig kan bety disharmonisk), representerer det mørke. Diktet skaper altså et samspill mellom tematikk, billedbruk og lyd- og rimstrukturene.

Lysmetaforene er ikke alene om å beskrive Kristus. Metaforen *auctor da vida* i 2. kvartett står også for Kristus. Generelt kan man si at heller ikke dikter-metaforen er uvanlig når det gjelder å fremstille guddommen. Her går også røttene tilbake til bibelske tekster, med **logos**-begrepet, «ordet», som synonymt med Kristus. Gregório benytter selv denne metaforen i andre religiøse dikt, og der med en mer gjennomført metaforrekke som gjør det naturlig å se billedbruken som en henvisning til dikterrollen, det å dikte, skape litteratur. I denne sonetten opptrer det isolert, men kan likevel gi visse metatekstuelle assosiasjoner, særlig fordi det skiller seg fra lysmetaforrekken.

A mariposa får metaforer og similer som har sammenheng med ild og lys (flere er forøvrig barokke gjengangere): *rosa encendida, Fenix*, (2. kvartett), *vivente do sol* (1. kvartett) og *serafins* (siste tersett). Det siste er strengt tatt ingen metafor, men knyttes i det avsluttende retoriske spørsmålet til *a mariposa*. De andre er bilder forbundet med en metamorfose som finner sted i det guddommelige nærvær. Fugl Fønix er tilknyttet ild fordi den ifølge legenden brenner og gjenoppstår av asken,

mens det hebraiske «seraf» betyr «det som brenner og som renses med ild». «Ildrød» om rosen er en fargemetafor som knytter an til ild. Det guddommelige lys er med andre ord så strekt at det brenner og renses, og gjør sommerfuglen til en *vivente do sol*. I Ikaros-legenden fører solens brann til fall, mens denne solen - Kristus - fører til oppreisning. Den fargeløse *mariposa* blir også fargerik, ildrød ⁷, i møte med Kristus - en billedlig metamorfose som strekker seg videre enn renselsen og medfører en helt ny skapning.

Både Fugl Fønix og serafim er overnaturlige vesner som overskrider tiden og tilhører evigheten. Evighetsperspektivet kommer inn i denne sonetten om *a mariposa* som en følge av møtet med det guddommelige, som både skaper og omskaper og gjør evig. Sommerfuglens billedlige metamorfose symboliserer menneskets omskapning når det lar seg opplyse av guddommen. I møtet mellom det menneskelige og det guddommelige kan renselse og frelse finne sted. Dette møtet aktualiseres av Kristus-figuren som nettopp er både Gud og menneske.

Foreningen av det sublime og det lave, en prosess som kan gjenfinnes i mange barokke verker, gir seg her utslag også i sammenkoblingen mellom *a mariposa* og serafim. Tematikken opphøyet vs lavt/ringt og denne opposisjonens opphevelse henger sammen med frelsetemaet, som kommer til uttrykk i sommerfuglens metamorfose og i selve Kristus-figuren med det den innebærer.

A MARIPOSA I MATOS' POETISKE UNIVERS

Gregório de Matos bruker sommerfuglen også i dikt av andre genre. Han har to kjærlighetsdikt der *a mariposa* eller *a borboleta* innehar en sentral posisjon. I det ene betrakter det lyriske jeg en sommerfugl som ligger død i en lysflamme, dette inspirerer ham til følgende utsagn om sin egen uoppnåelige kjærlighet: *Pois acabando tu ao fogo, que amas, / Eu morro, sem chegar à luz, que adoro* (Amado 1990:425). I den andre lyriske sonetten er poeten vitne til at en sommerfugl ligger halvdød i en lysflamme, men så våkner til live igjen. Det lyriske jeg ser dette som et eksempel på kjærlighetens viderverdigheter: *Renasce Fênix quase amortecida, / Barboleta no incêndio desmaiada / [...] / Mas se em fogo de*

⁷ Dette momentet kom frem i diskusjonen etter mitt foredrag. Jeg ønsker å se nærmere på rødfargens betydning i det videre arbeide med diktet, og vil derfor takke Lone Klem for innspillet.

amor ardendo nasces, / Barboleta, o contrário mal discorres, / Que para eterna pena redivives (Amado 1990:426). Vi gjenkjenner flere av bildene og sammenhengene fra det religiøse *Mariposa*-diktet i disse to lyriske diktene. Forskjellen mellom menneskelig og guddommelig kjærlighet blir tydelig illustrert gjennom de diametralt motsatte resultatene diktene viser oss. De lyriske diktene beskriver en kjærlighet, representert ved metaforen lys, som lik Ikaros' sol i siste instans leder til død og eller undergang, mens det religiøse diktets kjærlighet, også den tilstede i lysmetaforen, innebærer renselse og nyskapning.

SAMMENLIGNING MELLOM ASKEONSDAGSSONETTEN OG MARI- POSA-SONETTEN

Til slutt noen ord om likheter vi kan finne mellom de to sonettene jeg har analysert. Jeg regner med at ulikhetene forsåvidt er kommet frem i det ovenstående, og vil derfor ikke gå nærmere inn på disse. I begge sonetter er metaforene bærebjelker i diktenes strukturer, noe som ikke er uventet når man vet at de tilhører barokken. Videre danner metaforene grupper eller rekker og henger sammen med metamorfoser, hvilket også er et velkjent barokkfenomen.

Det didaktiske aspektet er tilstede i begge sonetter, skjønt mye mer eksplisitt i askeonsdagsdiktet. Hvis vi ser *Mariposa*-diktet i lys av Loyola-tradisjonen og det meditative, ser vi at noen av ingrediensene er tilstede. En scene fra et kirkerom er utgangspunkt for meditasjonen eller diktet, mentale bilder fremkalles med metaforer av ulik art, og selv om oppfordringen til handling eller holdning ikke uttrykkes i klartekst (her kommer det eksplisitt didaktiske inn) på samme måte som i askeonsdagssonetten, utfordres leseren implisitt til å følge *a mariposas* eksempel og søke til Mesterens føtter, slik også de bibelske kvinnene gjorde det.

I begge sonetter finnes spenningen mellom skinn og virkelighet, mellom det å se med det ytre og det indre øye. **Synet** står sentralt, både i de visuelle, dog intellektuelle bildene, og som direkte uttalte ord, enten det er i verb-form eller i substantiv-form (her vil jeg vise til nestsiste vers i *Mariposa*-sonetten og til de allerede gitte eksempler i *Askeonsdagssonetten*).

