

Peter Rokseth

Den franske tragedie

bokselskap.no
Oslo 2025

bokselskap.no, Oslo 2025

Peter Rokseth: *Den franske tragedie*

Teksten i bokselskap.no følger 1. utgave, 1928 (Oslo/Aschehoug) og er basert på digital tekstversjon ved Øystein Tvede.

ISBN: 978-82-8319-864-5 (bokselskap.no),

978-82-8319-865-2 (epub), 978-82-8319-866-9 (mobi)

Filen er lastet ned fra e-bokportalen Bokselskap. Lesetekst og flere nedlastningsmuligheter m.m. er gratis tilgjengelig på bokselskap.no

Innledning

- I. Den franske tragedies dikteriske verdi.
- II. Hva er en litterær genre? – Den evolutive og den historiske betraktningssmåte.
- III. De tre stadier i vårt forhold til et dikterverk og deres metoder.
- IV. Dikterverkets forhold til dikteren. Dikterens tekniske redskaper.
- V. Dikterens råstoff.

I

Den klassiske franske tragedie er en litteraturform som står oss nordboer fjernt. Vi kan nære en viss beundring for den som for enslags litterær antikvitet, men vi har i virkeligheten vanskelig for å forstå den og ennå vanskeligere for umiddelbart å nyde den. Vi fristes til å slutte at dens poetiske verd må være liten siden den ikke griper oss. Det er også den slutning de fleste kritikere av germansk opprinnelse har trukket, Dryden, Lessing, Wilhelm August Schlegel, for bare å nevne de eldste og ypperste. De er enige om at den franske tragedie er kunstig og hul, opstyltet og retorisk, at den er et veltalende, altfor veltalende kunstprodukt som er skrevet mere med hjernen enn med hjertet, at den kortsagt savner virkelig dikterisk liv. Den samme kritikk finner vi igjen hos næsten alle senere germanske kritikere, eller om de ikke alltid har uttrykt den i rene ord, eller gjort sig selv helt klar over den, føler vi at de på bunnen av sin sjel har tenkt slik.

På den annen side konstaterer vi at den franske tradisjon i det store og hele har vist sig trofast mot den klassiske tragedie. Vi treffer riktignok hos enkelte franske romantikere uttalelser som minner sterkt om de germanske kritikeres. Men vi må ikke glemme at de romantiske diktere og kritikere i sin iver for å skape et nytt teater nødvendigvis måtte vise sig urettferdige mot det de vilde fortrenge. Deres angrep rettedes forøvrig meget mere mot den bleksottige epigon-tragedie fra det attende og begynnelsen av det nittende århundre enn mot de to store tragedieforfattere fra det syttende. Det er lett gjennom Victor Hugo's og Stendhal's kritikk å skimte den beundring de ikke kunde la være å nære for Corneille og Racine. Disse vedblev under hele den romantiske periode å forsvare sin plass på teatret, og de har aldri i Frankrike vært utsatt for en lignende tilsidesettelse som

den Shakespeare oplevde i England. De spilles den dag idag med regelmessighet og har beholdt sitt sikre publikum. Og jeg tror jeg uten overdrivelse kan si at av alle franske diktere er fremdeles Racine den som står de høitkultiverte franskmenns hjerte nærmest.

For den franske tradisjon er således Corneille's og Racine's tragedier som diktning ennu helt levende, mens man kan si at for den øvrige verden er de nærmest døde som diktning, men fører en skinntilværelse som museumslevninger fra en eiendommelig kulturperiode. Hvilken synsmåte er den riktige? Er den franske tragedie død eller levende? Det er et spørsmål som er vanskelig å avgjøre *a priori*.

Man kan på den ene side si at de germanske kritikere må forutsettes å være mere upartiske og deres dom derfor mere uegennyttig, og at franskmennenes dom kan være ubevisst diktert av nasjonale hensyn eller, hvad som kommer næsten ut på det samme, at de klassiske tragedier beundres i Frankrike fordi de av den nasjonale tradisjon er blitt stemplet som klassiske og således har krav på beundring.

På den annen side kan man hevde, og jeg tror det er et viktigere argument, at skjønt de germanske kritikere i almindelighet kan ha en likeså fin sans for litterære verdier som de franske, så er disse på dette ene spesielle felt nærmere til å forstå. For det lar sig ikke nekte, et dikterverks eller kunstverks estetiske verdi kan ikke bedømmes uten videre av alle og enhver, selv om vedkommende bedømmer ellers har virkelig sans for kunst og diktning. Vanskeligheten ligger nemlig ikke så meget i forståelsen av selve de litterære eller kunstneriske verdier, – de er almenmenneskelige, – som i forståelsen av de mere eller mindre tilfeldige, historisk bestemte uttrykksformer som disse verdier har fått. Derfor kreves der i hvert enkelt tilfelle en viss opøvelse og tilvenning, særlig når det gjelder eldre tiders diktning og kunst, men også, om enn mindre, vår egen tids. Man kan ikke uten videre trenge inn i fortidens dikterverker og kunstverker som man fra landeveien trer inn i en mølle eller i et vertshus. Man må først ha de nødvendige forutsetninger. For å forstå den franske tragedie og lære dette produkt av én av historiens eiendommeligste kulturperioder å kjenne, må man skaffe sig de betingelser og den tilvenning som kreves og dernæst låne sig ut naivt og fordomsløst til den diktning man skal bedømme. Har man først gjort det, kan man kanskje med en viss rett uttale sig om den som poesi er død eller levende.

Man må under enhver omstendighet vokte sig for å tro at de estetiske verdier er av subjektiv natur, fordi om våre betingelser for å opfatte dem er individuelt bestemt. Det er en begrepsforveksling som ofte skjer. Om smag og behag lar det sig ikke disputere, sier man, – et ordtak som det er meget farlig å godta som estetisk

prinsipp. Smagen kan formes og utdannes, og ethvert menneske kan presumptivt opplæres til å vurdere alt det menneskeheten har stemplet som verdifullt. Ingen vil tvile på at en geometrisk sannhet er objektiv, fordi om bare et fåtall mennesker har den opøvelse som skal til for å fatte den. Det samme gjelder de litterære og kunstneriske verdier, bare med den forskjell at betingelsene for forståelse her er så meget mere innviklet enn i geometrien. Disse verdier er likeså objektive som noget. All litteraturkritikk og kunstkritikk vilde være håpløs hvis de ikke var det, – hvis de bare avhang av tilfeldige smagsretninger og nasjonale tradisjoner.

Jeg vil i denne bok betrakte den klassiske tragedie meget mindre som det kulturprodukt den også er, enn som diktning. Jeg vil søke å vise hvilke estetiske verdier Corneille's og Racine's dikterverker eier for alle tider, og, *chemin faisant*, hvad det er som gjør det vanskelig for oss å forstå dem og nyde dem. Jeg kommer derfor til å legge vekten på de estetiske og kritiske synspunkter. Den litteraturhistoriske ramme går jeg bare inn på i den grad jeg synes det er nyttig for mitt formål. I så henseende vil det være lett å supplere mitt arbeide innen den rike historiske litteratur som finnes om samme emne.

II

Jeg har gitt dette arbeide den generelle titel *Den franske tragedie*, men innen denne har jeg bare til hensikt å behandle Corneille's og Racine's tragedier. Når jeg har omtalt andre forfatteres tragedier, har det bare vært med henblikk på de to førstes diktning. Denne innskrenkning av emnet kan synes vilkårlig, og den er det også i en viss forstand. Jeg tror imidlertid at det er fullt berettiget å velge som typiske prøver på et tidsrums diktning dens ypperste representanter; de vil, alene, gi oss et bedre innblikk i den enn en gjennomsnittskarakteristikk av alle tidsrummets diktere.

Den titel jeg har valgt er allikevel litt misvisende, da den ikke dekker mitt egentlige emne, eller ihvertfall ikke min måte å behandle emnet på. Man kan vel til nød tale om Corneille's tragedie og om Racine's tragedie i betydning av Corneille's og Racine's diktning, men der gis efter min mening ingen *diktning* som kan betegnes som *den franske tragedie*. Dette spørsmål har en så stor prinsipiell betydning at det fortjener å belyses nærmere; det vil dessuten tillate mig å komme inn på en rekke andre spørsmål som er av viktighet for de senere undersøkelser.

Hvad forstår man med den klassiske franske tragedie? – Det turde være vanskelig å enes om en virkelig definisjon med de kjennemerker den forlanger, men man kan foreløbig omgå vanskeligheten og svare: den franske tragedie er en bestemt litteraturform, en litterær genre. Da melder der sig et nytt spørsmål: hvad er en litterær genre? For å besvare det skulde det synes som om det var nødvendig å ta op igjen den gamle middelalderske strid om universalialia, en strid som forøvrig filosofisk sett er langt fra å være utkjempet. Jeg skal ikke gå inn på den her, men nøie mig med å formulere problemet: har en litterær genre en selvstendig eksistens utenfor de enkelte dikterverker som hører til den, eller er den bare et empirisk og litt vilkårlig innbegrep av et visst antall dikterverker som det behager oss å innbefatte i den ifølge visse likhetskriterier som vi selv har opstillet? Med andre ord: gis der virkelig noget som kan kalles den franske tragedie, eller gis der bare franske tragedier? Det første spørsmål svarer til et realistisk, det annet til et nominalistisk standpunkt, for å bevare den gamle terminologi. Spørsmålene er langt fra å være ørkesløse, da forskningsmetodene avhenger av deres besvarelse.

Den litteraturhistoriske skole som har vært den fremherskende siden midten av forrige århundre, er, merkelig nok, tross den nominalistiske og positivistiske filosofi som den er bygget på, tilbøielig til å betrakte de litterære genre'r som eksisterende i og for sig selv, som enslags selvstendige individer som fødes, vokser

op, når sin manndom og alderdom og dør. Brunetière's teorier kan i så henseende ansees som det eksplicite uttrykk for de tendenser som var latente i hele skolen. Han betraktet de litterære genrer's liv omtrent som Darwin betraktet dyreartenes opdukken, utvikling og utdøen. Den franske tragedie avgav nettop et karakteristisk eksempel for denne synsmåte. Den fødtes omkring midten av det sekstende århundre, vokste op under adskillige vanskeligheter og barnesykdommer i løpet av det sekstende og i begynnelsen av det syttende, nådde efter en vanskelig opdragelse sin voksne ungdom i 1630-årene og sin manndom i 1650–1660-årene, sygnet hen i slutten av århundret og døde efter en lang alderdom mot slutten av det attende eller i begynnelsen av det nittende år hundre.

Det er ganske visst noget frapperende og bestikkende ved denne biologiske måte å se tingene på. Vi synes at alt blir klarere når vi kan bringe ellers så vidt forskjellige områder som litteraturen og biologien inn under samme synspunkt. Men på den annen side blir vi betenkelige når vi går sammenstillingen metodisk efter i sømmene. Har vi ikke latt oss lede av en rent ytre og tilfeldig analogi, har vi ikke overført metaforisk en betraktningsmåte fra ett område til et annet vesens forskjellig område, og så glemt at det bare var en metafor, men tatt den for et uttrykk for det virkelige og resonnert videre på den, – det typiske skjema for alle begrepsforvirringer. For at en analogislutning skal være berettiget og fruktbar, må der eksistere berøringspunkter mellom enkelte av de analoge rekkes ledd, vi må ha grunn til å anta at de to områder som sammenstilles analogt, på ett eller annet vis er kommensurable. Men hvilke berøringspunkter kan der tenkes mellom en dyreart og dens utvikling og en litterær genre og dens skjebne? Kan de på nogen annen måte enn den metaforiske sies å være kommensurable? Stilles spørsmålet slik, tror jeg de fleste vilde bli betenkelige ved å svare ja. Når størsteparten av litteraturhistorikerne i de siste par generasjoner allikevel faktisk, om enn mer eller mindre klart, har svart ja på dette spørsmål eller i hvert fall har anlagt sine studier som om de hadde svart ja, så er det snarere fordi de har latt sig lede av tendenser, åndelige tilbøieligheter og intellektuelle vaner enn fordi de har sluttet sig til dette synspunkt efter modne prinsipielle overveielser.

Hvilke åndelige tilbøieligheter og intellektuelle vaner har virket bestemmende på dem? Det kan det ha sin betydning å klargjøre. Den prestige som den biologiske filosofi nådde i midten av forrige århundre har naturligvis ikke vært uten innflytelse, som allerede antydnet. Den har satt sitt preg på litteraturforskningen som på de fleste andre videnskaper. Men for litteraturforskningen – og kunsthistorikeren – tror jeg at en annen grunn, som forøvrig er nær beslektet med den første, har gjort sig særlig gjeldende: takket være den biologiske synsmåte har

det vært mulig å behandle litteraturen – og kunsten *historisk*. Denne omstendighet har virket omtrent enebestemmende på de metoder for litteraturforskning som er blitt utviklet i de to siste generasjoner. Det å kunne se et fenomen i dets historiske sammenheng, å kunne forklare historisk en foreteelse, det være sig en biologisk, en geologisk, en kulturell, en litterær eller en kunstnerisk foreteelse, det er for menneskeånden blitt en så stor tilfredsstillelse at den nu instinktivt griper til denne metode uten å hefte sig med å undersøke om en historisk betraktningssmåte i hvert enkelt tilfelle er berettiget. I virkeligheten er denne betraktningssmåte blitt det mest typiske særkjenne på alle åndsvidenskaper og livsvidenskaper i de siste hundre år. Målet er blitt først og fremst å bringe enkeltforeteelsene under et historisk syn, å bringe dem inn i historiske rekker. Når det mål er nådd, forlanger vår vitebegjærighet ikke stort mere. Næsten all vår videnskap er blitt historisk.

Hvori består egentlig denne historiske betraktningssmåte? Den må ikke forveksles med det dikterisk-historiske syn som tillot romantikerne å se og forstå de forskjellige tider i deres særegne koloritt og vesen, å føle tidens varighet og tidsrummenes forskjelligartethet. De hindredes ved det fra å projisere fortidens hendelser og forhold ned på samtidens plan for å forstå og bedømme dem bare på det plan, slik som det attende århundre hadde vært tilbøielig til å gjøre; de reduserte ikke lenger historien til en todimensional flate uten å ta hensyn til den tredje dimension, tidsdybden. Dette romantikernes historiske syn som til å begynne med hadde en dikterisk opprinnelse, faller ikke helt sammen med det historiske syn som ligger til grunn for vår videnskap, selv om det første er en nødvendig forutsetning for det siste. De romantiske diktere la vekten på de forskjellige tiders særegenhet, vi legger i våre videnskaper vekten på sammenhengen. Den historiske sammenheng vi søker å påvise er et kausalitetsforhold mellom de foretelser som følger efter hverandre i tiden. Å forklare noget historisk vil si å vise at en foreteelse er en virkning av én eller flere foretelser som er gått foran den i tiden. Den historiske metode er motsatt den rent annalistiske metode som består i å konstatere at tingene er hendt i en viss rekkefølge uten å søke en kausalsammenheng mellom dem, på samme måte som den biologisk-evolutive metode skiller sig fra den rent beskrivende og klassifikatoriske, når det gjelder dyrearter og plantearter.

Anvendt på diktningen består den historiske metode ganske naturlig i å forklare en dikters eiendommelighet og dikterverkernes tilblivelse som ledd i historiske utviklingsrekker og da i særdeleshet som ledd eller trin i litteraturens utvikling. Det vil si at når f. eks. Corneille kommer efter Jodelle, Garnier, Montchrétien, Hardy eller hvad de heter alle tragedieforfatterne i det sekstende og i begynnelsen av det

syttende århundre, da gis der på én eller annen måte et årsaks- og virkningsforhold mellom disses diktning og hans. Eller med andre ord tragedieskribenten, dikteren Corneille er til en viss grad et produkt av de tragedieskribenter og diktere som gikk forut for ham. Sier virkelige litteraturhistorikerne det? Ja, det gjør de mer eller mindre åpent, mer eller mindre bevisst, bare med den tilføielse at dikteren Corneille er et produkt ikke bare av den enkelte årsaks- og virkningskjede, men av adskillige sammenslyngede kjeder. Han er således et barn av sin tid og sitt samfund og bærer disses preg, han er normanner og således bestemt av sin rase, han tilhører en gammel juristslekt og eier derfor endel erhvervede slektsegenskaper; hans liv opviser de og de hendelser og merkelige ting som også har satt sitt stempel på ham. På det vis søker litteraturhistorikeren å fremdra alle de historiske forhold, enten de er av litterær, social eller antropologisk art, som har formet dikteren Corneille. Man har da lov til å spørre: når man tenker sig alle disse historiske forhold bragt på det rene så godt som det vel er mulig, går da dikteren Corneille op i dem uten nogen bemerkelsesverdig rest, eller er man ihvertfall kommet *dikteren* Corneille nærmere inn på livet? Det er et spørsmål som den historiske metode i litteraturstudiet står og faller med, eftersom man må svare ja eller nei. Jeg tror ikke vi kommer dikteren Corneille stort nærmere ved hjelp av de opplysninger historien kan gi oss. De lærer oss å forstå endel ytre, overfladiske ting ved hans forfatterskap, men den yder liten støtte når det gjelder å trenge inn til kjernen i det, og det er den vi må søke. De lærer oss utvilsomt å kjenne mange sider ved tragediehåndverkeren Corneille, men de lar oss ganske i stikken når vi vil vite hvad som gjør Corneille til dikter, hvad som bor i ham som dikter; til det gis der bare ett middel, men det er også tilstrekkelig, nemlig å skyve alle litteraturhistorier til side og ta Corneille's tragedier og lese dem. Det er bare den umiddelbare estetiske nydelse som bringer oss til å forstå en dikter eller en kunstner.

Jeg vil naturligvis ikke påstå at litteraturhistorikerne helt har oversett denne nødvendighet. Dertil finnes der altfor mange fine litteraturkjennere blandt dem. Men det lar sig ikke nekte, overfor et givet dikterverk har de en tendens – her er mere tale om tendenser enn om absolutte standpunkter – til å dvele ved de sider ved det som lar sig forklare historisk, alle dets ytre, tilfeldige, tidsbestemte sider og til å skyve vekk de sider som den historiske metode ikke har grep på, nemlig det som skiller et dikterverk fra alle andre menneskelige åndsfrembringelser og gjør det til dikterverk. Men dette er nettop det eneste som har betydning når talen er om diktning som diktning. Man er således kommet til det paradoksale resultat: aldri har man beskjeftiget sig så meget med diktningen, aldri har man studert den i den grad fra alle kanter som i de siste 70–80 år; men aldri har man beskjeftiget sig relativt så lite med hvad diktningen har å gi oss, med dens egentlige, virkelige

verdi. Følgen er at om de historiske metoder er blitt utviklet til enslags fullkommenhet, er de estetiske metoder, forståelsens og vurderingens metoder omtrent likeså ufullkomne som de var.

Når jeg fremhever ufullstendigheten ved det litteraturhistoriske syn på diktningen, betyr det på ingen måte at jeg frakjenner litteraturhistorien enhver verdi. Den har på flere måter vært fruktbar. Kulturhistorisk sett har for det første litteraturhistorien og kunsthistorien vært helt sin opgave voksen, når det har gjeldt å påvise kunststrømninger og beskrive de forskjellige samfunns og tidsroms kulturnivåer. Betraktet som en gren av kulturhistorien behøver derfor litteraturhistorien ingen rettferdiggjørelse. Men i dette tilfelle er der ikke spørsmål om kulturhistorie, men om diktning og estetiske verdier.

Ennvidere har litteraturhistorien nettop ved denne sin kulturhistoriske karakter fått en indirekte betydning for litteraturforståelsen. Som før nevnt vil vi alltid ha vanskelig for å komme et eldre dikterverk inn på livet fordi vi savner den fornødne forberedelse og tilvenning overfor de historisk bestemte ytre former som dikterverket er iklædd. Når vi leser f. eks. *la Divina Commedia*, blir vår poetiske opplevelse forvirret av alle de begreper, alle de tidsbestemte tenkesett og følesett som vi på forhånd ikke har kjennskap til. Alt det fremmede og ukjente ved det råmateriale som diktet er bygget op av, men som det ikke består av, gjør oss uvisse og hindrer oss i å nyde diktet umiddelbart. Her er det kulturhistorien og litteraturhistorien kommer oss til undsetning. De forsyner oss med de nødvendige realkunnskaper om tidsforhold, begreper og følesett, så vi såvidt det lar sig gjøre kan gå til lesningen av diktet med de samme betingelser som en samtidig. Kulturhistoriens og litteraturhistoriens rolle er visselig på dette punkt meget viktig, men er utelukkende av propedeutisk art. De fører oss bare til dikterverkets terskel, de kan ikke føre oss inn i det. Til den vandring kreves andre veiledere, og det er nettop de veiledere som de siste generasjoner har forsømt å utvikle jevnside med forberedelsens historiske metoder.

Selv om denne hjelp til innførelsen i et dikterverk er det viktigste bidrag litteraturhistorien har ydet til forståelsen av diktningen, tør jeg ikke påstå at det er det eneste. Den har kanskje også ved sin tungtbevæbnethet vennet oss til en viss langsomhet og grundighet i vår dom som de gamle dogmatiske estetikere ikke hadde lagt sig tilstrekkelig efter. Og dessuten, selvom den ofte betrakter de litterære problemer under forkjærte synsvinkler, er det sannsynlig at den indirekte har vært gavnlig for vår litteraturforståelse også på annet vis og at den vil bli ennå gavnligere for fremtiden når dens ensidige synsmåter er blitt overvunnet og

tillempet efter de estetiske problemers behov. For på dette område gjelder det; jo flere synspunkter jo større forståelse. Selv kunstige, uberettigede, ja falske synspunkter kan berike forståelsen av dikterverkene og kunstverkene, forutsatt at man kommer utover disse synspunkter. Som Platon på flere steder antyder: den som kan gjøre de lengste omveier uten å forville sig, kommer rikest frem. Selv de uriktige betraktningsmåter beveger sig på menneskelig jordbunn, og enhver utdypelse av et menneskelig innhold kommer til sist forståelsen av diktningen til gode, den som er noget av det mest menneskelige som gis. Taine's historiske syn har således litterært beriket oss, såvel som Sainte-Beuve's psykologiske syn. Og dog er jeg redd for at de begge var tilbøielige til å betrakte alle sider ved dikterverkene undtagen nettop den eneste viktige, nemlig den dikteriske, poesien.

III

Problemet om den historiske *forklarings* verdi i studiet av diktningen er imidlertid altfor innviklet til at disse generelle betraktninger kan strekke til. Og det har en så stor metodologisk rekkevidde at det fortjener å behandles på en mer inngående og systematisk måte.

Et dikterverk har to fasader, en ytre og en indre, likesom de gamle Pariser-paléer fra det syttende og det attende århundre. Litteraturforskningen har en dobbelt gjenstand: den studerer på den ene side dikterverkets forhold til oss, leserne eller tilhørerne, eller om man vil vårt forhold til det, på den annen side dikterverkets forhold til dikteren eller dikterens forhold til det. Den litteraturhistoriske skole skjelner ikke alltid skarpt mellom de to mulige synspunkter, men den beskjeftiger sig ganske naturlig især med det siste, dikterverkets forhold til dikteren. At dette synspunkt er av betydelig interesse, sier sig selv, men det ligger i sakens natur at det første, vårt forhold til dikterverket, er ennå viktigere, og jeg vil derfor begynne med å omtale det.

Innen vårt forhold til et dikterverk er det best for tydelighetens skyld å skjelne mellom tre stadier. Det første er det praeliminære stadium, forberedelsen til læsningen, enten denne forberedelse skjer med henblikk på en særlig dikter eller et særlig dikterverk, eller den har et almindeligere mål. På dette stadium spiller de opplysninger og den orientering litteraturhistorie og kulturhistorie kan gi oss en betydelig rolle. Jeg nevnte at for å forstå Dante's *Divina Commedia* helt ut, må vi kjenne til de begreper som datiden fant selvfølgelig om religion, kirke, stat, samfund og menneskelige forhold i det hele tatt; først når vi kjenner disse, kan vi fordomsfritt gå til læsningen av dikterverket. Det samme gjelder også i høi grad trubadurdiktningen; den hviler på en hel kodeks av begreper som er fremmed for oss og følgelig kan lede vår forståelse på villspor. Men hvor viktig og nødvendig denne forberedelse enn er, er den dog nærmest av et negativt gavn. Dens betydning ligger i at den hindrer oss fra å komme ut i tilfeldige villfarelser, fra å misforstå visse sider og trekk ved dikterverkene og derved fra å rette ubeføiet kritikk mot dem. Den setter oss istand til bedre å forstå, fordi den hindrer oss fra å misforstå.

Jeg forutsetter dette stadium tilbakelagt på best mulig måte og at vi står fullt rustet ved dikterverkets terskel. Det næste stadium er da den umiddelbare estetiske opplevelse av dikterverket. Denne opplevelse inntreffer av sig selv når vi som sagt er tilstrekkelig forberedt og under forutsetning av at vi er estetisk følsomme. Men selve den estetiske følsomhet er en evne som må antas å være tilstede hos alle, om

enn på forskjellige utviklingstrin. Da det karakteristiske ved dette stadium således er utøvelsen av en medfødt gave, kan der her ikke bli tale om særskilte metoder. Det er bare indirekte at metodene fra første og tredje stadium får innvirkning på annet stadium.

Det tredje stadium er hvad man med et litt misvisende ord kaller kritikken. Det er den begrepsmessige analyse av den umiddelbare estetiske opplevelse, av den særlige nyanse og farvning som den estetiske opplevelse har i hvert enkelt tilfelle og likeledes av kausalforholdet mellom dikterverket og opplevelsen. For litteraturforskningen frembyr ganske naturlig dette stadium og dets metoder den største interesse, da det er selve litteraturforskningens viktigste og fruktbareste område. Det forutsetter som antydning nødvendigvis det annet stadium, den estetiske opplevelse, men går utover denne idet det gir en utarbeidelse i bevisst, begrepsmessig form av det som var umiddelbart og instinktivt i annet stadium. Strengt tatt er altså det tredje stadium, kritikken og analysen, ikke nødvendig for den egentlige estetiske opplevelse av et dikterverk. Men det går her som på så mange andre områder innen åndslivet: det som gjøres bevisst og overskuelig i oss etter først å ha vært latent og umiddelbart, blir så meget rikere og sterkere. Så langt fra at det bevisste og klargjorte behøver å drepe det umiddelbare, kan det gjøre dette til vårt sikrere og mere levende eie. En gjensidig gjennomtrengning av det umiddelbare med det bevisste og av det bevisste med det umiddelbare betyr for begge elementer en berikelse og en utdypelse. Denne bevisstgjørelse av det umiddelbare ved den estetiske opplevelse har en annen meget viktig oppgave. Som nevnt må den estetiske følsomhet ansees som en medfødt evne som vi alle eier i en mere eller mindre utviklet grad. Det at det umiddelbare ved den estetiske opplevelse kan gjøres bevisst, med andre ord meddelbart til andre, setter oss istand til etterhånden metodisk å utvikle vår medfødte evne over dens opprinnelige trin. Det tredje stadiums litteraturkritikk er derfor ikke bare til for å forklare hvorfor de og de verker er gode eller dårlige, den har en like viktig oppgave i det at den setter oss istand til å utvikle vår naturlige estetiske følsomhet både i bredden og i dybden.

Hvilke metoder disponerer vi over til vår rettledning på dette tredje stadium, for bevisstgjørelsen av den umiddelbare estetiske opplevelse og for forståelsen av dens forhold til dikterverket? Det er klart at de historiske og historisk-psykologiske metoder som de siste generasjoner har utformet, ingen direkte tjeneste kan yde oss her. Vi befinner oss innen et utelukkende estetisk område hvor vi har behov for estetiske prinsipper og evne til å anvende dem i vår egen analyse. Der er ikke lenger bare tale om veiledere til den negative forhindring av misforståelser, men om veiledere til en mere positiv forståelse av dikterverket og til en intimere

inntrengen i det. Disse metoder og veiledere er ennå meget ufullkomne og famlende. Vi kan nok bare ved hjelp av vår sunde sans analysere ut av den estetiske opplevelse endel løsrevne elementer, men vi savner de prinsipper og synspunkter som vilde tillate oss å sette elementene på deres rette plass i en større sammenheng således at de naturlig ordner sig i lengre perspektiver. Litteraturkritikken har nok på sin side gjort endel estetiske iakttagelser og knesatt endel spredte empiriske prinsipper, men uten system. Den metafysiske estetikk, Platon's, Kant's, Schopenhauer's, Hegel's, har nok utarbeidet sammenhengende systemer, men uten den intime kontakt med diktningen og kunsten som var å ønske. Mellom de to forskningsområder ligger der ennå et åpent, utforsket hav. Ingen har formådd å nå over fra den ene kyst til den annen, og om enkelte har trodd å øine den annen strandbredd, har det vært mere ved en hildring enn ved et virkelig syn. De estetiske metoders ufullkommenhet får mange til å tvile på at den estetiske opplevelse og dens analyse i det hele tatt er mottagelig for metoder. Denne slutning synes imidlertid forhastet. Der er ingen alvorlige grunner hvor for estetikken ikke skal kunne gjøres til en minst likeså tilfredsstillende videnskap hvad metoder og resultater angår, som de historiske åndsvidenskaper. Når den ennå ikke er blitt det, er det fordi forskerne har vendt sin oppmerksomhet annetsteds hen. Den historiske og psykologiske litteraturforskning har stått i den grad i forgrunnen at man har oversett og forsømt den estetiske litteraturforskning.

Jeg vil ikke derfor påstå at alle litteraturforskere som har tilhørt den historisk-psykologiske skole, er gått vill med hensyn til den virkelige litteraturforståelse og dens kritiske analyse. Der har tvertimot som sagt vært mange fine og forståelsesfulle litteraturkjennere blandt dem. Men det er verd å understreke: de har vært forståelsesfulle, ikke på grunn av og i flukt med sine metoder, men på tross av eller utenfor sine metoder. De har hatt sin estetiske følsomhet i behold og på den har de anvendt sin sunde kritiske sans, og den sunde sans kan erstatte temmelig langt gode metoder. Men helt frem kan den aldri føre. Derfor har de virkelig gode estetiske analyser hos disse litteraturforskere et tilfældighetens preg.

Når jeg kritiserer litteraturforskningens gjengse metoder og særlig den forkjærlighet den viser for de historiske til fortrenghet for de estetiske metoder, er det ikke fordi jeg tror at ha noget annet og bedre å sette isteden. Det er bare fordi jeg synes det er best å opgjøre sig en ærlig og opriktig mening om hvad vi for øieblikket kan, og hvad vi ikke kan. Hvis man bare hefter sig ved det vi kan, – og det er naturligvis allikevel noget –, da trekker man kanskje uten å ville det et slør for det vi ikke kan, og vi ser ikke de mangler som er å utfylle. Det tjener i virkeligheten til ingenting å legge skjul på at litteraturforskningen ennå er en

temmelig ufullkommen videnskap med en skral konstitusjon, fordi dens metoder er uutviklede.

Det kan kanskje synes som om jeg legger en altfor pedantisk vekt på metoder, men jeg bruker det ord bare i dets filosofiske mening. Alle vet hvilken betydning de har fått for naturvidenskapene. Disse tok først sitt store opsving da Descartes og andre med ham hadde optrukket de viktigste retningslinjer i deres metode. Det er åndsvidenskapenes store mangel at de ennå ikke har formådd å utvikle en generell metode som er likeså avpasset etter sin gjenstand som naturvidenskapenes metoder er avpasset etter sin. Enhver videnskap stiller spørsmål for å besvare dem. Men for å få riktige svar, må man vite å stille spørsmålene riktig. Stilles spørsmålene forkjært, blir enten svarene gale, eller det blir umulig å svare. En metode, det er intet annet enn prinsipper å stille spørsmål etter.

IV

Studiet av dikterverkets forhold til oss, det vil si av dets estetiske karakter og verdi, må nødvendigvis være det viktigste for litteraturforskningen som avsluttet videnskap betraktet. Studiet av den side ved dikterverket som vender bort fra oss, nemlig av dets forhold til dikteren, kan nok delvis ha sin selvstendige interesse, som bidrag til den almindelige estetiske teori, men det vil særlig få betydning ved den verdifulle støtte det yder på det første stadium. Det er vesentlig av underordnet betydning, men kan derfor godt tildels kreve egne metoder.

Jeg ser her bort fra den nytte studiet av dikterverkets forhold til dikteren kan ha for den generelle estetikk, for bare å holde mig til dets betydning for litteraturforskningen. I så henseende kommer navnlig to synspunkter i betraktning. Det første er det enkelte dikterverks plass i den enkelte forfatters hele diktning, det annet det enkelte dikterverks tilblivelseshistorie i videste forstand.

Et dikterverk danner et i sig selv avsluttet og selvstendig hele. Det inneslutter alt det som skal til for at det kan utøve sin virkning. Overfor selve den estetiske opplevelse utgjør det en fullstendig enhet. Strengt tatt skulde den analytiske karakterisering og vurdering på det jeg i forrige avsnitt kalte tredje stadium kunne hente alt sitt materiale fra det enkelte dikterverk. Denne analyse er imidlertid overmåde delikat. Den er lett utsatt for å trekke op med altfor grove linjer det begrepsmessige skjema som skal svare til den følelsesmessige opplevelse, å understreke visse tendenser og overse andre, således at det analytiske resultat ikke får samme likevekt som opplevelsen. Analysen vilde bli sikrere hvis man rådde over korrektiver. Og de finnes. Et dikterverk står sjelden ganske alene i denne verden, det kan som regel støtte sig på en hel familie, dikterens samlede produksjon. Der vil alltid være en slags søskenlikhet mellom de dikterverker som stammer fra samme dikter. De kan hvert ha sine særegne trekk, men de bærer ennu tydeligere preget av den felles opprinnelse. En sammenstilling av dem vil lett vise hvilke er hvert enkelts særegne og følgelig litt tilfeldige trekk og hvilke er de felles og mere dyptgående trekk. Enheten blir her ikke lenger det enkelte dikterverk, men forfatterens dikteriske personlighet. Denne har sin bestemte vidde og dybde, sitt bestemte leie og sin ganske særegne resonans. Å bestemme disse forskjellige faktorer og mange andre blir én av kritikkens viktigste oppgaver, da det er den sikreste hjelp til den kritiske analyse av de enkelte dikterverker. Men bare sålenge man foretar denne bestemmelse på grunnlag av dikterverkene. Disse er nemlig de eneste autentiske vidnesbyrd om den dikteriske personlighet. Metodene blir

ganske naturlig de samme som på det nevnte tredje stadium, bare med den forskjell at man ytterligere får å sammenarbeide de foreløbige resultater for hvert enkelt dikterverk til et fullstendig og nyansert bilde av dikterens hele personlighet. – Jeg vil senere undersøke om det er mulig å komme den dikteriske personlighet inn på livet på en annen måte enn gjennom dikterverkene.

Når vi vil lære et dikterverks tilblivelseshistorie å kjenne, kan vi være mer eller mindre heldig stillet. For enkelte dikterverker har vi dikterens forarbeider og suksessive utarbeidelser. For andre, og det er de fleste, har vi bare det ferdige verk. Men i det siste tilfelle, som i det første, er det som regel mulig å bringe endel av tilblivelseshistorien på det rene; metodene vil her bli, hvad selve uttrykket innebærer, vesentlig historiske. De har til gjenstand to elementer ved dikterverket som man pleier å betegne som form og innhold. Disse kjente begreper er imidlertid meget vage og blir ofte misbrukt. Den almindelige opfatning av dem forutsetter at et dikterverk kan oppløses i disse to hovedbestanddeler, formen og innholdet, og at man kan bedømme hver for sig. I virkeligheten går formen og innholdet i en viss forstand i tiden forut for dikterverket. Når dikterevnen har støpt dem sammen i det ferdige verk, lar de sig ikke skille og sondre uten ved en sønderlemmelse av dikterverket. Viviseksjonen er umulig når den utøves på så organiske deler. Den blir til en disseksjon av døde organer som lærer oss lite om det liv som pulserte i dem. Vi kan imidlertid ad andre historiske veier påvise at formen og innholdet gikk forut for dikterverket, og vi kan så gjenkjenne deres spor i det ferdige verks organiske helhet uten å behøve å gå til nogen sønderlemmelse.

For å undgå misforståelser vil jeg erstatte de to gjengse betegnelser med andre. Formen er det tekniske redskap, den støpeform, de uttryksmidler en dikter betjener sig av; den er de idéer om litterær teknikk som han forefinner utviklet eller delvis selv utvikler for sig. Innholdet er den materie, det råstoff som dikteren takket være sin dikterevne skal bearbeide og gi ytre gestalt med det redskap han har til rådighet. Grovt sett er dikteren kraften, formen redskapet, og innholdet råstoffet. Alle tre elementer er nødvendige, men de har ikke samme hierarkiske plass. Redskapet og råstoffet ligger på et lavere, foreløbig nivå, dikterevnen på et høiere nivå. Vi kan gjøre redskapet og råstoffet til gjenstand for historisk studium, vi finner ikke på det vis hovednøklen til dikterverket. Dikterevnen, og dermed dikterverket, vil alltid for timelige betraktninger forbli et mysterium. Men det vil på den annen side ikke si at dette historiske studium av redskap og råstoff er unyttig. selv hvor bruddstykkeaktig det kjennskap vil bli som vi kan få til et verks tilblivelseshistorie, er det allikevel uvurderlig. Det gir oss nemlig ved siden av alle de tverrsnitt som det står oss fritt for å ta av det ferdige dikterverk, endel

lengdesnitt; det viser oss om enn ufullkomment nogen av de linjer og tendenser i en organisk utvikling som et tverrsnitt ikke kan gi oss.

Det tekniske redskap som en dikter gjør bruk av for å skape sitt verk, har tre hovedsider. Eller det vilde kanskje være riktigere å si at en dikter betjener sig av tre hovedredskaper. Der er først og fremst sproget, det litterære og dikteriske sprog som har utviklet sig til en bestemt tid. Der er ennvidere verseformen som til samme tid står til dikterens rådighet. Og der er til slutt de idéer, forestillinger og mer eller mindre bevisste konvensjoner som til en given tid hersker med hensyn til de litterære former eller genre'r, for eksempel til litteraturformen tragedie. Hvert av disse hovedredskaper har igjen forskjellige sider. Særlig består en litteraturform som tragedien, som vi vil få se, av et meget innviklet nett av begreper, fra dens ytre overfladiske ramme til dens intimeste konstitusjon. – Når jeg sa at det er mulig å komme disse tekniske redskaper inn på livet ad historisk vei, må det forståes med beskjedenhet. De kausalkjeder vi kan knytte er langt fra fullstendige. Vi kan ordne kjensgjerningene i tidsfølgen på en måte som ihvertfall antyder en generell kontinuitet og som har enslags likhet med en kausalkjede. Vi kan på det vis følge utviklingen av det dikteriske sprog og av verseformen. Og vi kan efterspore opkomsten og den sukcessive sammenstilling av de idéer og forestillinger som ender med å karakterisere en så komplisert litteraturform som tragedien.

Man kan tale om tragedieformens utvikling bare man ikke tar det siste ord i en altfor streng betydning. Tragedieformen er ingen selvstendig organisme som under heldige vilkår kan vokse og utvikle sig i kraft av de livsprinsipper som bor i den. Jeg stillet ovenfor det spørsmål: hvad er en litterær genre? Jeg vil nu svare: den er et skjelett av begreper, en pur form som tjener til å motta et dikterisk innhold. Den utvikles meget mindre i dikterverkene enn i de teoretiske refleksjoner og diskusjoner, i dikternes, kritikernes og publikums hjerner. Den har en abstraksjons livløse eksistens og venter bare på å inkarneres i et levende dikterverk, hvor den da inngår som et uløselig ledd av et organisk hele. Således kommer den i berøring med det liv som alene kan sikre den varighet og kontinuitet, men den er ikke egentlig selv en del av dette liv.

For så vidt vi kan forfølge de idéer og forestillinger om tragedieformen som oppstår og overleveres i dikternes og kritikernes hjerner og de sukcessive inkarnasjoner denne form har fått, er det mulig å skrive den franske tragedies historie. Men som det fremgår av ovenstående, denne historie kan bare bli et skjeletts historie, ikke levende dikterverkers historie. Tragediehåndverkets og tragedieredskapenes utviklingshistorie kan til en viss grad påvises, men de tragiske dikterverker som

sådanne har ingen felles utviklingshistorie. Det enkelte dikterverk har vel sin tilblivelseshistorie som vi delvis kan følge, men der går ingen årsaks- og virkningskjeder fra det ene dikterverk direkte til det annet. Der fører ingen kausalrekke fra Corneille's *Cid* til Racine's *Andromaque* som dikterverker betraktet, der gis ingen direkte historisk sammenheng mellom de to dikterverker.

Den historiske betraktningsmåte kan heller ikke helt for klare redskapets konstitusjon. Der kommer et historisk sett vilkårlig element til som man må regne med. At dikteren med hensyn til redskapet for en stor del er avhengig av overleveringen er utvilsomt. Men han står ikke som en blott og bar mottager av det tradisjonen byr ham. Der er et eiendommelig forhold mellom en dikter og det redskap som står til hans rådighet. Han er på én gang bundet av det og står fritt over for det. Han kan velge og vrake, men bare til en viss grad. Han kan godta redskapet og forandre det, men innen visse grenser. Redskapet lempet seg etter den dikterevne som skal bruke det, og dikterevnen lempet seg etter det redskap den skal bruke. Denne vekselvirkning er betydningsfull for det verk som skapes, den bestemmer en del av verkets eiendommeligheter.

Jeg tror at denne vekselvirkning mellom dikterevne og teknisk redskap i en særlig grad har satt sitt preg på den franske tragedie, eller rettere sagt, for å være nøiaktig, på de franske tragedier. Og såvidt jeg kan se ligger de vanskeligheter vi har for å forstå og nyte denne litteraturgren, nettopp i forholdet mellom dikterevne og redskap. Den sterke kritikk av den franske tragedie som jeg begynte med å omtale, retter seg i virkeligheten meget mere mot redskapet og formen enn mot selve dikterverkene. Jeg vil i første del av denne bok vie tragedieformen som dikterisk redskap betraktet en forholdsvis inngående behandling, da jeg tror at en nøktern forståelse av tragedieformen, dens særegenheter og muligheter for oss er den beste innledning til forståelsen av de tragiske dikterverker. Ut fra det synspunkt stiller der seg et dobbelt spørsmål: i hvilken grad kan de tragiske dikterverker sies å rettferdiggjøre de tekniske redskaper dikteren har gjort bruk av, og i hvilken grad kan de tekniske redskaper sies å ha preget de tragiske dikterverker og bestemt deres verdi?

V

Det annet element som vi ihvertfall presumptivt har historisk grep på, er det dikteriske råstoff, ikke dikterverkets substans, men den kaotiske og forskjelligartede materie som skal omstøpes og smeltes sammen og innblåses et eget organisk liv. Hva er denne oprinnelige materie? Det er først og fremst dikteren selv med alt som ham tilhører, det liv han har ført, de erfaringer han har gjort, de drømme han har drømt, det menneske han er blitt. Det er den verden som er bredt ut for ham og som han trer i berøring med. Det er den samtid han suger inn og den fortid tradisjonen knytter ham til; det er den åndelige næring han har funnet hos samtidens og fortidens diktere. Alle disse ting kan inngå som ingredienser i det verk dikteren skaper, men hvilke av dem inngår i det enkelte dikterverk blir å bestemme i hvert tilfelle. De kan som regel ikke analyseres direkte ut av dikterverket, da dette er, ikke en kopiering, men en transponering av virkeligheten. Men når de ad en annen, nemlig historisk vei er bragt sammen, kan vi gjenkjenne dem i det uvirkelige speilbillede som dikterverket gir, og vi kan få et glimt av hvordan og av hva dette er blitt til.

Disse forskjellige ingredienser er imidlertid så langt fra å være i like grad historisk tilgjengelige. Det viser seg endog ved nærmere betraktning at de er desto mindre historisk tilgjengelige jo viktigere de er for dikterverkets konstitusjon. Vi kan som oftest uten altfor store vanskeligheter bringe på det rene en dikters livsløp og de hendelser som er ham vederfare, den karakter han har åpenbart i sin omgang, de miljøer han har levet i, den verden han har hatt for sine øine, den samtid han har åndet i, den lesning han sitter inne med. Men alt dette danner bare det mest overfladiske lag av den materie som skal omstøpes til dikterverkets substans. Det gir kanskje dikterverkets materielle (ikke dets tekniske) ramme, jeg mener det emne eller det påskudd som skal bære det egentlige dikteriske innhold. Det tjener i høiden som vehikel for selve dikterverkets ånd, som er dets poesi. Denne ånd har sitt ophav i langt mere dulgte kilder. Den kommer fra dikterens innerste personlighet, fra det sjelelige liv som leves i ham under det liv som hans samtidige kan iaktta, fra den dype virkelighet i ham som kanskje han selv som bevisst individ er uvidende om. Det som i egentlig forstand lever i dikterverket, er et gjenskinn av hva dikteren i dypeste grunn er. Men hvorledes skal vi med historiske hjelpemidler nå inn til dette? Hvorledes kan vi håpe med historiske metoder å fange inn de drømme som en dikter har drømt? – og de danner tilsammen et meget viktigere islett i hans diktning enn hele hans ytre liv, Å påvise eller bare antyde ad historisk vei hvorledes kjernen i dikterverket er blitt til, er praktisk talt

en på forhånd håpløs opgave. Det er bare rent undtagelsesvis at vi kan trenge inn til dikterens innerste liv og dypeste personlighet ad en annen vei enn gjennom hans diktning, nemlig når han på annen måte har etterlatt vidnesbyrd, enten i form av dagbøker eller intime brevvekslinger eller i nedtegninger av mennesker som har stått ham meget nær og kjent ham til bunns. Og selv denslags vidnesbyrd er sjelden helt pålitelige og må mottas med forbehold, da det er sjelden at et menneske ved selvransakelse lærer sig selv helt å kjenne, ennå sjeldnere at han gir sitt virkelige jeg til kjenne i sine dagbøker og brevvekslinger, og ennå meget sjeldnere at et annet menneske er istand til å trenge helt inn i ham. Man må derfor betrakte det som rene undtagelser når vi ved hjelp av historiske dokumenter og kjensgjerninger kan nå inn til den materie som skal bli dikterverkets kjerne. Vi må som regel nøie oss med å lære den materie å kjenne som kanskje skal danne dikterverkets materielle skall: dikterens ytre liv, hans samtid, hans lesning, den ytre verden som omgir ham.

Denne materie frembyr visstnok også sin uomtvistelige interesse, men en relativt meget mindre. Det vilde være uklokt å forakte den helt, men det er likeledes uklokt å gi den en relativ plass som ikke tilkommer den. De siste generasjoners litteraturforskning har til en viss grad latt sig forlede av hvad jeg vil kalle den historiske fristelse og gitt særlig biografi og miljøskildring en betydning som de sett ut fra dikterverkene på ingen måte har. Alle vet hvilken umåtelig flid litteraturhistorikerne har anvendt på å klarlegge dikterens levnet, å kaste lys i hver krok av hans liv og å opspore alle de innflytelser han har vært utsatt for. Men det vilde være dristig å påstå at dette veldige arbeide og de uhyre masser av materialer som det har opdyngt, har avfødt en tilsvarende økning av den estetiske forståelse av verkene. Om den historiske metode på sine punkter har ydet litt til forståelsen, hvad jeg ikke benekter, har den også virket vill-ledende på forståelsen. Den har således bidradd til å tillegge de diktere en særlig estetisk betydning som egner sig best til objekt for et sådant studium, det vil si som overfører i sin diktning sitt ytre liv og sine personlige omstendigheter. Litteraturhistorikeren søker ganske naturlig til disse diktere, da de gir ham den største tilfredsstillelse ved den harmoni som hersker mellem diktning og videnskapelige resultater; hans historisk-psykologiske skarpsinn får aldri en taknemmeligere utøvelse. Det er endog efterhånden blitt noget av et estetisk dogme at den dikter meddeler sin diktning den intimeste poetiske ånd som legger sine verkers ramme nærmest op til sitt eget liv og sine egne forhold, – at den diktning har en særlig beåndet karakter hvor vi hele tiden skimter dikterens person igjennem. Dette er imidlertid av forkjærlighet for historisk psykologi å sette tingene helt på hodet. Man vilde komme sannheten meget nærmere ved å si at den dikter formår sterkest å beåndet sin diktning som

legger sine verkers ramme lengst bort fra sitt eget individuelle liv. Det er først i denne rammens forutsetningsløshet at han helt kan fylle verket med sin inspirasjon. Poesi er transfigurasjon, og en dikter makter sjelden å transfigurere helt sin egen sjelelige opplevelse, hvis han i sin diktning beholder sitt livs ytre, individuelle ramme. Denne vil uvilkårlig i verket virke som en poetisk ufordøiet, ikke-transfigurert masse, som kanskje kan tilfredsstille vår psykologiske nysgjerrighet, men ikke vår estetiske sans.

Det som griper oss estetisk hos dikteren, er ikke egentlig hans menneskehjerte, dets lidelser og gleder, det bilde på vårt kjære selv som vi finner i ham, men det er hele den åndelige virkelighets mikrokosmiske gjenskinn i hans intuitive og reflekterende sinn. Det enkelte, isolerte menneskehjerte kan ikke beta oss estetisk som sådant, men bare som et speil for de krefter menneskeskjebnene er spunnet av. Individene har estetisk sett bare en middelbar verdi for oss, som mer eller mindre fullkomne inkarnasjoner av de åndelige idéer. Disse alene, og ikke dikterens person og hans diktningens personer, taler til oss gjennom poesien. Deri ligger den individuelle almengyldighet ved poesien som allerede Aristoteles pekte på. Den taler tilsynelatende kun om det enkelte og det konkrete, men på en sådan måte at vi mellom ordene bare hører den overalt nærværende virkelighets stemme.

Det historisk-psykologiske studium av dikterens råstoff vil ganske naturlig være fruktbarest overfor dikterskoler som romantikkens, hvor dikterne snarere søker enn undgår å tegne sig selv i sine verker. Den kan imidlertid bare regne med å opna meget små resultater for andre tidsroms og åndsretningers vedkommende hvor dikterne bevisst eller ubevisst hender til en i en viss forstand upersonlig diktning. Jeg vil derfor overfor Corneille og Racine praktisk talt se bort fra det historiske studium av deres biografi og deres samfundsmiljø. Vi savner intime vidnesbyrd om deres virkeligste personlighet av den art jeg ovenfor omtalte, og det vi kan vite om deres liv, karakteren og ytre omstendigheter gir oss intet innblikk i deres diktningens eiendommelighet. Hvis jeg vilde benytte vår historiske viden om dem til å belyse deres diktning, vilde jeg ligge under for en illusjon; jeg vilde, som mange andre før mig, uten å vite det, fortolke de historiske kjensgjerninger i lyset av deres diktning meget mere enn jeg vilde fortolke deres diktning i lyset av de historiske kjensgjerninger.

FØRSTE DEL: DEN FRANSKE TRAGEDIEFORM

Første kapitel. Den franske tragedieforms opprinnelse

- I. Den franske renessanses karakter. Det middelalderske teaters undergang.
- II. Forberedelsen av renessansetragedien.
- III. Likhet og forskjell mellom den antikke og den klassiske franske tragedieform. Den antikke tragedie og renessansetragedien. De antikke teoretikere og renessansetragedien.
- IV. Renaissance-tragediens konstitusjon, dens tilbakegang.
- V. Alexandre Hardy som overgangsskikkelse. Tragikomedien. Pastoralkomedien.
- VI. Hardy's etterfølgere og Corneille's forløpere. Renaissance's tragedieform og den nye klassiske tragedieform.

Jeg vil foreløpig se bort fra to av hovedsidene ved en dikters tekniske redskap, verseformen og sprogformen, og holde meg til den side ved det som i denne forbindelse kanskje er ennå viktigere, nemlig litteraturformen og da i særdeleshet litteraturformen tragedie. Jeg vil i all korthet søke å vise hvordan denne form er kommet opp i Frankrike og hvordan den har utviklet seg litt etter litt inntil den ble brukt av de to store tragedieforfattere Corneille og Racine. Det er denne litteraturform i dens historiske utvikling som egentlig særkjenner den litterære genre tragedien, og det er alene dens historie man har lov å tenke på når man taler om tragediens historie.

Denne litteraturform er bare et skjelett og har ingen dikterisk, poetisk eksistens. For å leve må dette skjelett være dekket av kjød og blod, i et dikterverk. Utenfor dikterverket har det bare enslags materiell eksistens i den forstand som den livløse materie er til. Men den lever ikke og utvikler seg ikke ifølge selvstendige krefter som bor i den, således som de evolusjonistiske kritikere har vært fristet til å anta. Den fører en abstrakt skinntilværelse i dikternes, kritikernes og publikums hjerner. Dens utvikling og forandringer foregår i hjernene, og kanskje likeså ofte i

kritikernes som i dikternes hjerner; i så henseende er den å ligne med enkelte parasiter som utvikler sine første stadier i bestemte dyr og lever sitt voksne liv i mennesker. For litteraturformen har også behov for å inkarneres, virkeliggjøres i levende dikterverker på sine forskjellige utviklingstrin, ellers vilde den tape selv den skinntilværelse som er den beskåret og dens utvikling være umulig. Men denne utvikling er ikke av dikterisk art selvom den foregår i og ved dikterverker og i dikterhjerner, like så litt som en parasits utvikling er menneskelig fordi den foregår i mennesket.

I

For mange litteraturformer er det vanskelig og ofte umulig å ettervise deres opprinnelse og første utvikling. Det gjelder mange av oldtidens diktformer, tragedien og eposet, og det gjelder middelalderens diktformer, helteediktningen, den lyriske poesi og teatret. Problemene om disses opphav har bragt meget blekk til å flyte, men flere av dem venter ennå på en fyldestgjørende løsning. Hva den franske tragedie angår, er vi meget heldigere stillet. Vi kan forfølge dens første fremkomst, ja vi kan vise hvordan den forberedtes før den egentlig var der, og vi kan fastsette det datum da den første franske tragedie så scenens lys. Det var i 1552, og tragedien var Jodelle's *Cléopâtre captive*. Den var én av den franske renessanses første frukter, likesom den franske tragedie som litteraturform var en av denne renessanses typiske produkter.

Det sekstende århundre var i Frankrike vidne til en kulturhistorisk omveltning som neppe hadde sitt sidestykke i noget annet land. Man bruker ordet renessanse for å betegne den nye kulturstrømning som skyllet inn over Vesteuropa, men det navn har ikke samme betydning i de forskjellige land. Omveltningen artet seg ikke overalt på samme vis. I Italia, som er dens hjemland, er det umulig å si hvor middelalderen slutter og hvor renessansen begynner. Overgangen er umerkelig og gradvis, der er ikke noget skarpt skille mellom de to kulturperioder. Det samme gjelder med større eller mindre variasjoner for Spania, England og Tyskland. – I Frankrike derimot kan man si der er et svelt mellom det gamle og det nye. Der er der ny vin i nye lærsekker. Til å begynne med, i det femtende og i det tidlige sekstende århundre, var de nye idéer og de nye former sivet jevnt inn og blitt optatt av tidens kultur, som i de andre land. Men så en vakker dag kom flommen og oversvømmet diket. Det nye blev for sterkt til å kunne assimileres av det gamle, og dette måtte vike. Dog ikke så at man kan si at fra det og det år er det gamle erstattet med det nye. Så skarpe skiller kjenner historien jo aldri. Der flyter en stund to strømninger ved siden av hverandre, men uten å blande seg synderlig; den enes styrke minker og den annens tar til. Foruten i litteraturen kan man iaktta denne utvikling i de forskjellige kunstarter, i arkitekturen, skulpturen, og så videre. I arkitekturen ser vi således at der i slutten av det femtende og begynnelsen av det sekstende århundre litt etter litt trenger inn klassiske linjer, og særlig klassiske ornamenter og detaljer, mens den gotiske bygningsform i det store og hele er bevart. Det er et gjenskinn av den italienske renessanse som farver den franske gotikk. Men så blir plutselig gotikken skyllet bort og erstattet med helt nye bygningsformer, innført fra Italia eller kopiert efter Vitruvius.

Fristelsen ligger nær til å spørre: hvorav kommer det at overgangen blev så meget skarpere og voldsommere i Frankrike enn i de andre land? – Svaret må naturligvis bli problematisk, men er det ikke sannsynlig at det skyldtes den grunn at Frankrike, av alle vesteuropéiske land, hadde utviklet den mest særegne, den mest rendyrkede middelalderkultur? Det var i middelalderen den ledende kulturstat. Det hadde gitt sitt folkelynn de eiendommeligste og mest særpregede uttrykk. Motsetningen mot den gjenoplivede oldtid blev derfor desto større, sammenstøtet voldsommere og den jevne sammensmeltning vanskeligere. Og den sterke motstand som det nye element hadde å overvinne, bidrog nettopp til å gi det en sterkere virus.

Det skille mellom gammelt og nytt som renessansen danner i fransk kulturhistorie, har naturligvis alltid slått historikerne, i en så sterk grad at man i den senere tid har begynt å reagere. Man har villet påvise at det svelg man har sett, i virkeligheten ikke er så dypt og så bredt, at man i det nye finner igjen meget av det gamle. Det er selvsagt: det franske folk kunde umulig skifte lynne og tilbøieligheter på nogen tiår. Men det må allikevel understrekes at om kulturinnholdet for en stor del er det samme, har kulturformene skiftet, og disse har så igjen endret kulturinnholdet ved de utjevningsprosesser som alltid finner sted i åndsliv og sjeleliv. Begynnelsen av det sekstende århundre hadde vært et forsøk på å formidle overgangen fra det gamle til det nye på en lempelig måte. Det lykkedes ikke, omkring midten av århundret stod de nye kulturformer og de idéer om menneske og liv som var nært knyttet til dem, i et steilt motsetningsforhold til det gamle franske kulturliv. Den siste halvpart av århundret og de første tiår av det næste fikk til opgave å smelte de motstridende elementer sammen til en høiere og sterkere enhet. Derav den uro og gjæring som slår én når man betrakter denne tidsperiodes åndsliv. Det klassiske syttende århundre er det avklarede resultat av denne uro og gjæring, – hvor det beste i begge åndsretninger er bevart. Efter utjevninger og tillempninger inntrådte en ennu rikere harmoni mellom kulturinnhold og kulturformer, mellom den berikede franske folkeånd og de uttrykksmåter den hadde fått i sin litteratur og sin kunst.

Denne det franske åndslivs generelle historie er – og det er ingen tilfeldighet – det franske teaters historie. Her gjelder det også at innholdet, det dikteriske råstoff, som jo står i et nært avhengighetsforhold til folkelynn og lignende historiske momenter, har forandret sig mindre enn diktformene, det tekniske redskap. Hvad det tekniske redskap angår, er der på teatrets område et absolutt brudd med middelalderen, og ganske særlig er det tilfelle for tragediens vedkommende. Teknisk sett er der ingen linje som fører fra det middelalderske teater til den

klassiske tragedie. (I parentes bemærket er bruddet mindre skarpt hvad komedien angår.) Men om tragedieformen ikke er en fortsettelse av de eldre franske teaterformer, vil det ikke si at den er skutt op av sig selv, i den forstand det kan sies om det middelalderlige teater. Den franske tragedieform spiret av et frø som hadde ligget nedgravet i jorden i mange hundre år, siden den romerske keisertids dager. Den klassiske franske tragedie er i teknisk henseende, som litterær genre betraktet, en direkte fortsettelse av det antikke drama.

Når bruddet i kontinuiteten blev så skarpt for det franske teater i det sekstende århundre, skyldtes det først og fremst de almindelige grunner jeg nettop har nevnt, som fornyet alle kunstformer. For teatrets vedkommende kom der imidlertid også sekundære grunner til, som jeg vil søke å gjøre rede for. Et kort overblikk over de eldre teaterformer er derfor nødvendig.

Det franske middelalderlige teater kjente tre hovedformer: farsen, moraliteten og mysteriet. Farsen var, likesom sin felle *sottie'n*, naturligvis komisk. Moralitetene var alvorlige dramaer, til dels med et sterkt komisk islett. De mest typiske av dem var kanskje de allegoriske moraliteter, hvor de agerende var personifiseringer av dyder og laster og andre menneskelige egenskaper; de kan ha en fjern likhet med det syttende århundres karakterkomedie (*Le Menteur*, *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Plaideur*). Den viktigste genre var allikevel uten sammenligning mysteriespillene. De var først og fremst sceniske fremstillinger av bibelhistorien, halvt episke, halvt dramatiske. Man hadde for eksempel *Le Mystère du vieil Testament*, *Le Mystère de la Passion*, *Le Mystère des Actes des Apôtres*. Senere fikk man også verdslige, historiske mysterier, Trojamysteriet, Mysteriet om Orléans' beleiring, osv. Det var alle lange verker i utallige akter som krevet utfoldelse av et veldig apparat og som det tok mange dager, opptil 20–30, å opføre i sin helhet. Denne skuespillform var allikevel overmåde populær: Passionsmysteriet blev således, såvidt vi vet om det, i løpet av to hundre år opført over hundre ganger rundt om i Frankrike.

Det middelalderske teater var ennå fullt levende i første halvdel av det sekstende århundre. Vi kjenner mange opførelser fra denne tid. Således blev Passionsmysteriet opført i Valenciennes i 1547 med stor prakt. Opførelsen tok 25 dager og sysselsatte 70 menn og kvinner. I Paris spilte det kristelige broderskap Passionsbrødrene (*Les Confrères de la Passion*) jevnt det gamle repertoire. Det innviet endog i 1548 et fast teater som de hadde bygget på den tomt hvor hertugen av Burgunds palé før hadde ligget. Det var det kjente Théâtre de Bourgogne, som skulde få en så stor betydning for den franske scene.

Imidlertid fikk mysteriespillene, og dermed hele det middelalderlige teater, en slem knekk i det samme år 1548. Middelalderen hadde til tross for sin gudsfrykt, eller kanskje rettene nettopp på grunn av sin gudsfrykt som ikke hjemsesktes av tvil, på mange måter stillet sig meget fritt overfor de kristne tradisjoner. Alle kunstneriske fremstillinger av religiøse emner gir eksempel på det.

Mysteriespillene var særlig blitt skueplassen for mange friheter, den religiøse handling var blitt isprengt mange groteske optrin og djevestreker til forlystelse for den store hop. Tilskuerne lo og så ikke noget ondt i det. Anderledes blev det da de lutherske og kalvinske kjettere begynte å pirke ved den katolske kirkes mange brøst og svakheter. De kritiserte også skuespillene, hvor efter deres utsagn religionens hellige mysterier blev besudlet av alle de lave påfund som hadde fått plass i stykkene. Katolikkene blev overfor den generelle kritikk av kirken nødt til å gå dens misbruk efter og våke bedre over sine trosfeller: det førte til motreformasjonen og Tridentinerkonciliet. Og hvad særlig teatret angår hadde de mange klager til følge at Pariserparlamentet i det nevnte år 1548 forbød Passionsbrødrene, som hadde et privilegium på offentlige teateropførelser i Paris og omegn, å opføre «Passionsspillet og alle andre religiøse mysterier»; for ordningen tillot dem riktignok å opføre «andre profane, ærbare og sømmelige mysteriespill».

Det vilde være litt for sterkt å kalle dette forbud det gamle franske teaters dødsdom. For det første gjaldt det bare Paris, provinsen var ikke uttrykkelig rammet. (Men om Paris ikke hadde den innflydelse det senere har fått, var dets eksempel allerede dengang av viktighet, og dessuten gjaldt de grunner som hadde diktert forbudet i Paris, også i provinsen, selv om de ikke fikk form av forbud).

Dernæst tok forbudet som nevnt bare sikte paa de religiøse mysterier.

Passionsbrødrene vedblev helt til slutten av århundret å spille farser og moraliteter og profane mysterier. Der blev endog i denne tid skrevet nye mysterier med samme innhold, således ett over Griselidis-legenden og et annet om Huon de Bordeaux, hentet fra et gammelt heltesagn. Undtagelsesvis fikk de også tillatelse til å spille religiøse stykker, inntil den gamle forordning igjen blev innskjerpet av Parlamentet i 1598. Denne gang blev det nådestøtet. Passionsbrødrene opgav selv å utnytte det privilegium eller monopol de faktisk hadde, og leiet bort sitt teater til en profesjonell skuespiller-trupp. Dermed kan man si at de siste rester av middelalderens ekte teaterformer forsvant fra den franske scene.

Til disse vanskeligheter som den verdslige myndighet la iveien for det gamle teater, kom der andre og ennu sterkere grunner til forfall som det er vanskeligere å peke direkte på, men som derfor ikke er mindre innlysende. Det middelalderske teater var et stedegent produkt av den franske folkeånd. Det var den som hadde kalt det

til live og gitt det vekst, like som den hadde bragt katedralene til å skyte op av den franske jordbunn. Folkeånden skiftet, menneskenes forhold til liv og religion var ikke lenger helt det samme. De søkte nye uttrykk for sitt livssyn, de bygget ikke lenger katedraler, og de fant ikke lenger sig selv igjen i de gamle mysterier. Om dette skifte i folkets tenkesett og følelsesliv skyldtes renessansens makt eller om renessansen skyldte dette skifte sin makt, det er et spørsmål som her ikke skal diskuteres. Det er tilstrekkelig å fastlå at jordbunnen for den alvorlige del av det gamle teater delvis var borte; mysteriespillene hadde fra midten av det sekstende århundre hverken ytre eller indre livsvilkår. Når de allikevel fristet enslags liv ned igjennem den siste halvpart av århundret, skyldtes det at de ennå ikke helt hadde tapt folkets gunst. Forandringen i folkeånden var som bestandig begynt øverst i samfundslagene og var nådd ned til den velhavende borgerstand; de bredere lag holder lenger på sitt sjelelige eie, men de kan selv intet skape fra nytt av, de kan bare være opbevaringsgrunn for det andre har skapt. Det gamle teater som dengang det hadde hele sitt liv hadde vært alle folkelags glede og forlystelse, det hadde nu mistet de høiere stender og en stor del av borgerklassen, de klasser som all tid har satt sitt preg på kunsten og litteraturen. Der var opstått et tomrum som før eller senere måtte fylles. Renaissanceens dikterskole forsøkte å fylle dette tomrum med det gjenopvekkede antikke drama.

II

Den franske renessansetragedie trådte ikke frem som en uanet åpenbaring, den var blitt forberedt på forskjellig vis.

For det første hadde humanistene tidlig, helt fra slutten av det foregående århundre, fått den idé å lave nye tragedier etter antikt mønster, men på latin. De vovet ikke med én gang å ta skrittet helt ut og skrive dem på vulgærspregene. Av sådanne latinske tragedier har man flere fra århundreskiftet, og da fra Italia som i alle henseender var renessansens vugge. I Frankrike kom de litt senere, i 30- og 40-årene. Blandt disse kan nevnes: *Baptistes, sive calumnia* og *Jephtes, sive votum* av skotten Buchanan som var lærer ved et college i Bordeaux; ennå mere kjent er *Julius Caesar* av den store humanist Muret. Disse stykker ble virkelig opført, men på grunn av sproget naturligvis for et spesielt publikum, nemlig ved de lærde skoler rundt om i Frankrike hvor elevene agerte skuspillere. Montaigne forteller at han som 12-årgammel gutt spilte med i Muret's *Julius Caesar*.

Dernæst må nevnes at italienerne allerede i 1520- og 1530-årene var gått et skritt videre og hadde skrevet nye tragedier etter oldtidens mønster på vulgærspreg, på italiensk. Vi har Trissino's *Sofonisba* (1515), Ruccellai's *Rosmunda* (1525), Giraldi Cinzio's *Orbecche* (1541), Martelli's *Tullia* (1533), osv. Det er en omstendighet som før eller senere måtte vinne gjenklang i Frankrike med det nære kultursamkvem som dengang hersket mellom de to land. Italia stod for de franske fornyere som et klassisk land, og den italienske litteratur ble betraktet som klassisk næsten på like fot med den latinske og den greske. Denne prestige forklarer bl. a. den enestående betydning Petrarca fikk for den franske renessanse; han øvet i virkeligheten en større innflydelse på den franske lyrikk i det sekstende århundre enn selve de latinske og greske lyrikere. Av samme grunn var det å vente at en italiensk vulgærtragedie vilde finne efterlignere i Frankrike.

Til sist og ikke minst må de tallrike oversettelser til fransk av greske og latinske dramaer betraktes som et viktig forberedende moment. Lazare de Baïf, Plejadedikteren Jean-Antoine's far, oversatte i 1537 Sofokles' *Elektra*, Bouchatel oversatte i 1544 Euripides' *Hekuba*; Thomas de Sibilet, som også er forfatter av en *Art poétique*, oversatte i 1549 Euripides' *Ifigenia i Aulis*, osv. Dessuten fantes der noen få latinske og italienske oversettelser. En lignende betydning som den oversettelsene hadde, fikk sikkert lesningen av de greske dikterverker i humanistkolene. Daurat gjennomgikk og oversatte *de plein vol* Aischylos' *Prometheus* for sine elever; blandt disse var Ronsard og Du Bellay. Det er lett å

tenke sig den begeistring en sådan lesning måtte tende hos så lettfengelige tilhørere.

På disse forskjellige vis, ved nye tragedier på latin efter antikt mønster i Italia og Frankrike, ved nye tragedier på italiensk efter de samme mønstre og ved franske oversettelser særlig av greske dramaer, må et fransk teater i klassisk stil sies å være vel forberedt. Og Du Bellay gav sikkert uttrykk for den almindelige forventning når han i sitt skrift *Défense et illustration de la langue française* (1549), den nye franske dikterskoles programskrift, efter å ha nævnt de forskjellige litterære genre'r, uttalte:

«Hvad komediene og tragediene angår, skulde jeg, hvis kongene og republikkene vilde gjeninnsette dem i deres fordums verdighet, som farser og moraliteter urettelig har inntatt, være av den formening at du [han henvender sig til en imaginær dikter] legger vinn på dem, og hvis du vil gjøre det til dit sprogs pryd og utsmykning, vet du hvor du skal finne mønstrene.»

Som svar på denne opfordring kom Jodelle's tragedie tre år senere. Den blev opført to ganger i 1552 og 1553, først i erkebispens av Reims' palé for kong Henrik den annen og hoffet, så i skolegården i college de Boncour i latinerkvarteret for forfatterens venner, professorer, elever og andre klassisk interesserte tilhørere. Den blev mottatt med jubel. Ronsard skrev et hyldningsdikt til forfatteren. Efter forestillingen i den lærde skole blev Jodelle eskortert til sitt hjem i Arcueil av sine beundrere, og der blev gjenopstandelsen av Sofokles' kunst feiret med en stor bankett. Alle tidens kjente diktere og humanister var tilstede. I sin litt barnslige beundring for antikkens sed og skikk skal de ha kranset en bukk med blomster og eføikranser og ført den inn i festlokalet hvor den blev ofret, mens Ronsard improviserte en pæan til Bacchus' ære. Denne enfoldige og uskyldige efterligning av Dionysos-festen skandaliserte de brave innvånere i Arcueil, de skrek op om gudsbespottelse og avguderi, og festen hadde nær endt uheldig for de begeistrede hellenister. Men oss forteller det rørende optrin, enten det nu er legende eller en faktisk tildragelse, bedre enn lange utredninger om den tradisjon de nye diktere vilde gjenoplive, om den begeistring det nye skudd på den gamle stamme vakte i humanistenes krets.

Jodelle fikk tallrike efterlignere og rivaler. De nærmest følgende år så en betydelig produksjon av tragedier. Jodelle skrev selv et nytt stykke, *Didon*. Av andre verker kan nevnes *Médée* av La Péruse (1555), *Sophonisbe* av Mellin de Saint-Gelais (1559), *La Mort de César* av Jacques Grévin (1561), som fulgte Muret's førnevnte tragedie, *Achille* og *Lucrece* av Nicolas Filleul (1563 og 1566). Alle disse tragedier,

Jodelle's innbefattet, har det felles trekk at de er litterært sett meget svake. Men det forhindret ikke at de ble av stor viktighet for utviklingen av den franske tragedieform, og det er den side som i denne forbindelse interesserer oss.

Den nye dikterskole hadde lagt grunnen til en ny teatertradisjon i Frankrike. Vi vet nu hvilken betydning denne kom til å få for det franske åndsliv, men bare de mest optimistiske kunde på det tidspunkt forutse dens store fremtid. Til å begynne med hadde den nye tragedie en temmelig begrenset innflydelsessfære. Den var av lærd opprinnelse og henvendte sig først og fremst til dem som forstod å goutere reminiscensene fra de klassiske litteraturer. Dertil kom at det var et teater uten fast scene. Såvidt vi vet blev ingen av de nye tragedier efter klassisk mønster opført på det vi vilde forstå ved en offentlig scene sålenge århundret varte, ihvertfall ikke i Paris. Den eneste faste scene som det kunde være tale om, Hôtel de Bourgogne, var dem stengt. Passionsbrødrene holdt hårdnakket fast ved sitt gamle repertoire, og med det privilegium de nød godt av, lukket de alle konkurrenter ute og satte en bom for alle de nyheter som de ikke hadde smak for. På den annen side vilde de nye diktere neppe ha søkt innpass i Hôtel de Bourgogne; dertil foraktet de for dypt det gamle middelalderlige teater og dets tjenere. – Der fantes visstnok et par andre korporasjoner som leilighetsvis gav teaterforestillinger, *les Enfants sans-souci* og *les Basochiens* (justisklerkene), men de dyrket begge den komiske genre, *sottie'n* og den grovkornede farse, og de hadde et publikum som neppe vilde ha hatt sans for den høitidelige tragedie.

Om således den nye teaterform ikke hadde nogen chancer hos det store publikum og på de folkelige scener, blev den desto varmere mottatt, ikke bare i humanistenes lille krets, men også av det litterært dannede publikum. Til dette må vi også regne hoffkretsene og de høieste samfundslag som, selvom de ikke alltid var så litterært kultivert, av forskjellige grunner, av snobberi kanskje like meget som av personlig smag, var beundrere av de nye retninger innen litteraturen og kunsten. Den franske humanisme stod i den tid på sitt høieste og hadde nådd sin største prestige. Tragedien og Plejadens diktning var den nye kunst som henrykte alle mennesker med smag, det var *la littérature de demain, la littérature d'avant-garde*. Og de litterært interesserte franskmenn har alltid vært svake overfor *la littérature d'avant-garde*; deres beundring går lett til det som det store publikum først vil beundre imorgen. En imøtekommende nysgjerrighet som gir alle litterære forsøk en gunstig grobunn.

De fyrstelige og adelige paléer åpnet sig for den nye tragedie, den blev spilt av aristokratiets herrer og damer. Samtidig blev den opført ved de lærde skoler, med

elever som agerende skuespillere. Vi har sett at allerede den første franske tragedie var blitt fremført omtrent samtidig for de to så forskjellige tilhørerskarer. Opførelsene ved hoffet kastet naturligvis den største glans; opsetning og drakter var praktfulle og dekorasjonene klassiske, efter de beste håndbøker i arkitektur. Likesom *Cléopâtre* var blitt opført i erkebiskopen av Reims' palé i Paris, blev Mellin de Saint-Gelais' *Sophonisbe* spilt på slottet i Blois, Filleul's *Lucrece* på slottet i Gaillon, og en annen tragedie *Genièvre*, av en ukjent forfatter, på slottet i Fontainebleau. Men hoffets og adelens begeistring for tragedien blev ikke av lang varighet, den var uttømt på 15–20 år. Fra 1570 finner vi i beretningene om hoffets fester bare nevnt komedier og balletter. Tragedien er forlatt. Borgerkrigene skjøv den til side. Den skrevne tragedie måtte vike plassen for den virkelige tragedie. Ikke så å forstå at hoff og adel var gått i sig selv og hadde mistet smagen for adspredelser og teateropførelser. Tvertimot, de kastet pengene ut av vinduet som aldri før for sine kostymeballer og balletter. Trangen til å flykte bort fra den grusomme virkelighet fikk dem til å søke lystigere tidsfordriv enn tragedien var. En historiker som omtaler disse kjensgjerninger, bemerker riktig nok at således bekreftes igjen den iakttagelse at litteraturen ikke bare er et uttrykk for det liv som leves, men at den også ofte kan være en komplementær utfyllelse av dette liv. Man skaper og søker i litteraturen den del av virkeligheten som man selv i øieblikket savner.

Renessansetragedien mistet på det vis nogen av sine få scener; de hadde vært tilfeldige nok, men de hadde bidratt sitt til at tragedien ikke var blitt et rent lesedrama. Skoleopførelsene fortsatte visstnok ennu, da de henvendte sig til et trofastere publikum, og det er meget mulig at de i det lange løp bidrog mest til å holde liv i den nye teaterform. Men selv disse teateropførelser blev snarere sjeldnere enn hyppigere, og de kunde ikke alene skape den kontakt mellom dikterverkene og publikum som et levende teater krever. Det er lett å forstå at disse omstendigheter innebar en stor fare for tragedien. Der er intet i veien for å tenke sig at der kan fremkomme enkelte dramatiske verker av dikterisk verdi uten at deres forfattere har gjennomgått den prøve og fått den opmuntring som offentlig fremførelse er, men det vil alltid bli isolerte foretelser. Et nasjonalt teater, en teatertradisjon krever en scene og et publikum; en dramatisk genre som tragedien kan ikke leve og utvikle sig medmindre den består scenens prøve og kommer i kontakt med publikum. Ingen litterær genre er som teatret avhengig av det publikum den kan få.

Renessansetragedien mistet det lille publikum den hadde erhvervet, og den sygnet hen. Den sygnet hen, men langsomt. Den var mere seiglivet enn dens ophav skulde

la ane. Den hadde jo en litt kunstig tilblivelse, den var ikke kommet til verden som en frukt av dikterisk nødvendighet; den var født i de lærdes studerkammer, og det er ikke det sundeste opfostringssted for et teater som skal tåle den fri luft. Men det nye teater må av én eller annen grunn ha hatt en kraftigere konstitusjon enn man således kunde ventet, der må ha sittet sterke livskrefter i den, siden den kunde tåle å miste sitt første publikum uten å dø av kvelning. Tragediene blev ikke lenger opført, men man vedblev å skrive nye tragedier. Og det merkelige er at de beste tragedier det sekstende århundre har frembragt, stammer nettop fra denne tid, da de bare nådde publikum gjennom trykken. Fra å ha vært en mellemtid mellom et scenedrama og et lesedrama blev tragedien et rent lesedrama. Men selv om dens liv på det vis blev forlenget 30–40 år, var det ikke til å undgå at den sygnet hen, og man kan regne, for å nevne et omtrentlig årstall, at den egentlige renessansetragedie ophørte å eksistere omkring 1605, efter på femti år å ha frembragt mellom 60 og 70 stykker, såvidt vi nu kjenner til det.

Denne hensygnen var imidlertid snarere en dvale enn en død. Den franske tragedieform må som sagt ha hatt sterke livskrefter i sig, siden den våknet op til nytt og berømmeligere liv 25–30 år senere; riktignok i litt forandret skikkelse, men selv et overfladisk blikk er nok til å vise at Corneille's tragedie i vesentlige trekk er den samme som Jodelle's, med hensyn til den tekniske struktur.

III

I teknisk henseende fortsetter altså den klassiske tragedie renessanstragedien, likesom renessanstragedien fortsatte den antikke tragedie, – men ene og alene hvad de tekniske redskaper angår.

Tar man nu og sammenligner de to ytterpunkter på denne utviklingslinje, nemlig på den ene side den greske tragedie, for eksempel Sofokles' dramaer som enslags midlere uttrykk for den, på den annen side den klassiske franske tragedie, Corneille's og Racines, finner man først og fremst at slektskapet mellom den greske og den franske er ulike nærere enn mellom den klassiske franske tragedie og dens forgjenger i tiden, middelalderdramaet. Denne hovedkjensgjerning må fastholdes og alltid erindres, ellers vil lett éns inntrykk bli fordreiet, for vi har lettere for å se forskjell enn positiv likhet. Det er først når grunnslektskapet i teknisk henseende mellom den greske og den franske tragedie er fastslått at vi kan gå til å sammenligne deres enkelte trekk. Vi konstaterer da på dette annet plan at der også er betydelig forskjell mellom grekernes opfatning av et drama og det franskmennene i det syttende århundre forstod ved en tragedie, mellom bygningen av en gresk tragedie og av en klassisk fransk tragedie. Der gis visstnok greske dramaer som i struktur og gang ligger forholdsvis nær op til den franske tragedie og til det moderne drama i det hele tatt, f. eks. Sofokles' *Antigone* og *Kong Ødipus*, kanskje også Euripides' *Alkestis*. Og det er ingen tilfeldighet at disse er de greske tragedier som hyppigst blir opført nu for tiden, fordi de i sin opbygning desorienterer oss minst. Men det vilde på ett vis være farlig å slutte ut fra deres teknikk til den greske tragedies teknikk. Andre stykker av Sofokles, f. eks. *Ødipus i Kolonos* og *Filoktetes* er i så henseende mere typiske former for en gresk tragedie. Hele Aischylos' teater og en betydelig del av Euripides' har i det store og hele den samme bygning som disse, og det ligger da nær å bruke dem som sammenligningsledd.

Sammenstill vi nu *Ødipus i Kolonos* eller *Filoktetes* med f. eks. *Phèdre*, hvilke er, alle likheter ufortalt, de vesentlige forskjeller i deres dramatiske bygning?

En hovedforskjell ligger i den betydning handlingen har i de to typer. Der hender mere, og først og fremst der handles mere i den franske tragedie enn i den greske. Den ytre handling utgjør en del av interessen i den første, mens den i den annen ikke utnyttes for sin egen skyld, men som påskudd eller anledning til patetisk lyrikk.

Derav følger igjen at den handling som i større eller mindre grad vil finnes i ethvert scenisk dikterverk, får en meget forskjellig utformning og opbygning i de to teatre. Det lyriske utløses både i det greske og det franske drama i en krise, men krisen forvaltes ikke på samme vis i det ene som i det annet. I den greske tragedie inntreffer handlingens krise i begynnelsen av stykket, eller den kan endog ligge forut for selve stykkets handling, som i Aischylos' *Perseus*. Dramaets egentlige oppgave blir da å vise hvordan krisen blir båret av dens ofre, å skildre de tragiske personers lidelser, deres tross eller deres resignasjon. Den greske tragedie gir uttrykk for en tilstand som ikke forandrer sig nevneverdig i løpet av stykket, den uttrykker et stille efter uværet, men et stille som er fylt av alle uværets gjengangere, rotoprykkede trær, herjede marker, strandbredder sopt av flommen. Den blir da naturlig i sin dypeste grunn lyrisk, nærmere bestemt lyrisk-elegisk.

I den franske tragedie faller, på grunn av den forskjellige handlingens økonomi som der råder, den tragiske krise henimot slutten av stykket. Den greske viste krisens følger, den franske viser forberedelsene til krisen. Den første skildret uværets stilnen, den siste skildrer hvordan det trekker op til uvær og hvordan uværet bryter løs. Den ene var, i de uttrykksmidler den søkte, lyrisk-elegisk, den annen er først og fremst dramatisk i ordets moderne forstand. Den franske tragedie haster mot en krise, og krisens inntreden utløser hos tilskuerne det høieste tragiske inntrykk. I denne tragedieform får derved selve handlingens gang og gradvise fremadskriden en betydning som de ikke hadde i den annen. Forventningen, frykten, redselen for det som skal komme, blir i den franske tragedie viktige virkemidler, mens den greske knapt kjente til dem.

Jeg vil ikke her gå nærmere inn på denne sammenlignende analyse. Min hensikt var bare kortelig å antyde at om den franske tragedie stort sett teknisk er en fortsettelse av den greske, gis der dog betydelige forskjeller i de to dramaers indre struktur. Det spørsmål stiller sig da: hvordan har den franske tragedie overtatt det den i teknisk henseende har bevart av den greske, og hvordan har forskjellene mellom dem utviklet sig? Dette dobbelt-spørsmål krever et vesentlig historisk svar, og det deler sig naturlig i to kronologiske etapper: først overgangen fra det antike drama til renessansetragedien, dernæst utviklingen fra renessansetragedien til den klassiske tragedie. For oversiktlighetens skyld er det best å behandle de to stadier hvert for sig, og da først undersøke renessansetragediens forhold til det greske drama.

Jeg citerte ovenfor en passus av Du Bellay's programskrift, hvor han opfordrer den nye dikter til å gjenoplive tragedien og komedien, «og hvis du gjør det, sier han, vet

du hvor du skal finne *mønstrene*». De eneste mønstre det dengang kunde være tale om var de greske og de romerske. At dikterkunstens hemmelighet lå i etterligning, tvilte ingen på; men hvordan skulde de gamle mønstre efterlignes? Det var det store problem renessansens kritikere og teoretikere stadig kom tilbake til, men uten å gi det noen tilfredsstillende løsning. Du Bellay innskrenket sig i virkeligheten til å opfordre de nye diktere til å skrive på fransk og eie de gamles geni. Men vanskeligheten begynte først når de spurte: hvordan skulde de kunne innpuste noget av antikkens geni i franske dikterverker? Derpå var anvisningene vage; ordet etterligning blev tatt i dets bokstaveligste mening, og de leilighetsvis antydninger av en friere fortolkning, mere i overensstemmelse med åndslivets virkelige lover, vant i den første tid liten gjenklang.

Resultatet, de første renessansetragedier, kan ikke sies å være særlig vellykket, dikterisk sett. De nye diktere forkynte sig selv som de gamles elever, men de var også skolegutter. De hadde ofte mere begeistring og iver overfor oldtidens diktere enn de hadde en dyptgående forståelse av dem. Det var da ikke annet å vente enn at de blev først og fremst slått av de antikke dikterverks, av den antikke tragedies ytre form, og fortrinsvis av de mest iøinefallende trekk ved den form. De fattet mindre klart den indre overensstemmelse mellom skallet og marven i de gamle dikterverk. Og de forstod endnu mindre de særlige historiske forutsetninger for en del av den antikke tragedies trekk. Således hadde den rolle koret spilte hos grekerne sin grunn i dramaets religiøse opprinnelse; det var allerede blitt en nokså kunstig bestanddel av mange av de senere greske tragedier. Men renessansens diktere fait ikke et øieblikk på at de historiske forhold som forklarte og rettfærdiggjorde korets rolle i det greske drama, ikke lenger var tilstede i 1550. Det var for dem utenkelig å skrive tragedier uten kor, og de skrev alle tragedier med kor inntil utgangen av århundret. De sverget til den greske tragedieform som til en eviggyldig kanon og var overbevisst om at den var den mest fullkomne form for enhver tragedie. De vilde derfor religiøst overholde denne form.

Men det var i virkeligheten lettere sagt enn gjort. Man må ikke av den opriktige begeistring de la for dagen for de greske diktere la sig forlede til å overdrive det førstehånds kjennskap de hadde til dem. De førte visstnok alltid, i beste mening, de greske tragikere i munnen og proklamerte sig i god tro som deres elever. Det må imidlertid ikke glemmes at de greske tragedier, som endnu den dag i dag, efter flere århundres tekstforbedring og kommentering, er svære å lese, var i de dager meget hårde nøtter å knekke. En skarpskodd hellenist som Erasmus Rotterdamus sier selv i forordet til sin latinske oversettelse av Euripides' *Hekuba* at han har hatt megen møie med å forstå sin greske tekst, og tilstår at han ikke har kunnet bli

riktig klar over «korene, som kunde trenge en Ødipus til å gjette hvad de mente». Man kan da lett forstå hvilke vanskeligheter de menige hellenister hadde med å studere mønstrene. Renessansens diktere var derfor henvist til å hente sitt kjennskap til den greske tragedie mest fra de nokså dårlige latinske og franske oversettelser som fantes av enkelte verker. Vi må gå helt ned til Racine før vi i Frankrike finner en dikter som formår å trenge selvstendig og på førstehånd inn i de greske dikterverker.

Ennu større innflydelse enn de greske originalverker fikk, som mønster for renessansetragikerne, den refleks av dem som fantes i Seneca's tragedier. Seneca's dramaer var, likesom renessansetragediene, et villet forsøk på å gjenopplive den greske tragedie, et forsøk som dengang ingen fremtid fikk. De var efterligninger av de greske, og temmelig slette efterligninger, selvom de ikke er uten enhver verdi. Seneca ser grekernes tragiske virkemidler som i et forstørrelsesglass, han benytter dem og overdriver dem med plump hånd. Han lar Medea drepe sine barn for tilskuernes øine, til tross for Horats. Der hvor grekerne hadde uttrykt menneskeskjebnenes høie tragikk, lot Seneca redselen tale. Istedenfor grekernes naturlige, enkle, lyriske dialog innførte han en pompøs retorisk veltalenhet, og spekket sine scener med velturnerte moralske sentenser. Kort sagt, hans tragedier var en talentfull retors omskrivning av dikteres verker. Men det var nettop en fordel for de barn renessansedikterne i mange henseender var. De blev mere slått av hans pompøse veltalenhet og grove tragiske virkemidler enn av grekernes rolige enkelhet og skyhet for effektsøken. Derfor kan man si at når de tok den greske tragedie til mønster, så var det for en stor del gjennom det gjenskinn av den som de fant hos Seneca. Dette gjenskinn var dessuten så meget lettere å efterligne som Seneca hadde redusert den greske tragedies mangfoldighet og forskjelligartethet til så å si en fast montert mekanisme. De tragiske effekter var næsten klassifisert og blev spillet ut med automatisk regelmessighet. Drømmer, syn, gjenferd, profetier hadde vært faste *trucs* hos Seneca, og de franske skribenter overtok dem trolig. De lange monologer og de skarpt pointerte stichomythier fantes allerede hos Aischylos og de senere greske tragikere, men brukt med diskresjon og *à propos*; hos Seneca blir de til faste, stivnede former for tragediestilen som de franske villig kopierte.

Ved siden av disse direkte forbilleder, først Seneca, så oversettelsene av greske tragedier og til sist og minst de greske originalverker, spilte de teoretiske skribenter en betydelig rolle ved dannelsen av den nye teatertradisjon. Og det er lett forståelig: renessansedikterne hadde som de nybegynnere de var, først og fremst bruk for forskrifter, for oppskrifter; å gå til kildene var ikke så enkelt, og arbeidsreglene var vanskelige å trekke ut av dem, da verkene var så rike og

forskjellige. De henvendte sig da til de teoretikere som var autorisert av tradisjonen, Aristoteles, Horats og Donat. Aristoteles konstaterer at handlingen i de fleste tragedier utspilles innenfor en solomdreining, de franske tragedier måtte derfor ikke strekke sig ut over de 24 timer. Horats sier at en tragedie skal ha fem akter; alle franske tragedier har derfor fem akter, selv om de greske forbilleder ikke kjente til nogen egentlig aktinndeling. Han sier fremdeles at drap ikke bør foregå for tilskuernes øine; følgelig blir der ingen drept på den franske tragediescene.

På grunnlag av disse antikke teoretikere og den diskusjon som var blitt ført omkring antikkens verker, vokste der op en hel litteratur av diktlærer, *Arts poétiques*, både i Italia og Frankrike; vi har dusinvis av dem fra det sekstende og det syttende århundre. Det er imidlertid verdt å merke at de første franske diktlærer som behandlet tragedien, først kom endel år efter de første tragedier, mens disse tragedier faktisk iakttar de regler som de senere diktlærer oppstiller. Det viser at der innen den nye dikterskole hadde dannet sig enslags muntlig tradisjon eller kanon, som tragikerne fulgte. Denne kanon blev så litt senere nedtegnet og kodifisert av forfatterne av *Arts poétiques*. Disse hadde altså ingen innvirkning hatt på verkenes tilblivelse, men de fikk allikevel sin store historiske betydning, da de bidrog til å styrke den tradisjon som verkene hadde begynt å skape. Den betydeligste og innflydelsesrikste av disse diktlærer var den italienske humanist Scaliger's *Ars poetica* (1561); av de franske kan nevnes Jacques Pelletier's *Art Poétique* (1555) og Jean de la Taille's *Art de la Tragédie*.

Det felles kjennemerke på dem alle er at de ikke viser en gnist av virkelig forståelse for den greske tragedies vesen og egenart. De forstod ikke engang de antikke teoretikers bemerkninger; således har de en tilbøielighet til å gi det som hos disse bare var en empirisk iakttagelse eller i høiden en enkel anbefaling karakteren av en ubønhørlig regel. Det beste eksempel på denne tendens er deres forhold til Aristoteles med hensyn til de såkalte enheter.

Hvad Aristoteles angår så blev han utvilsomt renessansetragediens fornemste teoretiker, skjønt det er vanskelig å påvise dokumentmessig den rolle han spilte i utformningen av den nye teatertradisjon. Hans navn viser sig nemlig i denne forbindelse ikke før ti år efter de første tragedier, men alt tyder allikevel på at hans skrift var kjent og var blitt kommentert muntlig innen den nye dikterskole.

Av de to greske filosofer som hadde skrevet om litteraturen, var Platon uten tvil den som hadde trengt dypest inn i diktningens egentlige vesen. I *Phaidros* og *Ion* hadde han gitt mesterlige analyser av den dikteriske genius, av poesiers virkning på sjelene, og lignende centrale problemer. Men de nye diktere spurte ikke så

meget om diktningens vesen; hvad de hadde bruk for var en metode som de kunde følge. Den fant de hos Aristoteles. Derav kom det litt paradoksale resultat at Platon, hvis filosofiske stjerne var i stadig opgåen siden renessansens første gry i Italia, og som var blitt renessansens filosof, fikk liten innflydelse på dannelsen av den nye litterære tradisjon. Aristoteles var derimot som filosof i nedgang, han hadde jo vært middelalderens filosof, og det var den beste grunn til at renessansens menn skulde vende ham ryggen; de angrep ham direkte, f. eks. Petrus Ramus i sine forelesninger ved College de France i 1551; hans anseelse var derfor i dalende, selv om det var forbeholdt Descartes å knekke hans autoritet i skolen. Men på ett punkt skulde han bevare sin autoritet urokket like ned til det attende århundre, nemlig som litterær teoretiker. Hans *Poetik* blev de franske tragedieskribenters lovbok i et par hundre år. Dens vekt var så stor at dikterne, når de overtrådte den eller gikk utenfor den, følte trang til å rettferdiggjøre sig like overfor den, som f. eks. Corneille i forordene til flere av sine tragedier.

Renessansen og det syttende århundre gjorde på det vis en bruk av Aristoteles' skrift som neppe hadde ligget i hans intensjoner da han skrev det. Han hadde sikkert ikke hatt til hensikt å forfatte litterære precepter. Han hadde villet søke å forstå det estetiske inntrykk som verkene gav, og gjøre sig rede for de egenskaper ved verkene som frembragte det estetiske inntrykk. Han var i Poetikken gått frem som på flere andre områder. Han var først en systematisk iakttager, enten det gjaldt naturvidenskapene, politikken, psykologien eller litteraturen; på sine iakttagelser bygget han så sine generaliseringer, som altså i en sterk grad var empiriske. For Poetikken var den greske diktning observasjonsmaterialet, han analyserte det og tegnet dets hovedtrekk. På mange punkter er hans karakteristik slående riktig, på andre har han uvilkårlig lagt vekten på de trekk som tiltalte ham mest. Et typisk eksempel: den greske tragedie var som nevnt relativt fattig på handling, men der er fra Aischylos til Euripides en tydelig tendens til å forsterke handlingen, selv om denne ennu er nokså mager hos Euripides, sammenlignet med andre former for teater. Denne utviklingstendens har slått Aristoteles og sannsynligvis også tiltalt ham, og ifølge hans Poetik er den sterkt dramatiske handling tragediens hovedtrekk; han fester sig ikke ved at den greske tragedie meget snarere er av elegisk enn av dramatisk art. Hans definisjon på dette punkt, som på enkelte andre, passer bedre på den klassiske franske tragedie enn på den greske. Derfor har Faguet et sted kunnet kalle Aristoteles den første franske teaterkritiker.¹¹ Men, jeg gjentar det, de trekk Aristoteles på det vis har fremdratt, var neppe av ham ment som avgjorte regler for fremtidige tragedieskribenter. Det var kritikk, utelukkende beregnet på å forstå og gjøre rede for et estetisk inntrykk. Det blev imidlertid til regler hos renessansens teoretikere og diktere. Disse trakk ut

av Poetikken en rekke forskrifter som var meget strengere enn de tanker den greske filosof hadde uttrykt. Det beste eksempel på det er som nevnt enhetsreglene, men også på andre punkter kommer samme tendens til kodifisering frem.

IV

På disse forskjellige måter, ved efterligning av de antikke diktere, like meget av Seneca som av de greske, og ved nye fortolkninger av teoretikernes skrifter, dannet der sig en tragedieteknikk, en tragedieform som med små avvikelser blev overholdt av alle tragedieskribenter i det sekstende århundre. Sammenholder man denne etappe av den franske tragedie med dens greske forløper, finner man at ikke bare den dikteriske utførelse, men også det tekniske skjelett er blitt temmelig spinkelt. selv om renessansetragikerne ikke innbilte sig å nå op til Sofokles og Euripides, trodde de opriktig at de hadde gjenoplivet det greske drama i dets fordums skikkelse. De så ikke at de hadde latt falle en hel del av dets elementer som i sin tid hadde bidratt til å holde det athenske publikum fangen; de så ikke at det greske drama hadde vært noget mere enn de nøkne håndskrevne tekster som de så møisommelig hadde fått avskrevet og trykt. Det greske drama var i virkeligheten et meget mangesidig kunstprodukt, hvorav den poetiske tekst bare var én bestanddel, om enn den viktigste. Dets kjerne kan man si, for å bevare Patin's definisjon, var en kantate som stadig fornyet velkjente episke episoder. Dets grunnlag var eposets brede jordbunn. Hos Aischylos og Sofokles merker man ennå tydelig det episke, for ikke å si det mytiske pust; deres tragedier inneholder endog helt episke avsnitt, som bemandingen av byportene i *De syv mot Theben*. Mot den religiøst mytiske bakgrunn hever tragediens lyrisk-episke innhold sig. Dette skrider frem og fornyer sig omkring en enkel dramatisk handling, bare såvidt det som skulde til for å sette dikterens og publikums lyriske fantasi i bevegelse. Til disse elementer kom så igjen den musikalske ledsagelse av de rent lyriske partier og den rytmiske dans hvori koret beveget sig. Den greske tragedie er én av de mest sammensatte åndsframbringelser som menneskene har skapt. Den var på den ene side drama, på den annen side skuespill i ordets egentligste forstand. Den tok alle kunster i sin tjeneste og talte til alle estetiske sanser. Den var skulptur, maleri, musikk, rytmikk; og poesien bandt organismen sammen og gav den liv.

Hvad blev der igjen i renessansetragedien av denne rikdom av estetiske virkemidler? – Skulpturen, maleriet, musikken (ihvertfall delvis), rytmikken forsvant – *skuespillet* forsvant. Av det egentlige drama gikk det episke element bort. Der stod da igjen bare det dramatiske og det lyriske.

Det strengt dramatiske element blev forstått i antikk ånd. Handlingen var meget enkel, og tilspisset sig sjelden til en dramatisk konflikt eller til en spennet intrige; dens hovednytte var å gi stoff til jammer og veklager. Det lyrisk-elegiske element

var derfor fremdeles fremherskende, men det savnet den brede underbygning som det hadde hvilt på i den greske tragedie; den episk-mytiske bakgrunn var borte, og musikken og rytmikken, som hadde båret lyrikken videre, var der ikke lenger. Av det gamle skjelett var bare igjen en enkel dramatisk handling med lange lyriske enetaler og lyriske korpartier. Handlingens hovedkrise lå som regel i begynnelsen av stykket, i de følgende akter hender der ikke stort. Men i den smule handling som fantes, spilte gjenferd, drømmer, forutsigelser, guders inngripen næsten faste roller, som i enslags *commedia dell'arte*. Emnet skulde være historisk, personene konger eller fyrster av hvis ve og vel rikenes velferd avhang. Stykkets utgang skulde være ulykkelig og blodig. Handlingen skulde være opstykket i fem akter. Dens episoder skulde følge etter hverandre som trukket på en snor – handlingens enhet –, den skulde foregå i løpet av noen timer – tidens enhet –, og på ett og samme sted – stedets enhet.

Der stod altså igjen av det opprinnelige skjelett en enkel dramatisk-elegisk handling som var blitt snørt inn i en rekke forskrifter som den greske tragedie ikke hadde kjent til og som ikke alltid svarte til dens naturlige sedvaner.

Som en typisk prøve på handlingens gang og art kan her nevnes Jodelle's *Cléopâtre captive*. Den største del av den historiske handling, den del som f. eks. Shakespeare har lagt innenfor sitt dramas ramme, er forbi før stykket begynner. Antonius er allerede død. Det som ennå skal skje, fordeles med økonomisk forsiktighet på de fem akter. Rigal's analyse gir det tydeligste resymé av deres innhold: Kleopatra bestemmer sig til å dø, det er første akt; Oktavian vil hindre henne fra å dø, det er annen akt; Kleopatra får Oktavian til å tro at hun ikke vil drepe sig, det er tredje; mens hun er fastere bestemt enn nogensinne på å drepe sig, det er fjerde; vi hører til slutt at hun har gjort alvor av sitt forsett, det er femte og siste akt. Heltinnens død er det hele emne, og den finner sted i en mellemak.

Dette eksempel og ovenstående analyse av renessansetragediens struktur viser hvor meget der gikk tapt av estetiske virkemidler i overgangen fra den greske til den franske. Den siste blev i teknisk henseende overmåde spinkel og fattig, hvad der fikk betydning for dens fremtid. Rent teoretisk sett var det naturligvis ikke umulig for en dikter å lave mesterverker på dette spinkle skjelett, så stor kunde jo hans dikterevne være at han vilde formå å iklæ det det rikeste liv. Dette er ikke en blott og bar antagelse. selv om de første renessansetragedier var middelmådige, blev der litt senere skrevet noen virkelige gode og ennå leseverdige tragedier, de fleste betegnende nok med et bibelsk innhold, som gav dikterne den fornødne ekte, selvoplevede inspirasjon. Her fortjener å nevnes *Saül le Furieux* av Jean de la

Taille (1562, trykt 1572), Louis Desmases' David-trilogi (*David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif*, trykt 1566), *Les Juives* (1580) av Robert Garnier og til slutt Montchrétien's *L'Ecoissaise* (1601), som behandler Maria Stuarts skjebne, et emne som dengang var bare 14 år gammelt. Vi finner ofte hos disse diktere en virkelig patetisk veltalenhet og en virkelig søken etter tragediens ophøiede stil, en ekte enfoldig sans for det tragiske, en frisk umiddelbar lyrikk, et sterkt religiøst pust. Men deres beste egenskaper kunde ikke holde et stort publikum fangen. Derfor formådde selv disse gode tragedier ikke å redde genre'n. Den vant aldri det store publikum og den mistet temmelig snart det lille publikum den først hadde vunnet blandt de lærde og ved hoffet. Et teater kan ikke leve og utvikle sig uten et publikum. Og et stort publikum trenger for å fengsles, eller trenge ihvertfall dengang, mere materie, sterkere virkemidler end de renessansetragedien bød på. Den måtte derfor enten sygne hen eller fornye sig.

V

Som teater betraktet var renessansetragedien en fjasko. Men den teaterform som hadde eiet det store publikum, var ikke bedre faren; av grunner som ovenfor er antydnet, gikk den også sin undergang imøte, den sang også på sitt siste vers. Således kan man si at ved århundreskiftet døde begge disse teaterformer, den ene av dårlig konstitusjon, den annen av alderdomssvakhet. Men vi bør huske at vi befinner oss i åndens verden, hvor man aldri kan tale om en endelig død, hvor de mest mirakuløse gjenopstandelser er mulige.

Hvad blev de to samtidig hensygnende teaterformer erstattet med? For det er klart at et folk som det franske ikke lenge kunde være uten teater. Her er vi igjen så heldige at vi kan støtte vår hukommelse med et bestemt årstall. Som før nevnt opgav nemlig Passionsbrødrene efter Parlamentets forordning av 1598 å utnytte sitt privilegium og leiet i det følgende år sitt teater, Hôtel de Bourgogne, bort til en trupp omreisende skuespillere. Denne begivenhet skulde få vidtrekkende følger, ikke så å forstå at den på nogen måte er ophavet til det moderne franske teater, men fordi den gav dette et par materielle eksistensbetingelser som man også må regne med, nemlig for det første en fast scene og dernæst en fast professionell skuespillerstab. Middelalderen hadde ikke kjent til nogen av delene. Dens teater var blitt spilt på torv og gatekryss eller i tilfeldige boder, av borgere og håndverksfolk som hadde sluttet sig sammen for å underholde sine medmennesker. Først i det sekstende århundre dukket der op enkelte skuespillertrupper i provinsen, men noget fast fransk teater med faste skuespillere eksisterte ikke før i 1599.^{[n2](#)}

Hôtel de Bourgogne's trupp, som blev ledet av Valleran Lecomte, hadde også reist omkring i provinsen i flere år før den nedsatte sig i Paris. Den hadde allerede erfarne og øvede skuespillere, og den hadde begynnelsen til et repertoire. Fem–seks år før ankomsten til Paris, i 1593, hadde den knyttet til sig dikteren Alexandre Hardy som skrev alle dens stykker. Det var ingen sinekyre, for et teaterstykke oplevde ikke dengang mange opførelser på samme scene. Hardy skal også ha skrevet i det hele 700–800 stykker, derav har han bare fått tid til å utgi 34, eller rettere sagt 41, da det ene, *Théagène et Chariclée*, er på otte *jours*.

Hvad skulde de nye skuespillere by sitt Pariser-publikum? Det middelalderske drama var som vi har sett blitt avleggs, og renessansetragedien var for kresnere ganer. Hôtel de Bourgogne's publikum var dengang overmåde folkelig. Teatret var næsten utelukkende besøkt av de brede lag, håndverkere, små borgere, lakeier,

pasjer, studenter, osv; de høiere samfundslag, aristokratiet og borgerskapet, hadde glemt veien dit og hadde ennu ikke gjenfunnet den. Skuespillerne fikk et publikum som fremforalt vilde mores og underholdes; når den forventning skjedde fyldest, gav det en god dag i Aristoteles og alle lærde regler. Der kunde for en fast trupp som skulde leve av sin håndtering, ikke være tale om å påtvinge sitt nye publikum et repertoire som lå synderlig over dets smag. Og for en teaterdikter som ikke vilde la sin trupp og sig selv sulte ihjel, var billettøren den eneste Aristoteles han kunde høre på og kunsten å fylle salen den fornemste regel han måtte overholde.

Å more og underholde et slikt teaterpublikum er praktisk talt bare mulig på to måter, nemlig enten ved å spille grovkornede farser eller ved å la defilere for dets øine rekker av begivenheter, jo merkeligere dess bedre. Ingenting kan underholde et folkelig publikum mere enn å se noget hende i en levendegjort fremstilling. Begivenhetenes kvalitet er av underordnet art. Bare det å se noget foregå for éns øine er nok til å holde én fangen, og jo mere dikteren forstår å gjøre båndet mellom begivenhetene nært og stramt, å gjøre spenningen mellom dem stor, desto sikrere fengsler han sitt publikum. Om denne medfødte glede vi alle har av å se begivenheter, virkelige eller opdiktede, rulles op for oss, er av egentlig estetisk natur, om den må betraktes som en ren estetisk nydelse, eller om den ligger like utenfor grensen av det strengt estetiske, det vil si om den bare kan være et vehikel for det strengt estetiske, det er spørsmål som vi kan la i bero. Ett er imidlertid sikkert, den er ikke et absolutt nødvendig hovedelement ved ethvert teater. Det greske teater hadde ikke utnyttet det, eller så godt som ikke. I det moderne teater derimot er det blitt ryggraden i alt alvorlig skuespill; den ytre handlings rikdom og sammenheng har fått en betydning som vi er litt for tilbøielige til å betrakte som selvfølgelig.

Hardy var den første i Frankrike til å forstå den nytte man kunde dra av en rik handling på teatret. Om han ikke hadde stort andre egenskaper, så visste han å fengsle sine tilhørere ved sine stykkers brogede innhold. Derfor ser vi alle litteraturhistorikere som ellers er temmelig strenge mot ham, yde ham den honnør: han eide det dramatiske instinkt. Det er et uttrykk som kommer igjen hos dem alle med en forunderlig samstemmighet. Men det må aksepteres med forsiktighet. De fleste av dem mener dermed kort og godt teaterinstinktet, scenens instinkt; de tar det dramatiske instinkt som etslags fundamental instinkt for teaterforfattere; de mener kanskje ikke at det alene er tilstrekkelig, men at det er nødvendig. Denne opfatning er behersket av våre moderne teaterteorier, grunnet på vårt moderne teater, men den kan ikke gjelde som almindelig kjensgjerning, for den vilde føre til den absurde konsekvens at Aischylos og Sofokles ikke hadde teaterinstinktet fordi

de litet forstod å gradere og bygge op en spennende handling. Det virkelige teaterinstinkt i dypere forstand må ligge i noget ganske annet, og det instinkt eide neppe Hardy. Men den omstendighet har litet å si i denne forbindelse. Her søker vi bare Hardy som den litterære grovsmed han var, som den første former av nye redskaper og den første bearbeider av en ny materie med de nye redskaper.

Hardy's produksjon deler sig i tre grupper som han med en viss klassisk tilbøielighet holdt adskilt fra hverandre: tragedien, tragikomedien og pastoralkomedien.

Han skrev i sin ungdom en rekke tragedier. Som så mange andre skribenter som er nødt til å ofre til publikums smag, nærret han en klokkekjærighet til den høiere genre. Næsten en tredjedel av hans offentliggjorte stykker (12 av 41) er tragedier, men det forholdstall er sikkert alt for høit til å passe for hans samlede produksjon. Disse tragedier knytter sig tydelig til renessanse-tradisjonen. De er vesentlig av patetisk-elegisk karakter med en sterk hang til redselsscener; emnene er antikke og stilen høittravende og retorisk. Men de fremviser også mange nye elementer. Hardy overholder ikke lenger tidens og stedets enheter, han benytter Hôtel de Bourgogne's mangedelte teaterdekorasjoner. Denne frihet tillot ham å føre inn på scenen mange begivenheter, Dido's bål, Achilles' drap, osv., hendelser som før måtte foregå i kulissene og bare kom tilhørerne for øre; han forstod at en tragisk begivenhet som utspilles for éns øine, griper et folkelig publikum mere enn én som man bare hører fortalt om. Han strammet også handlingens gang og gav den en tydeligere utvikling, uten dog at dens forskjellige tråder ennu vikler sig sammen til en egentlig intrige. Han innordnet også den lyriske dialog og enetallene nærmere under handlingen. Det førte naturlig til at korpartiene blev sløifet. Betegnende nok skrev han først tragedier med kor, men i den trykte tekst tilføiet han at korene kunde strykes ved opførelsen, som de unyttige hors-d'œuvre de var blitt i det nye system. – Hardy's tragedie er således rikere på materie enn renessansetragedien; den er mere beveget, den er mere skuespill.

Et annet nytt element i Hardy's tragedier må understrekes: der er i enkelte av dem et tilløp til psykologisk tegning av hovedpersonene og til karakterkonflikter. Det kan være enkelt og primitivt nok, men det gir uttrykk for en tydelig tendens hos ham. Man hadde allerede sett eksempler på villet karaktertegning hos Jean de La Taille, hvis *Saül le Furieux* frembyr en ganske subtil psykologisk analyse av den jødiske konge. Men ellers var det vi forstår ved litterær psykologi ikke noget kjennetegn på renessansetragedien, og forøvrig heller ikke på den greske tragedie. Det greske drama er ikke egentlig et psykologisk drama. Denne påstand må ikke

misforståes: all den stund det fremstiller tragiske, lidende eller heltemodige skikkelser kan det ikke undgå å tegne disses store trekk, men det nøier sig med de store trekk. Den tilfeldige karaktertegning, likesom den enkle handling, har bare til mål det lyrisk elegiske akkompagnement som er det greske dramas vesen; hverken den ene eller den annen utnyttes for sig selv, som umiddelbare nysgjerrighetsinteresser. Den greske tragedie søker ikke å skildre eiendommelige, særpregede skikkelser, det individualiserer ikke som vårt moderne drama, like så litt som grekerne individualiserte i sin skulptur. Denne gjengir de store menneskelige trekk i deres viktigste typer og i en idealisert form; den søker ikke å gripe det opstykkede liv som individenes tilfeldighet kan gi. Det samme er tilfelle med dramaet. Man finner ikke i det igjen det dobbelte kjennetegn på et psykologisk drama: det benytter ikke først og fremst handlingen til å kaste lys over personenes psykologi, og det benytter ikke den psykologiske karaktertegning til å forklare handlingen. Dets tyngde og hensikt ligger på en annen kant.

Hardy fjernet sig, sannsynligvis ubevisst, fra den gamle tradisjon i begge disse henseender. Han utnyttet den nysgjerrighetsinteresse en spennende og rik handling kan gi, og han forsøkte å utnytte den, litt høiere, nysgjerrighetsinteresse eller gjenkjennelsesinteresse som karaktertegning frembyr. Hardy formådde naturligvis ikke i sin store usikkerhet å opnå det nære samspill av handling og psykologi som skulde kjennetegne det senere franske drama: der hvor han virker ved handlingens rikdom og spenning, skorter det på psykologien, og der hvor han gir sig tid til å tegne karakterer, går handlingen lett istå. Men vi finner allikevel hos ham de første alvorlige tilløp til to av de viktigste virkemidler i den senere franske tragedie.

Størstedelen av Hardy's produksjon tilhørte imidlertid en ny teatergenre som intet forbillede hadde i antikken, nemlig tragi-komedien. Den var fremkommet henimot midten av århundret, i Italia, og den optrådte senere sporadisk også i Frankrike. Her skal bare som eksempel nevnes et stykke av Robert Garnier, *Bradamante*. Om Hardy ikke egentlig kan sies å være denne teaterforms skaper i Frankrike, var han dens fornemste utformer og dyrker. Det var særlig ved den han forstod å underholde Hôtel de Bourgogne's publikum og sikre den franske scene kontinuitet.

Tragikomedien er en temmelig hybrid form som det er vanskelig å definere. I det tomrum som etterhånden opstod ved det gamle teaters hensygnen, var dens fremkomst så å si spontan, selv om den fant sted under enslags fjernvirkning fra både det middelalderske teater og renessansetragedien. Man kan ikke si at den var et direkte produkt av noen av dem, men den vilde ikke ha vært som den var,

hadde de to andre ikke eksistert. I den ytre opbygning hadde den på den ene side som regel tragediens opdeling i fem akter, på den annen side bevarte den middelalderens frihet med hensyn til tid og sted. Hvad særlig stedet angår var det folkelige publikum fra gammel tid vant til å se handlingen flyttes fra den ene skueplass til den annen og Hôtel de Bourgogne's scene var nettopp innrettet til samtidig å fremstille ved siden av hverandre op til syv–otte steder. Hardy ikke bare fant sig i publikums smag og scenens ytre disposisjoner, han utnyttet dem.