På det tematiske nivå ser vi et sammenfall idet at frelse er å finne i det tilsynelatende lave, ringe og mørke. I askeonsdagssonetten er *terra* og *porto soberano* ett og det samme, mens *a mariposa* finner lyset der det ser

mørkt ut. Sommerfuglen eksemplifiserer noe av den **humilitas** som askeonsdagssonetten fremholder. Adjektivet *discreta* som brukes om *a mariposa* og dens valg, illustrerer dette (1. vers i *A mariposa*); det har betydningsnyanser som «diskrét», «beskjeden», «forsiktig» og «liten» i tillegg til «vis», «klok». Ydmykheten ligger altså implisitt i dette ordets konnotasjoner, og *a mariposa* er i seg selv en nokså beskjeden skapning hva farger og størrelse angår.

Gregório de Matos spiller mye på forskjellen stort-lite, det lille i det store og det store i det lille. Dette illustreres først og fremst i nattverdsdiktene. Her gjøres det et poeng ut av at hostiens lille sirkel omslutter den veldige Gud, himmelens og jordens skaper. Dette paradokset er svært sentralt både i teologien og i Gregórios religiøse diktning generelt, noe han har til felles med mange andre barokkdiktere. Med dette er vi tilbake ved **paradokset**, der mine betraktninger omkring Matos' *poesia sacra* begynte, og jeg anser derfor ringen som sluttet.

BIBLIOGRAFI

- A Academia Brasileira de Letras (ed. Afrânio Peixoto) (1929). *Obras de Gregorio de Mattos, I - Sacra*, Rio de Janeiro.
- Amado, James (ed.) (1990). *Gregório de Matos. Obra Poética. Vols I e II*, Rio de Janeiro.
- Kvalbein, Laila Akslen (1969). *Feminin barokk. Dorothe Engelbretsdatters liv og diktning*, Oslo. (Hovedoppgave)
- Peres, Fernando da Rocha (1983). *Gregório de Mattos e Guerra: Uma Revisão Biográfica*, Salvador.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (1986). *Poetas do Período Barroco*, Lisboa.
- Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e (1971). *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra.
- Terry, Arthur (ed.) (1968). «Introduction» in: *An Anthology of Spanish Poetry 1500-1700, Part II*, Belfast.
- Willmott, Richard (ed.) (1985). *Four Metaphysical poets. An Anthology of Poetry by Donne, Herbert, Marvell and Vaughan*, Cambridge.

FRANCISCO DE QUEVEDO:

LA HORA DE TODOS Y LA FORTUNA CON SESO

PÅ IDÉHISTORISK TOKT I SATIREN

Randi Lise Davenport

INTRODUKSJON

Dette seminarinnlegget inngår i mitt hovedfagsprosjekt på idéhistorie: «Verden på vrangen. Francisco de Quevedos satire *La hora de todos y la Fortuna con seso* som uttrykk for spansk barokk.»

Å gi seg i kast med litterære verk er ofte en risikabel affære for idéhistorikere – som gjerne får kjeft for å gjøre vold på litteraturens egenart, og for å gå løs på kunstverk med bulldozere; de bare skuffer ut «idéene» og «historien» og lar verket stå maltraktert tilbake ...

Det er ikke for å unngå angrep fra verken den idéhistoriske eller den litteraturvitenskapelige kanten at jeg har valgt en innfallsvinkel som gir konsesjoner til begge fagområder, men fordi mitt møte med Quevedo og barokken har vært av en slik art. «Metoden» er for øvrig nokså selvfølgelig og har ikke noe patentstempel: Den går i korthet ut på å forsøke å fange opp både verkets *litteraritet* og dets *historisitet*. Med «litteraritet» mener jeg verkets litterære konvensjoner og tradisjoner (som også er en *historisk nøkkel*), mens «historisitet» – eller referensialitet – viser til «virkeligheten utenfor teksten».

BAROKKBEGREPET

Jeg har ikke her tenkt å foreta noen problematisering av barokkbegrepet, men bare angi at jeg tar utgangspunkt i José Antonio Maravalls tese om en barokk kultur, og at jeg bruker «barokken» som et epokebegrep for Spanias vedkommende – for perioden • 1600 - 1680.¹

Innenfor oppgaveprosjektet er tanken at studiet av Quevedos *La hora de todos* også er ment å si noe om epoken. Et bilde av epoken vil alltid være preget av valg og utelatelser. Et forholdsvis nært blikk på ett verk av én forfatter kan synes som et snevert grunnlag å utsi noe om epoken på, men jeg vil påstå at dette verket og denne forfatteren kaster lys over

¹ José Antonio Maravall *La cultura del barroco*. Barcelona, 1975.

svært mange av barokkens aspekter. I praksis er det et sammensatt spørsmål om hva som kaster lys over hva. Her er det snakk om både overlys, gjenskinn og reflekser...

VERDEN PÅ VRANGEN

Jeg har valgt verden på vrangen-toposet som avgrensning og nøkkel til studiet av Quevedo og spansk barokk. Jeg skal bare kort presentere det her, ettersom det dukker opp i behandlingen av satiren.

El mundo al revés, il mondo alla riversa, le monde à l'envers, Die verkehrte Welt, the world upside-down. De fleste som har holdt på med tekster fra barokken vil kjenne til dette toposet, som også er kjent for lesere av Ernst Robert Curtius' *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, hvor han kort behandler det under avsnittet om ulike *topoi*. Curtius har sport toposets litterære tradisjon til de vergilske *adynata* (fra gresk; sammenkjeding av umuligheter. Jfr. Vergils VII. ekloge, 53. vers, om hyrden med kjærlighetssorg). De antikke *adynata* – eller *impossibilia* – satte rammene for de karolingiske poetenes samtidskritikk under den rike kulturelle blomstringen på 1100-tallet. De var også inspirert av Ovid og de romerske satirikerne, og benyttet «sammenkjedingen av umuligheter» til å kritisere forfallet i kirken, munkevesenet og blant bøndene.

Toposet har imidlertid en svært lang historie, og det er blitt anvendt og tolket forskjellig i ulike sammenhenger. Fra antropologisk synsvinkel gjør temaet seg gjeldende i rituelle handlinger og periodiske inversjoner (for eksempel i karnevalet). Det er også kjent fra gammelegyptisk kunst. I europeisk kunst kan vi følge dette motivet i både folkelige illustrasjoner og hos «seriøse» malere som Bosch og Bruegel.