Hvad den indre opbygning angår, har man som oftest angitt som tragikomediens viktigste kjennemerke at den hadde en lykkelig utgang. Og det er riktig nok. Derfor blev den også kalt tragi-komedie, for med komedie hadde man i flere århundrer forstått et dikterverk med lykkelig utgang, selv om det ikke var komisk i vår forstand. Tragikomedien er altså ingen blanding av tragedie og komedie, overensstemmende med de Hugo'ske oppskrifter, som navnet kunde forlede oss til å tro. Det komiske element hadde meget liten plass i den, i høiden ved et par bifigurer; ofte manglet det helt. Tragikomedien var i virkeligheten et alvorlig drama.

Ved siden av den lykkelige utgang skulde jeg være tilbøielig til å legge særlig vekt på et annet element som særkjenne for denne teaterform: tragikomedien er først og fremst et skuespill som forteller en spennende historie. Dette trekk forekommer mig å beherske alle andre. Den har en rik og variert handling, og denne handling er som regel romanesk og fantasifull. Den er ofte som tragedien patetisk i anlegget, men holder sig på de midlere høider og søker sjelden op til den tragiske redsel. Den underholder mere enn den ryster. Den opgir de store skjebner som den antikke historie og Bibelen forteller om, og foretrekker å behandle opdiktede livsløp. Denne tragikomediens karakter har naturligvis også bestemt emnevalget. Hardy og hans efterlignere forlot oldtidens historieskrivere, Plutark og Quintus Curtius, og hentet fortrinsvis sine emner fra den spanske *comedia* og fra samtidens romanlitteratur. Novellesamlinger med spennende historier, tragiske og komiske, var det sekstende århundres kjæreste lesning både i Frankrike, Italia og Spania. Disse historier var en ypperlig materie til dramatisering. På scenen blev deres handling ytterligere aksentuert. Der blev søkt å trekke den størst mulige teatereffekt ut av dem. Vi finner for første gang i franske skuespil egentlige *coups de théâtre* og likeledes hvad man senere i teaterjargongen har kalt *les scènes à faire*, en sans for de optrin som gjør sig på scenen. Handlingen er blitt stykkenes ryggrad, dens behendige opbygning avgjør deres suksess. Hardy forstod å spenne den ved plutselige og uforutsette omveltninger i begivenhetenes gang, han innførte peripetien (*la péripétie*). Både han og de andre gjorde således flittig bruk av det

gamle peripeti-virkemiddel gjenkjennelsene. Handlingen var hele stykkenes innhold; når den hadde funnet sin avslutning, var også stykket slutt; tragediens patetisk-elegiske forlengelse av handlingen var forsvunnet.

Hardy benyttet teatrets scene-anordning til å fremføre mest mulig av handlingens hendelser på scenen, han søkte å underholde tilhørernes øine like meget som deres fantasi. Han skydde i så henseende ikke de grovere virkemidler, men fremviste mordscener, voldsgjerninger og lignende impressionerende detaljer til publikums forlystelse. De brave tilskuere som fra mysteriene var vant til å se Kristus bli korsfestet og Judas henge sig, vilde ha følt sig snytt om Kleopatra hadde benyttet en mellommakt til å drepe sig selv.

Et annet trekk ved tragikomedien var at den med forkjærlighet behandlet elskovshistorier, men vel å merke romaneske kjærlighetshistorier hvor de elskende først fant hverandre etter en rekke overraskende eventyr. Tragedien hadde bare kjent den tragiske kjærlighet, den grusomme, den grufulle eller den dypt ulykkelige. Tragikomedien innførte kjærligheten som et nytt interesse-element og et ypperlig middel til å forvikle handlingen. Hardy gjorde her, likesom i sine tragedier, et forsøk på psykologisk motivering av intrigen. Men i tragikomedien er ennu kjærligheten underordnet handlingen; den brukes nærmest som et middel til å gjøre denne spennende og tiltalende.

Pastoralkomedien derimot, den tredje av Hardy's teaterformer, søkte i skildringen av kjærligheten sin hovedinteresse. Den var likesom tragikomedien en nydannelse og forvirret likesom heltegediktet renessansens litterære teoretikere, som bare forstod å operere med de antikke kategorier. Den hadde sitt første utspring i den tidlige renessanses hyrderomaner og da særlig i Sannazaro's *Arcadia* (1504), som i sin pedantiske kunstlethet hadde gjort en lykke vi nu har vanskelig for å fatte. Hyrderomanene blev senere undtagelsesvis ført over på scenen (f. eks. Filleul's *Ombres*, spilt på slottet i Gaillon i 1566), men som virkelig genre fikk pastoralkomedien sin eksistens med Tasso's *Aminta* (1572), den første egentlige pastoralkomedie og det uovertrufne forbillede for alle senere. Tasso skapte i den en ny dikterisk atmosfære i et fantasiens og drøm mens Arkadia som var ulike virkeligere enn Sannazaro's pedantiske hyrdeland. Det var et helliget tilfluktssted for alle de sjeler for hvem elskovs fryd og elskovs vande var livets innhold. Han fylte denne verden med all sin brennende dikteriske følsomhet og hyllet den inn i den besnærende skjønnhet som de ømme følelsers poesi for alltid vil beholde. Handling, miljø var for ham underordnede begreper; følelsen, eller rettere sagt følelsene, var alt. Lyrikken blev igjen dramaets innhold, men det var ikke den

greske tragedies skjebnetunge lyrikk; *Aminta*'s lyrikk var trubadurenes, Petrarca's, som hadde funnet en ekte inkarnasjon hos Tasso.

Tasso's fantasiverden som i kraft av hans dikterevne hadde en fullkommen poetisk virkelighet, blev hos hans efterlignere hovedsagelig en litterær konvensjon; hans spontane skapelse blev for en stor del et skjema. Det dikteriske tomrum som således opstod, søkte efterlignerne å fylle med andre elementer, motiv lån fra tragikomedien, fra heltediktene og helteromanene, fra eventyrromanen, eller med en pikant realisme. Allerede Guarini's *Pastor fido* (1587), genre'ns annet hovedverk, viser tydelige tendenser i den retning. Men tross denne utvidelse av rammen vedblev pastoralkomedien å være først og fremst et kjærlighetsdrama og et følelsesdrama. Tragedien hadde behandlet den grufulle, den tragisk ulykkelige kjærlighet, tragikomedien hadde fremstillet elskovseventyrene, pastoralkomedien skildrer kjærlighetsfølelsene for deres egen skyld, de milde og de bitre, innenfor mere almenmenneskelige grenser til tross for den tilsynelatende fantasiverden.

Til Frankrike kom den egentlige pastoralkomedie ikke før etter 1600. Dens utvikling falt da nogenlunde sammen med den seiersgang Honoré d'Urfé's hyrderoman *Astrée* (første del utgitt i 1607) hadde hos det franske publikum. Hardy som var dens første franske dyrker, var neppe synderlig påvirket av *Astrée*; han fortsatte vesentlig den italienske tradisjon (*Aminta* og *Il Pastor fido* var blitt oversatt i 1584 og 1595) og delvis den spansk-portugisiske (Montemayor's roman *Diana*, oversatt i 1578). Han beholdt de arkadiske konvensjoner som hadde utviklet sig, men formådde dårlig å bevare sine forgjengeres raffinerte lyrikk. Hans pastoralkomedier har til gjengjeld en markert tendens til realistisk og delvis komisk iakttagelse, og befinner sig i tonen ikke på lang avstand fra Corneille's første kjærlighetskomedier. Den italienske pastoralkomedie hadde ikke vært komisk i vår forstand, den inneholdt i høiden enkelte komiske satyrroller; ved innførelsen i den av et mere realistisk iakttagelsesmateriale og ved den senere overførelse fra Arkadia til det samtidige samfund får den et lett komisk anstrøk, men av meget høvisk art. Der går således i stil og anlegg en tydelig tråd fra den italienske pastoralkomedie gjennom Corneille's ungdomskomedier til Molière's *Ecole des Femmes*, samtidig som der går en helt annen tråd fra den middelalderlige farse til *Les Fourberies de Scapin* og *Les Précieuses ridicules*.

Hardy's teater har liten eller ingen verdi i sig selv. Han var ingen dikter, han var bare en fortjenstfull håndverker som syntes skapt til å forme redskaper som andre skulde bruke efter ham, men som han selv ikke visste å bruke. Det er mulig han hadde det dramatiske instinkt i engere forstand som skulde til for å fengsle et

bestemt historisk publikum, men han hadde ikke det virkelige dramatiske instinkt som bringer verkene til å leve for alle tider. Han var én av de tro arbeidere som utviklingen absolutt har bruk for, men som, når deres verk er til ende, uundgåelig går over i glemselen. Og hvis der ikke fantes denslags gravforstyrreere som litteraturhistorikerne er, vilde han ennå sove i fred. Men det er nettopp historiens og også litteraturhistoriens oppgave å vise den kontinuerlige sammenheng der hvor kun spredte, enkeltstående ledd lever videre i menneskehetens bevissthet. Og historien finner at Hardy har hatt en stor betydning for teatrets og teaterformen utvikling i Frankrike. For det første har han ved sitt repertoire gjort det mulig for en fast scene å eksistere i Paris. Derved har han igjen bidratt til å skape gode professionelle skuespillere for sine store etterfølgere. Hôtel de Bourgogne blev på ett vis en teaterskole; uten den vilde Corneille ikke ha funnet verdige fremstillere til sine langt mere nyanserte stykker. For det annet har han litt efter litt sikret den nye faste scene et trofast publikum, og han har også i all beskjedenhet, ved den respekt han tross alt næret for den litterære teknikk, bidratt til å heve dets nivå og utvide dets krets opover. Derved lokket han andre, mere raffinerte diktere til å skrive for teatret, som således litt efter hvert fikk en mere påaktet stilling i samfundslivet. Det nye videre publikum var ikke av mindre betydning for den klassiske tragedies eksistens enn de erfarne skuespillere. Og sist og ikke minst har han dels formidlet overgangen fra renessansetragedien til den klassiske tragedie, dels utviklet i nye former en del av den nye tragedies viktigste virkemidler. Han har forsterket handlingen og gitt den en utpreget dramatisk støpning; han har henlagt dens krise til stykkets slutning. Han har innført karaktertegning som nytt interesse-element, med tilløp til motivering av handlingens forløp; han har altså gitt støtet til å henlegge handlingen til personenes sjæleliv, den klassiske tragedies fornemste *ressort*.

VI

I de 20–25 år som gikk forut for *Le Cid*, var tragikomedien og pastoralkomedien enerådende på den franske scene. Hardy's tragedier tilhørte utvilsomt hans ungdom og fant ingen etterlignere. De teaterskribenter som var unge dengang da Hardy blev gammel (han døde i 1631 eller 1632), Théophile de Viau, Racan, Mairet, dyrket alle de to første genre'r, til dels med større hell enn Hardy selv. De la mere vekt på stilens og følelsenes eleganse, og de innførte i Hardy's teaterformer litt av den nye tids forfinede tone. Pastoralkomedien blev derfor ganske naturlig for disse skribenter den foretrukne genre, hvor de fritt kunde utfolde sin precieuse lyrikk. Ihvertfall én av dem, Théophile, var dessuten en virkelig dikter som nådde å gi et ømt og lidenskapelig uttrykk for menneskelige følelser, særlig i sin *Pyrame et Thisbé* (fra begynnelsen av 20-årene). Men også Racan's *Arthénice, ou les Bergeries* (1625) og Mairets *Silvie* (1626), begge pastoralkomedier, fortjener å nevnes. Denne fornyelse av de to genre'r under innflydelse av tidens mode hadde til følge å føre fler og fler fra de høiere samfundslag til Hôtel de Bourgogne. Selv aristokratiets damer begynte nu å gå der, og dermed var teatrets sociale stilling sikret. De strenge kunstneriske fordringer dikterne stilte til sine verker, lokket det mere raffinerte publikum til, og det raffinerte publikums interesse bragte igjen dikterne til å heve fordringene til sig selv. Det er nødvendig å peke på denne vekselvirknings-stigning når man vil forklare at den senere tragedie med dens høie kunstneriske nivå og dens kulturforutsetninger virkelig kunde leve på scenen og der finne et publikum som kunde forstå den og nyde den. En kulturhistorisk faktor av denne betydning krever sin stille og gradvise forberedelse.

De siste syv–otte år før *Le Cid*'s fremkomst, fra 1628 til 1636, er preget av en usedvanlig mangesidig virksomhet på teatrets område. En rekke av den næste generasjons teaterskribenter står frem: Rotrou, Corneille, Benserade, Boisrobert, Tristan l'Hermite. Der gjøres stadige forsøk på nye teaterformer eller på fornyelse av de allerede eksisterende. Hele den franske scene er i et rastløst røre. Vi vet hvad som skulde komme ut av det: den klassiske tragedie; og det forutgående kaos interesserer oss bare forsåvidt som det kan forklare tragediens gjenopståen. I virkeligheten trosser en sådan ting en egentlig kausalforklaring; dertil spiller der så mange faktorer inn som vi med våre forutsetninger bare kan betrakte som tilfeldigheter. Men når alle disse tilfeldigheter faktisk bare blir fruktbare i én retning og ikke i andre tenkelige retninger, må det skyldes grunner av en mere generell art, som vi ihvertfall kan ha håb om å skimte.

Fra 1610 til 1634 var der, såvidt vi kan se, intet som skulde tyde på tragediens gjenopståen, enn si på en tragediens gullalder. Hardy's forsøk på å gjøre den levedyktig på scenen mislyktes, og i de nevnte 25 år blev der ikke skrevet en eneste tragedie. Tragikomedien og pastoralkomedien tilfredsstilte helt både diktere og publikum. Den første tendens hen imot tragedien som vi nu etterpå ser, er det gamle, men fullstendig glemte krav på regelrette stykker og særlig på tidens enhet som blev fremsatt i slutten av 20-årene og først blev virkeliggjort i Mairet's *Silvanire* (1629). Det var imidlertid så langt fra at spørsmålet om enhetene dukket op i anledning av tragedien. Kravet blev tvertimot stillet bare til pastoralkomedien, og det var diskusjonen i Italia om pastoralkomedien og dens regler som bragte Mairet å skrive et regelrett stykke. Men eiendommelig nok, de strengere tekniske krav som lå til grunn for reglene, førte uvilkaarlig tanken hen på den strengere og fordringsfullere teaterform, tragedien. Og det er sikkert ikke en ren tilfeldighet når forfatteren av den første regelrette pastoralkomedie fem år senere skrev den første nye tragedie, *Sophonisbe* (1634), og da selvfølgelig med iakttagelse av reglene. De siste års diskusjon om enhetene og om teaterformene i det hele tatt hadde beredt veien for den, så den fikk en udmerket mottagelse. Mairet sa selv at den «bragte Frankrikes største hjerter til å sukke og Frankrikes smukkeste øine til å felle tårer». I de to følgende år regnet det med tragedier. Alle aktive teaterskribenter, Rotrou, Benserade, Corneille, Scudéry, La Calprenède, etc., skrev minst hver sin. Tragediens triumf var øieblikkelig og absolutt. Pastoralkomedien avgikk ved en hastig og uventet død. Tragikomedien var mere seiglivet, den eksisterte ennu i femten–tyve år, men blev mer og mer fortrengt av tragedien. Fra *Le Cid* av blev den betraktet som en lavere, underordnet teaterform. Tragedien var den edle genre som de diktere som søkte kjennernes ros, med forkjærlighet dyrket. Dens endelige avgjørende seier skriver sig nettop fra *Le Cid*. Dette stykke blev riktignok kalt tragikomedie, men stilen og strukturen var tragediens; det tok ingen feil av.

Le Cid danner et skille i det franske teater. Den er i teknisk henseende endemålet i en floket, men nærsagt målbevisst utvikling, og den er begynnelsen til en enestående blomstring. Det har da sin interesse å kaste blikket tilbake og måle de veier tragedieformen har tilbakelagt, for desto bedre å forstå den retning veien nu tar.

Den nye tragedie bevarer i det store og hele tatt renessansetragediens ytre form og opbygning: inndeling i fem akter, fordeling av dialoger, monologer og beretninger (*narrations*) og iakttagelse av handlingens, tidens og stedets enheter. Også mange av renessansetragediens indre kjennemerker går igjen hos Corneille og Racine: først og fremst den ophøiede strenge stil og den høitidelige reisning, og det er

kanskje det viktigste tekniske kjennetegn på den klassiske tragedie; dernæst, og dermed sammenhengende, valget av tragediens personer i antikkens eller Bibels helte- eller fyrsteverden, eller fra andre tidsrum hvis historie hadde fått en episk klang; ennvidere endel av de virkemidler som tjente til å skape det tragiske mysterium, drømmer, anelser, forutsigelser, osv., men riktignok med opgivelse av de grovere patetiske midler som guders inngripen, gjenferd, furier, etc.

På den annen side finner vi også betydelige forskjeller mellom renessansetragedien og den nye tragedie hvad den ytre opbygning angår. De tragiske virkemidlers likevekt er ganske forskjøvet. Tyngdepunktet er blitt forlagt fra det lyrisk-elegiske element til det dramatiske: den lyriske stemning viker plassen for den dramatiske handling. Det førte først til at korpartiene falt bort som unyttig fyll og at de lyriske enetaler for en stor del blev strøket. – Men det medførte ennå viktigere forandringer i stykkenes indre økonomi. En vesentlig lyrisk-elegisk tragedie krever at de tragiske hendelser, den tragiske krise enten går forut for stykkets begynnelse eller ligger i begynnelsen av det, for først etter endt krise kan det elegiske element utfolde sig fritt. I en dramatisk tragedie derimot må tragikken springe ut av hendelsenes rekkefølge; det er opdyngningen av grufulle og ulykkelige hendelser som skal virke tragisk, og ikke så meget de lidende personers veklager. For at den dramatiske interesse som er den nye tragedies viktigste tekniske virkemiddel og fornemste tragiske vehikel, skal holdes våken, må hendelsene følge på hverandre med stigende tragikk, og denne stigen må ikke stanse før den utløses i den endelige krise som bringer en handling ihvertfall til en foreløbig avslutning. – Forlegningen av tyngdepunktet fra det elegiske element til det dramatiske hadde altså til følge å forlegge den tragiske krise fra begynnelsen av stykket til dets slutt.

Denne første hovedforandring i tragediens økonomi var skjedd innenfor Hardy's tragikomedie og blev fra den ubevisst overført til den nye tragedie. Fra pastoralkomedien arvet den nye tragedie likeså ubevisst den høviske kjærlighet. Meningene kan være delt om dennes estetiske rolle i den klassiske tragedie, men den er utvilsomt ett av dens fornemste kjennetegn og har satt sitt umiskjennelige preg på dens stil.

Vi har allerede sett at man hos Hardy finner tilløp til det viktigste av alle de nye trekk ved den klassiske tragedie: karaktertegningen og den psykologiske konflikt. Men det vilde allikevel sikkert være uriktig å se i denne den nye tragedies hovedressort en videreutvikling av Hardy's forsøk på dette punkt. Når psykologien får den plass som vi vet den fikk, skyldes det sikkert andre og vektigere grunner. Vi har allerede omtalt at samtidig som tragedien antar tragikomediens krav om en

sterkt opbygget handling, gjeninnfører den de strenge tidens og stedets enheter, som nettopp skulde synes å hemme enhver rik handling. Hvilken annen løsning av denne paradoksale situasjon var da mulig enn den som består i fortrinnsvis å henlegge denne handling hinsides tid og sted, til personenes sinn? Tragikomedien holdt seg vesentlig til den ytre handling, til de sider ved den som lettest falt tilskuerne i øinene, og forsømte de avsnitt av en handlingsrekkes forløp som ligger innenfor personenes sjeleliv, enten det er som handlingsrekkenes utgangsled, overgangsled eller foreløbig av slutningsled. Den klassiske tragedie derimot retter fremfor alt blikket mot den indre handling som utspilles på sjelens enemerker, og den søker sin tragikk i de konflikter som denne handling skaper, enten i ett og samme menneske eller mellom flere mennesker. Men når de franske tragikere fant seg i den vanskelighet som det frembød å presse en fyldig handling inn i de trange enhetsbånd, og når de fant den løsning som henleggelsen av handlingen til sjelelivet gav, var det naturligvis også fordi de allerede på forhånd var tilbøielige til å gå i den retning. Eller for å si det ennå tydeligere, når tragedien på tross av alle vanskeligheter ble psykologisk, skyldtes det sikkert også den tendens som gikk som en strømning gjennom tidens franske kultur, og som har vært et særkjenne for fransk kultur i hele den nyere tid, nemlig en utpreget interesse for sjelelivet og dets forviklinger og problemer. Denne interesse, som ofte har en religiøs eller moralsk grobunn, men som også ofte er en blott og bar erkjennelsesinteresse uten egentlig praktisk hensikt, har skapt én av de eiendommeligste franske litteraturgrener, den moralistiske. Dens fornemste representant i det sekstende århundre var Montaigne, og han fikk verdige arvtagere i det syttende århundre i Pascal, La Bruyère og La Rochefoucauld, for bare å nevne enkelte av de mange. Og én av de største sjelekjennere av alle franske skribenter, François de Sales, var næsten samtidig med den nye tragedies fremkomst. Denne strømning fikk ikke bare betydning for teatret ved at den kanskje førte forfatterne henimot den psykologiske tragedie; moralistene bidro dessuten til å skape et publikum med en sans for fine sjeleanalyser som vi senere neppe kan gjenfinne maken til i noget annet land. Jeg kan ikke nok gjenta at én av de største sider ved den franske tragedie var dens publikum. Alle, eller næsten alle, er enige om at den klassiske tragedie var det syttende århundres mirakel, men det var ikke et mindre mirakel at den fant et publikum på høide med den. Derved kunde dikterne følge det instinkt som er felles for all høi kunst, instinktet til å trenge dypere inn i det intime sjeleliv og opad mot det som bærer sjelelivet i høiden. Når den ytre verden eller den ytre handling eksisterer for denne kunst, er det bare for såvidt de reflekteres i en menneskesjel eller griper inn i en menneskesjels liv.

Vi kan nu overskue den lange og møisommelige vei med de mange avstikkere som det franske drama har tilbakelagt fra den dag Jodelle's *Cléopâtre* blev opført for Henrik den annen i 1552 og til Corneille's *Cid* så scenens lys i 1636 på Marais-teatret. Vi ser også hvad alle de tragiske virkemidler som var gått tapt i overgangen fra det greske drama til renessansetragedien, er blitt erstattet med. Istedenfor de tapte elementer er trådt en dramatisk handling og en psykologisk karaktertegning som igjen smelter sammen til ett, den psykologiske handling, sjelehandlingen om jeg kan kalle den så. En ny likevekt er således opnådd, og den nye tragedies indre konstitusjon har derved fått en solid ryggrad. Jeg sier ryggrad, for jeg er tilbøielig til å regne også den dramatiske handling som sådan og den psykologiske karaktertegning til tragediens skjelett, til dens tekniske redskap, selv om de kanskje ligger næsten på grensen av det strengt estetiske område. Vi har jo i litteraturen mange beviser på at den mest spennende dramatiske handling eller den subtileste karaktertegning ikke alene formår å gjøre et litterært verk til et dikterverk, selv om det kan være både interessant og fengslende ut fra andre synspunkter enn det estetiske. For at et verk skal bli et dikterverk, må der noget annet til, noget vanskelig definerbart, som man for korthets skyld har kalt poesi. Men her er ikke stedet til å tale nærmere om den, da vi for øieblikket bare har med tragedieformen å gjøre.

Denne tragedieformens utvikling som jeg har søkt å skissere, synes næsten å beherskes av en teleologisk tanke. Den begynner med den spede, spinkle renessansetragedie som av alle krefter søker å tilkjempe sig plass og sikret eksistens. Men kreftene strekker ikke til, og livsbetingelsene er ikke til stede. Tragedien gir op og viker plassen for andre teaterformer som har gunstigere jordbunn og lettere levevilkår. Men saasnart disse teaterformer har vunnet å organisere sig og skape sig en fullkommen struktur, kommer tragedien op igjen og tilegner sig det liv og de krefter som var opsamlet utenfor den. Den står på ny frem med sine gamle krav om en strengere kunst, og den kan gjennomføre dem takket være det nye blod som blir den tilført. Det er som et forsyn har forberedt den og samtidig efterhånden skapt det miljø som den kunde leve i. Med nogen famlen, for tragedien har følt sig frem flere ganger, først i 1550-årene, så i slutten av århundret, så hos Hardy, men livsbetingelsene var der ennu ikke. Inntil den endelig, efter en lang dvale og et langt usynlig arbeide skjød op som et sterkt og vakkert tre i midten av 1630-årene. Stammen var renessansetragediens; dens grener bar ikke lenger frukter, men hadde mottatt podekvister fra andre mere levende skudd som gav den nytt liv og ny utviklingsevne.

Annet kapitel. De tre enheter

- I. Aristoteles og de tre enheter. Enhetene i det sekstende århundre. Deres forsvinnen. Deres gjenopdukken i 1620-årene.
- II. Kritikernes, publikums og skuespillernes stilling til enhetene.
- III. Dikternes stilling til enhetene.
- IV. Enhetenes plass i det nye tragediesystem. Deres dikteriske ulemper og fordeler.
- V. Den strenge teknikks betydning for inspirasjonen.

I

I det foregående er der gjentagne ganger hentydet til regien – eller reglene – om *de tre enheter*: handlingens enhet, tidens enhet og stedets enhet. De er alle tre meget karakteristiske trekk ved den franske tragedies bygning, men særlig de to siste har vært gjenstand for diskusjon og kritikk. Tidens og stedets enheter var et stridens eple i det syttende århundre; og de er kanskje den side ved den franske tragedie som har vært gjenstand for den skarpeste kritikk, først hos de tyske romantikere og litt senere også hos de franske. De har kanskje mere enn noget annet gitt anledning til de beskyldninger for kunstighet som har vært rettet mot den klassiske tragedie. Det vil derfor være av adskillig interesse å undersøke litt nærmere deres forhold til denne og den plass de inntar i dens indre økonomi.

Det spørsmål som må søkes besvart, blir da: hvorledes er enhetene – særlig tidens og stedets – kommet inn i den klassiske tragedieform og blitt en organisk bestanddel av denne? Skyldes det en ren historisk tilfældighet? eller skyldes det en indre nødvendighet? A priori er man tilbøielig til å svare at det antagelig skyldes begge deler. De historiske tilfældigheter spiller utvilsomt en rolle også i åndshistorien, men en underordnet rolle. De er snarere det støt som utløser en utvikling enn den bølge som bærer utviklingen. De historiske tilfældigheter vil aldri alene betinge en utviklingsgang. Denne næres og bæres frem av de latente tendenser, av de indre nødvendigheter som skjult er tilstede. De er kraften som bærer åndshistorien, og de tar imot alle de tilfældige støttepunkter de finner på sin vei. Hvis denslags latente tendenser og indre nødvendigheter var illusoriske, vilde historieskrivningen gå vill i tilfældighetenes virvar, den vilde være en umulighet.

(Når jeg sier historiske tilfeldigheter, mener jeg naturligvis ikke at de omstendigheter det gjelder er tilfeldige i alle henseender; de kan godt stå i sine bestemte årsaks- og virkningsrekker og allikevel være helt tilfeldige i forhold til en given utviklings gang, for eksempel til tragedieformens utvikling.)

I vårt spesielle spørsmål gjelder det da å undersøke om det vesentlig var den indre nødvendighet som betinget antagelsen av enhetene, eller om de tilfeldige historiske omstendigheter var avgjørende. Skulde det vise sig at enhetene først og fremst var betinget av en indre nødvendighet ved den franske tragedie, har vi samtidig trengt inn til forståelsen av et viktig element ved denne tragedies vesen.

Når renessansetragediens diktere knesatte enhetene, kan man trygt si det skjedde ved en historisk tilfeldighet. I den greske tragedie som de tok til mønster, betinget visstnok korets uavbrutte tilstedeværelse som oftest en sammenhengende handling på ett og samme sted. Renaissance-dikterne beholdt også koret, men samtidig medførte opdelingen i akter at opførelsen blev avbrutt; den greske betingelse for de to enheter falt altså bort. Og det var heller ikke noget annet punkt ved renessansetragediens – ennå temmelig usikre – konstitusjon som krevde at handlingen skulde innskrenkes til noen timers varighet og til samme sted. Når dikteren allikevel innførte enhetene, skjedde det på den antikke tragedies og særlig på Aristoteles' autoritet, en grunn som er temmelig tilfeldig i forhold til tragedieformen, men som har sin fulle forklaring i det sekstende århundres innstilling like overfor antikken.

La oss først undersøke Aristoteles' forhold til enhetene før vi betrakter de fortolkninger av ham som renessansens forfattere gav.

Den eneste enhet som Aristoteles har innskjerpet, er den første, handlingens enhet. Han kommer flere ganger tilbake til den i sin *Poetik* og definerer den med all ønskelig klarhet «Eposets fabel bør [likesom tragediens] være grunnet på en enkelt handling, én som i sig selv er et fullstendig hele, med begynnelse, midte og avslutning, således at verket frembringer sin egen, særlige glede med et levende vesens hele organiske enhet».¹³ Følgende passus, hvor Aristoteles gjentar næsten ordrett en uttalelse i *Phaidros*, er ikke mindre tydelig: «I diktningen må fabelen, som den efterligning av handling den er, fremstille én handling, et fullstendig hele, med dens forskjellige hendelser så nært sammenhengende at det vilde sønderlemme det hele om nogen av dem blev sløifet eller flyttet. For det som ikke gjør nogen merkbar forskjell om det er der eller ei, utgjør ingen virkelig del av det hele».¹⁴ At Aristoteles dermed har formulert en virkelig *lov* for all diktning er sikkert: et dikterverk må eie *et levende vesens organiske enhet* for å frembringe sin

egen og særlige glede. Men det er på den annen side mer enn tvilsomt om han har sett hele rekkevidden av sin definisjon. Det fremgår av sammenhengen at han, når han taler om handling, særlig har for øie begivenhetenes rekkefølge mere enn deres stemningskvalitet. Således forstod også renessansedikterne ham; de gjorde ham ennu tydeligere ved istedenfor «en enkelt handling» å lese «en enkel handling». Ved å følge den aristoteliske regel, som forøvrig i sin videste fortolkning er en selvfølgelighet for all diktning, utrettet de en virkelig nyskapning i forhold til middelalderens teater. Ikke så å forstå at mysteriene helt ignorerte handlingens enhet, for det er neppe mulig for en skribent helt å forsømme den, men likesom næsten alle litterære frembringelser fra den senere middelalder kjente de ikke til den fortetning som er egen for enhver virkelig kunstnerisk teknikk. De religiøse og historiske mysterier hadde nok én stor idé som bandt episodene sammen, men på en så spredt måte at man kan anvende på det en annen uttalelse hos Aristoteles: «Fabelens enhet består ikke som nogen antar i at den har ett menneske til gjenstand. En uendelighet av ting kan hende det ene menneske, og nogen av dem er det umulig å føie sammen til en enhet; på lignende måte er der mange av det ene menneskes handlinger som ikke kan bringes til å danne én handling. Man ser derfor hvordan alle de diktere har tatt feil som har skrevet en *Heracleide*, en *Theseide* eller lignende dikt; de antar at fordi Herakles var ett menneske, må også fortellingen om Herakles være én fortelling».¹⁵

Et typisk eksempel på hvorledes renessansens diktere forlot middelalderens veier og fulgte Aristoteles', er Louis Desmasure's trilogi *David combattant*, *David triomphant* og *David fugitif*. Desmasures har tatt et mysterie-emne: han forteller praktisk talt hele Davids historie, og han deler den på mysterievis i tre *journées*, men – og det er det nye – hver enkelt av disse *journées* er en fullstendig handling med «begynnelse, midte og avslutning».

Sålenge tragedien var vesentlig lyrisk-elegisk med en spinkel handling, kunde den forenklede fortolkning av den aristoteliske handlingens enhet, hvorefter begivenhetene skulde følge efter hverandre som perler på én og samme snor og bundet sammen av kausaliteten, oprettholdes, men den blev utilfredsstillende da tragedien i tragikomediens fotspor innførte den dramatiske konflikt med to eller flere sammenstøtende begivenhetsrekker. Corneille foreslo derfor en ny fortolkning: farens enhet utgjør handlingens enhet, *l'unité du péril d'un héros dans la tragedie fait l'unité d'action*.¹⁶ Denne definisjon er videre enn den første, men den har ennu noget mekanisk ved sig som kan øve vold på den mangeformede dikteriske virkelighet. Det var forbeholdt Houdar de la Motte i begynnelsen av det attende århundre å formulere den videste og mest tilfredsstillende fortolkning.

Under drøftelsen av de tre enheter sier han at der til syvende og sist bare er én enhet det kommer an på, nemlig interessens enhet (*l'unité d'intérêt*);¹⁷ de andre er underordnede og bare midler til å nå denne. La Motte's formel har den fordel fremfor Aristoteles' at den er en frukt av en tydeligere begrepsutvikling, men på den annen side gir kanskje Aristoteles' formel bedre uttrykk for det forborgne i denne regels sannhet. Et dikterverks enhet består i at dikteren har formådd å gi et helt utilsløret uttrykk for den stemning hvori han har undfanget sitt emne og således kunnet meddele leseren eller tilhøreren uforandret den samme stemning. Midlene hvor med dette er opnådd er likegyldige, bare de fører til målet; at de forutsetter en viss økonomi, sier sig selv, da mottagerens inntrykk ellers vilde bli unødig avstumpet. Vi skal senere se at denne vide forståelse for handlingens enhet er nødvendig for forståelsen av de franske tragedier som engere fortolkninger av regelen kunde synes å fordømme; den er forøvrig den eneste mulige, da den alene trenger inn til diktningens kjerne.

Selv om denne aristoteliske regel om handlingens enhet gav anledning til endel kritiske drøftelser fra det 16de til det 18de århundre, stod den allikevel ikke i forgrunnen i samtidens diskusjon om tragedien. Det var i langt høiere grad tilfelle med de to andre enhetsregler om handlingens tid og sted. Disse gikk også under navn av aristoteliske regler, men med mindre rett enn den første.

Hvad tidens enhet angår, inneholder hans *Poetik* en eneste bemerkning, gjort rent i forbigående: «Eposet skiller sig enn videre fra tragedien ved sin lengde, og det skyldes den omstendighet at det ikke har nogen fast tidsbegrensning mens tragedien søker såvidt mulig å holde sig innenfor en enkelt solomdreining eller i hvert fall å overskride den grense minst mulig. Dette er en annen forskjell mellem dem, skjønt skikk og bruk i så henseende fra først av var helt den samme i tragedien som i de episke dikt.»¹⁸ Det er vanskelig for oss å vite hvad der sigtes til ved den siste setning, men den synes å tyde på at Aristoteles anså innskrenkningen i handlingens varighet for et fremskritt. Ihvertfall konstaterer han at den greske tragedie på hans tid og i den nærmest foregående som oftest overholdt tidsbegrensningen. Men om Aristoteles fastslår dette faktum og kanskje synes å billige det, vil det ikke si at han setter det op som en forskrift, således som det blev forstått i renessansens dager.

Om stedets enhet er han ennu meget vagere. Alle kritikere jeg har sett, påstår endog at han intet sier om den. Men det er neppe helt riktig. Hans diktlære inneholder en hentydning til den stedets enhet som faktisk blev iaktatt i den greske tragedie, neppe på grunn av nogen regel, men som en følge av at koret som

hele tiden var handlingens vidner, opholdt sig på scenen uten avbrytelse.ⁿ⁹ Han sier: «I det at den kan tøie sin lengde har episk diktning en særlig fordel som den gjør rikelig bruk av. I et teaterstykke kan man ikke fremstille en handling med et visst antall deler som utspilles samtidig; man er begrenset til den del som utspilles på scenen og som er knyttet til skuespillerne. Mens den episke diktnings fortellende form gjør det mulig å beskrive en rekke samtidige hendelser.»ⁿ¹⁰ Dette kan ikke være noget annet enn en indirekte fastslåen av at i den greske tragedie blev bare en del av fortellingen fremstillet, nemlig den som var knyttet til et bestemt sted (det som var gjengitt på scenen) og til et antall bestemte personer (som var forestillet av skuespillerne). Men denne vage hentydning til stedets enhet kan naturligvis ennu mindre enn ovennevnte avsnitt om tidens enhet gjelde for en dramatisk forskrift.

Da renessansens diktere søkte tilbake til de gamle mønstre og til de gamle teoretikere, blev imidlertid Aristoteles' omtale i hvert fall av tidens enhet betraktet som en lov som ingen tenkte sig muligheten av å sette sig ut over. Alle tragedier fra det sekstende århundre overholder derfor denne regel, med noen ganske spredte og helt tilfeldige undtagelser. Som allerede nevnt, enhetene blev ikke antatt fordi den nye tragedieform krevet det som noen indre nødvendighet, men ganske enkelt fordi dikterne ikke kunde falle på å underkjenne Aristoteles' autoritet, selv på punkter hvor han uttrykker sig med stor forsiktighet.

Merkelig nok finner vi ikke dette først og fremst kritiske spørsmål om enhetene omtalt av teoretikerne før de blev antatt av de første italienske og franske forfattere av tragedier. Det viser at Aristoteles' skrift hadde vært diskutert muntlig i humanistenes krets og at der på dette grunnlag hadde dannet sig enslags tradisjon. Men der skulde ikke gå lang tid før kritikken behandlet spørsmålet i trykken. Den første som har omtalt tidens enhet, sies å være Trissino som også var forfatter av den første regelretteⁿ¹¹ tragedie på vulgærsproget, *Sofonisba* (1515). Men tragedien og dens regler er først behandlet i annen del av hans *Poetica* som utkom i 1563, 34 år efter første del. På samme tid blev spørsmålet behandlet av Giambattista Giraldi Cinzio som også hadde skrevet den mest typiske av de italienske redselstragedier, *Orbecche* (1541). I sin *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* opstiller han handlingens og tidens enheter, men med den reservasjon at dikteren har lov til å sette sig ut over den når poesien høiere krav fordrer det. Denne reservasjon gjenfinner vi ikke så lenge det sekstende århundre varer. Renaissanceens store teoretiker, italieneren Scaliger går i sin *Poetice* (1561), som i minst hundre år gikk for å være den reviderte aristoteliske litterære kodeks, meget lenger enn Aristoteles selv med hensyn til handlingens varighet. Aristoteles

tilstod en varighet av en solomdreining eller vel så det. Scaliger er ikke bare en dyrker av de antikke autoriteter, han søker å underbygge og delvis korrigere tradisjonen ved å underkaste de litterære prinsipper en logisk drøftelse. Han utvikler spesielt en teori om sannsynlighetsprincippet på scenen. På det grunnlag finner han det forkastelig at kampene om Theben skal utspilles i sin helhet på de to timer man sitter i teatret.ⁿ¹² Han vilde tydeligvis helst at handlingens varighet skulde falle sammen med forestillingens varighet, men går dog med på litt sammentrengning.

Om stedets enhet sier de første renessanse-kritikere ingen ting. Selv Scaliger formulerer den ikke stort tydeligere enn Aristoteles hadde gjort, men den falder i tråd med hele hans teori om den sceniske sannsynlighet og synes også underforstått i enkelte av hans uttalelser: «en forstandig dikter lar ikke sine personer reise fra Delfi til Athen eller fra Athen til Theben på et øieblikks tid.»ⁿ¹³ Castelvetro er den første kritiker som uttrykkelig foreskriver ikke bare handlingens og tidens enheter, men også stedets. I sin *Poetica* går han ut, foruten fra Aristoteles' autoritet, fra den samme sannsynlighetsteori som Scaliger hyldet, og ønsker at teaterstykkene både med hensyn til tid og sted må føie sig efter scenens virkelige kapasitet og forestillingenes virkelige varighet. Et par år senere gir dikteren Jean de la Taille et klart uttrykk for de samme idéer i sin *Art de la Tragédie* som tjente som forord til hans før omtalte tragedie *Saül Furieux* (utgitt i 1572):ⁿ¹⁴ *Il fault tousiours representer l'histoire ou le ieu en vn mesme iour, en vn mesme temps, & en vn mesme lieu*ⁿ¹⁵ – Det må dog tilføies at han selv ikke har iakttatt stedets enhet i nevnte tragedie. I det hele tatt var ikke renessansetragedien kommet til nogen bestemt praksis på dette punkt. Handlingens sted var holdt litt i det vage. Det er allikevel sikkert at tendensen avgjort gikk i retning av stedets enhet allerede før kritikerne tok spørsmålet op; enkelte tragedier overholder dem helt, og næsten ingen av dem foregaar paa flere steder. Når denne tendens kom frem og helt fra først av tok overhånd til tross for at både de antikke og de moderne teoretikere var næsten tause om spørsmålet, skyldtes det antagelig også på dette punkt en naturlig reaksjon mot det middelalderske drama og dets frie sedvaner; den fortetning og sammenskyvning som renessansetragedien i så mange henseender betød like overfor mysteriet, kom også her til å innskrenke til de færrest mulige de mange sideordnede skueplasser som den middelalderske scene fremstillet.

Tross denne relative vakling med hensyn til stedets enhet kan man allikevel si at det 16de århundres tragedie godkjente og antok de tre enheter, uten diskusjon, som en selvfølgelig ting, først på grunn av Aristoteles' autoritet, og senere med den

begrunnelse at tragediens vesen og den dramatiske sannsynlighet krevet det. Men renessansetragedien forsvant, og tidens og stedets enheter med den. Hardy kjenner dem ikke lenger og iakttar dem ikke engang i sine tragedier og naturligvis langt mindre i sine tragikomedier og pastoralkomedier. I tredve år var reglene ukjente for både diktere og kritikere; man har inntrykk av at de var gått helt i glemmeboken. Når kritikere som Vauquelin de la Fresnaye (1605) og Hélye Garel (1607) taler om tidens enhet, skjer det uten berøring med tidens virkelige teater. Og en kritiker som Daniel Heinsius, hvis *De tragoediae constitutione* utkom i Leyden i 1611, blev neppe aktuell for de franske teoretikere før tyve år senere, da de benyttet sig av ham *pour les besoins de la cause*. Det er først i slutten av 20-årene vi hører tale om enhetene på ny, og merkelig nok gjennom et angrep på dem. Det skulde synes overflødig å angripe disse regler som hadde vært døde og maktesløse i så lang tid. Men når det skjedde må det tyde på at de nu, likesom i begynnelsen av 1550-årene, blev diskutert mann og mann imellem innen de litterære kretser. Angriperen var en lærd geistlig François Ogier, som i et lengere forord til Jean de Schelandre's omarbeidede utgave av *Tyr et Sidon* (1628) gav et forsvar for det frie, ubundne teater som tragikomedien var et eksempel på, mot den antikke tradisjon. Han hevder, to hundre år før forordet til *Cromwell*, at den dikteriske sannhet krever de blandede teaterformer hvor det tragiske og det komiske flettes inn i hverandre. Og han kritiserer sterkt de strenge regler som er en hemsko for dikteren og en *gêne* for tilhørernes forlystelse. Dette forord er meget bemerkelsesverdig ved sine uavhengige og forøvrig riktige synspunkter. Det gjenoptar til diskusjon spørsmålet om efterligningen av de gamle som spillet så stor rolle i det foregående århundre og løser det i samme frie ånd som Joachim du Bellay:

«Grekerne arbeidet for Grekenland, og med hell efter hvad den tids dannede publikum mente. ... Vi vil efterligne dem meget bedre om vi lempet oss efter vår tidsånd og efter vårt sprogs eiendommelighet enn om vi tvinger oss til å følge skritt for skritt både deres opdiktninger og deres fremstillingsmåter, som nogen av våre har gjort. På dette punkt som overalt ellers må judiciet avgjøre, det må velge hos de gamle det som passer for vår tid og til vår folkeånd, uten derfor å kritisere verker som i så mange århundrer har funnet almen anerkjennelse. ... Vi må ikke la oss lede som blinde og bli hengende ved de metoder som de gamle har overholdt eller ved den teknikk de har skapt, men vi må undersøke og betrakte disse metoder i forhold til den tid, det sted og de mennesker som de blev frembragt for, og legge til eller trekke fra for å tilpasse dem efter vårt behov, hvad Aristoteles vilde ha bifalt.»ⁿ¹⁶

Det var i det følgende år, i 1629, at striden om enhetene og særlig om tidens enhet tok sin egentlige begynnelse og for det forum hvor den hørte hjemme, for teatrets. Det sies^{ml7} at det var to litterært interesserte adelsmenn, grev de Carmail og kardinal de la Valette, som opfordret Mairet til å skrive en pastoralkomedie med iakttagelse av italienernes strenge regler, og denne skrev *Silvanire*, hvor han *en fait de règles* søker å overholde tidens enhet, de 24 timers varighet. De italienske regler var imidlertid ikke kjent i alle litterære kretser. Corneille forteller selv i forordet til *Clitandre* at da han samme år kom fra Rouen til Paris med *Mélite* i kufferten, hadde han enda ikke hørt tale om en litterær forskrift som tidens enhet; det var nettopp *Silvanire* som gjorde ham opmerksom på den. Mairet var sig selv i høi grad bevisst at han bød på en nyhet, det fremgår nokså tydelig av det fordringsfulle forord som han skrev til utgaven av *Silvanire* (1631), hvor han med adskillig pedanteri fremsetter de nye idéer. Han synes ikke å være synderlig opmerksom på at han fortsetter det sekstende århundres tragedieforfattere, og det er neppe deres tradisjon som direkte føres videre i hans program. Den tidens enhet som han er talsmann for, er blitt innført fra Italien, hvor tradisjonen hadde holdt sig, særlig for pastoralkomediens vedkommende. Og det er betegnende nok pastoralkomedien Mairet navnlig tar sikte på. Den påfølgende strid om tidens enhet gjelder også fornemmelig pastoralkomedien. Men det er, som ovenfor bemerket, neppe en tilfeldighet at den første talsmann for de strengere regler blandt dramatikerne også blev den første til å gjenopta den strengere genre, med tragedien *Sophonisbe* (1634).

Jeg kan ikke her gjennomgå alle enkeltheter ved den strid om enhetene som pågikk fra 1628 til 1636–37. Det er heller ikke nødvendig for det formål jeg har for øie. Det er tilstrekkelig å klarlegge hovedlinjene for at man kan se beveggrunnene og retningen. Jeg kan foregripe fremstillingen og straks si at når enhetene var blitt endelig antatt i 1636, skyldtes det forhold og grunner som var temmelig vidt forskjellige fra dem som hadde virket bestemmende i 1552. Hvilke var disse nye beveggrunner?

[II]

Det er best å betrakte hver for sig de forskjellige parter i striden. Først publikum, – og særlig den interessanteste del av publikum som kritikere og teoretikere er, – fordi et hvilket som helst levende teater og dets repertoire inntil en viss grad er avhengig av det publikum det kan få, av det miljø det utvikle i. Dernæst dikterne som jeg vil behandle til slutt, ikke fordi de kommer i annen rekke, men fordi de er de viktigste og de mest bestemmende, den part i striden som det lønner seg å dvele lengst ved.

De to deler av publikum, det store publikum og kritikerne, står naturligvis i et stadig vekselvirkningsforhold til hverandre, men de spiller allikevel hver sin forskjellige rolle og de hadde historisk sett hver for sig sin betydning. Enhetene vilde ikke ha seiret, selv om en klikk av kritikere hadde forfektet dem, hvis ikke det store publikum etterhånden hadde stillet seg mer og mer gunstig til dem.

Renessansedikterne hadde godtatt og overholdt enhetene uten kritikk fra teoretikerne, som fant dem selvinnslysende. Og reglene støttet heller ikke på noen motstand hos publikum. Stykkene var dengang nemlig nærmest lesedramaer, hvor det var forbundet med meget mindre ofre å overholde reglene. Som spillete dramaer henvendte de seg bare til en meget liten krets, de hadde ikke noget egentlig teaterpublikum å miste, og de søkte ikke med nogen iherdighet å vinne et større publikum. Når renessansens tragikere antok enhetene, kan det derfor ikke sies å være særlig betegnende og karakteristisk for annet enn tidens antikkbeundring. Anderledes stillet forholdene seg i 1630. Enhetenes innførelse hadde å kjempe med ganske andre praktiske vanskeligheter fordi spørsmålet blev stillet på scenens enemerker; det gjaldt stykker som skulde opføres og beholde sitt publikum, som skulde opprettholde faste teatre og ernære professionelle skuespillertrupper. Under disse forhold frembød de nye regler alvorlige betenkeligheter, for det lar seg ikke nekte at de måtte bety et stort offer for et publikum som var vant til tragikomediens og pastoralkomediens eventyr og maleriske skuespill; de utelukket meget av den *underholdning* som det frie teater kunde ty til uten skrupler; og de fordeler som den større kunstneriske konsentrasjon og dikterens større tekniske krav til seg selv kunde gi, måtte synes problematiske og var i hvert fall av en mere krevende natur. Når allikevel det regelrette teater fikk et publikum, kan det ikke skyldes annet enn det stadig stigende nivå blandt teatergjengerne som før er omtalt. Til å begynne med dannet der seg innen publikum to leire. Den ene stillet seg velvillig til de nye idéer, av

grunner som går fra en sann interesse for de litterære frembringelser til snobberi og nyfikenhet,' for disse medvirker også undertiden i en god saks fremme. Den annen holdt av konservatisme på den gamle frihet. Til den siste leir sluttet skuespillertruppen i Hôtel de Bourgogne sig. De hadde riktignok opført Mairets pastoralkomedie *Silvanire*, men lukket så sine dører for de nye former. De følte sig likeså bundne av den nærmeste tradisjon som en del av publikum, og de var kanskje lite tilbøielig til å opgi det mangfoldige sceneutstyr som de sideordnede skueplasser hadde krevet. Hôtel de Bourgogne stillet sig derfor i de første år avvisende til den nye mode. En av dets mest fremragende skuespillere, Mondory, som skulde bli Corneille's verdige tolker, hadde imidlertid et par år i forveien brutt ut og grunnnet sitt eget teater, det senere så bekjente Théâtre du Marais. Han tok med åpne armer imot de regel rette stykker og skapte således en spesialscene som kunde regne med sitt bestemte publikum. Dette publikum blev imidlertid større og større, dels under kritikernes påvirkning, dels fordi dikterne skrev interessante stykker, og Hôtel de Bourgogne blev snart nødt til å opgi sin opposisjon, særlig efter at enhetene var blitt solidariske med den nye tragedie som fra og med *Le Cid* tok publikum fangen.

Om det således var litt motstrebende at teatergjengerne lot sig vinne, var de mest innflydelsesrike kritikere erklærte tilhengere av enhetene. Den lærde smagsdommer Chapelain forsvarte den nye teaterpraksis allerede i 1630 i et håndskrevet innlegg^{m8} som sikkert blev hurtig kjent innen de litterære og litterært interesserte kretser. En annen lærd, lægen Isnard, tok også enhetenes parti i et forord til pastoralkomedien *La Filis de Scire*, av Pichou (1631). Det samme gjorde dikterne Gombauld og Rayssiguier i kritiske innlegg. Det viktigste manifest er allikevel *Les Sentiments de l'Académie sur Le Cid* (1638), som for en vesentlig del er redigert av Chapelain, men som først hadde vært gjenstand for en inngående drøftelse blandt en rekke diktere og kritikere. Blandt de kritikere som uttalte sig i motsatt retning, må nevnes den anonyme forfatter av *Traité de la disposition du poème dramatique* (skrevet i 1631–32, utgitt i 1637), et skrift som ikke er mindre bemerkelsesverdig enn Ogier's forord, ved den djerpe, uavhengige og velbegrunnede måte hvorpaa den forsvare den gamle frihet og Hardy's brogede teaterpraksis. Disse to kritikere gjør uttrykkelig front mot den antikke autoritet og forkaster dens anvendelse på det moderne teater.

Men selv de velvillige kritikeres opfatning er ikke diktert av de samme grunner som sytti år tidligere. Deres innstilling til antikken er en annen; de ærer nok de gamle, men de på byr ikke lenger den blinde efterfølgelse som generasjonen fra 1550 hadde gått ut fra som fra en selvfølge. Mairet gir i sitt forord tre grunner for å

overholde enhetene: først det italienske eksempel, dernæst respekten for de antikke autoriteter, og til slutt nødvendigheten av å opnå sannsynlighet. Denne motivering er visst historisk helt riktig, selv om motivenes innbyr des rangorden ikke var den samme hos alle. Aristoteles' autoritet spillet sikkert, mer eller mindre bevisst, inn for alle kritikere. For Mairet og andre hadde nok det italienske eksempel hatt adskillig å si. Men det argument som alle kritikere særlig legger vekt på er nødvendigheten av handlingens sannsynlighet. Dette begrep om et dikterverks sannsynlighet – *vraisemblance* – kom til å beherske den kritiske bedømmelse i et langt tidsrum, i et par hundre år. Det er meget omfattende og mangetydig og er således vel skikket til å skape begrepsforvirring. Det blev først og fremst an vendt til forsvar for tidens og stedets enheter. Vi har sett at Scaliger allerede hadde støttet sin teori om enhetene på sannsynlighetsprinsippet. I 1630-årene blev dette variert på alle mulige måter. Som et typisk eksempel på kritikernes anvendelse av det kan her nevnes Chapelain's *resonnement*. Chapelain går ut fra den gamle maksime at diktning er efterligning av naturen (det er: livet) og sier: «Efterligningen må i alle dikterverker være så fullkommen at man ikke ser nogen forskjell mellom det som er efterlignet og det som efterligner.»¹¹⁹ Dikterverkets sannsynlighet beror på denne nøiaktige overensstemmelse. Derfor er «intet mindre sannsynlig enn når dikteren fremstiller hendelser som strekker sig utover ti år, i løpet av to–tre timer». Men regner man slik, blir jo også et døgn's varighet altfor lang, en usannsynlighet. Chapelain innrømmer at det bare er et til nød tolerabelt maksimum som dikteren ikke bør overskride; bedre er det å holde sig til en dag på tolv timer, og best vilde det være om handlingens varighet falt sammen med forestillingens varighet. – Således førte det sannsynlighetsprinsipp som kritikerne i Scaliger's fotspor grunnet tidens (og stedets) enhet på og som forøvrig var ganske fremmed for Aristoteles, helt naturlig til en innskrenkning av den aristoteliske solomdreining til et optimum av to–tre timer.

Det er forresten å bemerke at likesom under renessansen tok de første kritikere omkring 1630 først utelukkende sikte på tidens enhet. Således nevner ikke en så vel underrettet kritiker som Chapelain stedets enhet i sitt første skrift. Og selv om Isnard, Scudéry og noen andre i de følgende år viser at de kjenner til den og anser den overensstemmende med sannsynligheten, blev den først knesatt som regel i Akademiets kritikk av *Le Cid*.

Disse synsmåter gjenfinnes som i en tydeligere forstørrelse hos abbé d'Aubignac i det verk, *Pratique du Théâtre*, som han skrev på Richelieu's opfordring; forfattet omkring 1640 blev det imidlertid ikke utgitt før i 1657, da enhetene forlengst hadde seiret. D'Aubignac forsmår å støtte sig til Aristoteles, til antikke autoriteter og

italienske eksempler; det er etter hans mening ikke nødvendig for å forsvare enhetene, da disse bare er grunnet på fornuften og den medfødte dømmekraft. *Je dis que les Régles du Théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel.*ⁿ²⁰ Det fornuftprinsipp han bygger på, er naturligvis sannsynlighetsprinsippet som er «teaterstykkenes grunnvold». Sannsynligheten er sjelen i det dramatiske dikterverk – *la vraisemblance est ... l'essence du poème dramatique.*ⁿ²¹ Dette bygger hverken på det som er sant eller på det som er mulig, men kun på det som er sannsynlig, for «det er kun det sannsynlige som fornuftigvis kan begrunne, opprettholde og fullende et dramatisk dikterverk». ⁿ²² Denne sannsynlighet medfører nødvendigvis en begrensning av handlingens varighet, da man ellers får denslags dramatiske uhyrligheter hvor heltene ennå ikke er født i første akt, men hvor han i femte akt etter erobringer og bedrifter ekter en prinsesse som også er født etter forestillingens begynnelse.ⁿ²³ D'Aubignac diskuterer inngående Aristoteles' solomdreining og finner som Chapelain og i fornuftens navn at den bare kan gjelde fra solopgang til solnedgang, det vil si et halvt døgn istedenfor et helt; hvis dikteren vil ha en del av natten med, må han la stykket begynne litt senere på dagen.ⁿ²⁴ – På samme vis er stedets enhet nødvendig for sannsynligheten, for hvorledes er det mulig «å komme fra Frankrike til Danmark i løpet av noen buestrøk eller mens teppet trekkes for?»ⁿ²⁵

Det er ikke tvilsomt at det lykkedes kritikerne etterhvert med disse argumenter å skape en viss folkeopinion til fordel for reglene. De fornuftige argumenter virket overbevisende, så meget mer som de ble støttet av en innflydelsesrik og teaterinteressert mann som Richelieu. Kritikernes forsikringer om at det gamle frie system sømmet sig for *la canaille* og for *l'indocte et stupide vulgaire* var vel heller ikke uten virkning.

III

Jeg har hittil behandlet publikums og kritikernes forhold til enhetene. Men et annet spørsmål er av ulike større betydning: hvorledes stillet den annen part, dikterne, sig til dem? For det er vel ikke på forhånd gitt at dikterne automatisk antar hvad publikum og kritikken pålegger dem.

Teaterdikterne er nok inntil en viss grad nødt til å følge publikums smag eller de må ihvertfall omgå den med diplomati. Og den grunn vilde sikkert ha vært en god forsvarer for enhetene i 1640- og 1650-årene, hvis de hadde trængt å forsvares; men den hadde neppe synderlig virkning i 1630-årene, da publikum, så langt fra å vende sig mot det gamle system og av sig selv forlange enhetene overholdt, tvert imot efterhvert måtte vinnes for dem. Det har vært fremholdt²⁶ at når enhetene slo igjennem i Frankrike mens de hurtig blev opgitt i Spania og England, skyldtes det at det franske publikum var strengere og kresnere enn det spanske og det engelske: «det var et mere dannet publikums fornuft som i Frankrike avsa den endelige dom over det ikke regelrette teater.» Det er sikkert at det franske publikums kvalitet blev av stor betydning for tragediens skjebne, og jeg har allerede antydnet at når en så streng kunstopfatning som den enhetene til tross for alt innebar, kunde vinde innpass, så var det bare mulig med et høit kultivert publikum. Men det vil slett ikke si at det høit kultiverte publikum i det første ti-år av sig selv forlangte at dikterne skulde overholde enhetene. Man må ikke glemme at i litteraturen er det i virkeligheten alltid dikterne som har utspillet.

Dermed vil jeg ikke ha sagt at ikke dikterne lot sig påvirke av enkelte litterært interesserte stormenn som kardinal de la Valette eller Richelieu. Det er uomtvistelig og kan påvises i flere enkelte tilfelle. Ennu større vekt hadde sikkert den påvirkning som kritikerne øvet. De hadde antagelig æren av på ny å ha bragt enhetene på bane, den første betingelse for at de kunde slå igjennem. De underbygget dem dessuten med et resonnement som måtte virke bestikkende på dikterne som det virket bestikkende på publikum: den dikteriske sannsynlighet krevet enhetene. Men om kritikerne og enkelte andre på det vis har bidratt til enhetenes gjennombrudd, vil det ikke si at de mere enn dikterne har avgjort deres skjebne. Dikterne lot sig påvirke, men de lot sig påvirke bare så langt det passet deres egenart. Det er derfor temmelig misvisende når omtrent alle litteraturhistorikere fremstiller forholdet som om enhetsreglene blev påtvunget dikterne av publikum og kritikken, at Corneille for eksempel vilde ha forkastet dem hvis han hadde fulgt sitt genis tilskynnelser. Det er å miskjenne ihvertfall en stor

diktets suverene skjønn i valget av tekniske uttryksmidler; tradisjonen rekker frem det den har å by, men han står likeså fritt i valget av sine tekniske redskaper som i utfoldelsen av sin fantasi. Når dikterne antok reglene, måtte det snarere skyldes personlige grunner enn ytre påvirkning; det synes å fremgå av en sammenligning med forholdene i England og Spania, hvor enhetene hadde funnet minst likeså fremstående talsmenn som i Frankrike.

I England hadde ingen ringere enn Philip Sidney og Ben Jonson tatt til orde for tidens enhet, den første i sin *Apology for Poetry* (1595), den siste i sitt forord til komedien *Every man in his humour* (1598). Men vi vet alle at det engelske teater fortsatte sin løpebane som om ingen Aristoteles og ingen «sannsynlighet» eksisterte.

I Spania kunde enhetene vise en hel rekke tilhengere både blandt kritikerne og dikterne. Således var Cervantes en tilhenger av dem i sine første stykker. I sin *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609)¹²⁷ gjør Lope de Vega de klassiske regler en halvt ironisk reverens og beklager at han ikke kan overholde dem: «Ti den som skriver dramaer efter kunstens regler, dør uten ry og belønning, for den gamle skikk er sterkere enn fornuften hos dem som savner dennes lys.» Derfor «vender jeg tilbake til hin barbariske slendrian, og når jeg skal skrive et drama, lukker jeg reglene inne under seksdobbelte lås og tar Terents og Plautus bort fra mitt studerkammer for å slippe å høre deres rop, for sannheten pleier å skrike fra stumme bøker; og jeg skriver efter den kunst som de opfant der beilet til pøbelens gunst; for siden det er pøbelen som betaler, gjør man rett i å tale til den som en tåpe for å være den tillags». Lope legger skylden for sitt frie teatersystem på publikum, men vi behøver ikke å tvile på at han fulgte denne tilbøielighet med glede. Det lyrisk-episke drag i hans dramatiske geni vilde dårlig ha forlikt sig med enhetenes strenghet, og han vilde intet ha vunnet på dem. Derimot vilde kan hende en Calderon med sin analytiske hang og fremherskende interesse for sjelelivets mysterier bedre ha funnet sig til rette med dem. Lope måtte forøvrig døie adskillig kritikk fra samtidige, men han synes ikke å ha latt den påvirke sig synderlig, og hans *Arte nuevo* er antagelig skrevet for å vise at han ikke var uvidende om de lærdes teorier. Den største av hans disipler, Tirso de Molina, gjendriver med fynd og klem den kritikk en «innbilske toledaner», «en ondskapsfull resonnør» i den første av hans *Cigarrales de Toledo* (1621) retter mot den spanske teaterskikk og hevder at den klassiske skikk kunde være god nok for kunstens pionérer, men at den guddommelige Lope ved sitt geni hadde skapt en meget fullkomnere form.

Der er, såvidt jeg forstår, ingen grunn til å anta at kritikken skulde virke mer avgjørende i Frankrike enn i England og Spania. Når enhetene slo igjennom i det første land, men blev opgitt i de to andre, skyldtes det neppe så meget en forskjellig innstilling hos publikum og kritikere som hos dikterne selv. Disse var altfor personlig interessert i saken til at de som teoretikerne kunde la sig nøie med det logiske velbehag ved en smuk teori. Der måtte betydelig sterkere grunner til. For hvorledes skulde de ellers opgi den herlige frihet de hadde nydt fra 1600 til 1630, en frihet som i like grad måtte tiltale dem selv og deres publikum? Teaterstykkene hadde fått en episk bredde i handlingen og en romanaktig rikdom på eventyr. Dikteren kunde i ett og samme drama føre sammen hendelser som strakte sig ut over lange tidsrum og som utspiltes i de forskjelligste himmelstrøk. Der blev ingen bånd lagt på hans dikterfantasi. Hvad kunde han hellere ønske? Og han behøvde ikke å nære kunstneriske betenkeligheter ved å følge sin egen og publikums hang, for der var intet iveien for å skrive mesterverker efter dette frie teatersystem; det var jo nettop Shakespeare's og Lope de Vega's system. Hvordan kunde virkelig de franske tragedieforfattere godvillig gi slipp på en frihet som gav inspirasjonen et så vidt spillerum? De tyske og franske romantikere stillet sig ikke det spørsmål, de tapte ikke tiden med å undersøke hvorfor den franske tragedie hadde antatt enhetene. De nøiet sig med å forkaste den Racine'ske tragedieform som kunstig, trang, innsnørt, mer skikket til å kvele inspirasjonen enn til å bære den. Deres ideal var det engelske og spanske teater hvor handlingen ikke kjente andre tøiler enn dikterens frie fantasi. Mot Racine satte de op Shakespeare. Her er ikke tale om å ta standpunkt i denne debatt. Jeg har før antydnet at der er liten mening i å forkaste av almindelige teoretiske grunner en kunstform til fordel for en annen kunstform. Den omstendighet at Shakespeare's teaterform har vist sig overmåde fruktbar, beviser ikke at den meget forskjellige Racine'ske teaterform i sig selv er dårligere. De kan godt være like gode i al sin forskjellighet. Det er bare den enkelte dikter som har lov å vise en avgjort forkjærlighet for en bestemt diktform, fordi han føler den passer hans dikterevne. Jeg har her til sammenligning nevnt Shakespeare og Lope de Vega for å spørre: hvorfor har de franske teaterskribenter opgitt å utvikle sitt teater i samme retning som disse? En viktig, om enn kanskje ubevisst grunn må ha holdt dem tilbake, for det er jo ellers naturlig for menneskene å gå dit hvor friheten kalder og å sky de veier hvor tvangen venter.

At den rene fordom de franske kritikere og det franske publikum næret i det syttende århundre med hensyn til enhetenes nødvendighet for handlingens sannsynlighet, har hatt sin innflydelse på dikternes standpunkt til dem, er mulig og sannsynlig. Men virkelig skapende ånder, som Corneille og Racine utvilsomt var, pleier ikke å la sig innhegne av kritikernes og publikums fordom uten å søke å

bryte igjennem gjerdet. Det søkte de imidlertid ikke å gjøre. Når man ser særlig Racine befinne sig så vel innenfor det gjerde som var satt op av andre, er det enklest å slutte at det passet ham. Der må foruten de tilfeldige historiske grunner være andre objektive grunner til at han har antatt enhetenes trange regler som slett ikke er «grunnet i fornuften» i den forstand d'Aubignac vilde. Her kommer vi til de virkelige og viktigste grunner til enhetenes seier i det syttende århundre, til den indre nødvendighet som har betinget utviklingen.

IV

Det er før nevnt at enhetene blev praktisk talt en nødvendighet for den greske tragedie på grunn av korets uavbrutte tilstedeværelse på scenen. Men selv bortsett fra denne nødvendighet er det klart at enhetene passet godt for et teatersystem hvor den tragiske krise falt i begynnelsen av stykket og hvor dramaets hovedinnhold var utmalingen av de tragiske personers lidelser som følge av denne krise. Da renessansetragedien overtok dette dramatiske system, fulgte enhetene naturlig nok med. Den franske tragedie skulde imidlertid undergå store forandringer fra renessansen til Corneille, dels som en følge av dens egne indre behov, dels på grunn av tendenser som hadde utviklet seg innen den franske åndskultur. Mens den ytre bygning vesentlig forblev den samme, blev den indre struktur endret; disponeringen og behandlingen av det tragiske stoff blev en ganske annen. Denne utvikling fant sted på fransk jordbunn uten påvirkning utenfra; den hvilte på franske forutsetninger. Derved blev den franske tragedie som var begynt som et imitasjonsprodukt, en stedegen frembringelse av fransk ånd. Befruktningen fra antikkens diktning var skjedd og der blev etterhånden løsnet på adskillige av den antikke tradisjons bånd; blandt andre ting blev enhetene opgitt. Til gjengjeld var tragedien blitt en selvstendig organisme som suget all sin næring fra den jord den var omplantet i. Derfra fikk den det liv som tillot den å skyte vekst og trives. Vi har allerede sett at fra å være et lyrisk-elegisk drama med en spinkel og stagnerende handling hvor krisen falt i begynnelsen av stykket, blev tragedien vesentlig dramatisk med en sterk og rask handling og en spent konflikt som haster mot sin løsning, den tragiske krise. Dette nye system falt i viktige trekk sammen med det som lå til grunn for det engelske og spanske teater. selv om man må ta litt hensyn til den determinasjon som forskjellig opprinnelse gir, skulde man anta at det nye franske teater vilde finne seg til rette i den nye frihet det hadde vunnet og søke fullkommenheten på de samme veier som Shakespeare og Lope de Vega. Her setter imidlertid en annen utviklingslinje inn. Den sterke handling som tragedien arvet fra tragikomediens teatervaner, forandret karakter under overgangen fra den ene genre til den annen, dels utvilsomt fordi den strengere litterære form måtte heve fordringene til handlingens art, dels også på grunn av den stigende interesse for menneskekunnskap som hadde utviklet seg i det litterære franske samfund. Handlingen blev uten nedsettelse av den dramatiske spenning henlagt til de handlendes sinn. De ytre begivenheter blev mer og mer skutt til side og oppmerksomheten blev konsentrert om de avsnitt av handlingens forløp som foregår i de tragiske personers sjeleliv. Denne utvikling var visstnok ikke avsluttet med tragediens nye fremkomst, men den var en den franske tragedie iboende

tendens som spores allerede tydelig i 20-årene og 30-årene og virkeliggjordes sterkere og sterkere helt til Racine fullstendig gjennomførte dens prinsipp. Den betydde imidlertid ingen tilbakevenden til den greske tragedie og der med til dens tekniske system. Om menneskenes sjæleliv både i den greske og den franske tragedie spiller en viktigere rolle enn de ytre hendelser, er der den forskjell mellom de to at mens den greske vesentlig skildrer de tragiske begivenheters innvirkning på de tragiske personer som lidende personer, fremstiller den franske tragedie begivenhetenes innvirkning på personene som handlende personer eller hvordan de handlende personer fremkalder begivenhetene; den siste tegner personenes aktive reaksjoner overfor begivenhetene eller i begivenheter og ikke lenger deres passive reaksjoner. Derav følger det forandrede dramatiske perspektiv og tragediens helt nye karakter.

Utviklingen til den psykologiske tragedie var spontan og medførte ganske naturlig at der utvikledes en ytre struktur som svarte til tragediens iboende tendenser, likesom en snegle av sig selv avsetter det skall som er et ytre uttrykk for dens organismes natur og behov. Når enhetsreglene ble endelig godtatt, var det først og fremst fordi de falt i tråd med denne utvikling og endog befordret den. Den psykologiske tendens begünstiget innførelsen av enhetene, og enhetenes eksistens styrket den psykologiske tendens. Den *circulus vitiosus* i begrunnelsen som derved tilsynelatende oppstår, er imidlertid intet annet enn den vekselvirkning mellom forskjellige kjeder av fenomener som betinger enhver åndelig utvikling. Den kunstneriske fortetning som enhetene betyr, og henleggelsen av den dramatiske handling til personenes sjæleliv, var parallelt løpende bevegelser som gjensidig begünstiget hverandre og som hver for sig neppe hadde hatt nogen fremtid. Derav følger et faktum som ofte oversees. Det var Corneille som gav den psykologiske tragedie som teaterform endelig form og levedyktighet, og det var også i virkeligheten Corneille som avgjorde enhetenes skjebne, til tross for alt hvad kritikerne har sagt om hans motstrebende holdning overfor de samme enheter. Hans psykologiske innstilling førte ham av sig selv til dem. Med de trange grenser de setter for handlingens utfoldelse, bidrar de til å redusere de ytre begivenheter til et minimum, og derved fremhever de og stiller de i et fullere lys den sjælelige handling. De konsentrerer oppmerksomheten på det åndelige nivå som er diktningens egentlige sted. Dette medfører igjen andre tekniske konsekvenser. Enhetene letter gjennomførelsen av stilens og tonens enhet, da de henlegger handlingen til de tragiske personers sinn og hindrer det lave dagliglivs innbryten innenfor den dramatiske krets. De gir ennvidere en fortetning av den dikteriske stemning, idet de øker den dramatiske spenning, ikke den nysgjerrighetsspenning som ligger i begivenhetenes brogede mangfoldighet, men den patetiske spenning

som selve det tragiske innhold gir. De to store franske tragedieskribenter beviser til fulle at dikterne innenfor enhetenes ramme kan opnå dikteriske virkninger som vilde gått tapt innenfor et annet system. Enhetsreglene kan altså i en dikters hånd bli et positivt redskap til utformning av et bestemt dikterisk innhold.

På den annen side kan de bli et ikke mindre viktig om enn negativt middel til å hindre dikteren fra å gli ut. Når handlingen er fri, uhindret av alle andre regler enn det tilfeldige skjønn, er dikteren fristet til å gripe til de ytre hendelser for å gi sine stykker liv, og kommer da lett til å gå det sjelelige liv forbi som er poetisk meget rikere og verdifullere, men også meget vanskeligere å innfange i et dikterverk. Denne fare er særlig tilstede på teatret hvor én eller annen form for hendelser er nødvendig og hvor publikums passivitet på samme tid er en felle og en hindring. Når de franske dramatikere knesatte enhetsreglene som ellers på mange måter kan være vilkårlige nok, var det sikkert også en ubevisst form for selvforsvar; de vilde beskytte sig mot den dikteriske distraksjon som den ytre handlings mangfoldighet kan gi, for desto sikrere å kunne rette blikket mot den indre virkelighet. De gjorde på sitt særlige område hvad åndelige grublere har gjort på andre områder og med andre mål, når de med vilje har søkt å lukke den forvirrende utenverden ute for desto bedre å trenge inn i åndens indre verden. Hensikten er på en måte den samme i begge tilfeller: å bringe den sjelelige virkelighet til større klarhet.

Det har lite å si om Corneille, likesom alle hans samtidige, forsvarte enhetene ut fra ganske andre teoretiske grunner enn de her antydde, for det er ikke nødvendig at han som kritiker skulde analysere ut de beveggrunner som han som dikter instinktivt fulgte. Det er i og for sig urimelig at det argument at enhetene er nødvendige for den dramatiske sannsynlighet skulde få synderlig betydning for den franske tragedie. En sådan fornuftgrunn springer nemlig ut av en tilbøielighet til bokstavelig ytre realisme som ellers er fullstendig fremmed for den franske tragedie; denne har i hele sin struktur ideelle forutsetninger. Det er forøvrig unødig å vise at argumentet er fullstendig forfeilet. Det fremgår best derav at romantikerne angrep enhetene nettop på grunnlag av det samme realistiske sannsynlighetsprinsipp. Victor Hugo uttrykker i sitt programforord til *Cromwell* det syn som allerede lenge hadde vært den nye litterære generasjons syn: «Det merkverdige er at vanegjengerne vil støtte sin regel om de to enheter på sannsynligheten, når det nettop er det virkelige som er drepande for den. Hvad kan være mere usannsynlig og mere meningsløst enn denne forhall, denne søilegang, dette forgemakk, et allemannstorv hvor våre tragedier er så vennlige å komme og utfolde sin handling.»ⁿ²⁸ Når det tradisjonelle forsvar som enhetene støttet sig på, var så svakt, måtte det bli romantikerne en lett sak å gjendrive det og derved rokke

ved enhetene. Men både forsvar og angrep hviler på en forutsetning som er estetisk uholdbar, nemlig det realistiske sannsynlighetsprinsipp. Spørsmålet lar sig overhodet ikke stille på den måte. Et teknisk redskap, eller et ledd i et teknisk redskap, kan dikterisk hverken være sannsynlig eller usannsynlig; det er betegnelser som bare kan anvendes på det ferdige dikterverk, og avhenger da av dikterens illuderende evne og ikke av de redskap han har anvendt.

På lignende estetisk feilaktige forutsetninger hviler alle de innvendinger som er rettet mot enhetsreglene som sådanne. De tallrike kritikere som i nyere tid har angrepet den klassiske tragedies dramatiske system, glemmer som regel at bare det dikterverk er dikterisk usannsynlig som ikke river den leser eller tilhører med som går dikteren imøte med et mottagelig sinn. De har tvertimot av prinsipielle fordommer av ikke-estetisk natur reist gjerder av uforstand og uimottagelighet som på forhånd hindrer dem fra helt å la sig bevege av Corneille's og Racine's tragedier. Deres estetiske ufølsomhet på det punkt er imidlertid hverken mer eller mindre bevisende enn den kulde hvor med det attende århundre, av analoge om enn motsatte ikke-estetiske grunner, møtte det Shakespeare'ske drama. Den kritiske analyse må ta sitt utgangspunkt direkte i kritikernes poetiske opplevelse av dikterverket som et organisk hele. Det er fullstendig verdiløst å ekstrahere fra et drama et skjema av dets handling og et riss av dets tekniske struktur for så å gjøre disse ekstrakter til gjenstand for en kritisk resonnerende bedømmelse. Man ser derved bort fra det dikteriske liv som gir både handling og struktur deres berettigelse og forklaring. Ingen forsyndelse er hyppigere blandt litteraturkritikere. På den grunnles det realistiske sannsynlighetskriterium som så ofte er anvendt på tidens og stedets enheter. Corneille har selv riktignok gitt anvisning på dets anvendelse, idet han i sine analyser og prokuratormessige fortolkninger gir én et levende inntrykk av hvordan en fransk tragedieskribent måtte henge i klokkestrengen. Corneille's eksempel som kritiker undskylder imidlertid ikke synderlig senere kritikere når de ikke har formådd å se at enhetene i sitt vesen og i sitt bruk i den klassiske tragedie er ideelle, ikke realistiske. Dikterne understreket aldri handlingens korte varighet eller stedets identitet, hvad de vel vilde ha gjort hvis disse var virkemidler til å opnå realistisk sannsynlighet. Handlingens kondensering i tiden og rummet fikk i dikternes bruk den viktige følge at dramaet blev tidløst og stedløst, og derved i sitt anlegg hevet over den ytre verdens forutsetninger. Corneille viser på flere steder i sine teoretiske skrifter at han hadde en klar forståelse av enhetenes ideelle karakter: «Fremfor alt vilde jeg overlate denne varighet til tilhørernes fantasi og aldri bestemme den tid den tar, hvis emnet ikke krevde det, særlig når sannsynligheten er en smule spent som i *Le Cid*, for da tjener det bare til å gjøre dem oppmerksom på denne overdrevne hast. selv når der i

et dikterverk ikke er gjort vold på noget for å overholde regien, hvad nødvendighet er der for å antyde ved stykkets begynnelse at solen står op, at den står på middagshøiden i tredje akt og at den går ned ved slutten av siste akt? Det er en unaturlighet som bare virker forstyrrende.»ⁿ²⁹ – «Jeg har alltid angret på at jeg i *Le Cid* har latt kongen si at han vilde at Rodrigue efter maurernes nederlag skulde puste ut en time eller to før han kjempet med don Sanche: jeg hadde gjort det for å vise at stykket ikke strakte sig ut over de fire og tyve timer, men det tjente bare til å gjøre tilskuerne opmerksom på den tvang jeg hadde måttet øve på det i den hensikt.»ⁿ³⁰ Corneille skulde ikke senere falle i den fristelse, og både han og Racine forstod å bruke tidens enhet slik at man glemte handlingens varighet. Den eneste tid som i virkeligheten teller i estetisk forstand for den dikterisk mottagelige tilhører, er de timer som umerkelig rinner hen så lenge han holdes fangen av dikterens trolldomsmakt.

Stedets enhet er i sin tendens og i de klassiske tragedieforfatteres anvendelse ikke mindre ideell enn tidens enhet. Det er vanskelig å karakterisere handlingens sted i den franske tragedie mer treffende enn Joh. Elias Schlegel gjorde det: «Scenen er på teatret.» Denne kritikk, som først August Wilhelm Schlegelⁿ³¹ og senere mange andre har citert som et overbevisende argument mot stedets enhet, er imidlertid det beste forsvar for den. Scenen i en tragedie bør virkelig helst være på teatret, det vil si i diktningens og kunstens verden, overalt og ingensteds. Den bør særlig være det i den franske tragedie som stadig søker å heve den dramatiske handling over dens tids- og stedsbestemthet for å henlegge den til dens egentlige miljø, det menneskelige sinn. Det miljø som den ytre handling allikevel ikke helt kan undvære, bør helst være, for å bruke Joubert's ord, «*une espèce de lieu fantastique* som kan utvides og innsnevres efter behag; et altfor virkelig sted, et altfor historisk miljø er en lenke for ånden og hindrer dens frie bevegelse.»ⁿ³²

En følge av stedets enhet som ofte har vært kritisert, er at den skyver en del av handlingens viktige begivenheter ut bak kulissene, således at tilhørerne får vite hvad der er hendt bare gjennom en beretning. At dette kan være betenkelig for en teatersuksess er utvilsomt, da det brede publikum føler sig sterkt tiltrukket av skuespillet i et drama. Men denne innvending kan ingen prinsipiell estetisk gyldighet ha. Det kan bare være en praktisk ulempe, aldri en estetisk ulempe ved et drama at det krever et høit kultivert publikum som forstår å vurdere åndens nydelse høiere enn det sanselige behag. Det er lett å innse at den franske tragedie med dens iboende kunstneriske strengt måtte stille sig avvisende mot skuespillets sanselyst og lettkjøpte patetiske virkninger. Visstnok er det, som Horats sa, ofte så at de hendelser øinene er vidne til griper sterkere enn de som

bare kommer til ørenes kunnskap. Der vil allikevel være en renere dikterisk atmosfære over et drama som ikke bruker de ytre hendelser som viktige virkemidler av nysgjerrighetsvekkende eller patetisk art. Den franske tragedie har naturligvis ikke søkt å utelukke helt de ytre hendelser; det vilde hverken være mulig eller tilrådelig, da den sjelelige handling nødvendigvis må få ytre utslag av én eller annen art. Men den har alltid bestrebt sig på å legge det viktigste patetiske moment i selve den sjelelige handling og ikke i dens materielle resultater. Det er ikke bare med urette at Corneille er blitt dadlet når han en sjelden gang, som for eksempel i siste akt av *Rodogune*, har latt sig forlede til å bruke en ytre handling som tragisk virkemiddel. Men det er hos ham rene undtagelser som ikke endrer hans teaters almindelige karakter.

Denne forsagelse av det sanselig patetiske som kjennetegner den franske tragedie, er så langt fra å nedsette dramaets patetiske virkning i det hele. Der er endog, som også Horats sa, mange tragiske hendelser som virker mere gripende i en beretning enn når de blir direkte fremstillet på scenen. Det gjelder især vanskelig trolige begivenheter, f. eks. fra mytologien, og grufulle, oprørende handlinger. Vi har, når vi er vidne til denslags hendelser, så vanskelig for å bevare den kontemplative sinnsro som er forutsetningen for den estetiske nydelse, at det almindelige patetiske inntrykk blir urent og følgelig svekket. Det beste eksempel på hvor virkelig dramatisk det franske tragediesystem på dette punkt kan være, er Théramène's beretning om Hippolyte's død som i Racine's tragedie henfører oss med mektig kraft, mens vi vilde hatt meget vanskelig for å bevare den rene, høitragiske stemning om de samme begivenheter var blitt fremstillet livaktig for våre øine. – Der var også en annen, praktisk årsak til å undgå direkte fremførelser av lignende hendelser, nemlig den store vanskelighet ved å virkeliggjøre dem på en illuderende måte ved hjelp av teatermaskineriet. Det er en grunn som kanskje hadde større vekt i det syttende århundre enn idag, men i sin underordnede betydning trakk den i samme retning som de antydde estetiske grunner.

Denne gjennomgåelse av de viktigste ankepunkter mot tidens og stedets enheter turde vise at innvendingene hviler på bristende estetiske forutsetninger og at enhetsreglene tvertimot står i den skjønneste harmoni med det tragiske system som antok dem. Om de er uheldig anvendt i den enkelte tragedie, beviser det ikke at de er prinsipielt forkastelige, men bare at denne tragedie er mislykket.

Jeg har imidlertid ennå ikke omtalt den viktigste av de innvendinger som er reist mot de to enheter, nemlig at de utelukker mange poetiske motiver; der kan tenkes mange dramatiske og tragiske begivenheter som ikke på en heldig måte vilde passe

inn i det klassiske tragediesystem; mange av de skjønneste dramaer vi idag har, vilde ikke blitt til hvis dette system alltid hadde vært lov. Det er sikkert denne kjensgjerning som har bragt en ellers så fordomsfri kritiker som Saintsbury til å tale om enhetene som «*the Fatal Three, the Weird Sisters of dramatic criticism*, vampyrene som i tre århundrer suget blodet ut av næsten hele den europeiske tragedie, undtagen i England og Spania.»¹³³ Og det var utvilsomt den samme betraktning som dikterte romantikernes holdning overfor den klassiske tragedie. De følte trang til å skape et nytt drama med en ny ånd, og det var rimelig at dette nye drama ikke passet inn i det gamle system, men trengte en ny dramatisk struktur. Dette var så meget mer nødvendig som romantikernes drama var historisk, og historisk ikke bare ved sin dype lyrikk, men også i ytre materiell forstand. Det skulde være en gjenopvekkelse av svunne tider både i ånd og ham, og det fikk uvilkårlig i begge disse henseender en vesentlig dekorativ karakter. De romantiske dramaforfattere kom der ved ganske naturlig til å understreke de tidens og stedets bestemmelser som de klassiske tragedieskribenter hadde søkt å viske ut. De søkte de historiske emner for deres egen skyld, for deres dekorative virkning, og ikke først og fremst for å uttrykke et almenmenneskelig innhold. De ønsket ikke å konsentrere handlingen om det dikterisk vesentlige, sjeleoplevelsen, men bredte den ut i maleriske optrin og tablåer; de vilde virke ved krønikens hele mangfoldighet. «Hvilken sammensvergelse kan smedes, hvilken folkebevegelse kan utfolde sig på 36 timer,» spør Stendhal.¹³⁴

At romantikernes bestrebelser på å skape et nytt drama var berettiget kan neppe betviles, selv om de blivende resultater ikke svarer til de forventninger som blev vakt. Det var delvis, og det vil alltid være, en stor misforståelse å tvinge enhetene inn på alle dikteriske emner eller å utelukke automatisk alle emner som ikke lar sig forene med enhetene. Men om vi kan billige romantikernes litterære søken, må vi gjøre sterke reservasjoner ved mange punkter av den kritiske underbygning de gav den. Det er takket være dem at vi idag ikke kan arbeide oss inn til den klassiske tragedie uten gjennom mange gjerder av fordommer. Romantikerne, og med dem de fleste moderne kritikere, var likeså absolutte i sin forkastelse av det klassiske system som det syttende og det attende århundres ennu mere kortsynte kritikere hadde vært i sin hevdelse av det. Vi har lov til å protestere i fornuftens navn når Stendhal i nevnte verk trekker konsekvensen av alle sine meningsfellers standpunkt:

«Racine ne croyait pas que l'on pût faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'*Iphigénie*.

Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes». ¹³⁵

Stendhal og hans samtidige glemte, at om enhetssystemet ikke passet til den opfatning av teater som levde hos romantikerne som skapende kunstnere, kunde det derfor meget vel være det gunstigste tekniske redskap for Corneille's og Racine's poetiske egenart. At det klassiske system ved sin tradisjonelle vekt kan ha hatt uheldige følger i det attende og i begynnelsen av det nittende århundre, er strengt tatt mulig, om enn litet sannsynlig, da en virkelig dikterbegavelse alltid bryter sig igjennem de tekniske stengsler han møter på sin vei. Og ihvertfall så lenge talen er om Corneille og Racine, de eneste som teller, tror jeg at et fordomsfritt og inngående studium av deres dikterverker og de tendenser som åpenbarer sig i dem, vil vise at enhetssystemet meget snarere har ansporet enn hemmet deres dikterevne.

Denne kjensgjerning tillater oss imidlertid ikke å avvise helt den generelle innvending som er grunnet på at enhetene utelukker fruktbare poetiske emner. Det kan naturligvis i all almindelighet tenkes at de virker skadelig når de føres utover de grenser som deres forutsetninger satte.

Spørsmålet er imidlertid meget innviklet og kan sikkert ikke løses på den enkle måte det oftest blir løst på. Der er adskillige ting som taler både for og imot den antydende mulighet. Den får et preg av selvfølgelighet fornemmelig når vi overfor det virkeliggjorte dikterverk spør oss selv: kan det dikteriske innhold i *Hamlet* eller *Macbeth*, kan den dype lyriske resonans som lyder på bunnen av begge disse tragedier og gir dem deres verdi, tenkes meddelt uten de emner som nu gjør dem livaktige for oss? Man må innrømme at dette ureflekterte inntrykk inneholder nogen sannhet. Der er sannsynligvis tilfeller hvor der gis en så lykkelig sammensvergelse mellom emne og poetisk intuisjon at man delvis har rett til å sette tingene på hodet og si at emnet har inspirert dikteren. Man kan i sådanne karakteristiske tilfeller anta at egenarten ved en dikters intuisjon passer bedre til en art emner enn til en annen art, og følgelig bedre til det ene dramatiske system enn til det annet. Det er den sannhet som ligger i det prinsipp Giordano Bruno har uttrykt i så rammende ord: «Reglene er avledet fra diktningen, og der er likeså mange arter og slag av sanne regler som der er arter og slag av sanne diktere.» ¹³⁶

Man bør imidlertid vokte sig vel for å overdrive dette prinsipp og dets konsekvenser for emnevalg og derved indirekte for det tekniske system som en given art emner trekker efter sig. En sådan overdrivelse vilde lett føre til at dikteren undervurderer betydningen av de tekniske systemer og stoler for overmodig på

sine egne innskydelser. Han vilde ikke lenger nøie sig med friheten til å velge mellom forskjellige former for strenghet, han vilde, engang ute på skråplanet, lett søke friheten for dens egen skyld. Han vilde uten å vite det gi avkall på den støtte som slekten kan gi ham i form av et høit utviklet teknisk system, den eneste side ved diktningen som skylder tradisjon og overlevering sin fullkommenhet. En kunstner bør som enhver annen be sin skaper om ikke å få større frihet enn han kan bære.

Lignende betenkelige følger har en altfor stor frihet i emnevalget. Når kritikerne forkaster det klassiske tragediesystem fordi det utelukker mange dikteriske emner, skjer det sikkert delvis ut fra den som regel feilaktige antagelse at et emne eller et motiv er bærer av et poetisk innhold. Det er ikke emnet, men dikterens intuisjon som er poetisk. Denne intuisjon er stort sett uavhengig av emnet, og kan tvertimot inkarnere sig i mange forskjellige emner. Det er ikke egentlig emnet som inspirerer dikteren, men dikteren som inspirerer emnet, for dette er bare den ytre og litt tilfeldige klædning hans intuisjon ifører sig. Det er dikteren som skaper emnet, selv når han tilsynelatende låner det utenfra. Den dikteriske intuisjon som sådan er derfor ikke avhengig av den enkelte diktart og det enkelte system for å kunne meddele sig. Det er visselig mulig i alle diktarter og i alle systemer innen den enkelte diktart å kunne meddele den samme lyriske resonans, det samme åndelige innhold. Overfor denne almindelige mulighet er det ingen forkleinelse for den enkelte diktart at den må gripe til de midler som dens særegne natur til en viss grad bestemmer. Eposet kan i det øiemed bruke handlinger som vilde være umulige i dramaet, og det ene dramatiske system kan bruke handlinger som et annet system er nødt til å undgå. Intet utviklet dramatisk system er så fullkomment og samtidig så vidt at det blir den best mulige form for alleslags emner og handlinger. Det er derfor ikke en berettiget anke mot det klassiske tragediesystem at det utelukker visse arter emner. For det er mulig å meddele det samme dikteriske åndsinnhold, den samme lyriske grunntone som gir dikterverket dets verdi, innenfor alle systemer, forutsatt at de er høit nok utviklede. Denne reservasjon er meget viktig. Der kan tenkes flere tekniske systemer som er like gode, når de bare hvert i sin retning har nådd den samme utviklingsgrad. I litteraturhistorien kan man rent objektivt fastslå at der har vært tekniske systemer og redskaper som er uttrykk for en høiere kunstnerisk kultur enn andre. Det kan utvilsomt sies om den klassiske tragedie sammenlignet med det romantiske drama. Når romantiken ikke formådde å skape et drama av samme estetiske rang som den klassiske tragedie, skyldtes det sikkert delvis det tekniske systems mangelfullhet. Og når omvendt den klassiske tragedie estetisk nådde så høit, skyldtes det igjen at

dens system stemte godt med poesiens ideelle vesen og stillet meget strenge tekniske krav.

V

Disse siste betrakninger fører over i et annet tankespor som det kan være umaken verd å forfølge videre. Jeg har ovenfor søkt å vise at når Corneille og Racine antok enhetene, skjedde det ikke av tilfeldige autoritets- eller tradisjonsgrunner, men fordi enhetene naturlig falt sammen med tendensene i det tragediesystem som etterhånden hadde utviklet sig og som passet godt til de to dikteres egenart. Jeg vil her til slutning komme til en annen beveggrunn som virket i samme retning som den første og som kanskje ikke var mindre bestemmende enn denne. Den kan uttrykkes i få ord: de franske tragedieskribenter antok, bevisst eller ubevisst, de strenge enhetsregler rent for tvangens skyld, fordi de søkte den tvang som lå i dem. Da berettigelsen av et sådant synspunkt kan synes tvilsom efter de gjengse litterære teorier, er det nødvendig å gå en omvei for at forstå den.

Vi vet alle at de sydeuropéiske kunstnere og diktere i almindelighet er tilbøielige til å legge mer vekt på den tekniske form enn de nordeuropéiske er; vi sier gjerne at de ofte legger alt for megen vekt på den, så at det går ut over det kunstneriske innhold. Hvordan lar det sig gjøre? Jo, ved at formpirkeriet tar kraften fra inspirasjonen, hindrer den i å strømme fritt og undertiden kveler den helt. Analyserer vi en sådan dom og går efter de prinsipper den innebærer, finner vi at den hviler på en bestemt teori om inspirasjonens art som det kan være verd å drøfte. Denne teori finner vi allerede hos både indere og grekere; Platon har uttrykt den tydeligst. Inspirasjonen er en demon som inngir, innblåser dikteren det han frembringer. Dikteren er et forholdsvis viljeløst redskap i en fremmed krafts vold. Jo mere passiv han forholder sig til denne kraft, jo renere blir inspirasjonen. Her er desverre ikke stedet til å diskutere teorien i dens metafysiske sammenheng, det eneste middel til å bedømme den rettfærdig. Men det er ikke av metafysiske grunner at denne opfatning av inspirasjonen er gangbar den dag i dag, med større eller mindre reservasjoner. De fleste kritikere har ikke underkastet den nogen prinsipiell undersøkelse; mange vilde sikkert vegre sig ved å hylde den i rene ord; men allikevel er den den ubevisste logiske forutsetning for mange av deres resonnementer. Og er den riktig, blir det klart at det er uheldig at dikteren distraheres fra sin indre lytten eller indre seen ved altfor sterke bekymringer med hensyn til den vilkårlige ytre form, enten det nu gjelder stil, verseform eller et dikterverks rent tekniske opbygning.

Denne slutning blir ikke lenger nødvendig hvis man heller til andre opfatninger av inspirasjonens art, av årsaker som det her vilde være for vidtløftig å begrunne

nærmere. Tenker man for eksempel at dikteren ikke får innblåst sitt verk ved enslags profetisk inngivelse, men at han selv ved sin ånds virksomhet henter det frem fra dypet av sin egen sjel, da blir dikterverket til i ham alene, som en skapelse av hans dypeste liv. Inspirasjonens stunder blir de øieblikk da han formår å trenge igjennom personlighetens overfladiske skal – det som nærmest er en lappverksfrembringelse av sociale innflydelser og bestemmer de fleste av våre handlinger –, og ned til de dypere-liggende lag hvor der hersker en større enhet og harmoni og hvor hans bevissthet kommer i en umiddelbarere berøring med den egentlige sjelelige virkelighet, med selve virkeligheten. Diktning blir i det tilfelle å sammenligne med en dykkervirksomhet på dypvann. Og der er den likhet mellom de to virksomheter at det legemlige og det sjelelige øie i deres normale tilstand har vanskelig for å venne sig til og trenge igjennom det mørke som hersker både på dypet av sjelen og i vannets dyp. Øiet formår kun ved den ytterste anspennelse å skjelne klart de vage omriss det skimter. Inspirasjonens første øieblikk er nærmest bare en anelse av konturer. Dikteren og kunstneren synes riktignok at billedet i det øieblikk står klarest frem. Men det er en illusjon. Det synes så klart fordi det skinner frem mot en helt mørk bakgrunn. Det er først ved den mest aktive åndsvirksomhet og ved den største anstrengelse av synsevnen at dikteren formår å se de vage omriss ta fastere form og litt efter litt fylles inntil det hele blir et fullstendig syn.

Der er den vesensforskjell mellom denne opfatning av inspirasjonens art og den først nevnte, at dikteren her ikke bare er aktiv i det at han overfører et indre syn til ytre form, men også deri at hans aktivitet er ennå viktigere i selve utformningen av det indre syn. For å dikte må han først og fremst gå på opdagelse i sin egen sjel. Det er sjelden man gjør en opdagelse uten at man er gått ut for å opdage noget, kanskje noget annet, og det krever tid og arbeide og ferdighet å gjøre sig til herre over den. Det indre syn skimter dikteren først bare som en anelse i et øieblikk da han ved et mer eller mindre tilfeldig ophør av sitt overflatelivs disharmonier og distraherende elementer får et glimt av sin indre virkelighet; men det glimt og den anelse antar ingen bestemt skikkelse i hans bevissthet, med mindre han lenge og tålmodig har holdt blikket rettet mot dem. Det egentlige syn blir derfor først til efter en lengere åndsvirksomhet. Det er ikke sandt at de ufødte dikt er de skjønneste. De ufødte dikt har samme skinntilværelse som irrlysene, som lyktmennene i natten, de synes å lyse så sterkt fordi alt er mørkt omkring dem.

Til denne åndsvirksomhet kreves, foruten den tålmodige opmerksomhet, en meget viktig ferdighet, evnen til å gjengi det indre syn ved ytre midler. Dikteren og kunstneren formår bare å utforme den første anelse til et fullstendig syn hvis han

etter hvert bringer op til overflaten de bruddstykker han litt etter litt får tak på; det indre syn organiserer sig selv først eftersom de fremhentede bruddstykker organiserer sig til et hele i det ytre, i sten, i farver, i toner eller i ord og rytmer. Man kan sammenligne dikteren med de dykkere som ved successive dykninger hentet op av Nemi-sjøen, bruddstykke for bruddstykke, rester av de romerske galeier, som så på landjorden blev føiet sammen i den orden de hadde hatt på sjøbunnen. En billedhuggers verk står ikke før utførelsen ferdig i hans indre syn som en Minerva der er rede til å springe ut av Jupiters hode. Det tar form i hans intuisjon efterhvert som det tar form under hans skapende fingre. Det indre syn går naturligvis foran den ytre utformning, men det går bare noen få skritt foran. *Invention depends altogether upon execution*, sier William Blake. Der er mellom disse to poler i en dikters virksomhet et vekselvirkningsforhold, men således at den dikteriske intuisjon danner det første ledd. I parentes bemerket er denne dikterens og kunstnerens gradvise tagen i besiddelse av den sjelelige virkelighet en erkjennelse i egentlig forstand; denne erkjennelse utfeller sig imidlertid ikke i begreper, men transponeres i materielle symboler som sammenføiet i den subtile orden kunstnerinstinkt alene kjenner nøklen til, meddeler den estetisk mottagelige det dikteren og kunstneren har erkjent i åndens verden.

Det er ikke nødvendig her å føre disse betraktninger videre. Man vil av det sagte forstå hvorfor kravet til den ytre form spiller en så viktig rolle ifølge denne opfatning av inspirasjonen, som forøvrig er betydelig sannsynligere enn den første. Det får en stor betydning ikke bare for den som skal nyde dikterverket og kunstverket, for tilskueren eller tilhøreren, eller for dikteren eller kunstneren når han ved estetiske midler vil meddele andre sin indre opplevelse; det er minst likeså viktig for dikteren og kunstneren når han skal gripe og utforme sitt eget indre syn. Det strenge formkrav hindrer ham fra å anse dette som avsluttet og fullstendig. Det tvinger ham til å søke og søke igjen, til å utdype og fortette. Den strenge verseform for eksempel tvinger dikteren til å dykke gang på gang etter andre rimord, andre ordrytmer, andre setningsbånd, og samtidig som han søker etter disse, kretser han om sitt syn, han sammenholder ordenes resonans med det sjelelige innholds resonans, han lytter til den ene og til den annen, og han finner ikke bare de søkte ord og rytmer og symbolenes sammenfletning, han opdager nye ting, han vender tilbake med en rikere kunnskap om sitt sjelelige oppkomme. Selve emnet vokser under hans tvungne søken. – Det er bare når han av slapphet eller naturlig svakhet gir op for tidlig at formens krav synes å kvele inspirasjonen. Feilen ligger imidlertid ikke i kravet, men i inspirasjonen. De høie tekniske fordringer røber meget lettere enn de små fordringer den manglende eller for svake dikterevne, og en sterk dikterevne søker instinktivt et redskap som er den verdig.

Mindre strenge formkrav er middelmådighetens tilflukt. Det fører til at dikteren nøier sig med en mer omtrentlig utformning også av det indre syn. Det betyr en mindre intim gripen en mindre fullstendig gjennomtrengen av emnet. Derfor ser vi også at så få av middelalderens frembringelser ennu lever fullt ut, fordi middelalderen stort sett kjente litet til formkravet. Der er riktignok viktige undtagelser, men de bekrefter nettop prinsippet. Der er først trubadurdiktningen; den har bevart sitt liv og formådd å utkrystallisere sine tendenser i en så fullkommen dikter som Petrarca, der er like levende som hvilken som helst nulevende dikter. Og der er Dante; han var, ved siden av Petrarca, én av de få middelalderske diktere som nettop lærte å forstå antikkens dikteriske formkrav ved det lys som falt på det fra den levende trubadurdiktning. Når sangene i hans *Komedie* står for oss så fullendte som om de var meislet i marmor, skyldes det for en vesentlig del den vanskelige verseform han har valgt: terzinen, hvis faste rimslyngning knytter de dikteriske idéer sammen med det sterkeste bånd og utelukker enhver tankens omtrentlighet, nettop fordi den ubønhørlig røber omtrentligheten. Jeg har på et annet sted omtalt at den fruktbareste del av den arv renessansen overtok fra antikken, var formkravet. Renaissanceens diktere og de som fulgte efter dem lærte av antikkens diktere å være strenge mot sig selv, først i formen, derved indirekte i innholdet. De overtok for sitt dikteriske arbeidsfelt den devise Leonardo da Vinci hadde valgt for sin videnskapelige søken: *ostinato rigore*. Det burde være alle poeters valgsprog, for ser man nærmere efter, er diktningen, såvel som videnskapen, et presisjonshåndverk. De diktere der søker å uttrykke de dikteriske tanker som det er vanskeligst å formulere forståelig eller fattelig, fordi de vanskeligst lar sig gripe med vår dagligdagse forstand eller intuisjon, de går instinktivt til en streng og ubønhørlig form. Kun ved den er de i stand til å fange inn det forflyktigende innhold. De subtileste tanker og de vageste drømmer er de som krever den strengeste form, hvis de på den ene side skal kunne gripes og uttrykkes og på den annen side fattes i sin eiendommelighet av andre.

Det er da lett å forstå hvorfor dikteren i formen ikke alltid følger friheten, men frivillig underkaster sig tvang, ofte som det kan synes rent vilkårlig tvang. De søker tvangen for dens egen skyld, for når det strenge formkrav bærer frukt skyldes det nettop tvangen. De tvinges til å dykke ned i sig selv, i sin inspirasjon, i sitt indre syn, gang på gang, atter og atter, og de blir rikere ved det. Der tales ofte om de ofre som tvangen pålegger skribenten. Men det er ofre som han bør lære å gjøre med lett hjerte, for de erstattes mangefold. Den kunst å dikte er ensbetydende med kunsten å ofre.

Denne instinktive søken etter tvang som jeg har søkt å analysere, er et særkjenne på hele den klassiske franske litteratur og viser best av alt dens sundhet. Den er særlig karakteristisk for tragedien og det system denne utviklet. Den var en viktig beveggrunn til at enhetsreglenes tvang blev antatt og knesatt av Corneille og Racine. Og det var den som bragte de to diktere til å innføre nye regler som tradisjonen ikke kjente, f. eks. kravene om de enkelte sceners innbyrdes sammenfletning, *la liaison des scènes*, og om den direkte eller indirekte presentasjon av alle viktige personer allerede i første akt.

Tredje kapitel. Utviklingen av det dikteriske sprog

- I. Hvad vil festning av sproget si? Uttrykksmidlenes begrepsinnhold og deres følelsesinnhold. Det dikteriske sprog. En perspektivisk illusjon.
- II. Det 16. århundres sprogarbeide. Berikelse og festning av sproget. Den nye stilsans. Malherbe. Det klassiske sprog.

I

Der er en annen side ved det tekniske redskap som også fortjener vår oppmerksomhet, da den var gjenstand for en usedvanlig hurtig utvikling fra renessansens begynnelse til begynnelsen av den klassiske periode i 1630-årene. Det er sproget som dikterisk redskap eller rettere sagt sansen for sprogets ressurser som dikterisk uttrykksmiddel. Jeg tror det er umaken verd å analysere litt nærmere hvad der hermed bør forstås, da der på dette punkt kanskje hersker en del uklare forestillinger.

I sproghistoriene vil man finne at den nevnte periode kjennetegnes ved at det franske sprog antar en fast form, at sprogbruken festnes, således at individuelle vilkårligheter reduseres til et minimum. Denne festningsprosess står i sitt siste stadium i Corneille's første periode. Den er helt avsluttet på Racine's tid. En franskmann fra idag gjenkjenner sitt eget sprog når han leser Racine, mens han ennå hos Corneille finner et siste gjenskinn fra en mere vilkårlig og kaotisk periode.

Hvad vil det si at en sprogbruk festner sig? Man pleier å nøie sig med denne gjengse definisjon: en sprogbruk festner sig når ord og vendinger får sin betydningssfære omhyggelig av grenset, når deres begrepsinnhold blir sikrere fastsatt. Det vil også si at setningsleddenes orden og sammenføring blir løst fra en relativ vilkårlighet, at de tankegangens bærere som konjunksjonene og mange andre av sprogets små ord er, får sin bestemte, ikke omtrentlige anvendelse. En sprogbruks festning vil kort sagt si at de sproglige uttrykks betydningsinnhold blir bestemt således at det utelukker misforståelse fordi et uttrykk står for bare ett

begrep, og et begrep har bare ett uttrykk. Dette må ikke forstås absolutt, men bare som en tendens. Når man sammenligner forskjellige sprog eller de forskjellige perioder av et enkelt sprog, finner man at dette absolutte stadium bare er realisert i en mere eller mindre høi grad, men aldri helt. Blandt de moderne sprog er det utvilsomt det franske som nærmer sig det mest. Der er bare visse videnskapers sprog, matematikkens, kjemiens, som har nådd det helt: *une science est une langue bien faite*. Deres utstrekning avhenger derfor av den utstrekning hvori det har vært mulig å skaffe et bestemt uttrykk for et bestemt begrep eller et bestemt begrep for et bestemt uttrykk.

At en sprogbruk festnes vil altså si at uttrykkenes begreps innhold avgrenses skarpere. Men hvad kan det gavne poesien som ikke har noget med begrepene å bestille, ja, hvis verste fiende begrepene kan bli. Begrepene er blitt til ved en viviseksjon av virkeligheten, de jager det pulserende liv ut av den. De hugger tilværelsen op i firkantede kubber og fører sine skarpe snitt inn i dens myke substans. De er bare døde brikker for den famlende videnskap som med dem bygger op skinnvirkeligheter som den ikke formår å blåse liv i, fordi den var begynt med å gjøre vold på den levende virkelighet. Poesien skal derimot uten å gjøre vold på noget bringe oss i umiddelbar kontakt med den innerste virkelighet, åndens verden i alle dens grader og trin. Dikter er den som formår å fornemme gjennom sin sjel denne verden i dens oprinnelighet og som dessuten ved ordenes kunst vet å meddele til andre sjeler de opplevelser som denne kontakt har gitt ham. Han kan ikke bruke begrepene og deres uttrykk som egentlig meddelelsesmiddel, for han må for enhver pris undgå å klippe de tråder over som leder selve følelsen av det levende. Det vil ikke nødvendigvis si at han må bannlyse begrepene. Et dikt kan antagelig like så litt undvære begreper som det menneskelige legeme kan undvære sitt skjelett, men like så litt som skjelettet er legemets skjønnhet, er begrepene det magiske ved diktet. Begrepene er for diktningen i høiden den benrad som bærer det varme kjød og de edle organer hvor blodet strømmer. Et dikt blir bare vakkert i den grad det formår at iklæ benraden et sådant mykere og varmere hylster. Begrepene hører hjemme på disseksjonsbordet, mens diktningen er selve åndens liv.

Av disse grunner vil en sprogutvikling som vesentlig tar sikte på avgrensningen av uttrykkenes begrepsinnhold, i hvert fall tilsynelatende liten eller ingen betydning ha for poesien. Vi fristes endog ofte til å si at den er skadelig for poesien, at den ufestnede sprogbruk er mere poetisk enn den festnede, eller, for å uttrykke det klarere, at Ronsard's sprogform er dikterisk vakrere enn Racine's, Rabelais' enn Rousseau's, Shakespeare's enn Dryden's. – For å avgjøre dette ikke uviktige

spørsmål må man naturligvis se bort fra den individuelle formevne hos de diktere man velger som eksempler, og bare undersøke i hvilken grad denne formevne i hvert enkelt tilfelle er begunstiget eller hemmet av den sprogform som de forefinner og som er slektens, ikke dikterens verk.

Hvis ordene er uttrykk for begreper, og begrepene ifølge sitt vesen hører prosaen til, hvilket sprogstoff bygger da dikterne sine dikt av? – Ordene er imidlertid noget meget mere enn uttrykk for begreper, de er samtidig uttrykk for et følelsesinnhold, enten nu dette følelsesinnhold ledsager selve begrepet, eller det er knyttet til ordet. Begge deler kan være tilfelle. De fleste begreper er i vår bevissthet ledsaget av en følelsesbetoning som naturligvis logisk sett ikke hører til begrepet, men som allikevel ufeilbarlig vekkes tillive av dette. De ord som uttrykker sådanne sterkt følelsesbetonede begreper, vil derfor farves, gjennemsyres av deres følelsesinnhold. Men andre ganger er følelsesinnholdet mere knyttet til ordet enn til begrepet det uttrykker. Som regel er det da ordets hyppige eller sjeldne bruk som bestemmer graden i den affektive betoning. Et ord som blir brukt som daglig skillemynt vil vanskelig bli bærer av et sterkt følelsesinnhold, mens andre ord ved sin blotte sjeldenhet gir de begrep de uttrykker, farve og glans. Eller det kan også være ordenes eufoniske karakter som spiller inn, eller ordrytmen, eller setningsforbindelsene, og mange andre ting som det her ikke er nødvendig å gå inn på. – I begge disse hovedtilfelle, enten det er begrepet eller uttrykket som er det umiddelbart følelsesbetonede, blir imidlertid ordene de virkelige bærere av det affektive innhold, og det er følelsesbetonede ord som er dikternes viktigste byggestener.

Dette følelsesinnhold skaper omkring hvert ord en bestemt varme, en egen atmosfære med en bestemt brytning og irisering. Jeg er fristet til å sammenligne den med den vage, urolige strålekrans som omgir enkelte himmellegemer, mens begrepet er selve det faste himmellegeme. Det er med denne ordenes ugripelige, flimrende strålekrans at dikterne skaper poesi. Å være dikter vil på den ene side si å kunne føie sammen ord hvis følelsesinnhold i velberegnet forening skaper en indre, avsluttet verden. Å føle poesi kan vi næsten alle gjøre, men vi kjenner dårlig kunsten å uttrykke den ved hjelp av ordenes utstrålinger. Forsøker vi det allikevel, har vi bare den utvei å redde oss over i begrepene, hvis vi ikke vil lide helt skibbrudd. En dikter derimot vet å kjede ordene sammen således at vi ikke ser deres faste kjerne, begrepene, men bare har øie, eller sinn, for deres flagrende gevant. Derfor kan ofte ord som har en meget løs begrepskjerne, være fylt med poetiske muligheter. Der er ord som ikke betyr vaghet, men som uttrykker vaghet, meningsløse ord som kan gi den beste dikteriske mening. Andre ord, for eksempel

videnskapelige neologismer med den allersolideste mening, er poetisk knastørre, fordi de ennå ikke har fått tid til å leve med i menneskenes følelsesliv; de har ikke lydt i lidelse eller glede og fått sin menneskelige dåp. Begrepsuttrykkene er de stener som faller ned i vår bevissthet, men det er de ringer de fremkaller dikterne bygger sine dikterverk med. I poesien kommer det ikke an på hva ordene betyr, men på hvilke minner de gjenoppliver, hvilke følelser de fremkaller, hvilke assosiasjoner de vekker. Eller rettere sagt, det er ikke så viktig at de virkelig vekker de bestemte minner og assosiasjoner, som at de vilde vekke dem hvis de fikk tid til å virke på bevisstheten. Ordene følelsesinnhold bestemmes merkelig nok som oftest mindre av virkelige assosiasjoner enn av latente, mulige assosiasjoner. Men selv om assosiasjonene i virkeligheten forblir latente, meddeler de ordene deres umiskjennelige affektive kvalitet. Disse uttrykkenes okkulte muligheter gjør det så vanskelig for oss å nyte et dikt på et meget fremmed språk. Vi gjør det bare til gjenstand for lærd lesning, som Kierkegaard sier. Det er en forholdsvis lett sak å tilegne seg de fremmede ordenes begrepsinnhold, hva de betyr, men det krever en lang innforlivelse å bli fortrolig med det subtile nett av flyktige assosiasjonsmuligheter som farger de fremmede ord i deres eget samfund.

Under et språks utviklingsgang har denne følelsesmessige side ved ordene ikke mindre behov for å festnes enn den begrepsmessige side. Det er denne siste sprogshistorikerne har pleiet å legge vekt på, men det er den første som spiller den største rolle for det dikteriske språk. Det er imidlertid verd å legge merke til at begge utviklinger som regel vil være solidariske. I og med at ordenes begrepsfære blir skarpere avgrenset, vil nemlig også deres følelsesmessige innhold få sitt område tydeligere opstukket, for det som ikke er konseptuelt ved ordene er affektivt. Hva den dikteriske bruk trenger, er den sikre og instinktive sondering mellom de to elementer. Ved den blir hvert element mere uavhengig og kan utnytte sine muligheter på en mere særegen og virkningsfull måte.

Det kan i første øieblikk synes besynderlig at noget så vagt som følelsesbetoningen ved et ord kan festnes ved en språkutvikling. Det er allikevel en kjensgjerning som vi kan iakttå særlig i høit utviklede litterære språk, selv om vi har vanskelig for å definere den og peke på den i enkeltheter. De følelsesmessige assosiasjonskomplekser som danner den mere eller mindre bevisste bakgrunn for de enkelte ord, er likeså virkelige, om enn likeså litet håndgripelige som de glitrende reflekser i en kruset vannflate. De mulige følelsesassosiasjoner er selv ikke annet enn reflekser som kastes tilbake av de felles minner og sprer sine spekterfarger over ordene. Og festnede – hvis man kan bruke et så håndfast ord om noget så eterisk – festnede assosiasjonskomplekser er bare mulige i den

utstrekning et bestemt samfund har det samme følelsesliv, grunnet på felles anlegg, felles oppdragelse, felles åndelig tradisjon. Den viktigste *agens* ved den affektive sprogfestning er den store dikter, men bare den som på en forunderlig måte formår å lytte sig til og presisere i den riktige retning den litt vagere resonans som ordene har i det samfund hvis sprog han har arvet og som han selv skriver for. Dikterens fullkommengjørelse av sproget må skje i harmoni med dette samfunds sproglige forutsetninger; han må vite instinktivt å føie sine tendenser inn i sprogets almindelige tendenser. Men den enkelte dikter kan allikevel ikke utrette stort endelig, selv om han eier dette fine øre og denne skapende sprogevrne. Opgaven krever en rekke diktere fordelt over et lengere tidsrum, hvori den ene avløser den annen, således at deres bestrebelser danner et virkelig kontinuum og blir en virkelig tradisjon. Og som ovenfor antydnet, arbeidet på den affektive festning av sproget krever som solidarisk forutsetning at det begrepsmessige ved ordene, det som er helt prosa, blir avgrenset; uten grensen for det konseptuelle er det nemlig ikke mulig sikkert å føle det som ligger utenfor grensen. For der begrepene ophører, begynner poesien.