Verden på vrangen-toposets tvetydighet har uten tvil vært med på å sikre dets overlevelse i kulturhistorien: Det er blitt brukt i både «konservativ» og «revolusjonær» betydning. Dvs. enten som en tilskuestilling av det latterlige ved idéen om å snu (den guddommelige) ordenen på hodet; at bonden skulle ferdes til hest og kongen til fots; at kvinner skulle gå på jakt, mens mannen passet barn, etc. Eller som en oppfordring til nettopp å snu den nåværende, perverterte orden på hodet, for eksempel i Luthers og reformasjonstilhengernes «anti-krist-framstilling» av paven. Den tradisjonelle bruk av toposet i vestlig litteratur og bildekunst svarer til en konservativ holdning.

Det er verdt å minne om at «verden på vrangen» bare gir mening konfrontert med «verden på retten» – det er i dialektikken mellom «vrangen» og «retten» at toposet eksisterer. Det er aldri absurd eller surrealistisk i moderne forstand; representasjonen av «ikke-mening» som ligger i toposets figurasjoner er alltid full av betydning.

TOPOSET I SPANSK BAROKK

«Verden på vrangen»- toposets spesifikt barokke betydning er den moralske. Forbindelsen til middelalderens guddommelig ordnete verden er sterk i spansk barokk: Den guddommelig ordnete verden er den opprinnelige, egentlige verden. Men til det kristne verdensbildet hører også «verden på vrangen». Det vil si den verden som følger av Lucifers og Adam og Evas fall. Det er opprøret som fører til fallet og en verden på vrangen; den skjønne, harmoniske verden, *mundo*, omformes til en besmittet verden, *inmundo*, som er et begrepspar blant andre Gracián flittig benytter.

Toposets store utbredelse i spansk barokk speiler bevisstheten og bekymringen over det økonomiske forfallet, slakningen på moralske normer og verdier i forhold til det mer ridderlige 1500-tallet, og sprekkdannelsene i imperiets universelle storhet og misjon. En rekke av samtidas kommentatorer (politikere og moralister) tyr til «verden på vrangen»- frasen for å uttrykke sitt syn på tingenes tilstand. Vi finner det for eksempel i Barrionuevos' *Avisos* (underretninger, meddelelser).

I litteraturen er Quevedo slett ikke alene om å benytte toposet, men ved siden av Graciáns bruk av «verden på vrangen» i *El Criticón* (1651-57. Særlig i del I, *crisi* 6 «El estado del siglo»), er det han som har behandlet dette temaet med en «frammanende rikdom, en refleksjonsdybde og en systematisering som en sjelden finner maken til i samtida» – ifølge Augustin Redondo.

PRESENTASJON AV QUEVEDO

Francisco Quevedo y Villegas ble født 17. september 1580 i en adelig familie tilknyttet hoffet. Faren var sekretær for Filip IVs fjerde hustru, dronning Ana av Østerrike. Moren var en av hennes hoffdamer. Faren døde i 1586.

Sin første skolegang fikk Francisco hos jesuittene ved det berømte *Colegio Imperial de la Compañía de Jesús*. Seinere studerte han ved Alcalá-universitetet, hvor han mottok sin kandidatgrad i 1600. Quevedo ble med på flyttelasset da hoffet flyttet til Valladolid i 1601. Her studerte han teologi ved universitetet, og begynte også å bli anerkjent som poet. Pedro de Espinosa tok med 18 dikt av Quevedo i sin antologi *Flores de poetas ilustres* (1605). I samme periode brevvekslet den unge Quevedo med den flamske humanisten Justus Lipsius, som var en av hovedfigurene i den nystoiske bevegelsen.

Hoffet vender tilbake til Madrid i 1606, og Quevedo deltar aktivt i det litterære miljø. Han skriver de tre første *Sueños* (Visjoner/Drømmer), som er krasse satirer over menneskets laster, og avslutter sin pikareskroman *El Buscón* – som vel er det prosaverk av Quevedo som er mest kjent i dag.

Quevedos vennskap med hertugen av Osuna fører ham inn på den politiske arena. Osuna, som ble utnevnt til visekonge av Sicilia i 1610, oppnevner Quevedo som sin rådgiver og diplomat. Quevedo utfører en rekke diplomatiske oppdrag for Osuna. Men hans politiske karriere fikk en brå slutt da Osuna i 1618 ble beskyldt for en sammensvergelse mot Venezia, bak ryggen til den offisielle spanske politikken. Quevedo blir forvist til sitt lensgods, Torre de Juan Abad, sør for Toledo. Her skriver han *Mundo Caduco* og *Grandes anales de quince días* – om den italienske politikken og den nye spanske kursen under den unge monarken, Filip IV, som overtar etter sin fars død i 1621. Forvisningen av Quevedo oppheves 1623. Tilbake i Madrid forsøker han å innnynde seg hos den nye kongen og hans minister, Olivares.

I 1626 blir første del av hans politiske verk *Política de Dios, Gobierno de Cristo* (påbegynt i 1617) publisert. Det slo alle opplagsrekorder det året. Samme år ble han utnevnt til ridder av Santiago-ordenen. Som svoren Santiago-ridder deltar Quevedo de neste par år i en offentlig polemikk om hvorvidt Santa Teresa skal bli Spanias andre skytshelgen ved siden av Den hellige Jakob (Santiago). Debatten blir så heftig at Quevedo må trekke seg tilbake til Torre de Juan Abad. Pave Urban VIII avgjør til slutt konflikten til fordel for Santiago, og Quevedo reiser tilbake til hovedstaden hvor Olivares tilbyr ham stillingen som ambassadør i Genova, noe Quevedo avslår. Han egner seg til litteraturen i Madrid, men aksepterer utnevnelsen som Kongens sekretær, en ren ærestittel, i 1632.

To år seinere gir Quevedo etter for press fra flere hoffmenn, særlig fra sin beskytter hertugen av Medinaceli, og gifter seg med enken doña Esperanza Mendoza 24. februar. Ekteskapet varte 3 måneder. Kanskje ikke så overraskende, Quevedos beryktede kvinnehat tatt i betraktning. Det må kunne sies å overgå det tidstypiske. Likevel har Quevedo produsert svært vakker kjærlighetslyrikk. Paul Julian Smith kommenterer denne slik: «Others may have loved more sincerely, few have loved so eloquently.» Etter det mislykkede ekteskapsforsøket lever Quevedo tilbaketrukket på sitt gods i Torre de Juan Abad, hvor han leser filosofiske og religiøse verk, og skriver.

Natten til 7. desember 1639 blir Quevedo arrestert i huset til hertugen av Medinaceli av ukjente grunner. Det har vært spekulert mye på om han har deltatt i konspirasjoner mot Olivares' regime. Forholdet mellom Quevedo og Filip IVs *válido* / *privado* var uten tvil blitt svært dårlig fra omkring 1634. Han sitter fengslet i klostret San Marcos i León, uten kontakt med omverdenen de første 6 månedene. Det blir etter hvert lempet på forholdene for fangen, men han blir sittende i fengsel i fire år, tross venners anmodning til Olivares om å sette ham fri. I fengslet skriver han blant annet *La vida de San Pablo* og *La Providencia de Dios*.

I juni 1643, kort etter Olivares fall fra makten, blir Quevedo løslatt. Han reiser til Madrid hvor han overvåker utgivelsen av *Marco Bruto* (skrevet i 1632). I 1644 trekker han seg syk og nedbrutt tilbake til Torre de Juan Abad, og tilbringer en svært kald vinter på sitt gods. I januar oppsøker han et varmere klima i Villanueva de los Infantes, hvor han dør 8. september 1645.

Quevedo har en stor poetisk produksjon – som det har vært svært vanskelig å gi «autoriserte» utgaver av – nesten ingenting ble trykket i dikterens levetid. Blecuas anerkjente utgave fra 1960-åra inneholder 875 dikt, hvorav 363 er satiriske. Prosaproduksjonen er svært omfattende og dekker nær sagt alle sjangre: Politiske og doktrinære verk, moralske og religiøse verk (og det som blir kalt «asketiske» verk på spansk), pikareskroman, satiriske og burleske verk, og filosofiske verk. Han har også skrevet noen *entremeses* (enacters mellomspill).

LA HORA DE TODOS Y LA FORTUNA CON SESO – TIMEN TIL ALLE
OG FORTUNA MED FORSTAND

Verket er antakelig skrevet i perioden 1633-1635, men ble først utgitt i 1650.

Timen til alle og Fortuna med forstand består av 40 kapitler innrammet av en prolog og en epilog. Felles for alle de 40 episodene i *La hora* er en eller annen form for «vrengning», opp-ned-, eller bak-fram-vending av situasjonen når «Timen slår». Også i prologen og epilogen finner vi en slags *verden på vrangen* hvor gudene på Olympen opptrer svært lite gudelig og hvor de fører et ugudelig språk. Bakgrunnen for *Timen* er at menneskene har klaget på Fortunas virke på jorda, de hevder at hun begunstiger dem som ikke har gjort seg fortjent til det, mens de som burde tilgodeses blir oversett. I prologen blir derfor Fortuna innkalt av Jupiter for å svare for seg på Olympen. Hun hevder at hun og hennes følgesvenninne Anledningen (*la Ocasión*) tilbyr seg uten forskjell til alle, og at det er menneskene selv som ikke vet å benytte sjansen når de får den, men hun går med på Jupiters vedtak om at i én time skal hver og en få som fortjent og hun vender tilbake til jorda for å oppfylle gudenes bestemmelse.

Denne sannhetens time som Jupiter vedtok på Olympen er et fast innslag i alle de 40 episodene i verket og deler alle kapitlene i to, konstruert rundt formelen *lo(s) cogió la hora* (timen grep ham/dem). I denne timen skal enhver få som fortjent og det skjer ved at i forvirringen som oppstår når «Timen slår», snus situasjonen på hodet slik at den personen, eller i noen tilfeller tingene, som stod for det moralsk forkastelige blir straffet, som regel på en måte som passer til «forbrytelsen». (Dette omvendings-skjemaet er ikke så entydig i alle kapitlene).

Kapitlene, eller episodene, er av varierende lengde; kapittel I er på bare fire linjer, mens det siste kapitlet er på mange sider. Kapitlene fungerer stort sett uavhengig av hverandre og de har et svært variert innhold. Generelt sett kan verket deles i to bolker hvorav de første 20 episodene (med noen unntak) kan klassifiseres som satiriseringer av sosiale typer eller profesjoner, mens de 20 siste episodene (igjen noen unntak) er satirer som er knyttet til samtidige politiske og historiske hendelser og hvor det både skjult og åpenlyst refereres til faktiske personer.

Etter at Timen er over innleder epilogen det andre mytologiske tablå i verket, symmetrisk til det i prologen. Jupiter utleder her moralen av de førti scenene han har vært vitne til. De rike og mektige, som ble fattige

og beskjedne, angret endelig sine synder, mens de som mottok ære og rikdom for sin fortidige dyd, gav seg hen til hovmot og last. Jupiter konkluderer i tråd med Fortunas tale i prologen, hvor hun hevder at det er menneskenes fundamentale skyld som bevarer, uansett hva som skjer, verden på vrangen. Med andre ord erklærer Jupiter *status quo*, og møtet på Olympen oppløses i et fyllekalas med løssluppen dans.

Jupiters tale kan sies å ha en *funksjonell* rolle, den innfører et element som forener alle episodene. Quevedo legger en sterk «føring» på lesningen i de første kapitlene – vi forledes til å tro at alle episodene har identisk struktur. Epilogen gir verket en tidløs, universell moralsk betydning som delvis overskygger at det er rotfestet i den politiske og historiske virkelighet.

Forskjellen i «omvendings-skjemaet» kan også grovt deles i to bolker: I type-satirene er vrengningene ofte konkrete og *groteske* – personene /typene eller tingene bytter virkelig plass (jfr. kap.II). I de mer «politiske» episodene – hvor både konger og adel opptrer, er vrengningene langt mer abstrakte. Som regel demaskeres / avsløres personene ved egen eller en annens tale – de blir ikke bokstavelig talt «snudd opp ned på»; vrengningen / sannhetens time består i disse episodene av en synliggjøring gjennom dialogen av en dobbelthet i tale eller oppførsel.

Quevedo respekterer de etablerte rangordningene når han utdeler straff og refs gjennom Timen. Hensynet til personer av høy rang gjelder også (stort sett) for fiender av det spanske monarkiet. På samme måte som den tradisjonelle jurisdiksjonen skiller mellom straff av «høye» og «lave», blir verden snudd på hodet på ulikt vis for legen og kongen. Quevedo unngår enhver hentydning til muligheten av å snu om på rollene i det sosiale hierarkiet.