Disse betraktninger turde vise at når vi finner det sekstende århundres sprog hos Ronsard og Shakespeare i og for sig mere poetisk enn det senere mere festnede sprog, så skjer det bare ved et perspektivisk bedrag. Vi kan nemlig med vår beste vilje ikke undgå å se det eldre sprog mot det festnede nutidssprog som bakgrunn. Det som i den eldre sprogform går ut over nutidsordenes begrepskjerne virker på oss poetisk, det gir takket være vårt sammenligningsobjekt uttrykkene en eiendommelig farvning og en lysbrytning som de ikke hadde da de blev skrevet. I en sprogform hvor ordenes begrepsinnhold ennå ikke er så bestemt avgrenset og hvor følelsesassosiasjonene derfor heller ikke ennå er sikkert festnet ved en lengere litterær bruk, er uttrykkenes poetiske innhold forholdsvis magert og ubehjelpelig. Vage, begrepsfattige ord som vi alle vet kan være så dikterisk stemningsfylte, blir det først i et festnet sprog hvor de kan stå frem mot begrepsuttrykkenes ugjennemsiktige bakgrunn. Derfor kan man trygt si at det sekstende århundres fransk og engelsk er poetisk vakrere i det tyvende århundre enn de var i det sekstende; at Shakespeare's ord idag har et rikere skjær enn da de fløt fra hans penn. Dette skjær er å ligne med den patina som tiden har lagt over mange maleres verker. En lignende bemerkning kan gjøres om Holbergs sprog; det er så langt fra å ha mistet noget av sin maleriske kraft ved at tiden har fjernet det fra oss; det virker tvertimot rikere og kuriøsere på oss enn det virket på hans samtidige. – Det er ikke bare tidens avstand som kan gi en sprogform et poetisk skjær ved å sette den opp mot en senere mere festnet sprogform som bakgrunn. Vi kan i vårt land iaktta hvorledes den samme virkning oppstår mellom to samtidige sprogformer. Vi griper

oss ofte i å si at landsmålet er et vakrere poetisk sprog enn riksmålet. Jeg er ikke i tvil om at dette inntrykk for størstedelen skyldes at vi ikke kan undlate å se landsmålet mot riksmålet som bakgrunn. Både det at ordene i sin lydlige form avviker fra riksmålsordene og at deres begrepssfære for en stor del ikke faller sammen med riksmålsordenes begrepssfære, gir dem det poetiske skjær som umiddelbart virker på oss. Men det er en rikdom som ikke hører det ufestnede landsmål til som eget selvstendig eie; det er en rikdom det skylder riksmålets tilstedeværelse.

II

Jeg tror at disse generelle betraktninger kan kaste lys over det franske sprog som poetisk redskap- og over den utvikling det i så henseende undergikk fra det sekstende til det syttende århundre. I denne tid blev det ikke bare det ypperste tankens redskap som den moderne civilisasjon har formådd å forme sig. Det blev et diktningens og et drømmens instrument så mangestrengt, så fint avstemt, så rent klingende som neppe noget instrument et folk har eiet. Utviklingen skjedde langsomt men sikkert, som ledet mot et bestemt mål av et immanent forsyn.

Middelalderen hadde gjort flere tilløp til festningen av et dikterisk sprog. Trubadurpoesien og den nordfranske høviske diktningens sterke sans for de tekniske krav hadde ganske naturlig ført til rendyrkning av sproget. Men disse litteraturformer fikk bare et kort liv, og det innvunne gikk snart tapt igjen. Det fjortende og det femtende århundre betydde av grunner som er vanskelige å påvise, stort sett en nedgang i litterær og sproglig sans, og om de tekniske krav ennå levde, var det som tomt spillfekteri som dikterevnen sjelden formådde å gjøre poetisk fruktbart. Det sekstende århundre blev også på dette område det store vendepunkt. Det gjenoptok det tolvte århundres forsøk, men på et meget bredere og følgelig solidere grunnlag. Det var ikke bare et lyrisk sprog det bevisst søkte å skape, men på én gang de forskjellige sprog for prosaen, for den lettere og den høiere lyrikk, for eposet, for tragedien. Du Bellay's manifest av 1548 viser bedre enn noget annet at man forstod at den nye litteraturs eksistens for en vesentlig del var et sproglig problem. Alle renessansens skribenter bidrog bevisst til å løse dette problem. Det er en ren undtagelse når en forfatter som Rabelais ennå helt stiller sig på det foregående århundres grunn hva sprogbehandling angår. Alle de andre, med Ronsard og Montaigne i spissen, arbeider målbevisst ikke bare med å tilføre det franske sprog nytt stoff, men også med å rense det gamle og å elte det nye sammen med det gamle. Men et litteratursprog er ikke skapt på én dag og knapt nok på hundre år. Det må sies at det sekstende århundre tross sitt iherdige arbeide ikke nådde å løse helt sin sproglige oppgave. Der er ennå hos de fleste av dets største skribenter, både hos Ronsard og hos Montaigne, en sproglig rikdom som de gir inntrykk av ikke at være helt herre over. Deres sprog virker på oss som en frodig blomsterhave som visstnok er vakker, men som har fått vokse fritt i flere år uten lukning og beskjæring og hvor de foredlede blomster er på vei til å gro villt igjen. Der er forøvrig en dobbelt grunn til denne usikkerhet og overdådighet. Tross skribentenenes beste vilje er der ennå igjen litt av arven fra den senere middelalder med dens mangel på sans for stil og for kunstnerisk vraken og velgen. Og til denne

arv kom de næsten altfor store nyerobringer som innførelsen av en mengde nytt sprogstoff betydde. En begjærlig berikelse av sproget med fremmed gods – ord og vendinger, først og fremst latinske og greske, men også italienske og spanske – blev ett av skribentenets viktigste krav på litterær berømmelse. Det tok naturlig nok tid før disse sproglige landevinninger kunde bringes under rasjonell dyrkning og gjøres litterært fruktbare. Men med tilførslen av klassisk gods fulgte også botemidlet mot sprogforvirringen, – stilsansen. Humanistene var begynt å lese antikkens diktere og skribenter på en ny måte. De så ikke lenger i deres verker bare skattkamre for jordisk og guddommelig visdom. De hadde av ukjente grunner fått sine øren opplatt for ordenes og versenes egen sang. De lærte å forstå at poesien har både et legeme og en sjel, og at legemet må pleies med kjærlighet om sjelen skal skinne ren igjennem dets trekk. Det vilde, som allerede antydte, være urettferdig helt å frakjenne middelalderen denne formsans. Den høviske diktning og det trettende århundres skulptur vilde øieblikkeiig gjøre en sådan påstand til skamme. Og neppe nogen renessansedikter har hatt en åpnere og mere umiddelbar sans for formens renhet hos Virgil enn Dante, hvis *Komedie* er et monument på hvor høit stilens og versenes strenghet kan bære en edel tanke. Men denslags bestrebelser blev av kort varighet i hvert fall i den franske litteratur. Dikterne lærte ikke å stille det tekniske problem i all dets vanskelighet og almindelighet; de fant større fornøielse i å leke med formens hindringer enn i å omdanne dem til poesiens vinger. Det var først i det sekstende århundre at de gikk trett av leken og rustet sig til ærgjerrigere flukt.

Formsans og stilsans var kanskje oldtidens viktigste arvelodd som renessansen for første gang forstod å forvalte. Det humanistiske åndsinnhold, den nye filosofi og dens nye syn på naturen og menneskelivet utgjør visselig en overmåde viktig del av de verdier den tid tilførte oss, men disse ting står allikevel i nært slektenskap med åndsstrømninger hvis løp i virkeligheten aldri var blitt stanset ned gjennom middelalderen. Når renessansen for oss nutidsmennesker fortoner sig som en åpenbaring, er det først og fremst fordi den åpnet vårt syn for skjønnhetens ideale verden. Skjønnheten hadde naturligvis levet også i middelalderen, men næsten som i landflyktighet, som en *ancilla theologiae*. Først i det sekstende århundre fikk begrepet «det skjønnne» en selvstendig eksistens, og skapning av skjønnhet fri for jordisk trelldom blev kunstnernes og dikternes altoverveiende mål. Denne nye sans for formens skjønnhet som dengang spiret og grodde, skulde imidlertid først adskillig senere få sin fuldendte litterære utvikling: det franske syttende århundre er i sin diktning renessansens fullmodne frukt.

Det er paa bakgrunn av denne generelle nydannelse og utvikling i formsans at den særlige utvikling av det litterære sprog, dikternes viktigste tekniske redskap, må sees, hvis man vil forstå dens ophav og hvis man vil bedømme rettferdig dens forbigående forvillelser. Likesom billedhuggere og arkitekter tok lærdom av de skatter som jorden gav tilbake, gjennom støvet humanister og diktere bibliotekene som hadde bevart oldtidens diktning. De ene som de andre fulgte valgsproget *antiquam exquirite matrem*, fordi de med intuitiv sikkerhet følte at ingen som antikkens diktere og kunstnere kunde lære dem den formens skjønnhet som var den nødvendige klædning for hvad de hadde å uttrykke. De vilde efter antikkens mønster forme sine redskaper og lære sitt håndverk for å kunne skape, ikke en epigon litteratur, men en ny diktning. I så henseende var mål og hensikter sunde og livskraftige. At metodene i enkelthetene kunde bli både barnaktige og pedantiske, har i sammenligning lite å si. Enkelte velmenende skribenter som Pasquier betraktet oldtidens litteratur vesentlig som mønstersamlinger av smukke uttrykk og vendinger som burde overføres eller efterlignes. De fleste teoretikere hadde først og fremst blikket henvendt på visse sider ved oldtidens retoriske tradisjon, de velavrundede beskrivelser og lignelser, de maleriske epitheta, de lapidariske sentenser og de levende, rammende uttrykk; de festet sig mere ved de briljerende sider enn ved den veltuktede enkelhet. Diktlærene inneholdt hele stilistiske reseptsamlinger; der blev skrevet utallige *Antibarbarus* og *Gradus ad Parnassum*. Selv dikterne holdt sig langt fra for gode til å gå i antikkens retorikklasser. At de tok alle disse ting likeså alvorlig som teoretikerne, viser best Ronsard's anvisninger: «La Poesie ne peut estre plaisante, viue ne parfaite sans belles inuentions, descriptions, comparaisons, qui sont les ners & la vie du liure qui veut forcer les siecles ... Tu n'oubliras les comparaisons, les descriptions des lieux: fleuves, forests, montaignes, de la nuict, du leuer du Soleil, du Midy, des Vents, de la Mer, des Dieux & Déesses, avecques leurs propres mestiers, habits, chars, & cheuaux: te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere»¹³⁷ – «[Il faut illustrer les vers] de comparaisons bien adaptées, de descriptions florides, c'est à dire enrichies de passements, broderies, tapisseries & entrelassements de fleurs poétiques ... Relisant telles belles conceptions, tu n'auras cheueu en teste qui ne se dresse d'admiration».¹³⁸

Men om Ronsard således fulgte retorikernes metoder til sprogets berikelse og stilens pryddelse, eide han også versekunstnerens evne til å smelte denne rikdom til en harmonisk og velklingende helhet. Han fremhevet versenes musikalske natur og rådet poetene til å fremsi dem høit, eller «synge» dem ut når de diktet. Ti «øret er en sikker dommer over versets bygning likesom øiet over et maleris farver».¹³⁹ Denne gylne regel var vel allerede delvis blitt overholdt, men det var antagelig

første gang den blev formet, og formet omtrent som Fontenelle's rammende uttrykk for poesiens materielle betingethet: «l'oreille, sa maîtresse souveraine, et maîtresse très délicate». [140](#)

Hånd i hånd med utviklingen av stilens bøielighet og rikdom og av versets velklang og mykhet gikk den gradvise siktning av sprogstoffet. Ord og vendinger prøvdes bevisst og fikk efterhånden tildelt sig den hierarkiske plass som tilkom dem. Denne bestemmes av ordenes assosiasjonsbakgrunn som igjen er avhengig av de uttrykte begrepers art og delvis av ordenes relative sjeldenhet. Sprogets forråd på uttrykksmidler blev på det vis fordelt i horisontale lag som skribentene ikke lenger behøvde å blande vilkårlig sammen. Der dannedes fornemmelig fire hovedlag som det blev lett å holde ut fra hverandre: det lave sprog, det høviske omgangssprog, det litterære prosasprog og det dikteriske, for ikke å si de dikteriske sprog, for innenfor hvert lag kunde der igjen skjernes adskillige avskygninger. Det blev mulig på fransk å tale flere sprog. Men det som i denne forbindelse blev av overordentlig betydning, var utformningen av de litterære sprogtrin, for den ophøiede prosa, for lyrikken, for eposet og tragedien. Selve valget av vendinger fra et bestemt hierarkisk trin blev nok til å anslå grunnstemningen og til å forsterke den. Den sprogsans som således skapt, hindret særlig at lave, klossede eller skurrende ord brøt inn og forstyrret diktets eller tragediens tone.

Denne utvikling hvis tendenser jeg her har skissert i noen linjer, tok ett hundre år for nå en relativ fullkommenhet. Den gjorde et første sterkt fremstøt med Plejadens diktere, og fortsattes av endel av tragedieskribentene som Garnier og Montchrétien. Montaigne må ikke glemmes i denne sammenheng. Alle kjenner det store navn som møter oss i begynnelsen av det syttende århundre, Malherbe. Han avklarte med sin sproglige nøkternhet den rikdom som renessansedikterne hadde skapt, men uten helt å mestre den. Det var det sekstende århundres mandige, velklingende, allerede veldifferensierte sprog, siktet gjennom Malherbe's kritiske smag, som Corneille mottok og formet til et praktfullt dikterisk redskap.

Enkelthetene i denne utvikling kan ha liten interesse, men dens retning og resultater er overmåde betydningsfulle. Den skapte ved en iboende forutseenhet det sproglige redskap uten hvilket Racine's diktning vilde ha vært anderledes og mindre fullkommen. Den gav ikke alene idéene utvetydige uttrykk, men den festnet samtidig avskygningene i ordenes følelsesresonanser. Der hersker ofte hos ikke-franske kritikere den fordom at Racine's sprog nettop fordi det er så festnet, er tørt og upoetisk, mere skikket til optrevlende sjeleanalyse enn til å meddele lidende menneskers følelser. Men hvorledes skal en dikter kunne meddele sine lesere eller

tilhørere den mest flyktige av alle ting, den poetiske grepethet, hvis han ikke med sitt sprog sikkert kan spille på deres mottagelighet, hvis han ikke kan være viss på at ordene og deres sammenstillinger vekker den samme assosiasjonsbakgrunn i dem som i ham selv? I den grad det ikke er tilfelle, blir det å dikte en usikker famlen etter leserens følelsesstrenger: dikteren treffer nok én eller annen streng, men kan ikke regne med å røre ved den rekkefølge av strenger som tilsammen gir det rene, harmoniske uttrykk for hans egen poetiske stemning. Dertil kreves et sprog hvor mykheten og smidigheten er en følge av dets presisjon og hvor ordenes klangvirkninger og rytmiske fordeling etterhånden for et fintfornemmende øre er blitt arbeidet inn i deres assosiasjonskomplekser, således at det for en dikter er mulig med ordenes forenede lydlige og affektive egenskaper å gjengi en sammenhengende stemningsfølge, et sammenhengende sjelelig innhold som flyter like avstemt og solidarisk som en melodi. Skapelsen av et lydhørt dikterisk sprog er én av den klassiske tidsalders største prestasjoner. Det er mulig at den ikke er absolutt enstydig med skapelsen av en høi diktning, men den første er en meget viktig betingelse for den siste. Uten det dikteriske sprog den forefant, vilde Corneille's og Racine's tragedie antagelig ha vært verdifull, fordi den var frembragt av diktere, men den vilde ikke ha nådd den høie kunstneriske fullkommenhet som for en vesentlig del er avhengig av instrumentenes fullkommenhet. Den høie spiritualitet kan kun uttrykkes ved stilens strenghet, enten denne strenghet i de enkelte tilfeller gir sig utslag i knapphet eller fantasifullhet, i enkelhet eller overdådighet. Derfor må det dikteriske sprog være likeså fjernt fra det daglige sprog som den daglige virkelighet er fjern fra den virkelighet dikterne åpenbarer for oss. Hvem har uttrykt den sannhet bedre enn Dante: *Stilo equidem tragico tune uti videmur, quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum, quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. Et quando, si bene recolimus, summa summis esse digna iam fuit probatum, et iste quem tragicum appellamus, summus videtur esse stilorum, illa quae summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet, salus, amor, et virtus, et quae propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant.*^{[n41](#)}

Fjerde kapitel. Den franske tragedieforms idealitet

- I. Diktning og virkelighet. Vårt moralsk-praktiske og vårt estetiske forhold til diktningens emne. Den dikteriske fjernhet. Hva er dikterisk sannsynlighet?
- II. Tragedien og den historiske fjernhet. Tragedieheltens ophøiethet og verdighet. Dikterisk emfase. Verseformen.
- III. Uvirkelighet og psykologi. Tragedien og fornuften. Formens strenghet.
- IV. *Les narrations. Les confidants.*
- V. Tragedien som praktisk produkt. *Les bienséances.*

Man har sett at til tross for de samtidige kritikeres motivering, var tidens og stedets enheter i tragedieskribentenes hånd, ikke realistiske midler til overbevisning, men tvert imot et redskap til å uvirkeliggjøre det dikteriske emne, til å heve det op over tid og rum, til å understreke at dikterverket er kunst og ikke levet liv, fordi det så må være hvis det skal nå en inderligere virkelighet. Enhetene tar, når de blir således brukt, sikte på den ideale verden; de er hvad vi med et forkortet uttrykk vil kalle et idealt redskap.¹⁴² Denne karakteristikk kan imidlertid få en videre gyldighet og tillegges en rekke viktige sider av den franske tragedieform. At idealitet er de franske tragediers vesen, sier sig selv, da den er all diktningens vesen. Det som i denne forbindelse har betydning, er at den tekniske tragedieform, det mangesidige tekniske redskap som er eiendommelig for de franske tragedier, er blitt, bevisst og ubevisst, dannet og tilpasset for å uttrykke, ikke den ytre realistiske virkelighet, men en dypere, ideal virkelighet. Det er således selv av ideal natur for såvidt som et redskap i overført forstand kan kalles idealt, når dets største anvendelighet går i det ideales retning. Et eksempel vil kanskje gjøre min tanke tydeligere. Likesom det er en kjennsgjerning at den fornemste del av det nittende århundres roman søkte å virke ved sin naturtro gjengivelse av den ytre levede virkelighet, den som alle vilde kunne gjenkjenne fra sin daglige erfaring, således er det klart at denne romans tekniske form, det vil si de redskaper og de konvensjoner den hadde utarbeidet eller godtatt for behandlingen og tilretteleggelsen av et emne, først og fremst tok sikte på å uttrykke denne ytre virkelighet; emnevalg, beskrivelser, psykologiske analyser, miljøskildring, sprogtone, alt blev med bevisst hensikt lagt op til den daglige erfaringsverden. På et analogt vis, men med en

motsatt tendens, hadde Corneille og Racine, som søkte å fremstille en helt annen virkelighet enn den ytre realistiske, formet sig et almindelig teknisk redskap som ifølge sin egenart var særlig egnet til å uttrykke deres diktnings ideale verden. Dette redskap var visstnok ikke helt og holdent deres egen skapning, de hadde for en stor del overtatt det fra den eldre tradisjon eller fra sine umiddelbare forgjengere. Men denne arv er blitt deres levende eie, de har sammenføiet dens spredte elementer med organisk nødvendighet. I den forstand kan man si at deres tragedieform er deres eget produkt, dannet i overensstemmelse med deres dikteriske behov.

Før jeg går over til å betrakte endel fremtredende sider ved den franske tragedieform ut fra dette nye synspunkt, som særlige redskaper til å uttrykke en ideal virkelighet, vil det kanskje være heldig å forutskikke endel almindelige bemerkninger om forholdet mellem virkelighet og diktning, om den dikteriske sannsynlighet og den dikteriske illusjon. Disse bemerkninger vil forhåpentlig hjelpe oss til bedre å forstå den franske tragedieforms eiendommelighet og berettigelse og til rettferdigere å vurdere det preg denne tragedieform setter på Corneille's og Racine's dikterverker.

I

At kunsten og diktningen begge er en efterligning av naturen (eller livet), det er alle estetiske teoretikere nødvendigvis enige om, men enigheten opphører så snart det gjelder å definere begrepet etterligning. Man kan vente at spørsmålet stiller seg på en særlig skarp måte for teatrets vedkommende, og det har også i virkeligheten alltid stått i forgrunnen i den teoretiske diskusjon om dramaet. For dette er ikke bare en fortelling om virkeligheten, som eposet og romanen, det er virkeligheten gjenfremstillet i tale og i handling av levende personer. På intet litterært område blir derfor spørsmålet om hvad det mangetydige begrep etterligning egentlig vil si, og om hvilken rolle selve etterligningen av virkeligheten bør spille i et dikterverk, så brennende som her. Og på intet litterært område blir faren så stor for å forveksle etterligning og kopi. Den dramatiske kunst som helhet betraktet (det vil si den litterære tekst og den histrioniske fremstilling i ett) står i så måte i samme stilling som maleriet og skulpturen; det er kunstarter hvor ordet etterligning har hatt en uvis rekkevidde, mens andre, som musikken, arkitekturen, lyrikken, ifølge sin natur har vært lykkelig forskånet for vill-ledende tydingen.

Hvis man antar den betydning som pleier å kalles den realistiske, som riktig, det er hvis en kunstnerisk etterligning vil si en såvidt mulig naturtro gjengivelse av den samlede virkelighet, både den ytre og den indre, må man ha lov til å slutte at selve virkeligheten vil være det estetisk fullkomneste, i hvert fall når den frembyr en lignende økonomi som i et dikterverk, hvad der i visse tilfeller er mulig. Denne slutning holder imidlertid ikke stikk. En statue som i etterligningen når helt det illuderende stadium, opphører å være et kunstverk. Forat vi skal kunne innta en estetisk holdning til et verk, er det nødvendig at vi betrakter det som en kunstig frembringelse, og ikke som et stykke virkelighet. «It is the representation of it, not the reality, that we require, the imitation, and not the thing itself ... The true pleasure we derive from theatrical performances arises from the fact that they are unreal and fictitious».¹⁴³

Hvis vi i den levede virkelighet blev vidner til handlinger som ved sin art og sitt forløp svarte til dem som er fremstillet i *Kong Ødipus* eller i *Phèdre*, vilde de nok fremkalle sterke følelsesreaksjoner hos oss, men de vilde neppe vekke noen estetisk følelse. Eller, for å ta et ennu mere slående eksempel, hvis man tenker seg at tilskuerne til siste akt i *Othello* opdager at skuespilleren ikke bare spiller den opdiktede person Othello, men som en følge av et tilfeldig, men nøiaktig sammentreff av de personlige livsforhold med de opdiktede, spiller sig selv og sin

egen skjebne og dreper den skuespillerinne som fremstiller Desdemona av de samme grunner som Othello i dramaet dreper Desdemona, – hvis tilskuerne opdager dette, vil det dikteriske trylleri svinne og den behag-blandede tragiske gysen øieblikkelig vike for en ganske annen redsel, ledsaget av den sterkeste ulyst. I og med at de fornemmer at det hele er virkelighet og ikke dikt, slår deres forhold til hendelsene fullstendig om. Så lenge de trodde at skuespillet var løgn og forbannet dikt, kunde de sitte som rolige tilskuere til en handling som ikke på nogen måte påkalte deres inngripen. Men så snart de blir var at handlingen er reell og har reelle følger, trer virkeligheten som de for et øieblikk var undsluppet, igjen frem med alle sine krav til deres handlen. Den levede virkelighet får nettopp for oss sitt uhyggelige preg av virkelighet ved den sum av fordringer den stiller til vår handlen. Og selv om vi flykter fra fordringene og nekter å opfylle dem, holder den oss fangen ved den moralske dom som vi, bevisst eller ubevisst, må felle over vår egen flukt. Vårt forhold til virkeligheten er nødvendigvis et moralsk-praktisk, idet den alltid på én eller annen måte, direkte eller indirekte, påkaller vår handlen. Vårt forhold til et dikterverk må imidlertid være kontemplativt, vi må innta en blott og bar tilskuers holdning til det, hvis resultatet skal være estetisk opplevelse. De to holdninger, den moralsk praktiske og den estetiske, er, om det enn er mulig metafysisk å forlike dem, i sine faktiske utslag motstridende, og de utelukker hverandre gjensidig. Den levede virkelighet er poesiens verste fiende. En dramatisk dikters første omsorg må derfor, hvis han vil få sine tilskuere eller sine lesere til å tre i et kontemplativt, estetisk forhold til sitt verk, være å skjære over alle de bånd som binder dem til deres virkelighet.

Men allerede den omstendighet at handlingen opføres på en scene av skuespillere eller finnes nedtegnet i en bok er, kan man si, tilstrekkelig til å berøve et drama en sådan virkelighetsillusjon. Og det er til en viss grad riktig, for begge disse tilfelle medfører en viss grad av kunstighet, en sum av uvirkelige konvensjoner som gjør en estetisk holdning mulig. Men det er ikke nok til å gjøre vår holdning utelukkende estetisk. Hvis dramaet ved sin emnebehandling mere eller mindre er en gjengivelse av tilskuernes eller lesernes levede virkelighet, vil det ved de assosiasjoner det vekker, uvegerlig fremkalle hos dem moralsk-praktiske reaksjoner som vil svekke de estetiske reaksjoner. De to arter reaksjoner summeres ikke, men innskrenker hverandre. Og tilskuerne og leserne kan ikke av et sådant drama bli hensatt i en helt kontemplativ tilstand. Derfor har en realistisk samfundsdiktning så vanskelig for å nå det rent dikteriske, da den fremkaller så mange estetisk urene følelser som skygger for de andre. Den kan gripe oss, ryste oss og holde vår moralsk-praktiske interesse fangen, men som poesi får den oss vanskelig i tale. Helt dikterisk kan den først bli, – forutsatt at den har lødighet til

det, – når det samfund og den virkelighet som den er frem sprunget av, er døde, og den kan tale til uinteresserte mennesker.

Vår holdning til et dikterverk kan altså være av blandet natur, på én gang moralsk-praktisk og estetisk, men således at jo sterkere den ene side er, jo svakere er den andre. Og selv om det er nødvendig for vår estetiske holdning at vi er på det rene med at dramaet er dikt og ikke virkelighet, er denne omstendighet ikke tilstrekkelig til å garantere et rent estetisk behag, da der kan være trekk ved dramaets «afterligning av naturen» som lett vekker assosiasjoner til den virkelighet vi står midt oppe i. Det kreves enn yderligere at der mellom dramaets virkelighet og tilskuernes egen virkelighet er den fornødne avstand. Avstanden eller fjernheten er dikterens viktigste middel til å opheve vår moralsk-praktiske holdning og derved gjøre vår estetiske opplevelse mulig.

Hvor stor avstanden må være for å nå sin hensikt, det er et spørsmål som ikke kan besvares i sin almindelighet. Den avhenger av emnets og dikterverkets art. – For å forenkle vår fremstilling har vi hittil gått ut fra at vårt eneste forhold til virkeligheten er av moralsk-praktisk art.¹⁴⁴ Det er imidlertid til en viss grad mulig å innta en estetisk, kontemplativ holdning, ikke bare overfor kunstverker og dikterverker, men også overfor den virkelighet vi lever i og utgjør en del av. De forskjellige mennesker eier i en høist forskjellig grad evnen til en estetisk innstilling overfor sin egen virkelighet. Det interesserer oss imidlertid i denne forbindelse mere å konstatere at denne evne for hver enkelt varierer sterkt etter de forskjellige utsnitt av virkeligheten som den velger til gjenstand. Det er lettere å forholde sig estetisk overfor en blomst enn overfor et landskap, fordi landskapet i almindelighet berører vårt praktiske liv mere enn blomsten; men en bonde vil på den annen side ha meget vanskelig for å bevare sin estetiske sinnsro overfor de røde valmuer som så overdådig pryder hans akre. Det er lettere å forholde sig estetisk overfor den ytre natur enn overfor den menneskelige, overfor et landskap enn overfor begivenheter; ennvidere overfor gledelige eller nøitrale begivenheter enn overfor rystende ulykker. Det er få mennesker gitt å kunne innta den kontemplative holdning overfor det umiddelbare skue av oprivende hendelser, og selv for disse mennesker vil den vold de må øve på sig selv for å skape avstanden, nedsette kontemplasjonens selvfølgelighet og renhet. Skjønt det estetiske forhold til virkeligheten således er avhengig av de individuelle forutsetninger, gjelder allikevel den almindelige regel at jo mer omfattende og alvorlig vedkommende utsnitt av virkeligheten er, jo flere berøringspunkter vil det ha med vår egen virkelighet, jo lettere vil det vekke moralsk-praktiske reaksjoner i oss, og jo vanskeligere vil det være for oss å innta en ren kontemplativ holdning til det.

Denne regel kan uten videre overføres på det dikteriske område. Bare at det her ikke er vi, men dikteren som skaper avstanden, og som må skape den hvis han vil få meddelt oss sitt særlige budskap. Man kan uten paradoks si at i én forstand består den dikteriske evne vel så meget i å uvirkeliggjøre som i å virkeliggjøre. Forat en diktning skal være poetisk, må den begynne med å være uvirkelig. Denne nødvendighet har alle sanne diktere til alle tider ubevisst følt, og de har alltid søkt å legge avstand mellom sine dikterverker og deres publikum. Midlene de har betjent sig av, har vært mangfoldige, men man kan inndele dem i to klasser: på den ene side sprogbehandlingen, på den annen emnevalget og emnebehandlingen.

Denne fjernhet er altså nærmest en dikterisk nødvendighet av negativ art, et *sine qua non*. Men som så mange andre tekniske nødvendigheter i kunst og diktning kan den få en positiv betydning når dikteren bruker den som et selvstendig poetisk virkemiddel i tilfeller hvor emnets natur ikke innebærer nogen større fare for innblanding av praktisk-virkelige motiver. Han bruker irrealiseringen, det fantasifulle, det kimæriske for deres egen dikteriske skyld og skaper det poetiske skjær som avstanden sprer over disse virkemidler, likesom Vårherres natur forklarer ethvert landskap ved fjernhetens blå tone. På denne virkelighetsflukt som positiv dikterisk gjenstand hviler all hyrdediktning, en stor del av heltediktningen (som Ariosto's *Orlando*) og adskillig dramatisk diktning (f. eks. Shakespeare's komedier).

Om vi på det vis legger en stor vekt på et dikterverks fjernhet fra vår egen virkelighet, må vi ikke la oss forlede til å overdrive fjernhetens egenverdi, således som Coleridge tilsynelatende har gjort i den passus jeg ovenfor citerte av ham. Poesiens kjerne er ikke det at dens gjenstand er opdiktet eller at den er oss fjern. Skjønt disse sider ved den kan ophøies til forholdsvis selvstendige kunstmidler, er de allikevel først og fremst til for å åpenbare en annen dypere virkelighet som nærer dem og gir dem deres berettigelse. De er nødvendige betingelser for at poesien skal kunne komme frem, men selve poesien er et budskap om det skjulte liv som banker mere eller mindre sterkt under den overfladiske virkelighet. Denne banken fornemmes vanskelig så lenge virkelighetens krav holder oss fangne. For å høre den må vi flykte bort fra nuet hen i diktningens fjernhet; vi må la vårt øre og vårt sinn stemme på en egen uvirkelig måte. Dertil tjener versenes kunstige velklang, ordenes uventede sammenfletning og dikterens besnærende evne til å gjøre det opdiktede og uvirkelige sannsynlig. Denne poesiens verden er idéenes verden, ikke i deres hypostatiske, intelligible tilværelse, således som gudene alene kan skue den, men i deres jordiske inkarnasjoner som dikterens sjel gjennomtrenger, kanskje sig selv uavvitende.

Jo dypere den virkelighet er som et dikterverk fremstiller, jo høiere de idéer som åpenbarer sig i det, desto større må avstanden være mellom vår virkelighet og dikterverkets emne og form. Det må befries for alle spor fra dikterens og vår daglige virkelighet, for alt som tydelig minner om denne vil i vår bevissthet uundgåelig trekke den høiere verden ned. Vi må desorienteres for helt å forhindres fra å bruke på denne verden de mål, de verdier, de resonnementer som har gyldighet innen vår egen virkelighet. Å oppleve estetisk det høieste dikterverks gjenstand krever en sådan anspennelse av vår estetiske sans at alle forstyrrende elementer må utelukkes. Alle våre åndsevner må konsentreres i den ene retning og enhver splittelse i motstridende retninger undgås. I det øieblikk må hele vårt jeg være kontemplasjon for at dikterverkets virkelighet kan meddele sig til hele vår personlighet, og ikke bare få den stykkevis i tale.

Dette gjelder blandt diktartene særlig for tragedien, som ifølge sin egenart er en diktning om den dypeste virkelighet. Den krever i hele sitt anlegg den største fjernhet fra tilskuernes og lesernes stode, hvis den skal virke rent og helt estetisk. Man kan vende forholdet om og si at med en liten avstand er det umulig for dikteren å nå den høieste tragiske patos. Den trangere atmosfære blir hurtigere mettet og tar ikke imot utover en viss grad tragisk spenning, mens den videre, mere for utsetningsløse atmosfære næsten ingen metningsgrense kjenner. Ibsens *Gengangere* vil aldri for oss på grunn av sin realistiske teknikk, tross alt dikterisk geni, kunne nå en saa høi tragikk som de greske skjebnedramaer, fordi avstanden i tid og rum og menneskelige forhold i det hele tatt mellom oss og dikterverket er mindre i det første enn i det siste tilfelle. En teknikk som bevisst søker å bringe oss efterligningen inn på livet, begrenser selve diktereavnens muligheter, selv om den kan synes aldri så logisk begrunnet. Fordi den i sitt vesen er anti-poetisk, legger den inspirasjonen i lammende lenker, mens andre, tilsynelatende meget vilkårlige hemninger og vanskeligheter kan virke som dikterens beste spore. – Det må innrømmes at den ideale, ikke-realistiske teknikk forutsetter en høiere litterær kultur hos tilskueren og leseren. Den krever at de utvungent kan tenke sig inn og fritt bevege sig i det forutsetningsløse. At det for mennesker med liten litterær kultur, og især for det publikum som nutidens altslukende lesning og overalt utbredte litteratur har skapt, faller lettere å trenge inn i den diktning som foregår for deres stuedør og hvor de så å si selv optrer, er en sak for sig. Men dette publikums forhold til diktningen er meget urent og grumset; dets estetiske nydelse er blandet op med de praktiske følelsers slagg. Det kan ikke komme i kontakt med det skrevne og det spillede medmindre dette for hver linje gir dem anledning til å gripe i sin egen barm. Og i det samme øieblikk vi gjør det, har *dikteren* mistet sitt tak i oss og veket plassen for moralisten, polemikeren eller resonnøren.

Man kan innvende at de prinsipper som her er utviklet om dikterverkets nødvendige uvirkelighet vilde føre til ophevelsen av ethvert dikterverk, da dette dog også er en gjenstand for våre sanser og sammensatt med materialer som i siste instans er hentet fra vår egen levede virkelighet. Ja, men disse materialer er i dikterverket disponert på en måte som ikke lenger minner om vår virkelighet. Parthenon er bygget av sten hentet fra naturens marmorbrudd, og stenenes opstabling og likevekt er underkastet de samme naturlover i templet som i en haug klippeblokker, og dog kan de to byggverk, arkitektens og naturens, ikke sammenlignes. Der er med hensyn til anvendelsen av byggematerialene en like stor avstand mellom et genialt dikterverk og vår levede virkelighet som mellom Parthenon og en stenrøis.

Hvis diktningen skal begynne med å være uvirkelig, hvad blir der så av det sannsynlighetsprinsipp som var de litterære teoretikere så kjært i det sekstende og det syttende århundre? Det sannsynlige i diktningen var for dem det samme som det sannsynlige i virkeligheten. Det var av realistisk natur, fordi det var grunnet på logiske, rasjonalistiske betraktninger, og ikke på en uhildet iakttagelse av diktningens vesen. Den utstrakte anvendelse de gjorde av det i utarbeidelsen av sine teoretiske systemer, viser best hvor uholdbart det var. Det høres nu for tiden næsten utrolig at de krevde tidens og stedets enheter for sannsynlighetens skyld, disse enheter som moderne lesere, forøvrig med like liten berettigelse, nettop finner så usannsynlige ved den klassiske tragedie. Dette realistiske sannsynlighetsprinsipp var i hvert fall teoretisk det eneherskende i hele den klassiske periode. Abbé du Bos var, såvidt mig bekjent, den første til å erkjenne at den dikteriske sannsynlighet intet virkelighetskriterium har:

«... Que des personnes plus hardies que moi, osent marquer les bornes entre la vraisemblance et le merveilleux, par rapport à chaque genre de poésie, par rapport au temps où l'on suppose que l'évènement est arrivé; enfin, par rapport à la crédulité, plus ou moins grande, de ceux pour qui le poème est composé. Il me paraît trop difficile de placer ces bornes ...

Il ne me paraît donc pas possible d'enseigner l'art de concilier le vraisemblable et le merveilleux. Cet art n'est qu'à la portée de ceux qui sont nés poètes et grands poètes. C'est à eux qu'il est réservé de faire une alliance du merveilleux et du vraisemblable, ou l'un et l'autre ne perdent pas leurs droits. Le talent de faire une telle alliance, est ce qui distingue éminemment les poètes de la classe de Virgile, des versificateurs sans invention et des poètes extravagants.»¹⁴⁵

Et dikterverks sannsynlighet består ikke i nogen analogi med vår virkelighet og kan ikke benektes eller bekreftes ved noget ytre kjennemerke. Den er ene og alene dikterens hemmelighet. En stor dikter vet å gjøre sitt verk uvirkelig, men han vet samtidig å besnære oss således at så lenge vi er under dets innflydelse, godtar vi det uvirkelige og finner det selvfølgelig. Han søker ikke å skape noen virkelighetsillusjon hos oss, men å opnå hvad Coleridge kalte en ophevelse av vår vantro.¹⁴⁶

En dikter kan gjøre de usannsynligste ting til fullstendig sannsynlige, hvis han formår å innhulle dem i den rette atmosfære og fylle dem med dikterisk liv. Det er imidlertid ikke så meget vår overbevisning han må vinne, som opgivelsen av våre krav på å overbevises. Jeg vet ingen som har uttrykt den tanke så klart som forfatteren av den merkelige greske avhandling *Om det sublime*. Jeg vil derfor gjengi hans ord: «Geniets virke er ikke å overtale tilhørerne, men snarere å hensette dem utenfor sig selv. Det som slår én med undren virker uundgåelig som en fortryllelse på oss og står alltid over det som bare overbeviser og behager oss. For vi har i almindelighet våre overbevisninger i vårt herredømme, men sådanne avsnitt utøver en så uimotståelig beherskende kraft at de får overtaket hos alle tilhørere.»¹⁴⁷

Den moderne kritikk glemmer ofte at diktekunsten til syvende og sist er en trolldomskunst og som sådan hevet over den almindelige virkelighets lover. En dikter som er trollmann, behøver ikke å bekymre sig om noget sannsynlighetsprinsipp, men kan trygt følge sin fantasi på tross av allverdens sunde fornuft. *Skjærsommernattsdrømmen* har en større sannsynlighet og overbevisningskraft enn noget naturalistisk drama.

Hvorledes denne sannsynlighet skal opnåes er, som sagt, dikterens hemmelighet. Men vi kan ihvertfall si at likesom der er en vesensforskjell mellem den dikteriske virkelighet og vår daglige virkelighet, er der en vesensforskjell mellem den dikteriske og den almindelige virkelighetsillusjon, og at det følgelig er helt forkjært å ville skape den dikteriske illusjon med de midler som man vilde bruke til å opnå den almindelige illusjon. Med andre ord, realismen som teknisk system går ikke i retning henimot poesien, men i retning bort fra poesien.

II

Disse lange generelle betraktninger tillater mig å være mere kortfattet i anvendelsen av synsmåten på den franske tragedie. Min opfatning er at en rekke av det man kan kalle den klassiske tragedies postulater i dikterens hånd er midler til å uvirkeliggjøre tragediens emne og til å fjerne det fra tilskuernes virkelighet. Dette gjelder, som vi allerede har sett, for tidens og stedets enheter, men det gjelder også for flere andre viktige sider ved tragediens tekniske struktur; jeg tenker her særlig på det emnevalg og den behandling av emnene som er særegen for den.

Den franske tragedie søker, i likhet med den greske tragedie, fortrinsvis sine emner i den lengst forgangne fortid, og da først og fremst i den greske sagnverden som allerede de greske tragikere hadde tilrettelagt som dikterisk stoff, men dernæst også, ved en logisk utvidelse av kretsen, i den romerske og gammeltestamentlige oldtid. Rent undtagelsesvis har den hentet sitt stoff fra middelalderen (*Le Cid*), og ennu sjeldnere fra samtiden (*Bajazet*), men da fra et fjerntliggende land. Den er altså ifølge sine emner mytologisk eller historisk, men, sier Schlegel, «dens behandling av de mytologiske emner er kun altfor ofte ikke virkelig mytologisk og av de historiske ikke riktig historisk». ¹⁴⁸ Deri må man gi den tyske kritiker rett, men man kan ikke følge ham i den verdidom han kommer til. De franske tragedieskribenter formådde kanskje ikke å gi sine emner historiens ytre ekthet, men det var heller ikke deres opgave. Det er meningsløst å forlange at en dikter skal forholde sig som en historiker overfor fortiden. Historiens virkelighet er bare en utvidelse av vår daglige prosaiske virkelighet, som ikke er diktningens gjenstand. Poesien kan ikke bekymre sig om den historiske virkelighet fordi den, som Aristoteles sier, selv er noget alvorligere, mere vidtrekkende og mere filosofisk enn historien.

Corneille og Racine forholder sig til historien som diktere. De gir sig undertiden i sine forord megen møie med å bevise at de har respektert den historiske sannhet, men vi behøver ikke å ta denne bevisførsel særlig alvorlig. Deres tragediers handling og også deres naive innrømmelser viser at de med de historiske kjensgjerninger har tatt sig alle de friheter som stemte med deres dikteriske formål, at de har lagt til og trukket fra efter behag, ja at de endog er meget stolte av sine forbedringer av historiens prosa. De har henlagt sine tragedier til fortidens historie for å gi dem den fjernhet som de tragiske emner trenger for å virke med hele sin styrke. Man kunde citere mange uttalelser fra deres prosaskrifter som bekrefter at for dem var den historiske avstand nødvendig for å gi tragedien den

verdighet og høitidelighet som tilkom den. Det er her nok å minne om det mest talende eksempel på denne synsmåte, i Racine's annet forord til *Bajazet*, hvor han rettferdiggjør sitt valg av et samtidig emne med at fjernheten i rummet kan erstatte fjernheten i tiden. Hovedsaken er fjernhet. Det er tydelig at det det kom an på, for Racine som for Corneille, var å opnå den forutsetningsløshet som på den ene side tillater dikteren å bygge sin poetiske verden uhemmet av virkelighetshensyn og som på den annen side lar tilhørernes fantasi følge dikterens ledelse uhindret av virkelighetsinnvendinger og virkelighetsreaksjoner. – Men de vilde ha oppnådd en ennå større forutsetningsløshet ved å opdikte sine emner. – Det har de også gjort i en langt større utstrekning enn man ofte er opmerksom på; særlig er mange av Corneille's tragedier omtrent helt hans egen oppfinnelse. De har allikevel alltid beholdt den historiske karakter og ramme, dels kanskje av respekt for den litterære tradisjon, men ennå mere på grunn av den majestet der preger de hendelser som er helliget av historiens fjernhet og på grunn av den egne resonans som historiens store navn og deres skjebne kaller tillive hos tilhørerne. Det var derfor intet merkelig i at tragedieskribentene søkte sine emner nettop i den fortid som alene kunde vekke denne gjenklang hos deres tilhørere, i den greske, den romerske og den jødiske. Om de således gikk til de historiske emner for deres fjernhets og relative forutsetningsløshets skyld, undlot de ikke å utnytte den særlige poesihistorien kunde yde dem. Jeg vil senere omtale med hvilken intuisjon Corneille visste å gjengi en tidsalders atmosfære og med hvilket mesterskap Racine forstod å tegne den mytologiske bakgrunn som setter sitt preg på *Iphigénie* og *Phèdre*, og det jødiske miljø i *Athalie*. Deres diktning tyngdepunkt lå allikevel ikke i gjenoplivelsen av fortiden. Poetisk sett var fortiden for dem bare en atmosfære, en bakgrunn. De har derfor tegnet den med diskresjon og behøvde ikke å ty til det arkeologiske arsenal som romantikken forelsket sig i. Men de har til fulle vist at de hadde sans for historiens essensielle verdi og forstod å gjengi historiens ånd.

Intet kan være uriktigere enn i Corneille's og Racine's tragedier å gjenfinne bare det syttende århundres ånd. Man har i de siste hundre år hatt en sådan forkjærlighet for den historiske virkelighet at det var med sann tilfredsstillelse Taine fant at om de klassiske tragedier var falske som antikk historie, var de ekte som samtidens historie i antikk forklædning. At en tidsalders dikterverker til en viss grad bærer preg av tidsalderens ånd, er noget som sier sig selv. Og det er lett mulig i den klassiske tragedie å peke på trekk som røber deres tilblivelsestid, selv om vi som regel vil peke på for mange felles trekk, idet vi ut fra det Taine'ske ensidige synspunkt uundgåelig risikerer å fortolke tidsalderen i lyset av dens diktning vel så meget som diktningen i lyset av tidsalderen. Under enhver omstendighet vil den betraktning som søker å belyse et dikterverk som produkt av

sin tid, nødvendigvis late i skyggen den mere interessante kjensgjerning at Corneille og Racine, så langt fra å ville skildre sin egen tid i historisk forklædning, tvertimot har søkt å fjerne sin diktning fra den samtidige virkelighet og å henlegge den til en lengst forgangen fortid, det vil si til poesiens praktisk talt ikke tidsbestemte virkelighet.

Den historiske fjernhet åpner veien til en rekke andre dikteriske virkemidler som bærer i samme retning, henimot dikterverkets uvirkeliggjørelse. Historien som sådan er visstnok en utvidet samtidig virkelighet, men mens vi i den siste umerkelig og gjennom mange trin stiger op fra det brede samfund til dets høvdinge, fremviser historien en rekke skikkelser som rager høit op over en ensartet, farveløs masse. Disse skikkelser antar ved sitt relieff en næsten overnaturlig statur. De synes å bebo en verden for sig, som intet har med de jevne dødeliges verden å gjøre. De er underkastet andre lover. Deres dyder, deres lidenskaper, deres laster måles ikke med den middelmådige menneskelighets mål. Denne deformasjon er til å begynne med den naturlige følge av det historiske perspektiv. Men dikterne har understreket den fordi den tjener deres formål. Likesom de skjebner som utspilles i tragedien overgår i betydning og alvor det almindelige menneskes skjebne, således er det også naturlig at tragediens personer overskrider de proporsjoner som er tilmålt mennesker flest. Det forekommer så meget naturligere som både historiens og tragediens personer i almindelighet er helter, fyrster eller høitstående personer som på grunn av sin makt og sitt høie stode synes hevet over livets prosa. De er ikke underlagt hverdagslivets servitutter, og deres liv utfolder sig med selvfølgelighet innenfor poesiens forutsetningsløse grenser.

De franske tragedieskribenter har i høi grad benyttet sig av disse de historiske personers muligheter som middel til å løfte sin diktning ut av de hverdagslige forhold op til et høiere nivå, hvor de krefter som lever over og under den prosaiske virkelighet, finner sin naturlige atmosfære. De har tegnet skikkelser som i storhet, adel, sjelsstyrke eller lidenskaper overstiger de jevne menneskelige proporsjoner, men som dog beholder naturlige forhold til den poetiske verden hvori de lever. De er naturlige fordi deres storhet og adel svarer til de idéers storhet og adel hvorav deres skjebne er præget. Der er harmoni mellem deres åndelige statur og den dikteriske virkelighet de ånder i: poesien kjenner ingen annen naturlighet.

De omgås hverandre med en verdighet som, tross alle påstander, intet har med Louvre-hoffets eller Versailles-hoffets etikette å gjøre, men som alene hører diktningens fiktive verden til. Det franske syttende århundre visste ennu å sette

pris på en verdig optreden og høviske lader, og denne forkjærlighet har fått en refleks i dets tragedier, men i en form som er en fullstendig transponering. Det er bare en naiv og overfladisk betraktning som kan få én til å tro at Corneille og Racine har overført salongenes og hoffets omgangstone til de antikke tragediehelter. De har i virkeligheten skapt en helt kunstig etikette, som imidlertid blir selvfølgelig innenfor deres diktningens atmosfære: skikkelser som lever i denne virkelighet, omgås naturlig med denne verdighet og majestet. Senere tider har hatt litt vanskelig for å forlike sig med denne de franske tragediehelters verdighet: *cette dignité qui nous glace aujurd'hui*, sier Stendhal.¹⁴⁹ Schlegel kritiserer i den franske tragedie den «gleichmässige, durchgängige Würde» som han beundrer i den greske tragedie.¹⁵⁰ Schiller finner også i den henseende den franske tragedie unaturlig i sammenligning med den greske: «Die Könige, Prinzessinnen und Heiden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bette legen».¹⁵¹ Den siste bemerkning er riktig, men ikke dens brodd. Tragediens uvirkelighet som dikteren har skapt, kan sammenlignes med billedbøkenes uvirkelighet. Men Stendhal's, Schlegel's og Schiller's estetiske dom skyldes vesentlig fordommer og *habitudes choquées*, med andre ord ikke tilstrekkelig forutsetningsløshet hos kritikerne. Romantikerne forstod ikke lenger at de sterkeste følelser og de heftigste lidenskaper er de som trives under selvbeherskelsens bånd. De følte ikke umiddelbart at Phèdre's undertrykte utbrudd har en større estetisk kraft enn de voldsomste veklager. Derfor hadde de også mistet sansen for den strenge tekniske form og for den gjennomførte ophøiede stil som midler til poetisk transfigurasjon og til gjenskapelse av en harmonisk verden hinsides virkeligheten.

Tragedieheltenes verdighet er i grunnen bare et uttrykk for den løftede stil som kjennetegner den klassiske tragedie. Denne stil er allerede behandlet på flere steder, men man må i denne forbindelse minne om at den har vært ett av de franske tragedie skribenters fornemste redskaper til å løfte sin diktning ut av hverdagslivets hengsler. Den er ophøiet fordi den er det naturlige uttrykk for en høiere verden. Den er gjennomført ophøiet, fordi dikterne har søkt å skape en harmonisk uvirkelig verden og har deri fulgt sin trang til strenghet og sin tillid til kunstens egne midler. De har ikke villet benytte sig av det litt grove, men for en sløvet estetisk sans probate virkemiddel som ligger i stilbrudd, det vil si i den understrekede kontrast mellom den dagligdagse virkelighet og den dikteriske.

Denne form for kunstnerisk strenghet er likesom alle de andre former blitt betegnet som unatur av en stor del av den moderne kritikk. Denne påstand er sand hvis man med natur mener den levede virkelighet. I den forstand er kunst og diktning unatur. Men den er ikke sann hvis man med unatur forstår det som virker unaturlig på oss under den estetiske opplevelse. Den franske tragedies største feil, sier kritikerne, er dens emfase. Den er emfatisk, og bør så være, som all høi diktning er emfatisk. Hvad vil emfase si annet enn et uttrykkssett som er høitideligere, alvorligere, lidenskapeligere enn det vi betjener oss av i hverdagens kjølige øieblikk. Den behøver ikke å være unaturlig, og der gis ingen ytre kjennetegn på unaturlig emfase. Vi er alle til sine tider emfatiske, men vi behøver derfor ikke å ophøre et øieblikk å være naturlige. Unaturlige synes vi bare for en helt utenforstående som kjølig iakttar våre gestus og vår uttrykksmåte og konstaterer at de avviker fra den jevne norm, uten å sette sig inn i den sinnsstemning som har betinget dem. Men en leser eller en tilskuer som opplever et dikterverk, er ingen kjølig utenforstående; han er gått inn i dikterverkets sinnsstemning og finner derfor dets emfase ganske naturlig. Han føler emfasen som unaturlig bare når han ikke blir grepet eller revet med av dikterverket på grunn av dikterens uformuenhet, eller når han ikke vil la sig gripe eller rive med av det på grunn av forutfattede fordommer. Og vi har rikelig erfaring for at en leser eller en kritikers bevisste eller ubevisste uvilje kan selv en Shakespeare, en Dante eller en Homer ikke overvinne.

Hvem har benyttet sig flittigere av alle sprogets unaturlige uttrykksmåter enn Shakespeare, og dog kan man så lenge man er under hans trylleri, knapt finne et sted i hans verk hvor presiositeten eller emfasen ikke virker som det selvfølgelig uttrykksmiddel for en given sinnsstemning eller en bestemt dikterisk atmosfære. Hvad kan være et mere naturlig uttrykk for unge menneskers jubel og fortvilelse enn sproget i *Romeo and Juliet*? Det er mulig at ingen ungdom nogengang har talt slik, men hvad tjener diktere til om ikke for å finne ord for hvad vi vilde ha sagt hvis vår tunge hadde vært mindre ubehjelpelig. Det samme kan sies om Corneille's og Racine's stil. Den er uvirkelig, men helt naturlig, fordi den blev skapt av diktere som hadde et overmåde lydhørt øre for sprogets og tankens harmonier. Den er kunstig og opkonstruert, sier senere tiders kritikk. Kunstighet, *artifices*, sier man om den franske tragedie i det hele tatt. Men diktning og kunst er kunstighet og kan ikke være annet. De må gripe til kunstige midler for å bygge sin egen verden utenfor vår verden, og ikke som en projeksjon av denne. De er ikke mindre naturlige for det, for de er ekte frembringelser av den dype virkelighet hvorav vår virkelighet bare er et ufullkomment gjenskinn. Alle tiders kritikk burde lytte til

Polixenes' og Perdita's dialog i *A Winter's Tale*,¹⁵² hvor Shakespeare har uttrykt sin egen diktnings vesen:

PERDITA ... The fairest flowers of the season
Are our carnations, and streak'd gillyvors,
Which some call nature's bastards: of that kind
Our rustic garden 's barren, and I care not
To get slips of them.

POLIXENES. Wherefore, gentle maiden,
Do you neglect them?

PERDITA. For I have heard it said
There is an art which in their piedness shares
With great creating nature.

POLIXENES. Say there be;
Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race: this is an art
Which does mend nature, change it rather, but
The art itself is nature.

Hvilke ord kan passe bedre på verseformen, denne alle unaturers unatur, som er den klassiske tragedies obligate klædning? Den er et miniatyrbillede på all kunst. Den benytter sig av et sprog som vel engang var vårt daglige sprog, men som ved ordvalg og ordsammenføring har fjernet sig langt fra dette. Og dette halvt uvirkelige sprog har den igjen støpt om i ennu uvirkeligere former, således at det endelige resultat ikke lenger minner om den første opprinnelse. Verset kan ha flere anvendelser. Det kan blandt annet tale til sansene ved sin velklang. Men dets fornemste bestemmelse er å frigjøre poesiers sprog fra dets jordiske trelldom; det skal forhindre oss fra å huske at de samme ord kan brukes til kjøpslång og politisk agitasjon. Derved kan det bli den dikteriske virkelighets naturlige tungemål. Men dets naturlighet opphører når det misbrukes til uverdige formål eller av ukyndige hender. Anvendt på den prosaiske virkelighet blir det en uutholdelig smagløshet.¹⁵³ Men når en dikter smir sig et redskap av det for å forme sitt

poetiske syn, møtes uttrykksmiddel og det uttrykte i en høiere harmoni hvor det ene ikke lenger kan tenkes uten det annet. Man står da overfor det for alle tider avsluttede og endelige. Den poetiske virkelighet gjør det kunstige redskap naturlig, og det kunstige redskap gjør den poetiske virkelighet selvfølgelig. «So while we attend to the other beauties of the matter, the care and labour of the rhyme is carried from us, or at least drowned in its own sweetness, as bees are sometimes buried in their honey». [154](#)

III

Det turde fremgå av det foregående at den klassiske tragedie i sitt tekniske anlegg er innstillet på å gjengi en uvirkelig verden. En rekke karakteristiske trekk ved dens form er å betrakte først og fremst som midler til idealitet. Det må imidlertid gjøres oppmerksom på at man ikke bør vente å finne bekreftelse på denne synsmåte hos de samtidige teoretikere. Ikke så å forstå at disse egentlig motsier den. Det vilde tvertimot være temmelig lett å citere en rekke uttalelser fra dem som støtter vårt standpunkt, og jeg har allerede nevnt at Corneille og Racine uttrykkelig holdt på den historiske handling for dens fjernhets og verdighets skyld. Det forhindrer ikke at ifølge det almindelige inntrykk vi får av disse teoretikere og av dikterne når de optrer som teoretikere, går deres tendens snarere i retning av realismen. Særlig er det, som vi har sett, tilfelle med deres behandling av sannsynlighetsprinsippet. Denne tendens er forøvrig lett forklarlig. Den litterære teori er nødvendigvis resonnerende, men da den estetiske videnskap ennå var i sin første barndom, lot de sig lett forlede til å anvende på diktningen de resonnementer som de vilde ha anvendt på den almindelige virkelighet. Deres realisme kom fornemmelig derav at de som teoretikere var nødt til å *forklare* ting som de med sin mangelfulle estetiske viden ikke kunde forklare. Man må på den annen side ikke overdrive denne realisme og tro at de tok alle ord i den betydning som vi legger i dem idag. En sammenligning mellem de eksempler og mønstre de gav og den senere realismes og naturalismes mønstre, viser til fulle at der er en overmåde stor avstand mellem det syttende og det nittende århundres litterære teorier.

Om vi ikke hos samtidens teoretikere kan få nogen større bekreftelse på vår fortolkning av den klassiske tragedieform, innebærer dette dog ikke nogen underkjennelse av den. Og vi behøver heller ikke å forlange nogen støtte for den i dikternes forord og teoretiske skrifter, for en dikter som kritiker har ikke større krav på ufeilbarhet enn andre kritikere. Man må skjelne absolutt mellem en dikters bruk av sitt tekniske redskap og hans egen eller hans samtidiges forklaring av denne bruk. Dikterens forhold til sitt redskap er vel bevisst, men behøver ikke å være reflektert, og ennå mindre riktig reflektert. Det er ikke hans fornuft, men hans dikteriske instinkt som bestemmer valget av redskap og som tillemper det efter hans behov, og det er ikke sikkert at fornuften etterpå gjenfinner de veier instinktet har fulgt. For å bedømme en dikters tekniske form – og hans diktning i det hele tatt – er vi først og fremst henvist til vår egen fornuft, og kan i høiden ta hans eller hans samtids fortolkninger som foreløbige antydninger. Denne metode må især være den eneste metode når det som her gjelder de mest generelle trekk og

tendenser, for det er nettop disse én selv og éns samtid overser eller ikke fester sig tilstrekkelig ved.

Derfor kan vi, skjønt vi mangler en uttrykkelig tilslutning fra samtidens teoretikere, trøstig holde oss til vår egen analyse. Den klassiske tragedie er, som sagt, likesom all diktning ideal i sin inspirasjon, men den understreker og beforder dessuten denne idealitet ved sin tekniske form. Det nittende århundres realistiske teater har utvilsomt frembragt betydelige dikterverker, men det har frembragt dem snarere til tross for sit tekniske system enn på grunn av dette. Takket være det motsigelsesforhold som hersker mellom diktningens vesen og det realistiske system har visse poetiske høider og en viss estetisk fullkommenhet vært forholdt dette teater. I den franske tragedie derimot trekker redskap og inspirasjon, bokstav og ånd i samme retning. Og denne *harmonia praestabilita* har i tragediens ypperste frembringelser tillatt å nå det i sitt slag fullendte som det er en så sjelden tilfredsstillelse for menneske ånden å betrakte.

Det har vært mig om å gjøre å vise hvorledes denne harmoni er blitt mulig, og jeg har derfor særlig måttet belyse tragedieformens idealitet. Det er kanskje nu på sin plass å advare mot å legge en altfor vid betydning i dette uttrykk. Den klassiske tragedie er i sin struktur ideal, men den er det med diskresjon. Den har ikke trukket de ytterste konsekvenser av denne idealitet, men nøiet sig med å uvirkeliggjøre sitt emne i den grad som var nødvendig for å skape en bestemt form for poesi. Corneille og Racine søker således sjelden uvirkeligheten og fjernheten ene og alene for deres egen skyld, de kaster sig sjelden ut på fantasiens vinger bare for gleden ved å sveve. Det er mulig at dette måtehold delvis skyldes den bremsende innflydelse teoretikerne hadde på dem, for vi har sett at disse ingenlunde skjøv på i retning av idealitet. Men det er sannsynligere at måteholdet er et utslag av den strenge økonomi med de kunstneriske virkemidler som er blitt tidens litterære tradisjon og som hos disse to diktere er blitt deres annen natur. Den har hindret dem fra i sin skapen å gi helt etter for en enkelt tendens ved tragediens struktur. Vi har i et foregående kapittel pekt på at den psykologiske motivering av handlingen var ett av de viktigste trekk ved tragedieformen, men ikke ved tragediene som dikterverker. Psykologien var ikke for dikterne et poetisk mål, men et middel til handlingens opbygning. Så lenge de benyttet den som sådant, forbød den dem å gi sig helt den rene dikteriske fantasi i vold. Man kan derfor i en viss forstand si at psykologien var svakheten ved deres tekniske system. Men, og det er hvad jeg særlig har villet vise i dette kapittel, den psykologiske *ressort*, som utvilsomt har en realistisk tendens, har ikke gjort Corneille's og Racine's tragedier til psykologisk-realistiske dramaer av den art som vi senere har

sett eksempler på. selv om dette hadde ligget i dikternes linje, hvad det neppe gjorde, blev det forhindret ved de andre sider av tragediestrukturen. Hvis psykologien hadde en tendens til å virkeliggjøre emnet, var de nettop omhandlede tekniske trekk der for å uvirkeliggjøre det. Den franske tragedie hviler på en likevekt mellom disse to motstridende retninger. En lykkelig likevekt er ett av de sterkeste inntrykk den levner oss. Vi kan ad analytisk vei opspore kontrære elementer i den, men overfor dikterverkene har vi bare følelsen av en fullkommen likevekt. Denne er imidlertid kun av teknisk art. Selve inspirasjonen kan hos Corneille og Racine være både voldsom og lidenskapelig. Men i den ytre form som dikterne har gitt sin inspirasjon, er alle elementer underordnet det almindelige inntrykk de har villet opnå. De har foraktet å utnytte visse tekniske ressurser til det ytterste for ved dem å slå tilhøreren eller leseren med forbauselse, like meget som de har skydd å spille på hans nerver. De har utelukkende søkt et harmonisk uttrykk for et lidenskapelig innhold. I den forstand har de underkastet sig fornuften, *la raison*, likesom en billedhugger er nødt til å føre sin meisel med desto større ettertanke jo mere levende det indre billede er i ham. Dette ord, *la raison*, som teoretikerne elsket og som Racine gjentok i sin minnetale over Corneille: *il fit voir sur la scène la raison*, det er i alles bevissthet blitt hengende ved den klassiske tragedie. Shakespeare har sin fantasi, sin poesi, men i den franske tragedie er fornuften eneherskerinne. Hvis egenskapene var således fordelt, så det ikke rart ut for tragedien. Vi skal i den senere analyse av Corneille's og Racine's dikterverker nærmere se at fornuften som sådan er like fremmed for de franske tragediers dype innhold som den er fremmed for Shakespeare's dramaer. Det er bare i den ytre utforming av sitt dikteriske budskap at de to franske tragedieskribenter har gått frem med et bevisst overlegg som ved sin nøie avveining av virkemidlenes innbyrdes forhold kan fortjene dette navn av fornuft og som vekker i oss et inntrykk av likevekt og underordnen. Moderne lesere som har fått sin smag fordervet av nervepirrende kost, finner ofte at all denne fornuft og velavveiethet i formen har skapt en kald diktning. Legger man fordommene til side og trenger inn i den med den naiviteten som den estetiske opplevelse krever, opdager man derimot at intet er mere fylt av varme og oprinnelig kraft fordi intet er mere konsentrert. Hvad selvbeherskelse er innen det moralske område, er teknisk strenghet innen det estetiske. Og likesom selvbeherskelsen er tegn på et indre liv med sterke motstridende krefter, er dikternes strenghet i den tekniske form de har skapt sig, det beste bevis på en rik, lidenskapelig inspirasjon. Der er neppe nogen estetisk sannhet som den moderne diktning og kunst i den grad har tapt sansen for som for denne. Det har ikke skortet det nittende århundres diktere og kunstnere hverken på begavelse eller idéer, men når de har vist sig udyktige til å skape en høi edel stil,

poetisk eller dekorativ, skyldes det ene og alene at de ikke har fattet den strenge forms ideale skjønnhet, at den tekniske selvbeherskelse ikke er blitt deres annen natur.

IV

Den franske tragedieform er, som vi før har sett, av historisk opprinnelse. De klassiske tragedieskribenter har ikke i alle deler skapt den fra nytt av, men har mottatt de fleste av dens elementer fra den litterære tradisjon. Den historiske betraktningssmåte belyser imidlertid bare én side, og den minst viktige, av tragedieformens konstitusjon. Tradisjonen bød på muligheter til flere utviklingslinjer, og det vilde dengang ha vært rådløst å forutsi hvilken av dem hadde fremtiden for sig. Når dikterne har valgt den ene utviklingslinje vi kjenner, var det fordi den svarte til deres dikteriske behov. Når bare de elementer av den historiske overlevering ble beholdt, som vi gjenfinner, i tragedieformen, var det fordi disse var egnet til å inngå i en solidarisk forbindelse hvor de enkelte ledd gjensidig utfyller hverandre og står i vekselvirkning til hverandre og på en sådan måte at de tilsammen danner en organisk enhet. Den franske tragedieform skylder altså ikke utelukkende den litt tilfeldige historiske kausalitet sin tilblivelse, den er også et produkt av en organisk teleologi, hvori det siste og bestemmende moment er dikternes behov. Hvis man ikke betrakter tragedieformen som den organisme den faktisk er, vil man ikke kunne forstå dens elementers egentlige betydning og rekkevidde. I den organiske sammenheng er det meget lettere å fatte at det enkelte element eller trekk som er en nødvendig konsekvens av et annet element, dog ikke bare er en avledet nødvendighet, men også fra sin side bidrar til det felles inntrykk som positivt virkemiddel. Foruten de elementer som er behandlet i det foregående, kan her nevnes at enhetsreglene tvang dikterne til å meddele de utsnitt av handlingen som falt utenfor scenen, i såkalte beretninger, *narrations*. Disse beretninger var altså på den ene side hvad Corneille vilde kalde en *nécessité*, et uundgåelig element, men dikterne benyttet dem som positivt virkemiddel, ikke i form av bravurnummer til deklamasjon, men ved å henlegge til dem de episoder av handlingen som gjør et sterkere inntrykk på tilhørerne i en beretning enn fremført for deres øie. Cid's seier over maurerne og Hippolyte's undergang utøver en dikterisk renere og følgelig sterkere virkning i beretningen enn de vilde ha gjort i levende handling på scenen. På samme måte går de lange tirader i pasjonerte øieblikk, en følge av tragediens psykologiske motivering, sammen med de andre uvirkelighetsmomenter, forsterker dem og opslukes av dem. En uttryksmåte som vilde være forkastelig i et realistisk drama, blir således helt naturlig i tragediens særlige atmosfære.

Der er bare ett element i denne tragedieform som forekommer mig å være ene og alene en *nécessité* eller en *utilité*: det er anvendelsen av de fortrolige, *confidents*,

som faste roller. De er nødvendig gjort av den øvrige tekniske struktur, men de synes ikke selv å kunne forsvare sin tilstedeværelse. De lytter, avgir sin replikk og fungerer ofte som de hjul handlingen har bruk for til å gli på, men de bidrar ikke selv direkte til dikterverkets poetiske atmosfære. Dikterne har ikke visst å trekke poetisk nytte av denne *nécessité*, som Michelangelo av den bestemte marmorblokks mangelfullhet forstod å skape slavens sammentrukne stilling. De fortroliges rolle er om man vil en teknisk ufullkommenhet¹⁵⁵ ved tragedieformen, men det er en ufullkommenhet som gjøres usynlig av de andre uvirkelighetslementer.

V

Jeg vil til slutt omtale ennu et trekk ved den klassiske tragedieform, nemlig det prinsipp hvorefter dikterne i utformingen av tragediens handling må iaktta velanstendighet og sømmelighet, *les bienséances*. Dette trekk eier ikke som de jeg ovenfor har behandlet et estetisk formål, men har en helt praktisk opprinnelse. Det inntar derfor en plass for sig blandt tragedieformens særegenheter.

Tragedien er ikke bare en estetisk frembringelse og som sådan bare underkastet estetiske regler. Den er tillike et praktisk produkt, beheftet med praktiske servitutter. For å opfylle sin estetiske bestemmelse må den opføres; den krever en scene og skuespillere. For å underholde et teater og ernære en skuespillertrupp må den tiltrekke et tilstrekkelig stort antal frivillige og betalende tilskuere. Den blir avhengig av et publikum. Derav følger visse forpliktelser som den ikke ustraffet kan sette sig ut over.

Et publikum kan ha en mere eller mindre høi estetisk kultur, men det vil alltid ha visse vaner og visse litterære fordommer som det nødiggir slipp på. Det er bare i den abstrakte teori man kan regne med et i estetisk henseende helt mottagelig publikum. Ethvert virkelig publikum vil på bestemte punkter fremby en viss tregghet som dikteren er nødt til å ta hensyn til, hvis han ikke vil la sig nøie med en problematisk fremtidig hyldest. Han må da respektere sine tilhøreres særegenheter, han kan omgå dem om han vil, men ikke støte direkte an mot dem. Det er nok så at det nettop er hans dikterevnes sak å fortrylle tilskuerne og rykke dem ut av sine fordommer. Det lar sig også gjøre med den enkelte tilskuer, men det er neppe gjennomførlig overfor en kompakt tilskuermasse. De fleste greske tragedier og mange andre av de ypperste tragiske dikterverker er idag praktisk talt uspillelige, ikke på grunn av nogen estetisk utilstrekkelighet ved dem, men bare fordi vi ikke kan by dem et tilstrekkelig stort publikum. Vår tids publikum har altfor mange vaner og forkjærligheter til at det, uten efter en lang og individuell initiasjon, kan trenge inn til disse tragediers poetiske kjerne.

Den klassiske tragedieforms sømmelighetsprinsipp er nettop ett av de servitutter som publikums smag pålegger dikterverkene. Selve begrepet går nok tilbake til Aristoteles og er lett gjenkjennelig i de latinske teoretikers *decorum*. De italienske teoretikere overtok det fra oldtiden og døpte det *convenevolezza*. Men i alle disse tilfeller hvilte det på en tanke som er en selvfølgelighet, nemlig at dikteren ikke skal la sine personer handle og optre anderledes enn det sømmer sig for dem i hver given situasjon. I det syttende århundre får begrepet en langt snevrere betydning:

en tragedieperson skal alltid opptre og handle således som det sømmer sig i godt selskap. At et sådant prinsipp er a-poetisk, sier sig selv; likeledes at det lett kan bli anti-poetisk når det gjennomføres med den ytterste konsekvens. Dette er imidlertid ikke tilfelle i den klassiske tragedie. Corneille og Racine har nok til en viss grad iaktatt det, om enn med større fordomsfrihet enn man ofte sier, men det har i virkeligheten aldri vært dem et alvorlig hinder, da det falt i tråd med deres egen tilbøielighet til å undgå ekstravagante, voldsomme virkemidler. Man må forøvrig ikke overdrive det betenkelige ved denslags praktiske hensyn; det er vanskeligheter som den geniale dikter løser eller omgår som i en lek. Et byggverks praktiske bestemmelse forhindrer heller ikke den geniale arkitekt fra å skape et kunstverk.

Utenfor sømmelighetsprinsippet ser jeg ikke et eneste viktig trekk ved den klassiske tragedieform som har en sådan praktisk opprinnelse. At selve tragedieformen som helhet senere blev til en vane for publikum og således indirekte fikk enslags praktisk stempel, er en sak for sig som det ikke er nødvendig å gå nærmere inn på her.

Det er kanskje ikke helt overflødig å tilføie at jeg hittil har behandlet tragedieformen rent i sin almindelighet og at jeg derfor har holdt mig til de generelle tendenser for dens anvendelse i Corneille's og Racine's tragedier. Om jeg på grunnlag av denne analyse har kunnet karakterisere den som ett av de mest høitstående tekniske redskap litteraturen kjenner, utelukker det naturligvis ikke at selv de to store tragedieskribenter som jeg innskrenker mine undersøkelser til, i sine forskjellige dikterverker kan ha gjort en mere eller mindre heldig bruk av det. En sådan konstatering kan ha sin verdi i bedømmelsen av den enkelte dikter og hans enkelte dikterverker, men har liten interesse for bedømmelsen av den franske tragedieform i sin almindelighet.

ANNEN DEL: CORNEILLE

Femte kapitel. Corneille's poesi

- I. En dikters to virkeligheter. Det poetiske og det ikke-poetiske ved et dikterverk.
- II. Diktning om etiske verdier. Viljen og dens fri utfoldelse. Sjelsstyrke. Corneille og Descartes.
- III. Hva er Corneille's poesi? Tragedien og det menneskelig verdifulle. Den etiske ærefrykt. Det sublime. Lidelse og glede som dikteriske emner.

I

Efter å ha omtalt de viktigste sider ved det tekniske redskap Corneille forefant og godtok da han trådte frem som tragedieskribent, skal vi nu undersøke den poetiske innsats, det budskap han har bragt oss som dikter. Overfor denne ulike viktigere oppgave er vår første følelse famlen og usikkerhet. Grunnen er den ovenfor omtalte: metodene for den bevisste kritiske analyse av den umiddelbare estetiske opplevelse er ennå overmåde ufullkomne. Vi risikerer lett å kretse om dikterens poesi med utenomsnakk, uten å komme inn på livet av det som vi fremfor alt vil gripe. Og dog er vi så heldige å ha et så greit materiale, så greie utgangspunkter som få videnskapelige undersøkelser har, nemlig på den ene side selve den estetiske opplevelse som vi kan skaffe oss selv etter behag og som det står oss fritt for å prøve og analysere, på den annen side det materielle dikterverk som er dikterens skapning, og som vi godt kan granske uten å forholde oss estetisk overfor det. Det egentlige litteratur-studium svinger utelukkende mellom disse to poler, den estetiske opplevelse hos den som nyder dikterverket og dikterens estetiske skapelse slik som den er legemliggjort i dikterverket. Begge deler er gitt som umiskjennelige virkeligheter, der bør ingen tvil være om de oppgitte størrelser. Holder vi oss til dem, utelukkes alt uvedkommende som vel kan være mere eller mindre fast knyttet til disse virkeligheter, men som ikke inngår i deres vesen.

Opgaven er altså å bestemme den estetiske opplevelse i sig selv og dens forhold til det materielle dikterverk som fremkalte den. Med den ringe hjelp vi kan få av

metoder og prinsipper, må vårt forsøk med hensyn til Corneille nødvendigvis være famlende og forsiktig, og vi har bare rett til å vente beskjedne resultater. Med denne reservasjon vil jeg allikevel trøstig vove forsøket.

Metodene er visstnok som sagt ufullkomne, men vår estetiske viden, så fragmentarisk den være vil, er allikevel ikke lik null. Vi har visse holdepunkter som vi gjør vel i å støtte oss til. Jeg tror de fleste estetikere vil være enig i hvad jeg antydningssvis utviklet i et foregående kapittel, nemlig at diktningen bærer bud om en skjult og mere verdifull virkelighet enn den som brer sig ut for vårt daglige blikk. Et dikterverk skapes ut av dikterens indre syn, ut av hans syn fra det dypere eller rettere sagt det egentlige sjeleliv som er til under det utadvendte liv han lever som bytte for de ytre omstendigheter og under det overfladiske vegetative liv som bestemmer de fleste av hans handlinger. Intet er nødvendigere for forståelsen av et menneske enn denne skjelen mellom i det minste to virkeligheter, den overfladiske og den dypere. Den første er på ingen måte en svak refleks av den siste; de er tvertimot innbyrdes meget forskjellige og til dels rent motsatte. Til det overfladiske sjeleliv hører nydelseslysten og ærgjerrigheten, dyrkelsen av jeg'et, egennytten, egocentrisiteten, kort sagt dens hovedtrekk er selvhevdelse. Det dypere sjeleliv derimot er først og fremst selvopgivelse, uegennytte, opgåen i større enheter enn jeg'ets trange enhet; til det hører kjærlighetslivet og det religiøse liv, som begge i bunn og grunn er selvopgivelse og uegennytte, selv om de i de konkrete tilfeller kan være opblandet med egennytte. Forholdet mellom de to virkeligheter veksler som alle vet fra det ene individ til det annet; det dypere sjeleliv kan være mere eller mindre bestemmende for éns liv og handlinger i det hele, det kan skinne sterkere eller svakere gjennom et mere eller mindre gjennemsiktig skall. I litteraturen beskjeftiger den såkalte psykologiske roman og det psykologiske drama og deres sideskudd, *le roman de mœurs* og *le théâtre de mœurs*, sig fortrinnsvis med overflatens sjeleliv; det er lettest å iaktta og lettest å gjengi, og det byr ofte sin forfatter den hurtigste suksess. Ett av de lovord man oftest gir en yndet skribent er iakttagelsessevne, nemlig av alt det overfladiske. De fleste moralister søker ikke et annet iakttagelsesområde; de mest betydelige, som La Rochefoucauld og La Bruyère, henter så godt som utelukkende sitt materiale fra det overfladiske sjeleliv, og fra dets tro speilbillede, samfundslivet, og de opnår derved å gi groteske fortegninger av menneskeheten. Den litteratur som bare kretser om det overfladiske sjeleliv uten å trenge dypere ned, kan være underholdning, endog god og lærerik underholdning, men den blir aldri diktning. Et dikterverk krever en renere og verdifullere næring. Det blir til når en dikter formår å skape stillhet i sig, så hans tanke ikke lenger forstyrres av den ytre verden, men nennsomt kan trenge ned til hans dypere og virkelige jeg, hvor den finner verdigere emner å gripe.

Men de stunder da hans bevissthet kommer i direkte berøring med den dypere virkelighet, er kortvarige og intermittente; han rives igjen med av det ytre liv, og lever og handler ofte i stor uoverensstemmelse med de dikteriske opplevelser besøkelens time gav ham, uten at man derfor på noen måte i disse opplevelser har rett til å se hykleri og uopriktighet. Han er borger i to verdener som vi alle, bare med den forskjell at han gir oss synlige vidnesbyrd om både det ene og det annet borgerskap. – Diktning, kan vi altså si, er en frembringelse som gir et dypere sjelsinnhold en ytre, materiell, av alle fornemmelig form. Den er en åpenbaring for alle av det som uten den vilde forbli skjult eller i høiden tilgjengelig for den ene. Denne måte å se poesien vesen på forklarer det gamle begrep om dikteren som seer, og det slektskap som ofte er blitt fremhevet mellom dikterens intuisjon og filosofens grublerier. For filosofen har jo likesom dikteren sitt egentlige materiale i det dype sjelleliv. Mens dikteren søker å legemliggjøre sitt syn av den indre virkelighet i dikterverkets ytre former, vil filosofen gripe den samme virkelighet i begrepenes stadig finere og finere masker. selv når hans tanke ferdes i verdensrommet, er den utgått fra en grublen om hans sjel, og til denne søker den tilbake fra alle omveier som til den eneste prøvesten.

Dette dypere sjelleliv inneslutter ikke bare individets edleste krefter; dets grenser er ikke individets, for det er der individet kommuniserer med de krefter som bærer universet. Den dypere virkelighet dikteren møter i sin inspirasjon, er ikke den individuelle, men den universelle. Individet som sådant har ikke der noen egentlig betydning, det er bare et kar. Denne virkelighet er ikke bare den enes, den er alles, i hvert fall latente eie. Og var den ikke almenmenneskelig, vilde poesien umulig tale til de mange, for dens liv er den resonans den finner i alle sinn. Men om vi alle er mere eller mindre bevisst delaktige i denne virkelighet, er det bare de få, dikterne, som kan eksteriorisere den og gi den synlig liv. – Men hvis denne virkelighet er almenmenneskelig, hvorav kommer det da at dikterne skildrer den så forskjellig? Det er et problem som vi her ikke kan gå nærmere inn på. Det må være nok å fastslå at til den felles vev kommer en individuell farvning, og dernæst at også det øie som ser, er mere eller mindre individuelt bestemt. Ut av den rike og mangfoldige virkelighet som er alles eie, skaper den enkelte dikter sin egen eiendommelige verden, en verden som har almengyldighet fordi stoffet er alment og som er ene-stående fordi den bryter i reflekser som er egne for det enkelte sinn. Å ville forklare hvorfor nettopp denne eiendommelige verden er verdifull for ham, hvorfor han i sin dikteriske dykkervirksomhet nettopp ser disse trekk, disse omriss med disse farvninger, det vilde kreve et kjennskap til sjelens mysterier som vi ikke har. La oss derfor nøie oss med å vite at de trekk en dikter skjelner og derfor uvilkarlig fremhever i den dunkle, mangfoldige indre virkelighet, det er nettopp de

trekk som er verdifulle og betydningsfulle for ham, som bringer hans hjerte til å banke og kaller på hans inspirasjon. Det er dem som gjør ham til dikter og skaper den lyrikk i ham som er det umiskjenneligste vidnesbyrd om hans diktergave. For lyrikk i videste og egentligste forstand det er dikterens eiendommelige, personlige forhold til menneskelivets krefter og verdier, til den universelle virkelighet. I den betydning kan man godt tale om lyrikken i Spinoza's *Ethica*, når man vil uttrykke den sjelsstemning som har skapt verket og som vi blir hensatt i når vi trenger inn i det. I den forstand har hver dikter sin bestemt farvede lyrikk; nyansene i den avhenger av de trekk eller sider ved virkeligheten som inspirerer ham; dens register kan være større eller mindre eftersom det er flere eller færre strenger som vibrerer i ham. Den kan også forskyves litt i hans personlige utviklingsgang, men stort sett vil den vedbli å være den samme. Derfor ser vi ofte at en dikter kan skifte emnenes art og fullstendig forandre sine tekniske metoder, den lyriske nyanse er den samme eller ligger innenfor de samme grenser.

Det er denne lyriske grunnstemning som gir den enkelte dikters verden dens enhet, for den uttrykker hele hans sjels forhold til livet, ikke bare hans forstands, hans moralfølelses eller hans skjønhetsfølelses. Alle dikterens åndsevner, forstand og moralfølelse ikke undtatt, medvirker til dikterverkets skapelse, og det er nettopp denne samvirken av hele hans sjel som gir den skapte verden dens overbevisende virkelighet og enhet.

Hvis vi vil forstå, ikke bare med oplevelsens umiddelbare, men også med forstandens bevisste forståelse, en dikters vesens eiendommeligheit, da må vi analysere denne hans særegne verden, finne de sider og trekk ved den sjelelige virkelighet som setter hans sinn i bevegelse, skaper den lyrikk i ham som igjen griper oss. Å utforske denne verden må være hovedmålet for enhver analytisk undersøkelse av den litterære opplevelse. Oppgaven krever stor varsomhet og tålmodighet; det er så lett å hefte sig ved ytre, iøynefallende sider, hvad kritikerne særlig ofte har gjort for Corneille's vedkommende. Man må alltid ha for øie at dikterens verden i all sin mangfoldighet er én og organisk; dens elementer står i et bestemt solidaritetsforhold og i en bestemt rangorden til hverandre. For å lære denne verden å kjenne er det ikke nok å kjenne dens elementer, man må oppfatte nettopp dette særegne solidaritetsforhold og denne rangorden; kun derved kan man se dikterens virkelighet i det rette, sammenhengende perspektiv.

Man må også i denne analyse ta sig vel i akt for å tro at dikterverkets verden alltid er dikterens verden. Som Poe sa, et dikt – og da enda mindre et dikterverk – er aldri poesi fra ende til annen; poesien er uundgåelig opblandet med ikke poetiske

elementer. Man må vite å skjelne mellom hva der i dikterverket er gjennomtrengt av lyrikken og hva ikke. Dette er ofte meget vanskelig, da det lyriske og det ikke-lyriske kan være så sammenvevet i verket at det ikke-lyriske uvilkårlig blir farvet som av et gjenskinn av det lyriske; å sondre mellom dem blir næsten en voldsoperasjon. Under enhver omstendighet må man gå frem med stor forsiktighet, da man ofte for lettvinthetens skyld er tilbøielig til å stemple som ikke-poetiske visse elementer som i virkeligheten er bærere av poesi. Dette har, som vi senere skal se, ofte vært tilfelle i kritikernes bedømmelse av Corneille. Det forhindrer ikke at der finnes adskillige ikke-poetiske elementer hos Corneille, og disse slagg må i analysen skilles ut hvis man vil finne det lødige metall. De tilhører dikterens overfladiske sjeleliv og kan ha de forskjelligste opprinnelser. Det er tidens moder og smag som gjenspeiler sig i det høviske galanteri vi forbauses så over å finne i Corneille's tragedier, da det ellers er i motstrid med hans diktnings ånd. Eller det kan være den dramatiske teknikers litt for habile beregninger som gjør vold på inspirasjonen. Eller det kan være forstandens refleksjoner og teorier, som i de politiske funderinger. Og så videre. Alle disse elementer er kjennelige på at de ikke er sivet gjennom dikterens dypere sjeleliv, for bare det som er således sivet, er virkelig dikterisk beåndet. De vidner om at han ikke har formådd å nære hele sitt verk fra sitt virkeligste jeg, men at han har hentet sitt materiale fra to forskjellige dybder, naturligvis til skade for verket. Men om det er nødvendig for å bestemme en dikters egenart å skille ut slaggene, må man ikke overdrive deres betydning ved den estetiske vurdering av dikteren. Ved denne er det i virkeligheten bare det positive som teller; den feilfinnende kritikk har ingen berettigelse.

II

Sondrer vi ut i Corneille's diktning disse a-poetiske elementer og trenger vi inn i den poesi som skjuler sig bak dem og mellom dem, finner vi at hans dikteriske verden praktisk talt i sin helhet går op i den del av den sjelelige virkelighet som vi kan kalle de moralske idéers verden. Hans teater er fremfor noget annet diktning om moralske idéer og moralske verdier. Det er næsten med betenkelighet vi kommer til et sådant resultat. Alt som moralskheter har fått et så dårlig ord på sig innen litteraturen, at man risikerer å gjøre en dikter en dårlig tjeneste ved å betegne hans poesi som moralsk. Vi er for tiden tilbøielige til å glemme at menneskets moralske liv er en likeså verdig materie for diktning som dets følelsesliv; for det ene er ikke en mindre dyp virkelighet enn det annet og ikke mindre egnet til å bringe et menneskehjerte til å banke. Spørsmålet om de moralske verdier som dikterisk gjenstand vil imidlertid naturligere få sin behandling lenger ute. Jeg vil her bare forutskikke at om Corneille er en dikter om moralen, er han allikevel den minst moraliserende av diktere.

Den side ved den moralske verden som igjen først og fremst fanger hans oppmerksomhet, er viljen. Dette er så iøinefallende at de fleste kritikere har oppfattet hans diktning utelukkende som diktning om viljen. Det er imidlertid å snevre den altfor meget inn og det er å mis kjenne selve denne viljes plass i en videre moralsk virkelighet. Det forhindrer ikke at det som sterkest og hyppigst bringer hans dikterevne til å vibrere, er viljen, den fri vilje, – ikke den skygge av den som blir igjen i filosofenes definisjoner, men den fri vilje som levende virkelighet, som levende bestanddel av vårt inderste jeg, kjød av vårt kjød og blod av vårt blod. Han søker således inn til én av de rikeste kilder for menneskelig tragikk, den frie viljes liv, men eiendommelig nok går han forbi alle de tragiske motiver som ligger på denne side av den fri vilje, om jeg så kan si, og har fristet så mange dramatikere, blandt hvilke det nærmeste eksempel for oss er Ibsen. Ibsen fant også i den fri vilje én av sine viktigste inspirasjonskilder, men han kretset mest om virkeliggjørelsen av den fri vilje i oss, om den vanskelige og hårde tilkjempelse av en virkelig fri vilje som eneste bestemmelseskraft for vårt liv. Med andre ord, han inspirertes mest av utformningen av vår personlighet som fritt, selvbestemmende vesen; den fri vilje var målet, et fjernt og næsten uopnåelig mål. Hos Corneille er målet nådd, hans personer har den fri vilje til odel og eie, og de tviler ikke på sin besiddelse. Den betyr nok også for dem kamp, kamp mot den uedle verden og kamp mot de lavere instinkters snigende og slappende krefter. Men kampens utfall er ikke tvilsomt. Hos Ibsen er det alltid uvisst, det blir snarere nederlag enn seier; derfor ligger den

tragiske poesi hos Ibsen rettere betegnet ikke så meget i kampen for virkeliggjørelsen av den fri vilje, av vår personlighet, som den ligger i muligheten for nederlag, i de fleste tilfeller i virkelig nederlag. Corneille's personer derimot er alltid visse på å forbli seierherrer over sig selv og over alle ytre tilskikkelser.

Viljen i dens fri, suveréne utfoldelse, det er hovedemnet i Corneille's tragedien Og denne vilje vil på den ene side si evnen til fritt overlegg i enhver given situasjon, uhindret av de ytre hendelser og av de indre affekters påtrykk, således at enhver handling blir et resultat av vårt bevisste valg efter bevisste handleprinsipper, og på den annen side, når valget således er truffet, evnen til å sette all vår viljestyrke, all vår sjelsstyrke inn på å gjøre dette valg til virkelighet. Disse to hovedsider ved den cornelianske vilje fortjener noen ytterligere bemerkninger.

Det har ofte vært fremhevet som en kritikk at Corneille's helter, selv i de mest pasjonerte situasjoner hvor man venter at følelsen og umiddelbarheten alene skal tale, gir sig tid til å analysere sin egen stilling og til bevisst å gjøre sig rede for grunnen til å handle i den ene eller annen retning. Denne eiendommelighet, så langt fra å være en svakhet ved Corneille's psykologi, er i den beste overensstemmelse med hele hans dikteriske virkelighet. Det er ikke argumentene for eller imot den ene eller den annen handlemåte som har poetisk interesse, men det er selve den sjelsstemning som gjør den bevisste overveielse mulig. Denne form for sjelsstorhet har en umiddelbar dikterisk verdi. Den innebærer den klare bevissthet om handleprinsippene, om den maksime som hver enkelt har stilt op for sin handlen, og det nøkterne overlegg om maksimens anvendelse i den givne situasjon. Hverken denne bevissthet eller dette overlegg kan rokkes av de mest tragiske begivenheter; de hever oss selv og vår dømmekraft over alle lidelser og alle ulykker; de forbyr at lidelsen og ulykkene kan utløse instinktive ukontrollerte reaksjoner og setter oss til enhver tid i stand til et bevisst valg. Dette bevisste overlegg er intet annet enn den *fornuft*, *raison*, under hvilken Corneille's helter innordner sine handlinger, og man forstår at denne fornuft intet har å gjøre med den blodløse fornuft som er gjenstand for godtkjøpsfilosofers tilbedelse. Det kan ingen dikterisk forkleinelse bli for Corneille's diktning at den er besjelet av den vanskelige fornuft som lite ligner den fattige frukt av vår resonneren, men som krever opbydelsen av en stor personlighets hele sjelsstyrke. Det folk flest er tilbøielige til å kalle det fornuftige, er den lykkelig fri for; efter den målestokk er hele dens ånd ufornuft.

Denne sjelsstemning som gjør oss til herre over de ytre tilskikkelser og som tillater oss å overvinne oss selv og alle de tilskyndelser som smiler til én, den er ingen

annen enn den stoikernes lære hadde til mål. Corneille er på mange måter helt igjennom stoiker. Den stoiske storhet taler umiddelbart til ham, men den er snarere for ham et middel enn et mål. Hans higen var ikke etter lykken, i hvert fall ikke etter stoikernes negative lykke. Det høieste for ham var ikke evnen til å utholde, men evnen til å handle. Hans teater er en diktning om handling. Man kan si at det er en selvfølge, når talen er om en dramatiker. Det eiendommelige ved Corneille er imidlertid at det ikke er den eksterioriserte handling og dens ytre dramatiske virkninger han først og fremst søker, men tvertimot handlingens moralske forutsetninger hos den handlende person. Det er på dette punkt hans særegne poesi hviler, og ikke på handlingens ytre forløp og sammenkjedning. Vi vil senere omtale nærmere hvor falsk det er å tale om Corneille's hang til melodramaet, som nettop dyrker den ytre handling for dens egen skyld. Han søker ikke fra den handlende til handlingen, men snarere fra handlingen til den handlende. Det vilde kanskje være rettere å tale, ikke om handlingens poesi, men om den handlendes poesi. Derfor har evnen til et fritt og bevisst overlegg for ham ikke bare verdi som stoisk egenskap, men fremfor alt som den første betingelse for en fri handlen. Men Corneille er ikke lenger bare stoiker ved den vekt han legger på viljestyrken som søker sitt utløp i positiv handling, i heltetmot. Det er den annen og kanskje den viktigste side ved den cornelianske vilje. Hva hjelper det å kunne velge fritt hvis man ikke har den moralske kraft til å virkeliggjøre det trufne valg? Det fri, bevisste valg kan ikke, alene, skape en fri handlen, dertil kreves som grunnbetingelse den sjelelige energi som kalles viljestyrke, og som man ennå bedre kunde kalle sjelsstyrke, for den bestemmer ikke bare den ytre handling, men hele den sjelelige aktivitets tonus. Den er den medfødte kapital som skiller den djerve og «generøse» fra den motløse, for den er blitt de enkelte til del i ulikt mål. Den kan som all blind energi brukes til godt som til ondt, derfor må den ledes av den moralske bevissthet i valget, men den er den eneste kraftkilde til all sterk og tapper handling. Det er denne sjelsstyrke som mere enn noget annet får Corneille's dikterhjerne til å banke. Den fremkaller i hans helter den spenning av alle deres ånds krefter som bringer versene til å dirre. Den er hos dem så spontan at den gir handlingen som følger, umiddelbarhetens preg, til tross for de lange overlegninger som gikk forut. Handlingen hos Corneille er ikke lik en moden frukt som faller ved sig egen vekt når tiden er der, det vil si når overlegningen er til ende; den er til tross for overlegget meget snarere et produkt av en oss iboende urkraft som velder frem, uimotståelig og ukuelig. Intet kan være uriktigere enn å opfatte, som mange kritikere har gjort, Corneille's tragedie som et optrukket logisk urverk, hvor alle de subtileste argumenter for og imot fremsettes og drøftes, og hvor handlingen følger valget som en matematisk facit av de logiske resonnementer. En uhildet lesning av

Le Cid eller *Nicomède* viser straks at der er noget meget mere oprinnelig og umiddelbart over den cornelianske handling. I det bevisste overlegg ser han ikke, som sagt, så meget argumentene og den retning valget går, som muligheten for valg, det å være hevet som et fritt og selvbestemmende sinn over alle ytre tilskikkelser og menneskelige lidenskaper; dernæst ser han i handlingen, når valget er truffet, først og fremst evnen til uhindret av alle hemninger å sette éns hele kapital av sjelsstyrke inn på å gjøre det valgte til virkelighet. Å handle fritt, bevisst og sterkt, det er Corneille's dikteriske ideal.

Det meddeler hele hans diktning en tonus som man vanskelig kan betegne som annet enn lidenskapelig, forutsatt at man bare lar det ord uttrykke en høi spenning av alle de aktive krefter. Retorikk, logikk, resonnementer rives med av denne lidenskap, som er en gjenspeiling av dikterens forhold til sin poetiske verden. Han har ikke, som kritikerne er nødt til å gjøre, trevlet den op i begrepsanalyse, han har oplevd den i sin innerste sjel og av denne opplevelse i sine tragedier skapt en også for oss fornemmelig verden av pulserende liv.

Vår analyse av den cornelianske virkelighet krever imidlertid ennu en viktig tilføielse. Den forherligelse av den rene vilje som vi finner hos Corneille, må ikke forveksles med Nietzsche's forherligelse av *viljen til makt*. Nietzsche selv, som var en beundrer av Corneille, fant utvilsomt hos ham et åndsbeslektet uttrykk for sine egne idéer, og mange kritikere, blandt andre Brunetiére, har, kanskje uten egentlig å tenke på Nietzsche, hatt en lignende opfatning av Corneille. Det er allikevel et ganske forfeilet syn. Hadde Corneille levd i det nittende århundre, vilde han sikkert ha følt en opriktig avsky for de romantiske og etterromantiske overmennesker og den sykelige hevdelse av jeg'et som de representerte. Corneille var i sine dypeste tendenser det motsatte av en individualist. Jeg'et som sådant har aldri bragt hans diktersinn til å vibrere. Det ypperste tegn på sjelsstyrke hos Corneille er at hans helter overvinner sig selv og sine egoistiske tilbøieligheter, at de søker ut over sitt eget trange jeg og underordner sig høiere, uselviske mål. Disse mål kan være meget forskjellige, og deres absolutte moralske verdi kan variere fra det ene tilfelle til det annet: det kan være en families ærefulle navn, den feudale troskap mot fyrsten, fedrelandets velferd eller kjærlighet til Gud. Gjenstandens art er av underordnet betydning; det er handlingens almindelige retning det i denne forbindelse særlig kommer an på, og den er alltid henimot det edle og høisinnede. Når en corneliansk helt er nødt til å velge mellom et upersonlig gode og et gode som også taler til hans egeninteresse, kan man være viss på at alle hans bestrebelser går mot det første. Denne tendens gir den cornelianske vilje dens kvalitative og i egentlig forstand moralske preg. Om Corneille i sin dikteriske virkelighet kanskje legger aksenten på

sjelsstyrken og det bevisste overlegg, er det ikke mindre sikkert at gjenstandens, målets adel setter hans sinn i bevegelse. Der er visstnok i hans diktning et par personer som for Corneille utvilsomt står som helteskikkelser, men hvis handlemotiver er både uedle og umoralske; det er Médée (i stykket av samme navn og i *La Toison d'or*) og Cléopâtre (i *Rodogune*). Dikteren forherliger i dem viljens ukuelighet og den klare bevissthet, selv i en forbrydersk hensikts tjeneste. Denne omstendighet har forledet de aller fleste kritikere til å betegne Corneille's diktning som i sine dypere tendenser umoralsk, som beliggende hinsides den moralske verdierkjennelse. Brunetière er endog gått så vidt som å stemple den som i bunn og grunn umoralsk. Det er imidlertid å lukke øinene for den selvvinnlysende kjensgjerning at ingen diktning kan i hele sin ånd være mere moralsk enn den cornelianske. Og det er å trekke så snevre grenser for dikterens verden at vi risikerer ikke å forstå hans poesi. Corneille's tragedier er ikke bare en lovsang til sjelsstyrke og handlekraft, men også til handlingens edle gjenstand. Om han i enkelte tragedier bare legemliggjør en del av sin verden, må denne del sees i sammenheng med hele den virkelighet som lever i hans teater.

Denne dikterens virkelighet har imidlertid en grense som blir betydningsfull for hele hans diktnings egenart. Den når nøiaktig så langt som menneskets fri vilje rekker. Det som eksisterer hinsides den fri viljes virkefelt har intet grep på dikterens inspirasjon. Man kan nok over denne grense se andre tilstøtende virkeligheter, på den ene side de lavere instinkters og lidensskapers verden og på den annen side den guddommelige nådes verden, men dikteren er uten umiddelbar berøring med dem. Han formår like så litt å gi poetisk liv til den demoniske som til den guddommelige virkelighet, til den undermenneskelige som til den overmenneskelige. Han har skrevet to kristne tragedier, *Polyeucte* og *Théodore*, hvorav den ene er et mesterverk og den annen et mislykket produkt, men de er begge i like grad blottet for religiøs mystikk. Det beste vidnesbyrd på at Corneille's verden ophører hvor menneskets fri vilje ophører, er allikevel tragedien *Ædipe*. Intet emne kunde stå i større motstrid med Corneille's genius enn dette, og Corneille vilde heller neppe ha hatt den tanke å måle sig med den antikke modell uten Foucquet's anvisning som var en befaling. Resultatet er derfor også overmåde slett, om mulig ennu slettere enn den nettop nevnte *Théodore*. Hos Sofokles har Corneille bare tatt den melodramatiske handling, men han viser den fullstendigste mangel på forståelse av ånden i Sofokles' diktning. Alt er der skjebnemerket, begivenhetene vilde bli uforståelige uten de overmenneskelige krefter som leder dem. Men hvorledes skulde Corneille bringe den forbannelse som hviler over Laidenes slekt til å gi poetisk gjenklang, hvorledes skulde han gjøre disse grusomme skjebner trolige? Han forsøker det ikke engang, men velger som tragisk

ressort den omstendighet at Ædipe har drept en konge, et kronet hode; denne forbrydelse skjenker i Corneille's øine handlingen den tilstrekkelige poetiske rettferdighet, den fornødne *katharsis*, for kongeverdighetens mystikk er kan hende den eneste mystikk Corneille føler. Corneille har ikke bare manglet forståelse for Sofokles' poesi, han har følt sig oprørt av den. Det er neppe en tilfeldighet at han i Thésée's munn har lagt en lidenskapelig protest mot skjebnens tyranni og den klareste fremstilling i ord av den fri vilje som nogen av hans tragedier inneholder:

Quoi? la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions?
L'âme est donc toute esclave: une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime.
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des Dieux, et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine et leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire.
(v. 1149–1170)

Corneille anerkjenner ingen annen overnaturlig innflydelse enn den guddommelige nåde, men selv denne tilhører mere hans tro som ortodoks kristen enn den går inn i hans dikteriske virkelighet. Den eneste virkelighet som helt og levende eksisterer for ham er den menneskelige viljes fri utfoldelse i edel dåd.

Det kan være fristende å søke den historiske opprinnelse til denne Corneille's holdning overfor tilværelsen og dens verdier. Vi nevnte ovenfor at hans helters

bevisste overlegg og fri selvbestemmelse minner om det stoiske ideal som hadde så mange varme tilhengere i det sekstende og i begynnelsen av det syttende århundre. På lignende måte kan man sammenligne den cornelianske sjelsstyrke med renessansens *virtù*-begrep. Det er mulig at Corneille's åndelige personlighet kan være formet under innflydelse fra disse åndsretninger, og hvis man finner en historisk tilfredsstillende ved det, er der ingenting i veien for å tro på dette årsaks- og virkningsforhold. Men man har derfor ikke lov til å tenke at det *forklarer* og determinerer det *unicum* Corneille's dikteriske personlighet nødvendigvis er, dens utstrekning og dens grenser. Og det forklarer enn mindre hvorledes han har formådd å gi denne livsopfatning dikterisk liv. De samme bemerkninger kan anvendes på den parallell Lanson har villet trekke mellom Corneille's psykologi og Descartes' *Traité des Passions*. De felles trekk han har trukket frem kan godt være tilfeldige, fordi de begge hadde til gjenstand et evig menneskelig stoff, eller de kan i all sin almindelighet skyldes moralistenes tradisjon og renessansens menneskeideal. Om en sådan parallell derfor *forklarer* meget litet, er den allikevel meget oplysende ved de synspunkter den gir.

Særlig ett avsnitt hos Descartes viser en eiendommelig overensstemmelse med Corneille's syn, nemlig det hvor han definerer edelmodigheten (*la générosité*) og den edelmodige (*le généreux*). *Le généreux* er den som nærer aktelse for sig selv fordi «han erkjenner at han i virkeligheten intet annet besidder enn denne fri bestemmelse av sine viljesytringer», og fordi «han føler sig selv fast og varig besluttet på å gjøre en god bruk av den, det vil si aldri å mangle vilje til å foresette sig å utføre alle de ting som han anser for å være de beste».¹⁵⁶ Denne definisjon resymerer på en slående måte de tre hovedtrekk vi har funnet hos den cornelianske helt: fri selvbestemmelse, sjelsstyrke og det edle mål. Det er derfor ingen tilfeldighet at ordene *généreux* og *générosité* kommer stadig igjen i Corneille's penn. Og intet kan bedre uttrykke dikterens intime følelser enn Descartes' uttalelser at «*la vertu de Générosité* er som nøklen til alle andre dyder og et universalmiddel mot alle lidenskapenes utsekelser.»¹⁵⁷

Et annet avsnitt av *Le Traité des Passions* kaster også et interessant lys over en rekke personer i Corneille's tragedier, personer som uten å høre til de egentlige cornelianske helter, fordi de lar sig lede av personlig eller egennyttig bestemte handlemaksimer, allikevel viser den samme kraft og standhaftighet i forfølgelsen av sine mål. Descartes sier at den dom hvormed den enkelte avgjør hvilke ting er de beste og derfor fortjener å utføres, ikke nødvendigvis har absolutt gyldighet, men at den, selv om den opprinnelig er opstått av en affekt, kan ha moralsk verdi som handlemaksime, siden den unddrar oss fra andre affekters herredømme:

« ... La plupart ont des jugements déterminés, suivant lesquels ils régulent une partie de leurs actions [d.e. handlemaksimer]. Et bien que souvent ces jugements soient faux et même fondés sur quelques passions, par lesquelles la volonté s'est auparavant laissé vaincre ou séduire: toutefois, à cause qu'elle continue de les suivre, lors que la passion qui les a causés est absente, on les peut considérer comme ses propres armes et penser que les âmes sont plus fortes ou plus faibles, à raison de ce qu'elles peuvent plus ou moins suivre ces jugements et résister aux passions présentes qui leur sont contraires.»¹⁵⁸

Men om Descartes' tanke undertiden synes å uttrykke Corneille's helteskikkelser, føler vi dog ikke noget åndelig slektskap mellem de to personligheter. En nærere åndsfrende er utvilsomt Descartes' efterfølger Spinoza. Han forener på én gang filosofens seréne og dikterens lidenskapelige holdning til universet, og denne intuitive lidenskap gjør hans *Ethica* til et virkelig dikt; dens fjerde og femte bok er endog kan hende det skjønneste og mest gripende poem som nogensinne er skrevet om menneskets armod og menneskets storhet. Og det er kanskje også den høieste pris man kan gi Corneille at hans tragedier er det vakreste dikteriske kommentar til Spinoza's femte bok. De handler også om menneskets storhet og i dypeste grunn ut fra den samme intuisjon av menneskets aktive og passive krefter som hos Spinoza.

III

Vi har før antydnet at når en riktig analyse av en dikters virkelighet i hvert fall tilsynelatende omdanner denne til et system av livløse begreper, så skyldes det at kritikkers rolle er, ikke å gjenskape diktningen i en annen form, men å gi et ordnet skjema til orientering i en broget verden av pulserende liv. Kritikken er, selv om dens utgangspunkt er den estetiske opplevelse av dikterverkene, utelukkende en forstandsvirksomhet. Man må følgelig ikke la sig forlede av ovenstående analyse til å tro at Corneille representerer en moralsk doktrine. I det praktiske liv hadde han nok som alle mennesker sin moralske doktrine, men som dikter kunde han ingen ha, for i sine dikterverker er hans mål hverken erkjennelse eller etisk livsførsel eller moralsk pedagogikk, men poesi. Hans tragedier er poesi, men hva slags poesi? Etter såvidt mulig å ha bragt på det rene hvilken virkelighet hos dikteren det er som har skapt denne poesi, kommer det annet spørsmål: hvad er denne poesis vesen, og hvilke arter kan der gis av den; eller tydeligere sagt, av hvilken kvalitet er det estetiske inntrykk denne poesi frembringer hos den leser eller tilskuer som opplever den. Spørsmålet er for vanskelig til at vi kan håpe å besvare det på en helt tilfredsstillende måte. Men vi er nødt til å stille det, for intet spørsmål har gjort Corneille's kritikere så forlegne. De har alle, eller næsten alle, følt at der er en viss form for poesi hos Corneille. Er den lyrisk, elegisk, komisk eller tragisk? I sin famlen sliter de i ham og vrir ham hit og dit for å få ham inn i de gjengse klassifiserende rubrikker, og på det vis finner de en flik av poesi her og en flik der, efter som han passer inn i rubrikkene, men resultatet er i det store og hele tatt lite tilfredsstillende, og de ender som regel med å dekretere at der i hans tragedier bare fins løsrevne bruddstykker av poesi, *men* at han er en uforlignelig versifikator av moralske og politiske sentenser, at han er en fremragende lærer i dyd og sjelsstorhet for ungdommen, at han gir interessante innblikk i samtidens tenkesett og følesett, og så videre: alle gode ting som intet som helst med poesi og diktning har å bestille.

Allerede den første og mest nærliggende antagelse viser sig å være misvisende: siden han vesentlig har skrevet tragedier, er vel hans poesi tragisk? Alle kritikere må straks svare sig selv: nei, den stemmer på ingen måte med hvad vi forstår ved tragisk. For den tragiske følelse hviler, som allerede Aristoteles sa, på vår medlidenhet med de tragiske personer og på den redsel deres skjebne vekker i oss. Og vi kan ikke riktig føle medlidenhet med Corneille's personer, og deres skjebne slår oss ikke med redsel. Ikke så å forstå at de er utsatt for mindre tragiske tilskikkelser og lidelser enn tragediepersoner flest, og heller ikke at de føler

ulykkene og lidelsene mindre sterkt enn andre tragediepersoner. Men som en følge av den sjelelige konstitusjon vi ovenfor har analysert, kan de ikke i egentlig forstand bli offer for ulykkene, de er hevet over dem; ulykkene kan ikke bli bestemmende for deres liv og handlinger, de kan aldri knuge dem ned som andre menneskesjele. Derfor får vår medlidenhet intet holdepunkt hos dem, og om den allikevel nu og da begynner å bryte frem, er der noget ved deres holdning som fraber sig medynk og dreper denne i oss. Vi kan altså i Corneille's tragedier ikke bli rørt og grepet på samme måte som vi blir det av de fleste tragiske livsskjebner.

Siden Corneille's tragedier ikke er tragiske, ligger det nær å slutte at de har forfeilet sin egentlige estetiske bestemmelse. Om denne slutning ikke er blitt uttalt i rene ord av alle kritikere, er den allikevel i hvert fall latent til stede hos omtrent alle. Og den røber sig om ikke på annet, så på den måte hvorpå kritikerne redder sig over til Racine, hvor deres umiddelbare beundring ikke hemmes av teoretiske, klassifikatoriske betenkeligheter. Racine's tragedier er tragiske. Vi godkjenner imidlertid ikke slutningen, av den grunn at den litterære genre, tragedien, til tross for det tilfeldige navn den har fått, ikke karakteriseres av det tragiske. Den enkelte dikters produksjon karakteriseres av hans poesis estetiske kvalitet, men en litterær genre kan bare defineres ved sitt tekniske redskap, som kan brukes til å levendegjøre i diktning meget forskjellige sjelelige virkeligheter. Det er absurd å forlange av den som velger dette tekniske redskap, av en forfatter av tragedier, at han skal bruke det til å opnå en bestemt estetisk virkning. Racine var i så henseende likeså uavhengig som Corneille. De tok begge villig imot de overleverte ytre former, men når det gjaldt å inngyde dem dikterisk liv, fulgte de ingen forskrifter, men lyttet bare til sin egen inspirasjon, til den levende inngivelse som alene deres eget dype sjeleliv kunde gi dem. Det var først deres efterlignere som knesatte forskrifter for inspirasjonen. Når den franske tragedie sygnet hen i det attende århundre, skyldtes det ikke, som man sedvanligvis antar, at den ytre og indre tragediebygning var for kunstig og stiv til å kunne leve lenge. Det skyldtes at selve begrepene om tragisk poesi, den teoretiske opfatning av tragikk efterhånden hadde festnet sig i en mere eller mindre bestemt tradisjon således at tragedieforfatterne fikk overlevert ikke bare konvensjonene for tragediens bygning, men også konvensjonene for den tragiske grunnstemning som måtte opnåes. Rammen var gitt og det estetiske resultat var gitt, det gjaldt bare å finne det utgangspunkt og det handlingens forløp som førte til det foreskrevne resultat i den givne ramme. Tragikken eller den estetiske virkning sprang derfor ikke lenger, som hos Corneille og Racine, frem av den personlige opplevelse; inspirasjonen var ikke lenger fri, men kodifisert i faste konvensjoner, og tragedieformen døde fordi den

ikke lenger blev tilført næring fra den eneste mulige næringskilde, dikternes spontane intuisjon.

Man kan ikke forlange en tragisk virkning av en tragedie, for det tragiske er ikke en estetisk, men en psykologisk kategori. Det beste, om enn ufrivillige bevis på det er Johannes Volkelt's forøvrig interessante bok om det tragiske. Forfatteren analyserer der på det skarpsindigste vis vår måte å forholde oss på like overfor sørgelige situasjoner og sørgelige livsskjebner, idet han tar som utgangspunkt at «den usedvanlige, livstruende (*lebenbedrohend*) lidelse danner det tragiskes grunnvoll».¹⁵⁹ Han søker således, likesom Aristoteles allerede hadde gjort i sin *Poetik*, å bestemme de typiske trekk ved de forskjellige grader for tragikk. I den hensikt benytter han visstnok som observasjonsmateriale verdenslitteraturens dikterverker, men av dem beholder han bare de dikteriske menneskeskjebners og situasjoners skjema eller skjelett, uten å ta hensyn til den poetiske atmosfære som alene gir disse liv og sannsynlighet og som er dikterens hemmelighet. Han kommer således til å bestemme våre reaksjoner overfor visse menneskeskjebner, som er dikterverkets råmateriale, men ikke overfor de virkeliggjorte dikterverker, og hans analyse får derved vel en psykologisk, men ikke en direkte estetisk interesse. Det er imidlertid meget mulig at en dikter ved sin evne til av intet å skape en sådan atmosfære kan opnå en langt større tragisk virkning med et emne som ikke har alle det tragiskes ypperste trekk, enn en annen dikter er i stand til å virkeliggjøre med et emne som eier alle disse trekk efter Volkelt's bestemmelse. Vi må ofte gjenta at det er umulig å fastsette ytre, objektive trekk for et emne som skal virke dikterisk. Denne virkning avhenger ene og alene av dikteren og ikke av emnet.