SATIREN

Quevedo kalte selv dette verket en *fantasía moral* – en moralsk fantasi: «Denne lille avhandlingen er, uten at det merkes, på alvor. Den inneholder ting som kiler da den vekker latter med ergrelse og fortvilelse» (i dedikasjonen til don Álvaro de Monsalve, 1636).

Verket er skrevet av en moden forfatter og oppsummerer både hans politiske og filosofiske tanker. Men for samtidas lesere var sjangerbetegnelsen Quevedo ga på tittelbladet en klar indikasjon på at verket

var «fiksjon». Leseren var innforstått med at verket, som «fortelling» var styrt av konvensjonene til «fantasi-litteraturen», i henhold til de rådende krav om å *delectare et prodesse*. (velbehag og nytte).

Jeg mener sjanger-spørsmålet har stor betydning også for en historisk tilnærming til verket. Den underteksten som sjangerens konvensjoner og tradisjoner innebærer må leses med for at ikke verkets historisitet skal smette unna eller fordreies.

Den satiriske diskurs er per definisjon en kritisk diskurs. Det satiriske jeg oppkaster seg til dommer over nesten og registrerer nådeløst alle avvik fra ideell atferd. Den barokke satiriker er en desillusjonert (*desengañado*) sannsiger som vil avsløre virkeligheten for sine lesere. Synspunktet i satiren er konstituert på forhånd. Quevedos satiriske jeg aksepterer verdiene til det ideologiske system som aktualiseres gjennom teksten – monarkiet og de katolske, motreformatoriske dogmene.

Timen til alle er et godt eksempel på sjangerens særegne blanding av det generelle og det partikulære. Satiren feller både en universell, allmenngyldig moralsk dom, samtidig som de enkelte episodene forholder seg til den sosiokulturelle virkelighet. Vanskeligheten består ofte i å avgrense hva som er referensielt – til samtidige politiske og sosiale forhold – og hva som er en ironisk lek med sjangeren.

Det repertoaret av synder og laster som figurerer i Quevedos satirer har tilknytning til to diskurser som var nær forbundet på 1500- og 1600-tallet: moralfilosofien og prekenen. En rekke «synd og last-manualer» var blitt samlet av predikanter i middelalderen og sirkulerte fortsatt i barokken. Satirikerne straffet de samme laster og synder som predikantene. Det var ingen klar grense mellom den moralske og den satiriske diskurs hos Quevedo og hans samtidige.

Quevedo er en av barokkens fremste satirikere, og han ble selv gjenstand for imitasjoner. Han utnytter fullt ut både de etiske og de estetiske muligheter som «verden på vrangen»-toposet og den satiriske sjanger tilbyr. Sjangeren tillater bruk av den «lave stil», for eksempel folkelige ord og uttrykk, og komiske trekk. Viljen til kritikk av seder og skikker som satirikerens viser løper parallelt med den barokke interessen for utforskning av det figurlige språket. Quevedo gjør narr av folkelige uttrykk og refrenger, samtidig som han hele tida drar nytte av det han kritiserer. Han «desautomatiserer» på mange måter det folkelige språket ved å plukke faste uttrykk fra hverandre og konstruere sine egne *conceptos* på dem. Satiren kan noen ganger synes å bli en «pre-tekst» for

hans verbale eksperimenter. Det moderne spanske språkets store mester, Jorge Luis Borges, har karakterisert Quevedos kunst slik: «El arte de Quevedo es verbal».

Den klassiske satirens intensjoner er å reformere skikkene. Det satiriske jegets stemme i Quevedos satirer straffer Spania og spanjolene for deres moralske forfall. Det ligger et sterkt konservativt element i denne moralske kritikken som har en tilbakeskuende undertekst: Idealene ligger i ei mytisk-heroisk fortid som Quevedo maner fram i andre sjangre, for eksempel i det politiske verket *España defendida y los tiempos de ahora*.

Men la oss se nærmere på satiren *Timen til alle og Fortuna med forstand*.

TYPE-SATIRE

Leger, advokater, lensmenn, skjøger, vertshusholdere, alkymister og flere andre profesjoner og sosiale typer befolker første halvdel av *Timen til alle og Fortuna med forstand*. Dette typegalleriet er velkjent fra Quevedos tidligere satirer og fra samtidige forfatteres verk, og er alle tradisjonelle objekter for satire. Den romerske satiriske tradisjonen spiller med når Quevedo kvesser sin penn, men profesjonssatiren har også røtter i seinmiddelalderens såkalte *Ständesatire*. Framveksten av et borgerskap i byene som livnærte seg på nye yrker kan være en del av bakgrunnen for dette.

Episodene hvor disse profesjonene spiller hovedrollen bekrefter med andre ord sjangerens ikke-referensielle, imaginære fiksjonsstatus. Det er ikke individualiserte leger eller advokater vi møter, men typifiserte figurer som er blitt til i et intertekstuel spill med sjangerens tradisjonelle tema og topoi.

Til forskjell fra de fleste av Quevedos tidlige satirer er ikke dette verket kun befolket med det vanlige typegalleriet som skulle tjene satirikerens hensikt om å forbedre seder og skikker. Forfatteren tar også opp politiske tema hvor historiske personer opptrer og hvor *Ständesatire*-tradisjonen ikke strekker til som kontekst. I disse episodene må også den *politiske* satirens tradisjoner trekkes inn. Den politiske satiren fungerer i skjæringspunktet mellom litteratur og politikk, et skjæringspunkt som Quevedo selv befant seg i store deler av sitt liv. Den politiske satiren er naturligvis en mer situasjonsavhengig variant av satiren, hvor den historiske konteksten spiller en mer umiddelbar rolle. De spanske forfat-

terne som skrev politiske satirer disponerte en stor kulturarv med særlig livskraftige røtter i latinsk antikk. Men den satiriske sjanger gjennomgikk også en relativ politisering under Filip III og Filip IV.

Det kan være fristende å skjele enten til den ene eller andre halvdel av *Timen til alle* og lese de to typene satire uavhengig av hverandre, noe som lett kan føre til ensidige karakteriseringer av verket som enten en satire på linje med *Visjonene*, eller som en politisk pamflett. I de seinere år har det imidlertid vært en tendens til å forsøke å rette opp denne skjeløydheten.