Selv om man beholder det tragiske som empirisk rubrikk, for med bekvemhet å klassifisere enkelte diktere efter deres egenart, så innebærer det ingen forskrift om hvordan det og det dikterverk bør virke på vår estetiske følelse, og det innebærer ikke at særlig det dikterverk som vi efter dets litterære form kaller en tragedie, skal virke tragisk; det kan man med samme rett forlange av eposet, romanen eller det lyriske dikt. Den enkelte tragedie kan som dikterverk karakteriseres ved sin tragiske grunnstemning, men tragedien i sin almindelighet kan bare karakteriseres ved sin tekniske struktur. Den franske tragedie i særdeleshet defineres, foruten ved sin spesielle dramatiske bygning, best ved én side av det tekniske redskap, nemlig ved sin stil. Man sier visstnok at *le style c'est l'homme même*, det vil si et gjenskinn av dikterens egenart. Det er riktig nok, men uttrykker bare en del av sannheten. Stilen er på den ene side en forfatters personligste skapelse, men på den annen side er den også et produkt av tradisjonen og overleveres fra den ene dikter til den annen. selv for den overfladiske leser er stilens løftede tone og aristokratisk verdige

holdning det trekk som falder mest i øinene ved den franske tragedie. En sådan ophøiet stil er imidlertid, hvis den ikke skal bli smagløs og latterlig, kun mulig som uttrykk for noget der er i høi grad menneskelig betydningsfullt. Likeså unaturlig som den vilde være i dagligdags omgang, like naturlig blir den i en atmosfære hvor de høieste menneskelige verdier står på spill eller kommer til utfoldelse. Den franske tragedie er i og med den stil som er dens tekniske særkjenne, et drama om de alvorligste ting. Om dette dens alvor er tragisk eller ei, er av underordnet betydning. Vi kan for den franske tragedie godta én av Volkelt's definisjoner: «Tragedien skal la oss gå med det inntrykk: vi er blitt modnere i bevisstheten om *hvad det vil si å være et menneske*.¹⁶⁰ Tragedien skal gjennom det emne dikteren har besjelet med sitt liv, stille oss ansikt til ansikt med de høieste krefter som menneskelivet er grunnet på. Disse krefter kan i sitt spill være tragiske, men de er det ikke nødvendigvis, og de erhverver ikke en høiere verdi som estetisk gjenstand om de har tragiske virkninger. Det er ikke egentlig lidelsen som sådan som griper oss estetisk i de tragiske dikterverker. Det hender ofte at en forfatter ophoper ulykker og lidelsesfulle hendelser, og hvis hans kausalmotivering er tilstrekkelig, opnår han å slå oss med skrekk, med redselskabinettens skrekk, men forfeiler den estetiske virkning. Han opnår hos oss en psykologisk, ikke en estetisk reaksjon, fordi hans verk savner den katharsis som alene kan gjøre et tragisk verk til et dikterverk. Denne estetiske renselse opstår når lidelsen nøytraliseres av en tilstrekkelig høi opfatning av den menneskelige skjebne og de krefter som leder den, således at lidelsen absorberes i den dikteriske atmosfære og ikke lenger teller ved sig selv, men i høiden som en farvning av det hele. For at en tragisk menneskeskjebne skal gripe oss estetisk, må den tragiske persons undergang være en åpenbarelse for oss av krefter som har en langt høiere verdi enn den enkelte menneskelykke eller det enkelte menneskeliv. Det er ikke den lidelsesfulle menneskeskjebne som virker estetisk, men de store menneskeverdiers skjebne; om disse er ledsaget av lidelse eller ei, er ikke av vesentlig betydning. Man kan i høiden si at den omstendighet at vi i en tragedie godtar en høi sum av lidelse, er et tegn på dikterens høie opfatning av de menneskelige verdier. Lidelsen er i sig selv anti-estetisk; den kan kun bidra til den almindelige estetiske virkning når den er nøytralisert, absorbert, overvunnet av noget som står over den, og det er dette noget som utgjør det tragisk-estetiskes vesen.

Lidelsen er en affekt, og en affekt kan ingen estetisk verd få, da den tilhører vår sanselige natur. Poesiens eneste emne er i virkeligheten de krefter eller, i platonisk forstand, de idéer som utgjør åndens liv i universet. Dens materie og ytre inkarnasjon er visstnok alltid til for våre sanser, men poesi blir den bare ved at dikteren gjennom denne sanselige materie formår å åpenbare en intelligibel

verdens eksistens. Kunsten hever oss over materien, både den døde og den levende, og viser oss ånden som mere og mere trenger op igjennem den og tar den som en slave i sin tjeneste. Åndens opstigen, dens gjennemtrenen og tagen i besiddelse av materien, idéernes seier, det er hemmeligheten ved den opløftelse poesien og kunsten skjenker oss. Denne gjennemtrenen og beherskelse kan foregå på forskjellige nivåer, den poetiske virkning avhenger bare av at bevegelsens retning er den riktige. Derfor kan ett og samme nivå godt tjene både som nedre og som øvre trin i utviklingen, alt efter det lys det stilles i. Kjærligheten kan være det øvre trin hvis man betrakter den som den altbeherskende kraft som skaper livet og dermed alle muligheter for åndens herredømme, den kraft som rykker individene bort fra deres trange verden for at de kan tjene mål som ligger høit over dem. Eller den kan være det nedre trin, hvis man betrakter den som den blinde kraft som kan bli et hinder for opfyllelsen av vår bestemmelse som moralske fornuftvesener, hvis oppgave det er ved fri handlen å øke summen av det gode. I begge tilfeller betyr stigningen fra det nedre trin til det øvre en stigen til en høiere åndelig virkelighet; for den estetiske tilfredsstillelse er det stigningen som sådan som teller, og det har for den lite å si mellom hvilke trin innen det åndelige hierarki den skjer.

De åndelige idéers verden har nemlig også sitt hierarki, og innen dette inntar de moralske idéer en høi plass. De er på den ene side det reneste uttrykk for de krefter som bærer universet frem mot åndens seier, og de er dessuten nedlagt i et bevisst og selvbestemmende vesen som takket være dem kan nå så langt at det forneker sin eksistens og av fri vilje stiller sig helt i åndens og det godes tjeneste, hvad der er intet annet vesen tilhørende den sanselige verden gitt. Det moralske liv er ganske naturlig ett av de rikeste emner for all poesi, ti der er få åndelige virkeligheter som bedre og tydeligere åpenbarer de intelligible idéers skjebne. Det vil imidlertid ikke si at det estetiske syn og det moralske faller sammen. De har nok i sin dype grunn en felles rot, men i den virksomhet vi kan iaktta er de spaltet og får utslag som kan sies å være motsatte for såvidt som de er komplementære. Det moralske syn ser i en bestemt handlemåte det som denne mangler for å være fullkommen; det ser hvad som ennå er å gjøre; det stiller stadig strengere krav eftersom de første krav oppfylles. Det estetiske syn derimot betrakter det som i den samme handlemåte er virkeliggjort av moralsk verdifullt; det fester sig ved det allerede realiserste, for i det ligger alle muligheter og alle løfter; det tar bare hensyn til at retningen mot målet er riktig, mens det moralske syn bare ser hvad som ennå mangler på at målet er nådd. De to syn er som sagt komplementære, for det ene betrakter det utførte, det annet det som står igjen å utføre. Derfor kan de domme som faller om én og samme gjenstand ut fra de to syn være motsatte. Det estetiske syn kan bifalle hvad det moralske fordømmer; de før nevnte cornelianske skikkelser Médée og

Cléopâtre (i *Rodogune*) er estetisk skjønn, men deres handlesett er moralsk forkastelige.

En dikters syn på den dikteriske gjenstand kan derfor aldri være moralsk. En dikter som med velberådd hu vil skape et moralsk dikterverk for å utøve en moralsk innflydelse på sitt publikum, står i stor fare for å forfeile både sitt moralske og sitt estetiske mål. Moralsk kan et verk visstnok virke, men bare når det først har nådd sitt estetiske mål; som dikterverk oppløfter det, beriker og modner hele vår personlighet og vil således også heve vår moralske følsomhet. Det estetiske mål kan imidlertid en dikter bare opfylle ved å hengi sig helt til sin spontane inspirasjon. Alle de bevisste, reflekterte forsetter en dikter bringer med, er kun en unaturlig hemske på hans intuisjon. Derfor kan man på dikterne anvende denne omskrivning av Evangeliets ord: «Søk først din egen inspirasjon og den virkelighet den innebærer i sig, så skal alt annet bli Eder skjenket i tilgift.»

Disse betraktninger vil gjøre det lettere å forstå Corneille's diktning. Vi fatter bedre hvilke krefter det er som bærer hans poesi og bringer den til å tale så umiddelbart til oss. Og vi innser at hans tragedie, uten å være tragisk, allikevel har den alvorligste gjenstand, de moralske idéers liv og inkarnasjon i dramaets skikkelser.

Corneille har tegnet det moralske liv og således skapt det mest moralske teater uten noget moraliserende forsett, men ene og alene for sin kunstneriske tilfredsstillelse og til publikums glede følgende sin egen naturlige trang. Hans diktning er fullstendig fri for den kvalmende bismak som baktanker om oppbyggelse gir. Derav kommer dens friskhet og overbevisende oprinnelighet. Og derfor har han forstått å få heltemot og generøsitet til å tale likeså varmt til én som andre diktere de skjønn lidenskaper.

Corneille's dikteriske gjenstand og den ånd i hvilken han har behandlet den, gir hans diktning et usedvanlig preg av renhet. Hele hans teater er en vid høislette hvor luften er ren og klar og hvor der fostres sunde personligheter. Det kunde bære som epigraf dette vers som er lagt i Rodelinde's munn:

Pour vivre l'âme saine, on n'a qu'à m'imiter.
(*Pertharite*, v. 189).

Sundhet er den luft man ånder hos Corneille. Det er en moralsk egenskap, men det kan også være en form for lyrikk, for poesi. Der kan i sjelens sundhet ligge et minst likeså høit skjønnhetsverd som i den greske skulpturs vakre legemer.

Denne renhetens og sundhetens skjønnhet er det første og almindeligste inntrykk leseren og tilskueren mottar av den cornelianske tragedies poesi, for det er selve den atmosfære som omgir den. Til dette inntrykk kommer det annet, mere nyanserte. – Vi har ovenfor sett hvorledes Descartes' analyse forklarer de cornelianske helters psykologi, og vi vil også senere gjøre bruk av den. En annen filosof kaster kan hende et enda klarere lys over Corneille's poesi, nemlig Kant. Kant hadde en dyp forståelse av det moralske livs verdier, og han har trengt lenger enn noen annen tenker inn i det moralske livs lover. Det er derfor intet under i at vi finner merkelige overensstemmelser mellom hans filosofiske holdning og Corneille's dikteriske. Det som her særlig interesserer er at han i *Kritik der praktischen Vernunft* har analysert den følelse vi uvilkårlig får overfor de mennesker som i alle situasjoner er i stand til å lytte til sitt bevisste overlegg og har viljekraft nok til å sette sitt forsett ut i virkeligheten; han kaller den den moralske ærefrykt. Det kan nok sies å være en moralsk følelse, fordi den har en moralsk gjenstand, men vi vil snarere betegne den som en estetisk følelse, fordi den har de estetiske følelsers karakter. Kant understreker således dens umiddelbarhet og uimotståelighet. Den er ureflektert, og den er likesom de estetiske følelser hevet over enhver beregning og nyttebetraktning. Vi kan finne en handling både unyttig og uklok, ja farlig i sine konsekvenser, den avtvinger oss allikevel uimotståelig ærefrykt, når den er sprunget ut av personlighetens frie overlegg og hele sjelsstyrke. Denne ærefrykt er nettopp den følelse som Corneille's fornemste helteskikkelser fremfor alt inngir oss. De følger alltid sin generøsitetens tilskyndelser, hevet over alle «fornuftige» beregninger; deres handlinger kan føre dem selv i fordervelse, men det stanser dem aldri. De kan bare handle således at de alltid beholder sin aktelse for sig selv. De kjenner intet høiere ord enn plikt, og dette ord har en likeså fyldig og edel resonans i Corneille's tragedier som i Kant's *Kritik*. Pauline's stolte replikk i *Polyeucte*'s tredje akt er et verdig kommentar til den Kant'ske dityrambe: *Pflicht! du erhabener, grosser Name ...*

Takket være Kant har det lyktes oss å bestemme den estetiske følelse Corneille's personer og deres skjebne vekker i oss. Denne bestemmelse har en ikke ringe sekundær betydning derved at den tillater oss å tilbakevise bestemmelsen «beundring», som vi finner hos nærsagt alle kritikere. Naturligvis kan vi *grosso modo* si at vi «beundrer» Corneille's helter, men dette ord gir en feilaktig nyanse og kan lett bli misvisende, når man trekker slutninger av det. Beundring som sådan kan aldri bli en estetisk følelse, da det er mulig å føle beundring overfor rent ytre ferdigheter, overfor kloke beregninger og behendige nyttebetraktninger; men hvor der er tale om nytte og habilitet, utelukkes enhver estetisk betraktningssmåte og følelse. Derfor har kritikernes bestemmelse «beundring» vært skjebnesvanger for

deres vurdering av Corneille. Allerede en samtidig av Corneille bemerket at beundringen var en lite tragisk følelse, og Stendhal gjentar den samme kritikk: *l'admiration, sentiment un peu froid*. ...ⁿ⁶¹ De har begge rett. Den følelse som vi med Kant har kalt ærefrykt, er derimot hverken kald eller lite skikket til å rive et publikum med. Når den er ren og sterk, kan den fange éns sinn inn like voldsomt som noen tragisk følelse.

Nær beslektet med den moralske ærefrykt er en annen estetisk følelse, følelsen for det sublime; man kunde betegne den som en høiere potens av den første, hvis den ikke strakte sig ut over det moralske område. Uttrykket det sublime har vært knyttet til Corneille's navn helt fra det syttende århundre, idet allerede La Bruyère talte om *l'esprit qu'il avait sublime*. For bedre å forstå hvad det innebærer, vil jeg ennu én gang vende tilbake til det Kant'ske villniss, for Kant er i virkeligheten den første som har gitt en tilfredsstillende analyse av dette som av mange andre estetiske begreper. Han betrakter vår følelse for det sublime særlig i forhold til naturen: «Vi kaller den [naturen] sublim, når den løfter vår sjelsstyrke op over dens sedvanlige middelmådighet og lar oss opdage i oss en evne til motstand av en anden [nemlig åndelig] art, en evne som gir oss mot til å kunne måle oss med naturens tilsynelatende allmakt.»ⁿ⁶² Det sublime ligger altså i dette tilfelle i motsetningen mellem vår sjelelige kraft og vår fysiske avmakt, og den sublime følelse ligger i at vi fornemmer vår egen bestemmelses ophøiethet over naturens krefter. Dette kan direkte overføres på Corneille's diktning, hvis vi istedenfor den ytre naturs krefter setter den lavere menneskenaturs ikke mindre truende krefter, lidenskapene og selvopholdelsesdriften. Det sublime hos Corneille ligger i hans helteskikkelsers ophøiethet over tilskikkelser, ulykker og lidelser og i den sjelsstyrke hvormed de betvinger og overvinner alle lavere tilskyndelser i sig selv og alle de forræderske krefter i den omgivende menneskehet som vil trekke dem ned. – Følelsen for det sublime har imidlertid, like så litt som den moralske ærefrykt, stått i høi kurs hos de siste hundre års litteraturkritikere. De har i diktningen søkt andre estetiske oplevelser og verdier, og de har med Sainte-Beuve næret en utpreget forkjærlighet for de midlere høider, *les coteaux moyens*. Dette forklarer antagelig den konvensjonelle, obligate beundring, for ikke å si det vanry, som er blitt Corneille til del i denne tid. Mangelen på naturlig forståelse er gått så langt at Corneille's virkelighet for de fleste litterært kultiverte mennesker er blitt en uvirkelighet. Jeg håber allikevel at disse analyser til dels vil kunne vise at denne virkelighet er istand til å vekke en mektig estetisk resonans hos dem som helt vil låne sig ut til den uten fordommer og søke å forstå den med en god vilje.

Ennu et siste trekk i denne almindelige og foreløbige karakteristikk. Jeg har gjentagne ganger sagt at Corneille's tragedier ikke er tragiske; det kan nu sies at de er helt det motsatte. Den grunntone som klinger gjennom hans menneskeskjebner, er ikke lidelse og tristhet, men glede. Ikke den flyktige godtkjøpsglede som tilfredsstillelsen av våre personlige ønsker og behov kan skaffe oss, men den varige glede som fødes i et menneske når dets liv er i harmoni med dets åndelige bestemmelse. Det er denne alvorlige glede som Spinoza har gitt et så høit uttrykk for i sin *Ethica* og som han har definert i disse ord som løsrevne kan synes tørre, men som ledsages av en så rik gjenklang i det hele verk:

Cum Mens se ipsam, suamque agendi potentiam contem platur, laetatur.ⁿ⁶³

Denne glede er en like så estetisk følelse som medlidenheten og den tragiske gysen. Den krever en like ophøiet stil som den store lidelse, og den sender sine røtter like dypt ned i menneskenaturen som smerten. Dante's *Paradiso* er ikke mindre skjønt end hans *Inferno*. – Men det er sikkert at dikteren når lettere å røre oss ved sorgen enn ved gleden. Vår bevegelse går sorgen imøte, men må erobres av gleden. Skyldes det at vi frykter ulykken mere enn vi trakter efter lykken? Eller er det fordi det er lettere å gå nedover enn å stige opover, fordi det krever en større anstrengelse å heve sig op til gleden enn til å la sig synke ned i tristheten? Et menneske som eier gleden, synes oss næsten uvirkelig, naturstridig, så vanskelig er den å vinne og så tung å oprettholde. Vi rygger næsten tilbake for den, for vi føler at vi ikke kunde bære den, men vilde segne under dens krevende byrde. Vi lytter heller til sorgen og smerten som stiller mindre krav. De taler også om det verdifulle, men ikke lenger gjennom virkeliggjørelsen, men ved minnet om tapet.

Når allikevel en dikter som Dante, Spinoza eller Corneille er gledens sprog mektig, hensetter han oss, hvis vi vil lytte til ham, i en estetisk tilstand som synes oss renere enn alle andre, da den bare skylder positive verdier sin tilblivelse.

Sjette kapitel. Corneille's emner og karakterer

- I. Psykologi som teknisk middel. Intuisjon og iakttagelse.
- II. *Médée. Rodogune*. Corneille's moralske inspirasjon.
- III. *Don Sanche d'Aragon*. Konvensjon og virkelighet.
- IV. De etiske verdiers poesi. *Le Cid. Horace. Cinna. Polyeucte*.
- V. Svakhhet og styrke ved de senere tragedier. *Nicomède. Suréna*.
- VI. Den politiske kjærlighets komedie. *Agésilas*.
- VII. Randtegninger fra den lavere menneskelighet.

I

Corneille's tragedie er, som den klassiske tragedie i det hele tatt, psykologisk. Det er alle moderne kritikere enige om, og de ser deri én av dens verdifulleste egenskaper. Psykologi er imidlertid ikke poesi. Den psykologiske analyse eller opbygning av personer er en forstandsmessig sak og har i sig selv litet med diktning å gjøre. Det nittende århundre har til fulle vist at det er mulig å skrive sindrige psykologiske dramaer fylt med den gløggeste menneskeiakttagelse, men blottet for enhver dikterisk verdi. Psykologien har hos Corneille den eneste oppgave som tilkommer den i et dikterverk, nemlig som teknisk middel. Den gir en måte å bygge op den dramatiske handling på; den motiverer begivenhetenes rekkefølge, men den er i sig selv fremmed for handlingens poetiske kvalitet.

Corneille's tragedie er bare i teknisk forstand psykologisk. I poetisk forstand er den lyrisk. Han finner ikke sin dikteriske glede i først og fremst å tegne karakterer, men ved de karakterer han former og de handlinger han utvikler å frembringe en viss lyrisk resonans. Det er viktig ikke å glemme dette, da flere fremragende kritikere, som i Corneille's tragedie fremfor alt har sett et psykologisk drama, er blitt nødt til å innrømme at dette dramas psykologi er både fattig og ufullstendig og at det særlig savner den individualitetenes rikdom som vår psykologiske nysgjerrighet forlanger. Karakteristisk nok finner denne sin vesentlige næring i en rekke av tragediens bipersoner som Félix og Prusias, men skuffes av hovedpersonene. Denne omstendighet bør advare oss mot å søke i tragedien det som ikke er der og

ikke bør være der, for en skuffet forventning, selv om den er falsk, hindrer oss fra å trenge inn i diktningen.

Corneille's karakterer er ikke frukter av dikterens iakttagelse, men av hans indre opplevelse. Kontemplasjonen gir dem den første oprindelige substans. Den ytre iakttagelse kan undertiden komme etterpå med sitt overfladiske kommentar og utstyre kontemplasjonen med en del tilfeldige trekk. Men selve hovedpersonene er født i Corneille's dikteriske syn og har fått all sin virkelighet fra dette. Dikterens oppmerksomhet er ikke først og fremst rettet mot deres individualitet. Han ser dem nok levende for sig og kjenner enhver av deres bevegelser; men hans blikk går ut over dem, dets stråler møtes i et punkt som ligger hinsides personene. Vi vilde begå et feilgrep hvis vi søkte å redusere Corneille's teater til en rekke karakterer, til et portrettgalleri. Han har ikke ment å tegne portretter, hverken realistiske eller opdiktede. Han ser hele tilværelsen ut fra sitt særegne synspunkt, og lyset faller under samme vinkel over de skikkelser han skaper. De er representanter, ikke for abstrakte idéer, men for levende dikteriske idéer som han står i umiddelbar berøring med, men som han kanskje vilde være ute av stand til å formulere i deres abstraksjon. Det er da ganske naturlig at skikkelsene får en sterk sidebelysning og at alle de individuelle særegenheter som ingen verdi har fra dikterens stadi, blir latt i skyggen. Det vil imidlertid ikke si at den individuelle karakteristikk opphører. Bare en meget overfladisk betraktning kan forveksle de cornelianske helteskikkelser. De tilhører visstnok samme slekt og har følgelig mange trekk til felles, men de er hver enkelt et eiendommelig uttrykk for sin slekt. Hver av dem har sin individuelle likevekt som ikke kan forveksles med nogen annens. Intet er et bedre bevis på Corneille's intuitive skaperevne enn den stadige fornyelse av helteskikkelsene som vi er vidne til fra den ene tragedie til den annen. Man må ikke vente å finne i hans teater en gjengivelse av den hele menneskehet, men den menneskehet som hadde verdi for ham som dikter, har han skildret med en mangfoldig fullstendighet.

Også i en annen forstand kommer personene i annen rekke. Når Corneille konstruerer sine tragedier, går han ikke ut fra personene, men fra den handling de tar del i. Han er meget mere dramatiker enn han er psykolog, selv om hans hårfine analyser nu og da kan friste én til å tro det motsatte. Han ser ikke først for sig én eller flere hovedpersoner og bygger sitt drama op omkring deres eiendommeligheter. Det oprindelig givne er for ham en dramatisk situasjon og dens utviklingsmuligheter. Det vil ikke på nogen måte si at han søker henimot en dramatisk situasjon i melodramatisk forstand, hvad mange kritikere har uttalt. Dette kan i høiden innrømmes å være tilfelle i et par tragedier (*Rodogune*,

Héraclius), som jeg senere vil behandle nærmere. Den dramatiske situasjon er ikke Corneille's mål, men hans utgangspunkt, og som sådan søker han å gjøre den så spent som mulig. Hans mål er å vise hvorledes denne situasjon bringer de hovedpersoner som former sig i ham efter hans dikteriske sinn, til å handle. Hans diktning søker handlingens patos, ikke den melodramatiske. Derfor er det ikke personenes skjebne som griper oss i den, men de moralske idéers skjebne. I den spente dramatiske situasjon står der nødvendigvis noget på spill, men dette noget er ikke et menneskes liv eller et menneskes lykke, men verdier som går langt ut over det enkelte menneske. I visse tragedier, som i *Horace*, trer den moralske idé i den grad i forgrunnen at vi ingen egentlige hovedpersoner finner blandt stykkets handlende. De fleste tragedier har dog én eller to hovedpersoner; undertiden finnes der dessuten én eller to andre som vi kan kalle underordnede hovedpersoner, da de tydelig skiller sig fra de egentlige bipersoner. Men alle disse hovedpersoner interesserer som spill for de moralske idéer. Jeg vil ikke dermed si at de er symboler og langt mindre abstraksjoner: de er vidner og ubevisste bekjennere av en høiere moralsk virkelighet.

Corneille definerer i ett av sine teoretiske skrifter handlingens enhet som farens enhet – *l'unité de péril* – og tenker da på de farer tragediens hovedpersoner er utsatt for. Han støter imidlertid på store vanskeligheter ved anvendelsen av definisjonen på sine egne tragedier; særlig inngir den ham sterke betenkeligheter om hvorvidt handlingens enhet er overholdt i *Horace*. Definisjonen er imidlertid ganske riktig og fullt anvendelig på alle Corneille's tragedier, *Horace* ikke undtatt, med den tilføielse at farens gjenstand ikke er én av tragediens hovedpersoner, men at den er den moralske idé eller de moralske idéer som står på spill i den givne dramatiske situasjon. Vi behøver ikke å bekymre oss om at teoretikeren Corneille ikke har gjort denne tilføielse; det er oss nok at dikteren Corneille har diktet som om han hadde gjort den.

II

Det turde fremgå av ovenstående at det er noget av en voldsgjerning å rive de enkelte karakterer hos Corneille løs fra det drama de lever i og betrakte dem som isolerte enheter. De er nok en del personer, som temmelig lett skiller sig ut av dramaet, enten fordi de av dikteren er så å si skissert i dramaets marg, som Félix i *Polyeucte*, eller når dramaet selv ikke har nådd et virkelig enhetlig liv, som Mandane i *Agésilas*. Men selve hovedpersonene er i den grad ett med handlingen at de må sees i sammenheng med denne, og først og fremst i lys av de idéer som svever over handlingen, og hvis skjebne er tragediens egentlige emne.

Denne karakteristikk synes å stå i motstrid med i hvert fall et par av Corneille's tragedier, nemlig *Médée* og *Rodogune*. Disse to inntar en særstilling i hans teater, som deres handling synes fremmed for enhver moralsk idé. Dikteren har i dem konsentrert sin oppmerksomhet om en enkelt person hvis sinnelag og handlemåte er moralsk forkastelig, ja forbrydersk. Det er så meget mere maktpåliggende å analysere disse tragedier som de tilsynelatende underkjenner det billede jeg har tegnet av Corneille som dikter.

Médée er et elevarbeide. Corneille følger meget nøie sitt beundrede forbillede, Seneca. Personene er de samme som i den romerske tragedie, handlingens forløp likeså. Corneille beholder det antikke utstyr av trolldomskunst og magi, Medea's flukt i en vogn trukket av to drager. Han fremstiller også på scenen den grufulle løsning; både Créon og Créuse dør for tilskuernes øine. Han har endog enten direkte oversatt eller parafrasert lange avsnitt av den latinske original. Tragedien vilde neppe kunne tilskrives Corneille, den vilde helt og holdent være en kopi, hvis det ikke var for hovedpersonen. *Médée* er allerede en helt corneliansk skikkelse. Ikke så å forstå at Corneille har gitt henne en ny karakter. Hun er fremdeles den samme som hos Seneca, –og hos Euripides. Men Corneille har gitt henne et nytt personlig liv ved det ekte, umiskjennelige uttrykk han har funnet for å gjøre henne levende. Tragediens sprog er i det hele løst og lite veltruffet, men i *Médée*'s replikker får det allerede en virkelig fasthet og styrke som viser at dikteren har tak på denne person. De andre personer mangler konsistens, de svever mellom forskjellige plan, som en følge av dikterens svakhet. De når sjelden den tragiske patos og formår ikke å bli i den. De er som oftest et melodramas upersonlige brikker; og om de undertiden antar personlige trekk, er det ved å nærme sig komediens enemerker. *Médée* derimot lever gjennom hele stykket på det tragiske plan. Hennes skikkelse er gjennom alle handlingens faser helstøpt og tro mot sig

selv. Hun er den *terrible furie* som elsker og hater med den samme voldsomhet, som elsker selv i det øieblikk hun fullbyrder sin hevn. Hun lytter kun til sin lidenskap, ikke som dens viljeløse bytte, men som en naturkraft hvis inderste vesen er lidenskap. Hun er selv en naturkraft som ikke lar sig bøie av nogen ytre vanskelighet. Hun går heller under enn hun viker. Hennes sjelsstyrke og urokkelige tillit til sin egen kraft har funnet uttrykk som i knapphet og sikkerhet kan sidestilles med de beste avsnitt i de senere tragedier. Det viser at det ikke bare var beundring for Seneca som bragte Corneille til å skrive denne tragedie, men også et skjult slektskap mellom Médée's karakter og hans egen dikteriske inspirasjon. At denne tiltrekning ikke bare var av forbigående art, fremgår derav at Corneille igjen fremstillet Médée i sin *pièce à machines* betitlet *La Toison d'or*, men ennå bedre av den omskapning av skikkelsen som vi finner i *Rodogune*'s hovedperson Cléopâtre.

La Toison d'or er lite interessant, men *Rodogune* er ett av Corneille's eiendommeligste stykker og fortjener i høi grad vår opmerksomhet, selv om det langt fra er hans mesterverk som det lenge blev sagt. – Cléopâtre spiller i denne tragedies økonomi den samme rolle som Médée i den førstnevnte. Hun er en Médée overført på det politiske plan. Hun er besatt av den samme ensidige lidenskapelighet som kveler alle andre menneskelige følelser i henne. For å tilfredsstille sin herskerærgjerrighet er hun i stand til alle forbrydelser, og hun er kun fylt med hat og hevn overfor de personer som kommer i veien for hennes lidenskap selv om de er hennes egne sønner. Denne karakter minner visstnok meget om Médée, men er finere utført. Hele tragedien viser et større mesterskap. I *Médée* var alle personer undtagen Médée enten lave eller latterlige. Over *Rodogune* er der en ganske annen høide. Corneille har tatt sitt egentlige geni i besiddelse. Han har vokset på de mellemliggende stykker, og der er svakheter som han der for ikke lenger kan falle tilbake til. Men om *Rodogune* i høiere grad kaller på vår beundring, om han midt i stykkets redsler har formådd å skildre et så vakkert forhold som mellom de to brødre Séleucus og Antiochus, forhindrer ikke det at hovedinteressen, som i *Médée*, konsentrerer sig om den forbryderske centrale person, Cléopâtre. Det er henne som frister dikteren, det er forbrydelsens storhet som tiltrekker ham og av tvinger ham respekt. Corneille har selv bedre enn nogen analysert hvori denne storhet består:

«Cléopâtre, i *Rodogune*, er meget ond; ingen forbrydelse skremmer henne forutsatt at den sikrer henne en trone som hun setter over alle ting, så voldsom er hennes trang til herredømme; men alle hennes forbrydelser er ledsaget av en sjels storhet som har noget ophøiet ved sig, således at samtidig som man fordømmer hennes handlinger, beundrer man *den kilde som de rinner av*.^{[n64](#)}

Den siste setning kaster et klart lys over dikterens stilling til Médée, Cléopâtre, Attila. Det er ikke det forbryderske sinn som tiltrekker ham, men viljestyrken og handlekraften. Disse er absolutte moralske verdier selv om de får en slett anvendelse. Jeg har i forrige kapittel søkt å forklare hvordan personer hvis handlesett fremkaller vår moralske fordømmelse, kan vekke vårt estetiske behag. Overalt hvor vi ser menneskelige krefter av høit verd i utfoldelse, føler vi oss estetisk tilfredsstillt selv om de er blandet med andre urene krefter. Vi løser dem ut av sin sammenheng for å betrakte dem for sig. Derav kommer det at fremstillingen i diktning av forstandens eller viljens herredømme selv i forbrydelsen alltid vekker den største interesse. Corneille møtes med Dante i sin forakt for *coloro che vissero senza infamia e senza lodo*,¹⁶⁵ for de blodfattige eksistenser som levde uten skjensel og uten ry, og for de viljeløse som intet ophav kan bli til edel stordåd. Likesom Dante gripes han først og fremst av de mennesker som kan ville sterkt og fritt, han må beundre de store syndere såvel som de store helgener. Sjelens storhet, det være sig i ondt som i godt, avtvinger ham respekt.

Intet kan være uriktigere enn ut ifra især disse to karakterer Médée og Cléopâtre å slutte til Corneille's moralske indifferens, ja til hans umoralskhet, som det delvis er blitt gjort selv av fremragende kritikere. Det er så langt fra at han i Médée og Cléopâtre først og fremst har sett det forbryderske; han søker tvertimot selv i forbrydelsen de generøse muligheter, den kilde som nærer de slette handlinger, men som også kunde ha næret gode.

Corneille's dikteriske innstilling er i virkeligheten så i bunn og grunn moralsk bestemt at hans inspirasjon ikke får den fornødne fylde medmindre stykkets handling er båret av en positiv moralsk idé. I hans første tragedier er hovedpersonenes sjelsstorhet solidarisk med et edelt mål. Derav kommer det at der, ikke bare i *Médée*, men også i den langt fullkomnere *Rodogune*, er noget som ikke helt tilfredsstillt oss. Dyden seirer nok til slutt, og ondskapen straffes. Men tragedien utspilles ikke egentlig omkring en edel tanke, således som lys og skygge er fordelt i den. Generøsiteten er legemliggjort i de to brødre, som er tegnet med en usedvanlig finhet i strøket, men de trer ikke riktig frem i tragediens forgrunn. Deres mor holder dem tilbake i skyggen også på scenen. Hun alene samler om sig tilskuerens oppmerksomhet og leder hele stykkets handling. Om Corneille har formådd å gi dikterisk liv til den sjelsstorhet som ligger bak hennes forbrydelser, har han allikevel derved at denne sjelsstorhet ikke har et edelt mål, stengt én av de kilder som næret poesien i hans foregående tragedier. Hans inspirasjon er flytt litt trangere og fattigere. Han har utvilsomt instinktivt selv følt det utilfredsstillende ved behandlingen av et sådant emne, og for å holde publikum fangen har han

ubevisst grepet til de sterkt patetiske effekter som er temmelig fremmed for hans teknikk. Det er et middel som utelukkes så å si av sig selv ved inspirasjonens ophøiethet i hans beste stykker, deres emner motsatte sig automatisk anvendelsen av det. Forlatt av en del av sin sedvanlige inspirasjon synker Corneille uvilkaarlig ned til de litt grovere dramatiske virkemidler som gjør at *Rodogune* tross alt ikke kan telles blandt hans mesterverker.

III

Corneille's ypperste tragedier virker først og fremst ved den lyriske resonans som tegningen av hovedpersonenenes sjelsstorhet vekker i oss, men de får sin fulle dikteriske verdi ved at denne sjelsstorhet underkaster sig høiere moralske idéer og gjør dem til sitt upersonlige mål. Først når han søker til denne dobbelte inspirasjonskilde, den heroiske personlighet og dens høiere bestemmelse, formår Corneille å virkeliggjøre sitt diktergenis største muligheter.

I analysen av Corneille's diktning fester vår oppmerksomhet sig imidlertid lettest ved de heroiske personligheter, og vi fristes til i dem å se dens høieste uttrykk. Vi har i hvert fall i enkelte av de dramaer som gjør det største inntrykk på oss, vanskelig for å øine den moralske idé som svever over handlingen og farver den i sitt gjenskinn. Og hvad som er ennu betenkeligere, vi er tilbøielige til å finne at de moralske idéer som dikteren i enkelte tragedier tydeligvis høiakter, for eksempel æresbegrepene i *Le Cid*, er kunstige og falske og derfor skikket til å nedsette vår estetiske grepethet. Jeg tror allikevel at vi i begge disse tilfeller lar oss lede for villig av vår egen tids tenkemåter og at vi ikke tar det fornødne hensyn til den tids bestemthet som alltid vil prege en dikters uttrykk. For å anskueliggjøre dette vil jeg undersøke et typisk stykke, og velger med vilje ett av de minst kjente, *Don Sanche d'Aragon*.

Don Sanche d'Aragon er neppe én av Corneille's beste tragedier, og heller ikke én av de svakeste. Men den er sikkert det av Corneille's stykker som skuffer oss mest. Den skaper forventninger som den etterpå med flid synes å gjøre til skamme. Avstanden mellom hvad tragedien lover og hvad den holder er så stor at den uvilkarlig vekker tvil om vår egen forståelse og påkaller en ytterligere anstrengelse av vår analyse.

Alle kritikere samstemmer i at første akt er praktfull. Der er samme ungdommelige kampmot som i *Le Cid*, samme utfordrende veltalenhet, samme sinnets adel. Det ridderlige Spania stiger igjen levende op for oss og river oss med som i dikterens første store tragedie. Karakterene er skarptskårne, og handlingen lover å bli rik på voldsomme optrin. I midten står Carlos, av ukjent opprinnelse, men sønn av sine egne bedrifter; han trosser de adelsstolte grever som bærer de klingende navn Don Lope de Guzmán, Don Manrique de Lara og Don Alvaro de Luna, og vil i dronningens nærvær ta plass på deres benk. For en smukk konflikt mellom herkomst og fortjenester, hvor fortjenestene må seire siden de støttes av

dronningens kjærlighet. For et smukt romantisk drama hvor sterke følelser må kaste over ende alle konvensjonelle skranker.

De følgende akter viser at vår beundring har gitt sig inn på et galt spor. Intet er mindre romantisk, intet mindre samfundsstormende enn handlingens videre forløp. Dikteren tenker ikke et øieblikk på å la hverken fortjeneste eller kjærlighet nedbryte de sociale skranker. Han underkjenner ikke herkomstens uinnskrenkede forrettigheter. Carlos, som kan trosse grevenes forakt, er den første til å respektere disse forrettigheter. Han er ingen eventyrer som setter sig op mot samfundets vedtekter. Han er snarere tilbøielig til å anse sig som vanæret av sine obskure fødsel: *Honteuse obscurité ...*, *Injurieux destin ...*, *Ton cruel souvenir sans fin me persécute*.ⁿ⁶⁶ Han er langt fra å bryste sig av sin lave herkomst, som Lanson sier,ⁿ⁶⁷ men søker tvertimot å skjule den som en skamplett. Og han sier selv i siste akt til grevene: *Votre dédain fut juste*.ⁿ⁶⁸ – Når Carlos tenker således, er det rimelig at de andre personer gjør det i ennu høiere grad. Dronningens confidante kommer hesblesende løpende for å forkynne den tragiske nyhet: *La funeste journée*!ⁿ⁶⁹ Carlos er sønn av en fisker.

Der er en dobbelt konflikt mellom herkomst og fortjenester, mellom herkomst og kjærlighet, men det er på forhånd utelukket at fortjenester og kjærlighet kan seire ved sin egen vekt. Dette *dénouement* er i Corneille's diktning utenkelig. Der kreves en annen: Carlos viser sig å være fyrstesønn, og alle vanskeligheter faller til jorden. Lanson bemerker til stykkets slutt: «Heltens kongelige herkomst gir en forloren løsning, hvormed Corneille tilfredsstiller sin tids fordom: hele handlingen forløper som om Don Sanche [Carlos] var sønn av en fisker.»ⁿ⁷⁰ Løsningen er uten tvil både forloren og kunstig, eftersom den ikke er et resultat av en indre nødvendighet, men den er derfor ikke mindre nødvendig på et annet vis, for således som problemet er stillet, tillater det ikke i Corneille's ånd nogen annen løsning. Hvis Carlos hadde vært sønn av en fisker, vilde Corneille ikke ha skrevet stykket. Den kongelige herkomst er likeså uundværlig for ham som for tidens fordom.

Men denne løsning kan først komme i slutten av femte akt. De mellemliggende akter må fylles så godt det lar sig gjøre. Og det skjer ved hjelp av samvittighetsspørsmål, overveielser og rådslagninger, utfordringer som ikke følges av kamp, og så videre. Konflikten mellom herkomst og fortjenester snues og vendes på alle vis gjennom tre lange akter. Spørsmålet om forrangen, som hadde vist sig et øieblikk i *Le Cid*, optar næsten hele *Don Sanche*. Og det utnyttes ikke som en ytre irrasjonell fatalitet til å tilintetgjøre fortjenestenes rettigheter. Det tas tvertimot av alle stykkets personer og av dikteren selv likeså alvorlig som kjærligheten. Der er

kamp på like fot mellom rang og kjærlighet, og Corneille gir endog rang og herkomst den smukkeste rolle. Det har vi meget vanskelig for å finne oss i. Vi kan ikke gå med på at de to ting er likestilte som dramatiske krefter, og ennå mindre at fødselens rettigheter står over den oppriktige følelsen. Vi følger ikke lenger heltemotets dikter når han gjør seg til de sosiale konvensjoners dikter. Disse er nemlig ikke her som i *Le Cid* en tilfeldig detalj, de utgjør kjernen i stykket, som står og faller med dem.

Der er imidlertid en så paradoksal motsigelse mellom alle de idéer vi har om dikteren Corneille og denne hans underkastelse under de platteste fordommer at vi uvilkårlig får mistillit til vårt eget inntrykk. Må ikke disse fordommer være noe mer enn fordommer? Den sosiale konvensjon som bærer handlingen i *Don Sanche*, inspirerer virkelig dikteren, den ligger ham varmt på hjertet og beveger hans fantasi. Men ingen konvensjon kan som sådan bli emosjonell. Hvis den allikevel tilsynelatende blir det, er det fordi den øser denne kraft fra en skjult kilde, fordi den er den ytre form for en dypere virkelighet. Når forrang og sosial stilling har kunnet bevege Corneille, er det fordi de rører ved andre viktigere strenger som også må kunne røres hos oss. Vi godkjenner ikke lenger i Sofokles' cornelianske tragedie Antigone's bokstavelige plikt til å begrave sin bror som en absolutt tvingende bevegelse, men vi forstår helt ut søsterkjærligheten, respekten for de døde og pliktene mot deres minne. Vi godkjenner ikke lenger berettigelsen av den hevn som Chimène søker for sin fars død, men vi føler like sterkt datterkjærligheten, ærefrykten for ens ophav og det varme bånd som knytter far og barn sammen. Disse evige følelser inngyter de mere tidsbestemte former deres virkelige liv. På samme måte kan vi i Corneille's respekt for herkomst, for det sosiale hierarki, for kongeverdigheten først og fremst se en dyp følelse av samfundets solidaritet, en følelse som hos ham når opp til det lyriske. Derfor blir i hans diktning helten større når han bøier sitt heltemot foran denne virkelighet, når han alltid lar sine personlige interesser, følelser og drømmer vike for høiere enheter. Det menneske som under påberopelse av sine egne fortjenester vilde bringe samfundets støtteverk til å ryste, vilde være en revolusjonær, romantisk helt, den absolutte motsetning til den cornelianske helt. Samfundets interesse kan kun vike for Guds, som i *Polyeucte*.

Denne følelse for samfundets organiske solidaritet og for samfundsklassenes innbyrdes samhörighet og rangorden ligger, som antydning, til grunn for den påfallende ærefrykt som Corneille nærer for kongeverdigheten. Det vilde være en lett sak ved hjelp av en rekke avsnitt av hans tragedier å sette sammen en helt sammenhengende lære om det absolutte enevælde og kongens guddommelige

ukrenkelighet og handlefrihet. Denne opfatning er imidlertid hverken en frukt av politikeren Corneille's funderinger, eller et utslag av den jevne borgers beundring for alt som kongelig og høiadelig er, ikke engang av undersåttens loyalitet like overfor herskeren. Den har ennå dypere røtter i ham og hører sammen med hele hans moralske syn. Og den er et vidnesbyrd om at når Ludvig den fjortende noen tiår senere blev inkarnasjonen av denne læres ene verdighet, hadde dette ikke et så lavtliggende ophav som hoffolkenes interesserte smiger, men skyldtes en langt dypere følelse av de sociale verdier blandt borgere og adelige.

Vi kan i mange av Corneille's tragedier gjenfinne som grunntone hvad man med et forkortet uttrykk kan kalle hans dikteriske samfunnsfølelse. Det er én av de moralske idéer som hyppigst har inspirert ham og gitt sig uttrykk hos ham. Den fyller *Horace's*, fedrelandskjærlighet og *Suréna's* betingelsesløse troskap mot sin konge. Andre tragedier bæres av følelsen for slektens samhørighet og for de plikter som derav avledes for den enkelte. I atter andre, i *Polyeucte* og *Théodore*, er det følelsen for ennå høiere plikter som ligger til grunn. Det vil imidlertid neppe være mulig å tegne Corneille's moralsystem. Hans forhold til de moralske idéer var ikke en systematiserende teoretikers, men en dikters. Han beveget sig i deres verden som i sitt eget rike, og gjennomstreifet snart en større, snart en mindre provins av det. Horisonten kunde vide sig ut og snevre sig inn alt efter hans forskjellige stader, men det var alltid det samme rike. Når vi analyserer konfliktene i hans tragedier, som næsten bestandig er konflikter mellem edle følelser, finner vi imidlertid at han i store trekk hylder følgende moralske hierarki: Gud, samfundet, slekten, helten. Hans fire store dikterverker er billeder på disse hierarkiske trin i en gradvis opstigen fra tragedie til tragedie. Dette hierarki må allikevel ikke tas som annet enn en bekvem abstrakt ramme som ikke uttømmer Corneille's etiske verden. Der gis i hans diktning mange mellemtrin og mange forskjelligartede uttrykk for de enkelte trin. Og der gis i den moralske verdier som faller helt utenfor denne ramme: broderkjærligheten i *Rodogune*, hengivenheten mellem de to ektefeller i *Pertharite*, og så videre. Det som er det viktigste og det jeg først og fremst har villet understreke i dette avsnitt er at Corneille's diktning hviler, ikke bare på personlighetens og viljelivets poesi, men også på de objektive moralske verdiers poesi og at han når høiest op bare når han søker sin inspirasjon i begge disse kilder.

IV

Corneille's diktning kredser først og fremst om utfoldelsen av den fri og overveiede vilje, blev der sagt i forrige kapitel. Men det er bare som ethvert analytisk resultat en tørr formel fra det logiske herbarium. Hvis man vil komme denne diktnings poetiske innhold nærmere, må man bringe formelen til å leve i sig, og man må lytte til alle de toner den da med én gang vekker: mot, dygd, stolthet, adel, sjelsstorhet, bestandighet, trofasthet, æresfølelse, fedrelandsfølelse, og så videre. Det er strengene som én efter én kommer i bevegelse på Corneille's instrument, ledsaget av den viljesterke personlighet som *basso ostinato*.

Av alle hans tragedier er der få hvor dette instrument er så rikttonende som i *Le Cid*. Det er hans første store dikterverk, men det rummer i sig i fortettet form omtrent alt hvad han etterhånden skulde gi. Han er senere nådd høiere, men han har neppe nogensinne gjenfunnet den ungdommelige friskhet som betar oss i denne hans første tragedie. Den er i sig selv et billede på ungdom, for her er naturlig og ødselt overskudd. Den er kan hende ennu ufullkommen, men det er ungdommens ufullkommenhet ladet med rike løfter.

Le Cid er et romantisk drama, hvis vi særlig er følsomme for det pust av spansk middelalder og helteepos som ånder ut fra det. Det er et kjærlighetsdrama, hvis vi lar vår oppmerksomhet fanges av det en gjennemsnittsleser helst ønsker å finne i et skuespill. Men det er i virkeligheten fremfor noget annet et dikt først om sjelsstorhet og sjelsstyrke, dernæst om betingelsesløs opofrelse av personlig begjær for det som verdifullere er. Den dramatiske konflikt er ikke en kamp mellom kjærlighet og plikt, som det lenge altfor enfoldig er blitt sagt. Den er, som Lanson allerede har antydnet, en kamp mellom to plikter, plikten mot den elskede og plikten mot slekten. Av de to i like grad edle tilskyndelser søker Rodrigue og Chimène ikke å undertrykke nogen. De verner om sin kjærlighet som sitt dyreste eie, likesom de ikke et øieblikk vil opgi sin slektsfølelse. Nettop derved får denne dobbelte konflikt, – den ytre mellom de to motstandere som elsker hverandre, og den indre mellom de to motstridende parter i hver enkelt av dem, – en sjelden spenning og fylde, som bragte selv en uvillig kritiker som Schiller til å betegne *Le Cid*, hvad handlingens sammenfletning angår, som den tragiske scenes mesterverk. Men om dramaets to hovedpersoner hverken ønsker eller søker å kvele sin kjærlighet, vil de allikevel ikke la den bli beveggrunn for sine handlinger så lenge den står imot en følelse som i deres øine er ennu helligere. Kjærligheten må i edelmodige sinn underkaste sig slektsfølelsen. Det er noget som vi har vanskelig for å anerkjenne som ennu er

under innflydelse av romantikernes krav på følelsenes uinnskrenkede rett. Men det er et hierarki som i den cornelianske verden og dens særegne poetiske atmosfære utvilsomt er rettferdig: de følelser som er mest blandet med personlig interesse må vike for de andre. Det er tilfelle i hele Corneille's diktning, og når vi ser nøiere etter, selv i de dramaer hvor vi nu har vanskelig for å godkjenne verdiskalaen. En persons moralske verd ligger særlig i den standhaftighet hvormed han kan gjennomføre denne vurdering. Det er en stoisk moral, for såvidt som den krever et stoisk mot for å etterleves, men i ånden går den langt forbi stoikernes moralfølelse. Den har ikke til mål å utholde livets onder, men å handle og skape ut fra et medfødt edelmot. Det gode er ikke for Corneille som for stoikerne en heldig spekulasjon. Hans personer går henimot det gode, ledet av en naturlig tiltrekning, bevisst, men dog instinktiv.

De høieste moralbegrep i *Le Cid* er *l'honneur* som uttrykk for den solidariske slektsfølelse og dens krav på renhet og uplettethet, og *la gloire*, det ry og den selvrespekt som et hvert medlem av en edel slekt skylder å bevare. Disse to følelser, æresfølelsen og selvrespekten, tegnes i denne tragedie mot en middelalderlig bakgrunn hvis hovedtrekk er den feudale troskap, vasallens underkastelse under lensherren. I den følgende tragedie, *Horace*, har den samme *honneur* og *gloire* beholdt sin plass, men bakgrunnen trer her skarpere frem. Horatiernes slektsfølelse er levende nok, men den forsterkes i høi grad og overskygges næsten av nasjonalfølelsen. Slekstens trangere krets vides ut til statens horisont. Handlingens mål er fedrelandets vel. Det er første gang vi hos Corneille hører gjenklangen av Roms store navn som skal vekke så mange ekkoer i hans senere tragedier. Men Roms skjebne, fedrelandets vel, er allikevel ikke tragediens gjenstand. De er bare det øiemerke som tragediens personer ikke mister av syne. Tragediens gjenstand er personenes handlen med det mål for øie.

Der har vært diskutert en del om hvem er tragediens hovedperson. Både den yngre og den eldre *Horace* har vært foreslått, den siste senest av Faguet, men ingen av dem synes betraktet som hovedperson å passe inn i stykkets økonomi. Der er i dramaet heller ingen som med sikkerhet kan sies å stå Corneille's hjerte nærmest. Dramaet handler ikke om én eller flere personers skjebne, men om den skjebne fedrelandsfølelsens, ærens og kjærlighetens idéer får i en edel slekt stillet overfor en tragisk situasjon. Det tegner de forskjelligartede reaksjoner som denne tragiske situasjon fremkaller hos hvert enkelt medlem av slekten. De er alle høisinnede, men hver på sitt vis, etter sin egen eiendommelighet. I denne som i mange andre av hans tragedier er de virkelige hovedpersoner edelmotets idéer, ikke som forstandsmessige begreper, men som dynamiske tanker, varme av liv. Idéene kan

ha to eksistenser i oss: en livløs skyggeeksistens i vår hjerne, en annen lysgivende og varmegivende som fyller hele vår sjel. Kun den siste kan bli gjenstand for diktning.

De samme bemerkninger kan også anvendes på *Cinna*. Det er til en viss grad et politisk drama og innvarsler en rekke av Corneille's senere tragedier. Den ideologiske konflikt mellom keiserdømme og republikk inntar en bred plass i det og fremkalte de samtidiges beundring. Den virkelige konflikt og egentlige handling utspilles imidlertid på et ganske annet og høiere nivå. Det moralske mål er ikke lenger statens ve og vel, men opnåelsen av en høiere menneskelighet.

Tragediens bygning er én av Corneille's kunstferdigste. To innbyrdes uavhengige handlinger løper først parallelt ved siden av hverandre. De går sammen på et bestemt punkt til én og samme handling, men dennes forløp er ikke en blott og bar resultant av de to særhandlingene. Selv hovedpersonenes utvikling tar nye retninger, men innenfor de muligheter som fra først av var gitt. – Der er på den ene side Auguste som etter å ha nådd maktens høieste tinde, tynges av den tomhet som omgir ham. Den tilfredsstillende som han trodde å finne i den uinnskrenkede makt, er det ikke lykkes ham å fange inn nå da hans ærgjerrighet ingen gjenstand lenger har levnet. Den er uten at han vet av det blitt søndernaget av alle de voldsgjerninger makten har krevet. Han angrer ikke og tviler heller ikke på sin rett til å slå alle hindringer ned. Han er bare motløs ved å konstatere at hans regnestykke ikke holdt stikk, men han vet ikke hvor feilen ligger. På den annen side står Emilie med sitt i lange år opsparthet til pleiefaren som skjendig ha drept hennes egen far. Hennes liv er rettet mot den hevn hun må ta. Anslaget er allerede spunnet og de sammensvorne rede til gjerning, da det hele røbes for keiseren. Auguste vilde inntil den stund ha druknet et sådant komplott i blod, men det lille spørsmål: *hvortil?* har øieblikket før brutt en liten bresje i hans skånselsløshet. Den maktbegjærendes automatiske selvhevdelse er i forbigående satt ut av funksjon, således at de to yndlingene, Emilie's og Cinna's troløse frafall kan nå inn til hans sårbare menneskelighet. Under hele resten av handlingen avfører Auguste sig efterhånden ene herskeren for å iføre sig mennesket. Og da Livie bønnfallet ham om å vise mildhet for derved å vinne den sikkerhet og makt som hans hardhet ikke har formådd å skaffe ham, kan det beregnende ved dette resonnement ikke få tak i ham. Han er ikke lenger i stand til å se tingene ut fra keiserens ene synspunkt, for keisermakten har mistet sin fortryllelse for ham. Det trenger inn på ham som et blendende syn at den storhet han har søkt i ytre makt, kan han kun nå ved å heve sig over sig selv og ved uten beregning og uten hensikt å opofre sine personlige interesser og mål. Hans mildhet, *clementia*, er ikke en frukt av beregning, men av

uegennyttig overvinnelse av sig selv. Og nettopp denne dens art får et uventet tilbakeslag hos Emilie: den dreper hennes hevnfølelse. Ved sin renhet befri den luften for alle giftige miasmer. Intet er et bedre vidnesbyrd om Corneille's dype sjelelige intuisjon enn dette uforutsette omslag i Auguste's og Emilie's beveggrunner og handlesett. Våre handlinger er ikke bare følger av en sammenhopning av små årsaker. De viktigste og største av dem er ofte resultater av et grunnbrott som kommer og skyller overflatelivets sammenflettede årsakskjeder til side og bringer sjelens virkelige grunn for dagen. Det er én av sidene ved Corneille's storhet at han har visst å tegne karakterer så generøse og vide at den slags fornyelser og tilsynelatende kontinuitetsbrudd, selv om de er uforutsette, allikevel i dem finner sin selvfølgelige plass, – at den ved første blick psykologiske løsning dog er den sanneste og mest overbevisende. Derav kommer det at han kan hende først av alle dramaturger, og mot selve Aristoteles' uttrykkelige lære, har formådd å skape karakterer i utvikling, som ikke bare etterhånden folder sig ut for tilskueren, men som under de ytre begivenheters krav virkeliggjør sine latente og dem selv ukjente muligheter og stiger trin for trin i handlingens løp.

I *Cinna* nådde Corneille den ytterste grense av oldtidens moralfølelse og tangerte Evangeliets ideal. I *Polyeucte* overskrider han romernes horisont og når ut over selv den mest lutrede stoiske moral. Det etiske ideal som hvelver sig over denne tragedies handling, kan ikke ha annet enn en kristen opprinnelse. Det er før nevnt at Corneille i *Polyeucte* ikke har formådd å skape et i egentlig forstand religiøst dikterverk. Mystikken i forholdet mellom den troende og hans Gud er bare antydning, men klinger ikke med i tragediens grunntone. Corneille tror på dens eksistens og viser dens virkninger, men han kan ikke egentlig innforlive den i sin dikteriske verden. Han føler ubevisst sin egen verdens begrensning og aner hvad der ligger hinsides den, men er ikke istand til som dikter selv å stige op til dette. Derimot griper han helt ut de overmenneskelige etiske krav dette gudsforhold stiller til den troende, og han forstår til fulle det heltemot som bærer helligheten oppe. Dette heltemot er imidlertid meget forskjellig fra ridderens i *Le Cid* og fra romerens i *Horace*. Det er ennu større og ukueligere fordi dets prinsipp er mykere. Der er over *Polyeucte* en ubøielig strenghet, men der er også en eiendommelig mildhet. Corneille har skildret opbydelsen av menneskets høieste moralske krefter, men han har også innfanget gjenskinnet fra det mål som disse krefter higer imot. Han er heller ikke her bare grepet av hvad mennesket kan gjøre, men også av de verdier mennesket kan tjene. Begge disse hans kilder flyter sammen i denne tragedie og når i sin blanding en mere fullkommen enhet enn nogensinne før eller senere. Det

er sikkert ingen tilfeldighet at Corneille's høieste etiske inspirasjon har skapt hans høieste dikterverk.