«Verden på vrangen»-toposet gjør seg gjeldende i alle episodene, hva enten det er snakk om type-satire eller politisk satire. Toposet er imidlertid ikke operativt på samme måte i type-episodene og i de mer politiske episodene. Ved første øyekast er det ingen tvil om at Quevedo behandler de sosiale og de politiske temaene forskjellig. I episodene der gjengangerne fra *Ständesatiren* spiller hovedrollene er vi vitne til en skjematisk omsnuing av situasjonen når Timen slår, hvor det ikke spares på fysiske virkemidler. I de politiske episodene er utviklingen av situasjonen som regel langt mer abstrakt. Personene tas ikke fatt i på samme konkrete vis, de demaskeres snarere gjennom egen eller andres tale. Synliggjøringen av den perversjon disse personene står for skjer først og fremst gjennom dialogen.

LEGEN BLIR BØDDEL SOM EKSEMPEL PÅ TYPE-SATIRE

Behandlingen av legen i *Timen til alle* skal her tjene som eksempel på hvordan toposet anvendes i type-satirene. I det første kapitlet «blir legen bøddel» når Timen slår. Hvordan foregår dette og hva betyr det?²

Legen er i episoden utstyrt med et esel, som er et av profesjonens faste kjennetegn. (Det er ikke uvanlig at legens intelligens sammenlikens med

² Kapitlet er på bare fire linjer, men ville like fullt kreve mange siders utredning om alle dets ingredienser skulle behandles for seg. Jeg må henvise til Bourg, Dupont og Genestes kommenterte utgave (Catedra, Madrid, 1987) for en detaljert oversikt over referansene; her kan jeg bare ta opp noen hovedtrekk. Legen dukker for øvrig opp i to andre kapitler. I kap. XXV gråter to leger over at to forbrytere henges uten å «betale noe til fakultetet» og i kap. XXXIV er det en lege fra Praha som er Timens talerør. Legen fra Praha anvendes her i satiren mot tyskerne som den som best kan diagnostisere og kurere deres «sykdom» – nemlig kjetteriet. Böhmen var blitt rensset for kjetteri etter at protestantene ble slått i slaget ved Bilá Hora i 1620. Dette slaget innledet Trettiårskrigen.

eslets ...). Før Timen slår får vi vite at legen på eslet er «på klappjakt etter feber». Det er med andre ord antydnet at legen først og fremst er ute i vinnings hensikt. Han er på klappjakt etter pasientenes pengepung. Så og si alle profesjonene som satiriseres har pengebegjæret klebet ved seg, og forfatteren behøver ikke være mer eksplisitt enn dette for å framkalle slike assosiasjoner hos leseren.

Idet Timen slår tar situasjonen en brå og fantastisk vending. Legen befinner seg plutselig overskrevet på halsen til en pasient framfor overskrevet på eslets rygg. Her framsier han den dødsdømtes bønn (*credo*) istedenfor det oligatoriske ordet på legereseptene (*recipe*). Fra å være den som redder liv er altså legen blitt den som tar liv – han er blitt bøddelen som visstnok iblant satte seg overskrevet på sitt offer på denne måten. Quevedo skal ha moret seg over denne praksisen og fant opp et eget ord for den: «Struperytter» (*jinete de gaznates*, jfr. kap. XXV s.245). Denne inversjonen av situasjonen er på mange måter i tråd med «verden på vrangen»-toposet når man leser episoden som en overgang fra livredder til avretter.

Forfatteren utnytter i fullt monn toposets dynamikk i episoden, men strengt tatt er det ikke en ren inversjon vi er vitne til. Det er ikke noe egentlig symmetrisk forhold i inversjonen - som i så fall burde ha invertert rollene til lege og pasient. Det er snarere en tydeliggjøring av legens negative egenskaper leseren får servert, for legen er allerede i utgangspunktet stemplet som en som like ofte tar liv som redder liv. Legen, i likhet med lensmannen, vertshusholderen og de andre kollegene fra profesjonssatiren, trekker på en lang satirisk tradisjon som gjør det umulig for dem å opptre som positive personer.

I type-satirene er det toposets «fantastiske» potensial Quevedo tar ut i episodene, der profesjonenes eller de sosiale typenes laster stilles til skue på de mest utspekulerte måter som følge av Timens brutale framferd.

Toposet har avslørt legen for oss i hele hans «profesjonelle» moralske ynkelighet, slik det er blitt gjort i utallige satirer før Quevedos. I Martials epigrammer ble legen framstilt som graverens kompanjong, og i Quevedos samtid var for eksempel Molière svært opptatt av temaet (jfr. *Le Médecin malgré lui* og *Le Malade imaginaire*). Det er ikke dermed sagt at denne avsløringen ikke forteller oss noe om den virkeligheten forfatteren faktisk levde og skrev sine satirer i. Satirenes dokumentariske verdi kan ikke fastslås med sikkerhet, og den utgjør i alle fall kun ett aspekt ved teksten. Dersom satirene skal leses som et uttrykk for

epoken de er skrevet i, må både den *historiske* konteksten (i den grad den er tilgjengelig gjennom andre kilder) og den *litterære* konteksten (blant annet sjangerkonvensjonene) få være med å kaste lys over teksten.

Vi kan selvfølgelig ikke utelukke at Quevedos egne erfaringer med legestanden gjør denne profesjonen til et yndet objekt for satire. Han skal visstnok ha vært utsatt for en årelating som nesten tok livet av ham etter en sykdom i 1612. Hans filosofisk-religiøse oppfatning av sykdom og helbred spiller også inn. Forståelsen av sykdom som Guds straff for menneskets synd dominerte i hele middelalderen, og interessen for anatomi og disseksjoner utover på 1500-tallet hadde slett ikke tatt livet av denne oppfatningen. For Quevedo var den guddommelige, naturlige orden et argument mot medisinen og legegjerningen. Dette er for øvrig i tråd med Quevedos inngrodde skepsis til alt «nytt» og til alt som går imot tradisjonen.

De sterke stoiske elementene i Quevedos tenkning flyter her sammen med katolisismen. Den syke blir delvis gjort ansvarlig for sin elendighet, men sykdom må ikke bare oppfattes som straff, den gir også anledning til å vise moralsk styrke. Selv om Quevedo refser sine samtidige for mangel på ryggrad i motgang og smerte (Job er hans helt!), så forsvarer han i og for seg pasienten i møtet med legen fordi legen gjør seg skyldig i å profittere på en annens elendighet. Om legen var et fast innslag i den satiriske sjanger, så opptok denne profesjonen også Quevedo når han skrev i «seriøse» sjangre. I *Marco Bruto* slår han legene og medisinen i hartkorn med dårlige rådgivere:

Dårlige råd har tatt livet av flere enn fiendene. I dette er lovene lik medisinen. Legene dreper og lever av å drepe, og klagene faller på smerten. De dårlige rådgiverne ruinerer monarken og skylder på fortuna; og begge [både legene og rådgiverne] er de betalte drapsmenn.³

Quevedo er her på linje med Montaigne som i sitt essay om erfaringen fastslår at de to profesjonene som gjør mest skade på et lands lykke er jurister og leger.

Mønsteret fra type-satirene er en direkte anvendelse av «verden på vrangen»-toposet – i den forstand at utfallet av episoden svarer til en

³ Francisco de Quevedo *Obras completas. Prosa. I & II*. Red.; Felicidad Buendía. Madrid, 1992 (6. utg., 8. opplag), s. 949.

straff av typen som satiriseres. Episodene slutter med slag og slåssing, eller med en dynamikk blant objektene som svarer til feilen / synden som er begått.

POLITISK SATIRE

Sammenliknet med sine kolleger, for eksempel Lope de Vega og Góngora, framstår Quevedo som en av tidas mest politiske forfattere. Både hans biografi og bibliografi bekrefter hans interesse for politikk. De rent politiske skriftene utgjør en betydelig del av forfatterskapet. Mange av dem ble høyt verdsatt i samtida, for eksempel første del av *Política de Dios, gobierno de Cristo*, som kom i flere opplag enn noe annet spansk verk i utgivelsesåret 1626.

Noen detaljert framstilling av Quevedos politiske tenkning er det ikke rom for her, men noen hovedtrekk må nevnes. Quevedos mangel på originalitet i politisk tenkning gjør ham kanskje ekstra interessant som epokevitne ettersom han utvilsomt er «representativ» for store deler av den spanske opinion i barokken. Hans politiske tenkning er avledet fra de teoriene som hersket i Europa i renessansen, som hadde sin opprinnelse i middelalderen.

Karakteristisk ved spansk politisk tenkning var de standhaftige forsøkene på å moralisere politikken som en motvekt til de etter hvert sterke machiavelliske strømningene i europeisk politikk. Florentineren var en av Quevedos erkefiender, og ble av mange ansett som en legemliggjøring av den onde selv. Det betyr imidlertid ikke at hans teorier gikk upåaktet hen i Spania. Den pragmatiske retningen innenfor politisk tenkning, representert ved for eksempel López Bravo og Saavedra Fajardo, var ikke fremmed for at nyttebetonte kriterier måtte spille en vesentlig rolle innenfor regjeringen av staten. Religionens politiske verdi og temaet om simulering var omdiskuterte emner i kjølvannet etter Machiavelli, men i det post-tridentinske Spania forsvarte man i det lengste moralens overhøyhet selv om florentinerens virkelighetsforståelse langt på vei var anerkjent.

For Quevedo var moral og politikk uatskillelige. Det speil Quevedo og en lang rekke landsmenn stilte opp for fyrsten, var av en helt annen karakter enn Machiavellis fyrstespeil. I *Política de Dios* er det Evangelieene som er modellen for den rette styreform. Monarkiet er en guddommelig institusjon som gjenspeiler organiseringen av himmelriket, og Kristus er

den ideelle regjeringssjef. Det er i høyeste grad en personalisering av makten som kjennetegner Quevedos politiske refleksjoner. Løsningen på alle regjeringsproblemer er en konge som inkarnerer den kristne fyrstens dyder.

I polemikken mot machiavellismen er det særlig begrepet *razón de estado* – statshensyn – som går igjen. Den politiske realismens vektlegging av hensynet til staten er for Quevedo slett ikke *razón* (fornuft), men *sinrazón* (ufornuft, urimelighet) – som er den politiske holdning han identifiserer med machiavellismen. Opp imot *razón de estado* stiller Quevedo *la ley evangélica* (den evangeliske lov).

Quevedos politiske verk er en del av en flom av skrifter som viet spørsmålene om styringen av landet oppmerksomhet i barokken. I tillegg til å behandle disse temaene i politisk-teoretiske skrifter, og i skrifter som er direkte relatert til aktuelle politiske hendelser, tar han dem også opp i satiren. Quevedo fanget opp tendensene til politisering av satiren, og ble den som fullendte og fornyet den. I *Timen til alle* fører han en verbal kamp for de tradisjonelle verdiene i det spanske samfunn gjennom satiren – både i form av satirisering av sosiale typer og profesjoner, og gjennom satire rettet mot politiske forhold.

KAPITTEL XXXII (VENEZIA) SOM EKSEMPEL PÅ POLITISK SATIRE

Som en parallell til typegalleriet vi møtte i første halvdel av verket, møter vi i siste halvdel et *stjernegalleri*. Ingen ringere enn kongene av Spania, Frankrike og England opptrer her, i tillegg til italienske *doger* og *duxer*, samt andre storhertuger og fyrster.

«Verden på vrangen»-toposet – gjennom Timens inngripen – anvendes på en annen måte i denne konteksten. Personer som har høy rang i det sosiale hierarkiet, eller personer som har en politisk rolle i den historiske virkelighet, behandles med forholdsvis nennsom hånd av Timen. Som oftest er de kun tilskuere til Timens inngripen, men i noen episoder gripes de selv av Timen og holder inspirerte taler. Den burleske dynamikken som avsluttet type-satirene, og som på en nokså utvetydig måte avslørte deres «typiske» svakheter, forekommer sjelden eller i avdempet form i disse kapitlene, og episodenes utgang får derfor ofte en mer tvetydig karakter.

I Venezia taler dogen til Det store råd i Doge-palasset (kap. XXXII). Han legger ut om beveggrunnene for sin politikk, og om hvordan

Venezia har bevart sin frihet og uavhengighet, blant annet ved å sørge for at Frankrike og Spania slåss seg imellom. Det er ikke dogen selv som gripes av Timen i denne episoden, men en «erkerepublikaner»⁴ som i Timens makt kommer med følgende avsløring av den venezianske republikken:

Venezia er en sann Pilatus. På samme måte som Pilatus, det vil si av «statshensyn», har Venezia dømt den Rettferdige (underforstått Spania) og etterpå erklært seg nøytral – altså vasket sine hender. Det er ved Timens fantastiske inngripen at «erkerepublikaneren» gjennomskuer den virkelige mening bak Venezias politikk.

Episoden avsluttes med at denne «förræderen» pågripes og kastes i fengsel. Dogen befaler også at hans genealogi etterforskes, «for, uten tvil, fra en eller annen kant nedstammet han fra noen som nedstammet fra en annen som var venner med noen som var kjent av noen som stammet fra en som hadde noe spansk».

Felles for de politiske kapitlene er at verden – verden på vrangen – avsløres gjennom taler som holdes under Timens grep. Det skjer ingen invertering av roller der avsløringen ligger i et fysisk scenskift. Vi er her bare vitne til – med Josette Riandière La Roche sine ord: «en synliggjøring, gjennom dialogens skråblikk, av en tales eller atferds falskhet.»⁵ Den strenge «verden på vrangen»-logikken som Jupiter utleder i epilogen, hvor de gode blir onde og vice versa, finner vi ikke igjen i disse episodene. Timen bringer til torgs bedrag og utnyttelse, den avmystifiserer falske verdier og tilsynelatenheter og den avslører hykleri og svik. Den stiller imidlertid ikke spørsmål ved adelsmenn eller fyrster sin rang og sosiale situasjon. Det er bare personer som har oppnådd makt og status på urettmessig vis, det vil si gjennom penger og ikke gjennom fødsel og arv, som kan detroniseres av Timen. Selv personer som i Quevedos øyne mangler ethvert moralsk fundament for sin stil-

⁴ Quevedo bruker også ordet «republikaner» i nøytral forstand – f.eks. i kap. XL hvor det betegner «borger» av en republikk. I dette kapitlet og i kapittel XXXIII er betydningen «framstående borger som spiller en politisk rolle», noe som ofte ble tolket som «statsmann», den som tar seg av statens affærer. Her har den innbitte «republikaneren» fått et ironisk tillegg i «erke-». (Bourg, Dupont, Geneste 1987:284).

⁵ Josette Riandière La Roche «La satire du 'monde à l'envers' et ses implications politiques dans la *Hora de todos* de Quevedo», i Jean Lafond og Augustin Redondo (red.) *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe. siècle au milieu du XVIIe.* Paris, 1979, s. 61.

ling, for eksempel dogen av Venezia, som taler som en machiavellianer, unngår noen form for dumping i det sosiale hierarkiet.

Det er blitt stilt spørsmål om ikke Quevedos sosiale og politiske overbevisning overskygger den moralfilosofiske konklusjonen Jupiter trekker i epilogen. De kjepphester Quevedo rir i de politiske kapitlene kommer i veien for den logikken han har utstyrt Jupiter med. På Olympen er det den teoretiske moralen som igjen får overtaket – slik den hadde det i de første episodene hvor typene inkarnerte lastene i det faste synderegisteret.

Men her må en ta forfatterens virkemidler nærmere i øyensyn: Det er ikke slik at alle kortene legges på bordet først når Timen slår. Quevedo har sine ofre i siktet helt fra episodenes begynnelse. Gjennom det indirekte språket i deres egen tale eller i fortellerens beskrivelse, er de allerede utmyntet som «fiender». Avstanden mellom tekstprodusenten – Quevedo – og fortellerstemmen i satiren er svært kort. Også avstanden mellom fortellerstemmen og *personene* er som oftest minimal, selv om disse i utgangspunktet skulle tale Quevedo midt imot. «Avstanden» må her måles med de litterære virkemidler Quevedo tar i bruk.

Lía Schwartz Lerner har vist hvordan for eksempel dogen av Venezia (kap. XXXII) taler og resonnerer på samme måte som tekstprodusenten.⁶ Venezianeren taler slett ikke som en venezianer. Vokabularet Quevedo legger i munnen på ham: «ondskap», «list», «forstiling», er valgt av en spanjol som forsvarer den spanske ekspansjon og imperialistiske ideologi, og som anser Venezia som en frekk motstander av denne politikken. Den selvangivelsen som venezianeren her utsettes for, knytter ham til tvetungethet og falskhet, og således til det generelle moraliserende innholdet i verket, og til Quevedos øvrige satiriske verker.

Sett i dette lyset får ikke de politiske og sosiale overbevisninger noe kvelertak på det moraliserende aspektet. Det knyttes tvert imot sterke bånd mellom disse sfærene, ettersom «hykleriet og falskheten» her karakteriserer en politisk fiende som inkarnerer en av hovedsyndene som er årsaken til menneskets og verdens fall.

Quevedos retorikk i verket er langt fra den troverdige kronikørens. I den tospråklige utgaven har utgiverne i sin detaljerte historiske innledning hevdet at «De utenrikspolitiske tablåene gjenspeiler den samtidige

⁶ Lía Schwartz Lerner «Sobre *La Hora de Todos: Discurso Satírico e Historia*». *Contextes*, 2, Études Sociocritiques, Montpellier, 1981, s. 9.

virkelighet med en bemerkelsesverdig troverdighet».⁷ Troverdigheten ligger imidlertid på et annet plan: Den satiriske diskurs er verken rent språkspill eller i fullstendig samsvar med den historiske diskurs. De mange referansene til historiske personer og hendelser i *Timen til alle* kan ikke leses som objektive rapporter som assimilerer den satiriske diskurs til den historiske. Forfatterens omgang med historiske personer og «faktiske hendelser» er tendensiøs og forteller oss derfor historien på en indirekte måte: Gjennom Quevedos tekst som gir oss et fordreid bilde av den barokke sosiale og politiske virkelighet kan vi få et nokså klart bilde av én type barokk ideologi, nemlig den forfatteren selv står for og som langt på vei er representativ for den ennå dominerende ideologien. For å framkalle dette bildet må både tekstproduksjonens mekanismer, den satiriske sjangers konvensjoner og tradisjoner, og tekstens referensialitet blandes i framkallingsbadet.

⁷ Jean Bourg (o.a.) «Introduction». Francisco de Quevedo *L'heure de tous et la fortune raisonnable*. Collection bilingue. Paris, 1980, s. 60. Denne setningen er for øvrig utelatt i den spanske oversettelsen (1987) hvor den historiske innledningen er forkortet.