Likesom i *Cinna* kan vi i *Polyeucte* iaktta en moralsk og menneskelig utvikling og fornyelse, hos *Polyeucte* selv, hos Sévère, og ennu tydeligere hos Corneille's skjønneste poetiske skapelse, Pauline. De aner ved handlingens begynnelse ikke selv hvor høit de skal nå. De vokser etterhvert gradvis, man kan næsten si ved en spiralmessig opstigen. Det skjer ikke så meget ved en plutselig omveltning som i den annen tragedie. De løfter hverandre op skritt for skritt så langt hver enkelts muligheter tilsteder det. *Polyeucte* er ett av de få dikterverker som med full rett fortjener å kalles et sjeledrama, for det handler fremfor noget annet om sjeles vekst og fullkommengjørelse.

*

Man kan således fra *Le Cid* til *Polyeucte* iaktta en tydelig stigen i dikterens etiske ideal. Der er i alle disse fire tragedier den samme lyriske forherligelse av personlighetens autonome krefter, men den horisont innen hvilken disse krefter utfoldes, vider sig ut, og den himmel som horisonten bærer, blir følgelig også høiere fra tragedie til tragedie. Svarer denne opstigen i det etiske ideal til en vekst i Corneille's personlige moralske liv? Det savner vi anledning til å avgjøre. Men den svarer sikkert, og det er i denne forbindelse viktigere, til en vekst i hans poetiske evne. Han realiserer efter hvert sine muligheter som dikter og blir herre over sitt redskap. Hans ferdighet til dikterisk å uttrykke den verden som er ham umiddelbart gitt, vokser fra dikterverk til dikterverk. Der er i ham en lett iakttagelig, økende anspennelse fra *Le Cid* til *Polyeucte*, et stigende krav til sig selv, et behov for å komme ut over det allerede opnådde. Med dette instrument som for hver dag ligger ham naturligere i hånden, tar han litt efter litt sin indre dikteriske verden i besiddelse, og henter frem fra stadig større dybder *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. Den hårde kritikk over *Le Cid* var kan hende ikke helt fremmed for denne åndens anspennelse mot en vanskeligere og vanskeligere skjønnhet, da den gjorde ham strengere mot sig selv. Det var så langt fra at den ledet ham bort fra hans naturlige veier. Den blev tvertimot for ham en hjelp til å finne sig selv, til å søke høiere og høiere emner og vinne det herredømme over disse som bare en lang og tålmodig anspennelse kan gi. Jo mere han anspenner sin ånd, jo renere og enklere blir hans stil. Han opgir efter hvert den litt for ødsle rikdom i *Le Cid*; og selve den romerske pomp og prakt vinner i naturlighet fra *Horace* til *Cinna*, for helt å vike for det avklarede uttrykk i *Polyeucte*. Hans sprog preges av den store enkelhet som hersker i personenes sinn.

V

I *Polyeucte* nådde Corneille den mest harmoniske forening av sin inspirasjons fylde og herredømmet over sitt dikteriske redskap. Denne tragedie synes som mange av de ypperste dikterverk, frukten av et lykkelig tilfelle, men det er ett av de tilfeller som igjen alltid er frukt av en lang forberedelse. Vi finner også i hans senere tragedier den samme edle inspirasjon og det samme tekniske mesterskap, men vi gjenfinner ikke den samme innbyrdes harmoni mellom de to elementer. Det er derfor med en viss rett at man taler om hans nedgang, og at man stiller hans senere produksjon op mot hans fire første store tragedier. Over *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* er der noget av opdagelsens poesi, av det nyrehvervedes friskhet, av gleden over de erobringer som er tilkjempet i møisommelig kamp. I de senere tragedier er han bosatt i det erobrede land, hvor han befinner sig hjemme. Han lever imidlertid ikke bare på det allerede vunne, han utforsker nærmere sitt rike, men søker ikke å flytte grensene. Han fornemmer ikke lenger den samme undren overfor ukjente himmelstrøk. Der kommer over hans diktning litt av den skjebnesvangre sikkerhet som ligger i det én gang for alle lærte. Dikteren fortsetter å skape, eller for å bruke et annet bilde, å spille på de samme strenger, men nu som virtuos. Han behøver ikke lenger å stemme sine strenger, å tvinge dem til å synge; de toner ved den minste berøring. De kjente temaer spilles, ikke bare når den dramatiske handling krever det, men når den gir dem den mindste anledning. Han må ikke lengere anspenne sitt geni. De skjønne års skjønne anspennelse er forbi, og den var nettopp én av hemmelighetene ved hans diktergave. Han er fremdeles Corneille, men ikke lenger den Corneille som takket være den stadig hevet sig over sig selv. Anspennelsen gir ikke bare de rike erobringer, den holder uten at man aner det svakheter og skrøpeligheter borte. La den avslappes, og svakhetene og skrøpelighetene holder igjen sitt inntog, man vet ikke hvorfra.

Men om Corneille's senere produksjon ikke følger den opadstigende kurve som går fra *Le Cid* til *Polyeucte*, må man ikke, som de fleste kritikere gjør, henfalle til den ytterlighet å betrakte den som verdiløs eller mindreverdige. Der er visstnok blandt hans atten stykker efter *Polyeucte* nogen meget svake, som *Théodore*, *Œdipe* og *Sertorius*. Der er andre som er ujevne og som derved skuffer den forventning hans ypperste tragedier har skapt hos oss; men de allerfleste av dem fortjener helt vår beundring, enten som avsluttede dikterverker betraktet eller ved de enkelte karakterer han har visst å tegne i dem. Det er ganske misvisende å anse disse tragedier som dekadensfrembringelser, som en slags karikaturer av det dikteren hadde formådd å skape i likevektens dager. Det er langt fra nogen

gammelmannsdiktning. selv om Corneille i denne sin rike produksjon nu og da kan falle hen i manér og maskinmessige gjentakelser, gir han dog leseren enno meget større grunn til å forundre sig over den friskhet og fornyelsesevne han bevarte til sin høie alderdom. Hans siste tragedie, *Suréna*, bærer ingen spor av å være skrevet av en olding.

Det ligger ikke i min plan å gjennomgå og å vurdere én for én alle Corneille's tragedier. Mit hovedformål er å søke å vinne et helhetsbillede av Corneille som dikter. Jeg vil derfor bare omtale de dikterverker som i en given forbindelse synes mig å være karakteristiske.

Der er i hvert fall én av Corneille's senere tragedier som fortjener å betegnes som fullkommen, *Nicomède*. Den må både hvad inspirasjon og teknisk opbygning angår regnes til hans ypperste. Corneille har sjelden nådd en så stor enkelhet ide dikteriske virkemidler og skapt et så rent og strengt dikterverk. Helten, prinsen og hærføreren Nicomède, tror vi ved første blick å kjenne fra før, men det er en illusjon: han er hverken Rodrigue, Horace, Curiace eller Auguste, og langt mindre Polyeucte. Emnet er tilsynelatende et lite rikes kamp for selvstendighet mot den romerske overmakt. Den egentlige handling utspilles imidlertid på et langt mere generelt nivå. Den er en kamp mellom en høiere og en lavere menneskelighet. Denne omstendighet er noget nytt i Corneille's forfatterskap. I hans første tragedier ligger konflikten i motsetningsforhold som oppstår mellom forskjellige edle krefter eller personer. I *Nicomède* derimot består konflikten i et sammenstøt mellom to former for menneskelighet, en høiere og en lavere. Tragediens personer er stort sett delt i to leire, en høimodig og en lavsinnet. Dette forhold bevirker at der til den lyriske grunntone som før er blitt analysert, kommer et nytt element, ironien. Denne er for den høiere menneskelighet enslags *alibi* i dens tvungne samkvem med den lavere menneskelighet. Helten holder sig ved dette middel ubevisst på avstand fra og beskytter sig selv mot enhver fornedrende kontakt. Han forsvarer sig nok såvidt det er nødvendig mot sine troløse motstandere, men ved ironien nekter han å opta kampen på like fot. Disse to former for menneskelighet kan i virkeligheten ikke stilles op mot hverandre, da den ene rager så høit over den annen at den ikke for alvor kan opta en kamp uten selv å trekkes ned. Helten må ikke bare forakte sine motstandere, men også den kamp de tvinger ham til å føre. Ironien er for ham et selvforsvar mot besudling; den gir luft for hans forakt og hindrer derved at denne vender sig mot ham selv og tærer på hans egen høisinnethet. Men den er også en slags eksaltasjon av heltesjelen. Den er hos helten en lyrisk tilstand: Nicomède's ironi svarer til Rodrigue's *Paraissez, Navarrois!* Den er det nødvendige avløp for et overskudd som umulig kan finne

full utnyttelse i forsvaret mot uverdige, forræderske hender. Rodrigue hadde ikke å kjempe mot en lavere verden; hans heroismes overskudd kunde bruse ut i et overmodig stridsrop. For Nicomède derimot kan der ikke gis nogen glad kamp, for en glad kamp forutsetter jevnbyrdige motstandere. Hans heltomot slår ut i ironiens utfordring til de uverdige, men farlige fiender.

Et lignende motsetningsforhold mellem to verdener gjenfinner vi i Corneille's siste tragedie. Suréna og Eurydice står der i samme stilling som Nicomède og Laodice i den nettop omtalte, høit hevet over de andre personer som truer deres lykke. Men istedenfor ironien som likevektsselement trer her en annen og hos Corneille ny stemning. Suréna er en corneliansk helt med alle de egenskaper vi allerede kjenner, men han eier ikke lenger den lyriske beruselse i sin egen *virtù* som strømmer ut i overmot eller ironi. Han gjør trofast hvad han anser som sin plikt, men vet at de som høster fordel av hans trofasthet, ikke fortjener den og vil gjengjelde ham med utakk og forræderi. Han gir av loyalitet avkall på sin kjærlighet og vet at den som tar imot hans offer er uverdig til det. Han vet hvilken plass den lavere menneskelighet inntar i verden, og hvor lite rum den gir til virkelig edelhet og generøsitet. Han har nedlagt kamplysten, og også ironien. Han stiller bare sin rolige, illusjonsfri viden op mot lavsinnetheten og troløsheten. Han resignerer, med et stenk av bitterhet i stemmen og et sørgmodig trekk om munnen. Men han opgir ingen krav til sig selv. Han forstår det fåfenge i opofrelsene, men ofrer sig med en helgens standhaftighet. Han er et bilde på det unyttige, hensiktsløse heltomot som oprettholdes til tross for alt. Han har ikke lenger nogen gjenstand som hans overskudd kan tjene. Det strømmer ikke ut i dåd og gjerning, men slår i sin nytteløse ubrukthet inn mot hans eget livsprinsipp og skaper pessimismen, som vel ikke kan tørre ut heroismens kilde i ham, men som dog i lengden kveler livslysten. Hans resignasjon finner på denne vei en stille lykke i å lide for sitt edelmot; hans sinn får smag for smerten. Men Suréna er ingen romantiker som pleier lidelsen for dens egen skyld. Den er for ham bare en ny måte å ta sitt edelmot i besiddelse på. Når han føler det blø i sig, kjenner han det som sitt sikrere eie. Det er den vanskelige glede som er denne ensomme heltesjel levnet.

Den samme glede farver hans dype, rene, uegennyttige kjærlighet og uttrykkes også av Eurydice i disse vakre vers:

Vivez, Seigneur, vivez, afin que je languisse,
Qu'à vos feux ma langueur rende longtemps justice.
Le trépas à vos yeux me sembleroit trop doux,
Et je n'ai pas encore assez souffert pour vous.

Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,
Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume;
Je veux, sans que la mort ose me secourir,
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.
(V. 261–268).

For å forstå disse vers riktig må man være på vakt mot det romantiske og selv mot det Racine'ske begrep om kjærligheten som lidelse. Dette begrep var visstnok gammelt hos elegikerne og var næsten blitt til en retorisk formel. Men det er ikke til å ta feil av, undertonen i disse vers er en annen enn hos elegikerne. Den er tyngre, fyldigere, alvorligere. Eurydice er imidlertid ennu mindre en raciniansk eller romantisk heltinne, der som et hjelpeløst bytte for den tærende sott søker å drikke ut til siste dråpe den lidelse all lidenskap er. Det er i sin edle kjærlighet hun vil lide, fordi den er en frukt av hendes *générosité*, et bånd som knytter henne til en annen edel sjel. Hun vet at denne kjærlighet ikke kan vente nogen annen lykke enn den den kan finne i sig selv: den felles lykke å elske uten håb. Hun vil for all pris bevare den sådan som den er, ulykkelig og håbløs, og nære den med den eneste næring som er blitt den tilbake, lidelsen.

Hos Eurydice finner vi således tegnet den bitre glede å elske uten håb som allerede var skissert hos Plautine i *Othon* og hos Mandane i *Agésilas*, likesom vi hos Suréna finner legemliggjort den heltens resignerte fjernhet i kampen mot den lavere menneskelighet som allerede delvis kjennetegnet Pertharite og Titus. Corneille's siste dikterverk er således det endelige og fullkomne uttrykk for en ny grunnstemning som etterhånden har arbeidet sig frem hos den aldrende dikter og som gir hans heroiske syn på tilværelsen en inntil da ukjent resonans.

VI

De politiske spørsmål interesserte alltid Corneille. De trenger sig frem for første gang i *Cinna* i randen av stykkets hovedhandling, og de indtar en større eller mindre plass i en rekke tragedier fra hans første periode, i *La Mort de Pompée*, *Nicomède*, *Pertharite* og *Don Sanche*. Det er vist under analysen av det siste stykke i hvilken jordbunn denne Corneille's interesse for politikk er vokset op, og hvorledes han virkelig har formådd å gi *la raison d'Etat* en lyrisk betydning. Politikk er for ham ennå enstydig med statens velferd som mål for personenes handlen. De politiske resonnementer og argumenter bryter derfor ikke den tragiske tone.

I Corneille's annen periode derimot, efter hans syvårige taushet, kommer politikken til å innta en ganske annen og meget bredere plass i hans diktning. Man kan blandt hans senere stykker skille ut en hel gruppe, som jeg vil sammenfatte under fellesbetegnelsen den politiske kjærlighetskomedie. Det er, for bare å nevne de mest karakteristiske, *Sertorius*, *Othon*, *Agésilas*, *Attila*, *Pulchérie*; men genre'n farver i virkeligheten mer eller mindre av på alle stykker fra denne periode. De nevnte fem tragedier er kjennetegnet ved en sammenflokning av politiske intriger og kjærlighetsintriger. Politikken har imidlertid ikke lenger til mål rikets eller samfundets beste, men først og fremst tilfredsstillelsen av den enkeltes ærgjerrighet. Og kjærligheten er den konvensjonelle kjærlighet som Corneille's første tragedier ikke alltid var helt fri for, men som dog der spilte en liten rolle. Og hvad som er ennå betenkeligere, stykkenes hovedpersoner er hverken i stand til en hensynsløs ærgjerrighet som Cléopâtre eller til en hensynsløs kjærlighet som Camille. Deres drivkrefter er ikke engang «i sin kilde» verdifulle. Det sees tydeligst ved en sammenligning med en annen tragedie fra det samme tidsrum, *Sophonisbe*. Den handler også om politikk og kjærlighet, men på et virkelig corneliansk nivå. Atmosfæren er her en helt annen; politikken så vel som kjærligheten åpenbarer sig bare i form av heroisk lidenskap. Sophonisbe er i sitt intense liv én av Corneille's store heltinner. Hun elsker Massinisse med afrikansk heftighet, men som Hasdrubal's datter og Hannibal's søster elsker hun ennå høiere sin fedrene stad og hater ennå sterkere Rom. Hennes politikk har intet å gjøre med de ærgjerriges feige beregninger. Det er Nicomède's og Auguste's politikk, skapt av generøsitet.

De fleste hovedpersoner i den politiske kjærlighetskomedie tilhører ikke hvad vi forstår ved en corneliansk menneskelighet. Deres ærgjerrighet har bare navnet til felles med hans virkelige helters ærgjerrighet. Det er halvferdige individers

streben, mens de cornelianske helter ifølge sitt vesen er ferdige, fullstendige individer.

Hvad er det som har bragt Corneille til å skrive denne politiske kjærlighetskomedie? – Det er sikkert at han interesserte sig overordentlig for dens intrigespill, hvor alle egennyttens og følelsens interesser krysser hverandre i floket forvirring. Selve dets maskineri tiltrakk hans nysgjerrighet, han likte å ta det fra hverandre og sette det sammen igjen, å trykke på knappene og vise hvordan de virker. Han fant en ganske særlig fornøielse i å spenne ærgjerrighetens drivfjærer og iaktta de bevegelser de utløser, dens forsiktige beregninger, dens list, dens smiger og bedrag og den feighet den ofte skjuler. Og han lar pennen løpe, som en tegner sitt sortkritt, og morer sig ved å betrakte de fantasifigurer som kommer ut av den. Men han har i virkeligheten slett ikke villet skrive komedien om ærgjerrighet og kjærlighet. Hvad der især er oplysende, han har ikke resolutt behandlet den som komedie. Intet kan være feilaktigere enn å opfatte ham først og fremst som komedieforfatter, som Brunetière gjorde, for denne komedieforfatter har forfeilet praktisk talt alle sine komedier, mens han alltid har vært heldig når han strebte mot den høie tragedie. «Store skribenter og diktere pleier, når deres emosjonelle kraft svinner, å hengi sig til karakterstudier,» sier Longinus.¹⁷¹ Corneille's politiske komedier er også snarere frukter av hans svakhet enn av hans styrke. De kunde ikke lykkes fordi de gikk imot hans egenart således som vi har lært den å kjenne. En dikter som Corneille kunde ikke stå tilstrekkelig fritt overfor en skyggeverden som den politiske.

Han var ikke istand til å betrakte dens figuranter med den fornødne indifferens og ubarmhjertighet. De inngyder ham en viss respekt, ikke ved sin ærgjerrighets styrke, men ved dens høie mål, tronen. De tar ham ved hans naturlige ærbødighet for alt som knytter sig til den øverste myndighet. Han følger sin naturlige tilbøielighet og skjenker disse middelmådige pretendenter og elskere et edelmot, en corneliansk ånd som ikke tilkommer dem. De har heltenes gestus og stolte ord uten å være helter. De er ikke lenger sanne og virkelighetstro brikker i ærgjerrighetens og kjærlighetens lek, og de er heller ikke ennu heroer. De blir stående på halvveien som kunstige, hybride fantasifostre, tilhørende hverken den lavere eller den høiere virkelighet. Komedien er mislykket, og tragedien er ikke nådd. Derfor kan man hvad disse stykker angår med full rett tale om en corneliansk konvensjon.

Disse personers kjærlighet er ikke av edlere metall enn deres ærgjerrighet. Den trives kun så lenge den lar sig forene med egeninteressen. Den er falsk som

personene selv er falske eller falsk draperte. Men Corneille begår her det samme stilbrudd som når det gjaldt ærgjerrigheten; han låner altfor ofte denne fattigslige kjærlighet den sanne kjærlighets stemme og glemmer å understreke bedraget, hvad han meget behendig hadde gjort for Jason's vedkommende både i *Médée* og *La Toison d'or*.

Den politiske kjærlighetskomedie kunde ha blitt en interessant prøve på menneskelig zoologi, men Corneille har ikke djervt og likefrem behandlet den som en zoologisk komedie. Sannsynligvis under innflydelse av de høie ord krone og kongemakt har han søkt å adle den og å gi den en interesse den ikke eier, og har bare opnådd å forkvakle den. Den fortjener derfor all den strenge kritikk som med urette er blitt rettet mot hele hans senere produksjon.

I all denne konvensjon og falske opstyltethet – det er det eneste tilfelle hvor jeg vil bruke dette ord om Corneille – er der dog oaser. Midt i komedien dukker der op én og annen virkelig tragisk person, hvis edelmot ikke bare består i ord og gestus. Det er især kvinder, Mandane, Plautine, Camille. Mens mennene er bare ærgjerrige, representerer de første den egentlige cornelianske verden. Deres nærvær kan virke forfriskende, men det bidrar også til å øke komediens uheldige kunstighet. De elsker virkelig og uegennyttig, høit hevet over de verdier som handlingen hviler på, men vi forstår ikke deres kjærlighet, da den i corneliansk forstand ingen verdig gjenstand har. Vi forstår Chimène's, Pauline's, Dofia Isabelle's kjærlighet, men vi fatter ikke lenger Mandane's for Cotys og Plautine's for Othon. Som Sophonisbe gripes av forakt for Massinisse da hun lærer ham helt å kjenne, burde også de som cornelianske heltinner forsmå sine uverdige elskere. Men komedien tillater det ikke; de må bøie sin sannhet inn under dens krav. Genre'n er fra først av så falsk i Corneille's hånd at han ikke en gang formår å omgi sine eneste virkelige personer med hel sannhet. De rager med hele hodet op over komedien og er en levende benektelse av den. Derfor virker de kunstnerisk sett som oppløsende krefter i denne diktning, hvis de da ikke snarere er de eneste elementer som delvis redder den.

Av de ovenfor nevnte fem stykker er vel *Agésilas* det leseverdige. Det er riktignok som regel blitt strengt bedømt; Faguet uttaler således meget bestemt at «der fins intet kjedsommeligere enn *Agésilas*».¹⁷² Jeg er allikevel tilbøieligere til å være enig i Bellessort's mildere dom: *il s'en faut de peu qu'Agésilas ne soit une pièce exquise*.¹⁷³ Der mangler lite på det, men der mangler dog noget. Stykket savner den gjennomførte, sikre stil som er nødvendig for å kunne virke dikterisk overbevisende. Det lider likesom de andre under den indre splid som hersker mellem den politiske kjærlighetskomedie og den heroiske tragedie. Komediens

japanske papirvegger revner under tragediens gestus. Det er naturligvis *a priori* ingen umulighet å forene disse to forskjellige verdener i en felles dikterisk atmosfære som vilde gjøre deres sidestilling helt naturlig, men en sådan sammensmeltning, som for Shakespeare vilde ha vært en lek, har Corneille's dikterevne ikke maktet.

Men om *Agésilas* strengt bedømt og som helhet betraktet må sies å være et forfeilet stykke, inneholder det dog sjelden vellykkede enkeltheter både i komedien og i tragedien. Innen den første er Aglatide en charmerende skapning. Selv Corneille's ungdomskomедier frembyr ikke nogen så levende ung pike. Hun er munter og overfladisk og har en Molière-soubrettes rappe og flengende svar. Hun eier en utpreget sans for livets positive verdier og legger ikke skjul på at hun alltid vil foretrekke den beiler som bærer en krone på hodet.

I tragedien er Mandane en betagende skikkelse. Hennes hjertes adel og hendes følelses renhet gjør hende til én av Corneille's skjønneste heltinner; hun fortjener en plass nær ved Pauline. Hun er malt med mesterhånd i tre optrin, sammen med sin bror, med sin elsker og med sin beiler. Mot denne vekslende bakgrunn står hun frem pur og gjennemsiktig. Hennes bror ber henne naivt og egoistisk om å ofre sig selv av hensyn til hans kjærlighet. Hun harmes først, men av medlidenhet med så megen mandlig svakhet ender hun med å gi efter. Det er en scene fra den høie komedie, og Mandane virker ikke fremmed der, takket være den ironi og medlidenhet hun gjemmer sig bak. – Optrinnet med hennes elsker er endnu vakrere ved den verdighet, den følelsens dybde og den såre resignasjon hun der viser i motsetning til ham som bare søker sin egennyttige tilfredsstillelse. Hun forstår nu først hvor litet hans kjærlighet er verd. Det var med stor overvinnelse hun hadde gitt avkall på ham like overfor sin bror, men denne nye opdagelse er henne en større lidelse enn det var å miste ham. Hun er et smukt vidnesbyrd om den cornelianske sannhet at den som gir minst efter for sine følelsers lidenskap og som er redest til å opofre sig, er også den som elsker dypest og ektest og som lider mest i sin kjærlighet. – I det siste optrin med sin beiler Agésilas, som har henne i sin makt, viser hun alt sitt mot og sin sjelsstorhet. Hun trosser ham ikke, men underkaster sig heller ikke. Hun er bare verdighet og urokkelig ro. Hun sier ham med megen finfølelse at hun ikke elsker ham, men vil ekte ham hvis han forlanger det, og lar ham føle hvad det vil si å ha en kongelig sjel. Overfor et sådant edelmot går han i sig selv og gir som den komediekonge han er, det hele en løsning som er alle til lags.

Attila tilhører også den kategori som her er kalt den politiske kjærlighetskomedie, da intrigen i hvert fall tilsynelatende svinger mellom de to poler giftermål og krone. Men dets hovedperson Attila har intet av denne komedies konvensjon, men hører tvertimot til Corneille's kraftigst tegnede skikkelsen. Stykket har så å si to plan, ett hvor de to vasallkonger og de to prinsesser holder til, og et annet hvor Attila hersker alene; når det behager ham å stige ned til det første, gjør han sig ikke engang den umake å iaktta dets sømmelighetsvedtekter.

Det er tydelig at Corneille bare har hatt øie for Attila, i den grad at der ingen annen intrige er enn Attila's vilje. De andre personers ord og gjerninger har ingen innflydelse på handlingens forløp. Der er ingen annen handling enn Attila's. Derfor har heller ikke stykkets handling noget egentlig *dénouement*; den løses ikke, den tar slutt ved kongens død. Corneille har malt et portrett i helfigur av den despotiske, hovmodige, hevngjerrige barbarekongen som ikke rygger tilbake for nogen voldsgjerning. Han er grusom, ikke bare for å befeste sin makt, men ved det minste lune og ved den minste mistanke. Der er næsten noget sykkelig ved det voldsomme raseri han kan geråde i når ikke alt og alle bøier sig for hans vilje. Han finner behag i å pine sine ofre og i å forfølge dem med sine tilhyllede trusler og sine ufullendte setninger som sier mere enn mange fullendte. Han spotter dem med sin bitende hån når de spreller i hans klør. Han nagler dem med sine svar, hvasse som lanseodder, så å si på forhånd til henrettelsesspelen. Om han nu og da lar som han gir efter og gjør sig lekker for dem, varer det ikke lenge før han viser sin sanne karakter. Han føler en umenneskelig stolthet ved sin egen grusomhet og skrupelløshet.

Corneille har følt en kunstners fremstillerglede ved å male denne skikkelse, uten tvil én av det syttende århundres eiendommeligste dikteriske skapelser. Den holder ham fangen, men han er på én gang tiltrukket og frastøtt av den. Han er ikke bare iakttager overfor den. Man merker i hans malen hans respekt og hans avsky. Det er ikke bare en psykologisk tegning, men et dyptgående dikterisk portrett. Og ved den redsel som hviler over det, er det et tragisk portrett.

VII

Corneille har følt en lignende fremstillerglede, men forenet med en større frihet, ved skildringen av en del av tragedienes bipersoner. I mange av hans dikterverker lever der ved siden av den heroiske menneskelighet en mere jevn og velkjent menneskelighet. Kritikerne, som altfor ofte bare nærer en offisiell beundring for Corneille's store sider, pleier å kaste sig med en karakteristisk begjerlighet over hvad de kaller hans menneskelige sider. Selv Lanson, som ellers har en så sund og forstående opfatning av Corneille som dikter, dveler med litt for stor forkjærlighet ved de små genre-billeder han opdager i hans verk, familieinteriører, politiske intriger, oldingekjærlighet, og så videre, og ved de små portrettskisser han finner ved siden av de store heltebilleder. Disse genre-billeder og portrettskisser er dog bare å sammenligne med en stor kunstners randtegninger hvor han lar sin pensel eller sitt kritt more sig i margen av de store kartonger. De bærer merke av det samme mesterskap som disse, men er dog et ringere uttrykk for dette mesterskap.

Når denne almindelige reservasjon er gjort, står det oss fritt for å beundre alle de skikkelser Corneille har skapt i utkanten av sin helteverden. Det ligger utenfor min plan å la dem alle passere revy; jeg nøier mig med å omtale nogen av de særlig karakteristiske.

Blandt Corneille's mest vellykkede pennetegninger er Félix (i *Polyeucte*) og Valens (i *Théodore*). De er begge høitstående embedsmenn og kappes i middelmådighet og servil feighet overfor sin overordnede, keiseren. De spiller en temmelig odios rolle i tragedienes handling, men de er avbildet med en så overbevisende virkelighetstroskap at vi ikke kan finne dem antipatiske og ennu mindre frastøtende. Den middelmådighetens uskyldstilstand de lever i, tar brodden av vår indignasjon. Vi føler næsten medlidenhet med Félix, i den grad går alt det som hender langt over hans fatteevne. Polyeucte's selvopofrelse gjør al hans statsmannssluhet til skamme og får hans forstand til å stå stille. Hans begreper om denne verdens innretning slår ikke lenger til, og hans første tanke overfor den uanede virkelighet er: *Que je suis malheureux!*

Corneille næret en stor ærefrykt for kongeverdigheten, men der fins eiendommelig nok et helt lite galleri av marionettkonger i hans teater. Prusias (i *Nicomède*) og Orode (i *Suréna*) er deres verdigste representanter. De er skinnsyke på den store mann som de skylder alt, rike og makt, men i sin egennytte er de redde for sitt skjulte ønske om å tilintetgjøre ham. Deres utakk kan bare måles med hans loyalitet. De omskaper alle andres beveggrunner i sitt eget bilde og viser i all sin

ferd den laveste tankegang. De er tegnet med livaktighet i Orode's hjertesukk:
«Hvor lykkelig er den konge som er den verdigste til sin krone!» (v. 723–726).

Men om Corneille undertiden har funnet fornøielse i å betrakte og tegne menneskene i deres forskjelligartethet, må man ikke vente å finne hos ham den hele menneskehet. Han har bare gjengitt sin egen verden og noen tilfeldige skikkelser utenfor den. Hans storhet ligger ikke i universalitet.

Syvende kapitel. Corneille og *Les passions*

- I. Lidenskapene i Corneille's perspektiv. Passive og aktive affekter.
- II. Ærgjerrighet. Hat og hevn. Cléopâtre. Marcelle. Cornélie. Rodelinde. Émilie.
- III. Den lidenskapelige kjærlighet. Attila. Den høviske kjærlighet.
- IV. Den cornelianske kjærlighet. Pauline. Rodrigue og Chimène.

I

Vi har i det foregående sett at Corneille's diktning kretser om menneskets frie overlegg og viljestyrke, om evnen til først å velge og så til å handle i overensstemmelse med det beste eller det vi anser for det høieste i oss. Den er poesi omkring den ferdige personlighet som vet å ville fritt og sterkt og som kan sette ut i handling hvad den har villet. Man kan vanskelig understreke for meget denne almindelige definisjon, da dette Corneille's dikteriske grunnsyn igjen bestemmer en rekke eiendommelige sider ved hans forfatterskap. Det avgjør hvad som hos ham kommer i forgrunnen og hvad som må komme i annet og tredje plan. Det er det centrum ut fra hvilket vi alene kan få det rette perspektiv over de forskjellige elementer i hans tragedier. Det betinger fordelingen av lys og skygge i dem, fordi det er den viktigste lyskilde. Betrakter man hans forfatterskap ut fra andre synspunkter, blir det billede man får broget og vilkårlig, lysvirkningene tilfeldige, og man kan ikke lenger forstå det organiske liv, det samspill av krefter som tragedien er bygget op av. Og man kommer lett i skade for å felle sviktende dommer.

Corneille's diktning rekker, har vi allerede sagt, like langt som den menneskelige frihet rekker. Den er begrenset til den verden hvor mennesket er herre. Innen denne verden kan nok også andre krefter enn menneskets drive sitt spil, over menneskelige eller undermenneskelige krefter. Corneille kjenner dem godt, men han utvider ikke – eller formår ikke å utvide – sin dikteriske horisont til å omfatte også deres verden.

På den ene side har han ikke evnet å innforlive de guddommelige krefter i sin diktning. Han har ikke kunnet skrive et i egentlig forstand religiøst drama. Han kan levendegjøre menneskets higen mot de høieste mål, men han kan ikke inn

fange i sitt syn de høiere krefter som leder og støtter personenes handlen. Han kan føre sitt drama helt til grensen mellom de to verdener, hvor den menneskelige frihet og den guddommelige nåde møter hverandre; han konstaterer nådens tilstedeværelse og virken, som i *Polyeucte*, men hans dikterevne formår selv der ikke å få oss til å føle dens virkelige nærvær.

På den annen side har han heller ikke i sin diktning stått i umiddelbar berøring med hvad man kan kalle de undermenneskelige krefter, de blinde naturens krefter som skaper lidenskapene i menneskene. Det vil ikke si at han har utelukket dem fra sine tragedier. Han har tvertimot kjent deres store makt, og han har tegnet mange lidenskapelige skikkelser. Men han har ikke gjenskapt den virkelighet som nærer lidenskapene og hvori de vilde ha funnet sin naturlige atmosfære. Lidenskapene var gjenstand for hans psykologiske iakttagelse, men ikke for hans dikteriske intuisjon. Den cornelianske verden er i så henseende nødvendigvis vidt forskjellig fra den racinianske.

Jeg har før under analysen av forskjellige skikkelser som er i høi grad bestemt av sin lidenskap, antydnet hvilken plass de inntar i Corneille's diktning, men det kan kanskje i denne forbindelse være av interesse å betrakte i all sin almindelighet forholdet mellom disse skikkelser og den cornelianske virkelighet. For dette formål er det heldig å undgå ordet lidenskap, vi gjør best i å bruke det franske *passion*, som kan ha en videre og i denne sammenheng brukbarere betydning. *Les passions* er i det hele de habituelle affekter som tilhører vårt vegetative eller lavere sjeleliv. I klassisk, og særlig i kartesiansk forstand regnes således sorg og medlidenhet til *les passions*. Disse er former for vår passivitet overfor de naturens krefter som rører sig i oss. De avhenger ikke av vårt valg, men er ofte mot vårt valg. Hvis man ved frihet forstår evnen til i handling å følge det beste i oss, er *passion* enstydig med ufrihet. *Passion*, det vi lider, er passive i, har alltid som stiltiende motsetning *action*, det vi handler, er aktive i. *La passion* er vår ufrihet, *L'action* er vår frihet.

Det er da lett å se at den egentlige *passion* ikke kan høre hjemme i Corneille's verden. Den vil for ham bare bety svakhet, kraftløshet, beslutningsløshet, det vil si den direkte benektelse av alle hans virkelighets positive kjennemerker. En sådan *passion* kan bare bli poetisk og tragisk ut fra et universelt, kosmisk synspunkt (Phédre, Hamlet), men fra et corneliansk synspunkt kan den alene fortjene forakt. Man finner den derfor i hans diktning kun representert ved mere eller mindre latterlige bifigurer, som Félix. Hans egentlig lidenskapelige skikkelser står imidlertid i et ganske annet forhold.

Ens passions-bestemte handlinger er nemlig ikke alltid bare et utslag av passivitet, de kan også til en viss grad være former for aktivitet, i filosofisk forstand. Det er tilfelle når beveggrunner som vel har sin første opprinnelse i en *passion*, er blitt gjenstand for éns valg, således at man har gjort dem til maksime for sin bevisste handlen. Jeg har ovenfor, side 163, citert en passus fra Descartes' *Traité des Passions* som belyser denne «aktive *passion*». Spinoza's psykologi, som i det hele ligger nærmere op til Corneille's virkelighet, kaster imidlertid et ennå klarere lys over disse sjelelige foreteelser ved den vekt den legger på affektene som energikilde til handling og ved den skjellen den gjør mellom aktive og passive affekter.¹⁷⁴ Den cornelianske vilje er nettopp denne aktive affekt, som har lidenskapens styrke, men *action*'ens moralske prinsipp. Derfor kan man neppe finne en mere beundringsverdig adekvat definisjon av de cornelianske helters og heltinners handlen i dens to gradasjoner enn i Spinoza's definisjon av de aktive affekter:

Omnes actiones, quae sequuntur ex affectibus, qui ad Mentem referuntur, quatenus intelligit, ad *Fortitudinem* refero, quam in *Animositatem* et *Generositatem* distinguo. Nam per *Animositatem* intelligo *Cupiditatem*, qua unusquisque conatur suum esse ex solo *Rationis* dictamine conservare. Per *Generositatem* autem *Cupiditatem* intelligo, qua unusquisque ex solo *Rationis* dictamine conatur reliquos homines *juvare*, et sibi *amicitia* *jungere*.¹⁷⁵

Hos de lidenskapelige skikkelser er det, i mangel av egentlig edelmot, denne taperhet og denne sjelsstyrke som fengsler Corneille. Jeg vil ikke benekte at han undertiden finner en kunstnergleden i å tegne passionen, men han står ikke i intuitiv kontakt med den, og legger derfor aldri det poetiske ettertrykk på den. Han utnytter poetisk i høiden den tragiske effekt som kan ligge i motsetningen mellom de to prinsipper som behersker disse personer. Det er imidlertid deres aktive prinsipp som alene har dikterisk gjenklang i hans virkelighet. Camille's, Emilie's og Cléopâtre's lidenskap fremtrer ikke som en forlengelse av naturens skjulte krefter. Således som Corneille gjengir den, næres den av deres personlighet og øser sin største kraft av dennes energi. Den er i stor utstrekning deres egen skapelse fordi de har ophøiet den til handlemaksime og stillet all sin sjelsstyrke i dens tjeneste. De lar sig ikke som Phèdre rive med av den som et viljeløst bytte, men de har satt hele sin personlige kapital inn på dens tilfredsstillelse.

II

Av lidenskapene har Corneille fortrinsvis fremstillet dem som lettest lar sig forene med sjelsstorhet og viljestyrke, ærgjerrighet og maktbegjær. Han forakter intet mere enn den maktesløse ærgjerrighet, den som bare vet å attrå, men ingenting kan ville og ingenting tør vove. En skikkelse som Cléopâtre i *Rodogune* derimot avtvinger ham beundring ved den ukuelige forfølgelse av sine store mål. Men ennå mere enn av hennes ærgjerrighet inspireres han kanskje av det hat og den hevntørst hun nærer mot alle dem som kommer hennes lidenskap i veien. Denne edelmodighetens dikter er også i høi forstand en hatets og hevners dikter. Monologen i annen akt, hvormed Cléopâtre gjør sin inntreden i stykket, er et mesterverk i hatets lyrikk. Den er helt shakespeare'sk i sin psykologiske fortetning. Som hun viser sig her gjør hun et demonisk inntrykk. Når dette inntrykk svekkes i det følgende, er det ikke fordi hennes karakter skifter, men fordi hun avslører sine beveggrunner altfor meget. Hun slipper for meget lys ned i sin ondskaps avgrunn til at den kan virke helt djevelsk. Og for oss har hun særlig én stor mangel: hun stilles ganske i skyggen av Lady Macbeth. Corneille forstår å få sjelsstorheten til å vibrere som Shakespeare aldri forstod det, men han kan ikke orkestrere mørkets makter som Shakespeare kunde det. Det demoniske undslipper ham så vel som det guddommelige.

I klasse med Cléopâtre og Médée står Marcelle (i *Théodore*). Hennes lidenskap, moderkjærligheten, synes å ha en edlere opprinnelse, men den er i virkeligheten av samme ville og hensynsløse karakter. Det er hun-tigerens kjærlighet til sitt avkom. Og den får i motgang de samme grufulle utslag og vekker til live samme hat og hevntørst.

Men selv når det gjelder hat og hevn kan man iaktta at Corneille får bedre dikterisk tak på disse lidenskaper jo edlere deres kilde er, det vil si jo mindre de er passive affekter. Cornélie's og Rodelinde's hat til den som har voldt deres ektefellers død er av ophøiet karakter og vekker som sådan gjenklang i hele den cornelianske virkelighet. *La Mort de Pompée* er én av Corneille's svakere tragedier, men Cornélie's skikkelse synes i sin storslagne, patetiske skjønnhet å tre ut av en gresk tragedie. Hun har de greske tragedieskikkelsers sublime og verdige enkelhet. Hun er enken, enken efter en stor romer og selv en storættet romerinne. Disse elementer klinger i tragedien sammen til en rik harmoni. Hennes liv ligger i graven, men hun skylder den døde, sin ætt og sitt land å leve for å ta hevn. Hennes hat er, som Rodelinde's i *Pertharite*, et uttrykk for hennes kjærlighet og edelmot.

De to heltinner som ved sin karakter og skjebne får en søsterlikhet, «hater av plikt», men derfor ikke mindre sterkt, da en aktiv affekt kan være like voldsom som en passiv. Deres følelse er ledsaget av en klar bevissthet. De forakter den som blir et bytte for sitt eget hat og som fordreier billedet av hatets gjenstand for å være sin lidenskap til lags:

Qui hait brutalement permet tout à sa haine:
Il s'emporte, il se jette où sa fureur l'entraîne,
Il ne veut avoir d'yeux que pour ses faux portraits ...

Deres klarsyn formørkes ikke av nogen lidenskap:

... Mais qui hait par devoir ne s'aveugle jamais:
C'est sa raison qui hait, qui toujours équitable,
Voit en l'objet haï ce qu'il a d'estimable,
Et verrait en l'aimé ce qu'il y faut blâmer,
Si ce même devoir lui commandait d'aimer.
(*Pertharite*, v. 179–186).

César er på én gang det levende menneske som Cornélie akter høiest og hater sterkest. Hun utfordrer ham med sin hevntrusel, men hun redder ham fra Ptolémée's og Photion's anslag. Hun vil ofre ham til Pompée's minne, men hun vil ikke at han, den edle romer, skal omkomme for egyptiske snigmordere.

Emilie's hat til Auguste er ikke av mindre edel opprinnelse, men hun har lenge vært nødt til å skjule det for å sikre sin hevn. Derved virker hun dikterisk sett mindre stolt og gripende enn Cornélie og Rodelinde i deres åpne tross, mens hun som psykologisk tegning snarere er mere nyansert enn disse. Hennes karakter er nobel som nogen corneliansk heltinnes, hennes natur er dyden, *virtus*, men som en følge av de ytre tilskikkelser er hat og hevn blitt hele hennes *raison d'être*. Hennes dyd og hennes hevn er for henne én og samme ting: *vous faites des vertus au gré de votre haine* (v. 977). Men hun er ikke, når handlingen begynner, i lidenskapens første øieblikk som Cornélie og Rodelinde. Det hat hun har ruget over i mange år, har endt med å herje henne. Om det har et edelt utspring, bærer det allikevel i sig en smitte som er like farlig for den som nærer det som for den det er rettet mot. Hun er ikke lengere den edelmodige kvinne som i sin hengivenhet og rettferdigshetsfølelse roper på hevn og gjengjeldelse. Hun er en kvinne stivnet i en følelse som forgifter og tærer. *Aimable inhumaine*, sier Corneille, *adorable furie*, sier Balzac. Vi har vanskelig for å tro hennes ord når hun utbryter: «Jeg elsker

Cinna ennu mere enn jeg hater Auguste.» Hennes kjærighet er i virkeligheten farvet av hennes hat og forgiftet av dets smittestoff. Den er for henne blitt et hatets redskap. Men om Emilie på det vis er blitt fattigere og hårdere, er hennes sjel i sin egentlige grunn for blitt edel. Det viser hun ved uventet og plutselig å svare når et stort edelmot kaller. Auguste's høisinnede tilgivelse river henne med ett slag ut av hatets fordervede luft hvor hun holdt på å gå til grunne, hvor hennes stivnede stolthet snart vilde ha vært det eneste vidnesbyrd om hennes oprinnelige sjelsstorhet.

III

Man kan altså til en viss grad si at Corneille også er en lidensskapens dikter, men med den sterke reservasjon at han i lidenskapen vesentlig ser det aktive, personlighetsbestemte element. Ved hans behandling blir den passive affekt, det som i egentlig forstand er lidenskap, *passion*, stillet i skyggen av den aktive affekt og vinner ikke frem til selvstendig dikterisk liv. Dette er ganske naturlig en følge av en indre nødvendighet. Selve passionen må bli et oppløsende, anarkistisk element i den cornelianske virkelighet, da den truer dennes hele likevekt, som består i personlighetens herredømme over sig selv og over alle tilskikkelser. Den kan bare få en negativ betydning, for så vidt som dens styrke desto bedre fremhever personlighetens seier over den. Men den kan ikke gis en positiv betydning uten at alle resonanser i Corneille's dikteriske verden blir falske. Den egentlige lidenskap er for Corneille alltid en nedbrytende makt som må overvinnes og tøiles av fornuften.

Dette hierarki mellom fornuft og lidenskap er litet egnet til å tiltale oss. Vi står ennå i romantikkens tegn. Våre litterære verdimålere er stort sett romantikkens; og ifølge disse er det instinktive, passionelle følelsesliv den dikterisk skjønne side ved vårt sjeleliv, mens fornuft, fritt overlegg og herredømme over sig selv nødvendigvis er dikterisk golde sider. Som så ofte, inneholder det bekreftede mere sannhet enn det benektete. Romantikken har rett i at enhver side ved vårt sjeleliv som skal kunne gripe oss i et dikterverk, må for dikteren ha nådd en så høi tonus at vi med et tilnærmet uttrykk kan betegne den som lidenskapelig. Men det kan imidlertid like så vel skje med sjelens likevektselementer som med dens anarkistiske elementer; de ene som de andre kan i like grad være lidenskapelige i den tilnærmede betydning. Rafael's avklarede og Michelangelo's affektbårne kunst kan hvile på en like høi sjelelig tonus.

I denne sin stilling til lidenskapen har Corneille ikke gjort nogen undtagelse til fordel for kjærligheten. Han har kun én gang hos en tragisk hovedperson skildret den lidenskapelige kjærlighet i Racine'sk forstand, nemlig betegnende nok i sin allerførste tragedie hvor han for en stor del holder pennen under Seneca's inngivelse. Senere gjenfinner vi, når vi ser bort fra antydninger hos mindre betydelige bipersoner, denne følelse bare hos Camille i *Horace*. Men hverken Médée eller Camille er som Phédre viljeløse eller uvillige ofre for sin kjærlighet. Deres følelse er visstnok av passionell opprinnelse, men den er forenet med det

samme sterke personlige viljeselement som vi har sett ved de andre lidenskaper og som gir den et spesifikt corneliansk anstrøk.

Når Corneille så sjelden har tegnet den lidenskapelige kjærlighet, skyldes det ikke at denne er ham fremmed. Mange spredte avsnitt i hans tragedier viser tvertimot at han vel kjente og kunde gi et vakkert poetisk uttrykk for den følelse som tar sanser og fornuft fangne og gjør personligheten til slave. Finnes der hos Racine mange vers som sier mere enn dette om den kjærlighet som bare er en hårsbredd fra hatet:

Je te haïrois peu, si je ne t'aimois pas.
(*La Toison d'or*, v. 771).

Men disse hentydninger går aldri ut over nogen få verslinjer. I et avsnitt av sin *Examen* til *Polyeucte* synes Corneille selv å angi et moralsk hensyn: «Hvis jeg hadde å fremstille David's og Bathseba's historie, vilde jeg ikke beskrive hvorledes han blev forelsket i henne da han så henne bade i en kilde, da jeg er redd for at billedet av denne nøkenhet kunde gjøre et altfor pirrende inntrykk på tilhørerens sinn; men jeg vilde nøie mig med å male ham grepet av kjærlighet til henne, uten på nogen måte å tale om hvorledes denne kjærlighet hadde gjort sig til herre over ham.»^{[n76](#)}

Det er imidlertid ganske unødig å anta et moralsk forsett hos Corneille. Når han undlater å skildre kjærligheten som lidenskap, følger han i virkeligheten bare sin naturlige linje. Det fremgår blandt annet av den tolkning han i *Pompée* gir av Cléopâtre's karakter og det forsvar han har gitt av sin tolkning: « Skjønt det rykte hun har efterlatt sig, gjør henne til en lettfærdig kvinne som helt gav sig hen til sine lyster, finner jeg efter vel å ha gransket historien at hun bare næret ærgjerrighet uten elskov og at hun med velberådd hu benyttet sig av sin skjønnhet til å sikre sin stilling.»^{[n77](#)}

Kjærligheten som lidenskap taler ikke et umiddelbart sprog til dikteren Corneille. Den er for ham en *passion* som må beherskes. Han fordømmer den ikke på nogen maate, men tillater den ikke å være et hinder for opfyllelsen av våre høiere plikter. En helt som på grunn av den glemmer selvrespekt og dyd, fortjener bare hans forakt. Sophonisbe elsker Massinisse, men da hun forstår at han er villig til å sette alle hensyn til side for å følge sin lidenskap, slår hennes kjærlighet om til hån; han er for henne ikke lenger den generøse helt hun elsket:

Le trouble de vos sens, dont vous n'êtes plus maître,
Vous a fait oublier, Seigneur, à me connoître.

— — — — —

Ajoutez-y des pleurs, mêlez-y des bassesses,
Mais laissez-moi, de grâce, ignorer vos foiblesses
Et si vous souhaitez que l'effet m'en soit doux,
Ne me donnez point lieu d'en rougir après vous.
(V. 1433–1434, 1461–1464).

Attila er i all sin villhet et offer for den samme *cruel poison de l'âme*. Hans kjærlighet til Ildione er enkel, usammensatt og voldsom som han selv. Han stritter imot, men han er fanget av *le doux charme des yeux* (v. 764). Han gjør sig næsten ydmyg og bedende for sin elskede og aner at hun ikke finner ham tilbedelsesverdig. Men han retter sig straks op, da han føler sin kjærlighet som en sviende skam: skal han, verdens herre, bli en kvinnes leketøi? Og han vender sig med en trusel mot ophavet til sin svakhet. Han elsker Ildione, følgelig vil han ekte Honorine: han vil vise at han er herre over sig selv. Vi har hos Corneille sett eksempler på at kjærligheten ofres for plikten, at den undertrykkes for ærgjerrigheten. Her overvinnes den bare av hensyn til den frie vilje og selvbestemmelse. – Hvis ikke Attila's skikkelse var så uhyggevekkende, vilde disse optrin virke som fin komedie. Corneille hadde forøvrig allerede behandlet nøiaktig den samme psykologiske kasus i sin ungdomskomedie *La Place Royale*. Men om dens fremstilling må sies å være lite overbevisende i komedien, får den i tragedien en bakgrunn som fremhever dens dype sannhet: Attila's rike kan bare holdes sammen så lenge hans egen vilje alene hersker over hans handlinger.

Om vi er lite tilbøielige til å anerkjenne som dikterisk Corneille's almindelige forhold til lidenskapene, er hans behandling av den lidenskapelige kjærlighet skikket til å vekke vår indignasjon. Ingen av affektene kan som den passionelle elskov gjøre regning på vår overbærenhet og hemmelige ærefrykt. Den har, ganske særlig siden romantikkens dager, fått hierarkisk rang som den dikterisk høieste av våre følelser og må derfor ikke underordnes nogen annen. Vi fordømmer på forhånd som kolde og trangsynte de mennesker og de diktere som ikke synes å innrømme dens absolutte dikteriske verdi. Og vi er i så henseende så meget strengere mot dikterne, som der gis overmåde få av dem der har vært kjettterske med hensyn til vår absolutte dogmatikk; de har tvertimot som regel vært yppersteprestene i denne kultus. Derfor har det siste århundres kritikere hatt og derfor har vi ennå den dag idag vanskelig for å tilgi Corneille at han har latt denne vår dyrebareste affekt vederfares den største av alle skjensler: han har villet innordne den under en slik høkeregenskap som fornuften. En sådan behandling skriker til himmels. Eller, for å summere den almindelige dom i mere saklige

ordelag, Corneille's tegning av menneskesjelen er kunstig og upoetisk; han er kald og uforstående overfor vårt egentlige følelsesliv; han har skapt mannekin'er og ikke levende, følende mennesker. Denne dadel har de allerfleste både eldre og nyere kritikere rettet mot Corneille; de har omtrent alle fremstillet hans manglende forståelse av kjærligheten som en stor svakhet ved hans tragedier, om de ellers kan ha funnet mange vakre ting i dem. Isteden for ekte kjærlighet har han, sier de, bare visst å skildre det høviske kurmakeri.

Det skal villig innrømmes at Corneille, likesom forøvrig Racine, har ofret vel meget til den litterære mode som heter den høviske kjærlighet. Middelalderens *amour courtois*, som i sin opprinnelse var både edel og ekte, var etterhånden blitt til en ren tom konvensjon. En helt som ikke elsket og gjorde kur etter alle regler for høvisk galanteri, vilde i det syttende århundre ha støtt an mot litterær folkeskikk og nærmest blitt en komisk figur. Det måtte med forkjærlighet for det ridderlige vesen og sinn ligge nær for ham å gi etter for den gamle tradisjon, og denne svakhet kan ikke i det store og hele sies å ha skjemmet hans diktning. Den høviske kjærlighet kan tvertimot hos ham tross all sin kunstighet virke som den flagrende vimpel på lansen og den sirlig knyttede sløife på kården, som Schlegel taler om.¹⁷⁸ Men vi kan ikke lenger følge ham når han i *La Mort de Pompée* gjør Cæsar til en sukkende og smektende kavalier som bare har søkt å vinne slaget ved Farsalos for å tekkes Kleopatra's smukke øine:

Et de la même main dont il quitte l'épée,
Fumante encor du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.
(V. 397–400.)¹⁷⁹

Det må imidlertid sies at Corneille's virkelige helter ikke betjener sig av denne *style plaintif*. De elsker visstnok, og de gir sin kjærlighet et høvisk uttrykk, overensstemmende med tragediens ophøiede tone, men de henfaller ikke til noget smektende galanteri. Der er over deres følelse verdighet og reserverthet; de vilde forakte allepreciøse deklarasjoner. Aristie's utbrudd i *Sertorius* svarer i så henseende temmelig sikkert til Corneille's eget syn:

Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes.
(V. 285–286.)

IV

Det er sant at Corneille ingen elskovsdikter er, som Racine. Kjærligheten er ikke for ham den viktigste inspirasjonskilde. Han har skrevet flere tragedier hvor den ingen eller næsten ingen rolle spiller, og i dem hvor den gis en større plass, har den aldri hovedplassen. Det er allikevel misvisende og overdrevet å si at Corneille ikke har evnet å gjengi den ekte kjærlighet. Men han har bare evnet å uttrykke den kjærlighet som kan leve innen hans dikteriske virkelighet. Jeg vil senere omtale nærmere hvor uforlignelig han i *Psyché* har visst å skildre følelsens første morgengry i to unge menneskesinn. I denne forbindelse er det bedre å holde sig til hans egentlige helteverden. Og den tragedie hvor vi da lettest kan analysere hans forhold som dikter til kjærligheten, er utvilsomt *Polyeucte*.

Pauline har elsket den unge romer Sévère, men hennes far, den romerske senator Félix, finner partiet ulike og foretrekker som svigersønn den høiættede armenier *Polyeucte*. Pauline føier sig av datterlig lydighet i farens vilje, og så meget lettere som det rykte er gått at Sévère er blitt drept i Orienten. Ryktet er imidlertid falsk, og Sévère kommer som seierrik hærfører og keiserens yndling for å ekte Pauline som han nu har håp om å vinne; han har ikke hørt om hennes giftermål. Hans tilbakevenden vekker adskillig uro hos Pauline, for hennes tanker henger ennå ved ham til tross for at hun er sin mann opriktig hengiven. *Polyeucte* har i lengere tid følt sig tiltrukket av kristendommen; han lar sig i all hemmelighet døpe, og ved en offentlig ofring til romerrikets guder bekjenner han sin kristne tro og river gudebilledene om kull. Han blir kastet i fengsel. Guvernøren, Pauline's far, søker både ved overtalelse og list å få ham til å avsverge sin tro eller i hvert fall gjøre en til synelatende avbikt. Men *Polyeucte* forblir standhaftig og foretrekker martyrdøden. Félix lar ham da henrette for å undgå keiserens vrede. Forinnen har *Polyeucte* bedt sin hustru ekte Sévère som han vet hun har elsket. Men Pauline omvender sig også efter sin manns store eksempel og vil dø for å følge ham til himmelen. – Dette er handlingens nøkne skjema som imidlertid lite lar ane dens rike sjeleinnhold.

Tragedien har fått navn efter *Polyeucte*, men dens mest fengslende hovedperson er Pauline. Man kan si den er fortellingen om hennes opstigen, om hennes *ascension*. Intet kan være dypere grepet og sannere skildret enn den følelsesforskyvning som finner sted i henne. Hun elsket, og elsker ennå ved handlingens begynnelse, Sévère som den edleste og mest høisinnede mann hun har truffet; hun elsket i ham hans store menneskeverd. Derfor er i tragediens første del hennes følelser varmere for

Sévère's minne enn for Polyeucte, som hun dog akter og ærer først som den mann hennes far har gitt henne og dernæst også for hans noble karakter. Det er klart at for henne står da Sévère som den verdifulleste av de to. De senere hendelser, hennes manns overgang til en religion som hun forøvrig ifølge sin tradisjon avskyr, hans standhaftighet, hans uegennyttte, hans selvopofrelse, bringer henne til å forstå at edelmodighetens opkomme er rikere i ham enn i nogen annen. Han er i stand til å opgi henne som han elsker som sin sjel, og til å gi sitt liv for å tjene sin Gud. Hun fatter med engang at hun står overfor en sjelsstorhet som hun aldri har drømt om, som overgår alt hvad de romerske tradisjoner stiller op som mønster, og alle hennes beste og høieste følelser drages uimotståelig henimot denne åpenbaring. Hun elsket Sévère for hans store menneskeverd, hun må nu motstandsløst elske Polyeucte ennu høiere for hans ennu større menneskeverd. Denne utvikling er ikke tegn på omskiftelighet, men på åndens rakhet og rettlinjethet, på dens ubevisste viden om hvad der alene kan mette dens trang. Den er hennes *ascension*, oplatelsen av hennes blikk for høiere og høiere verdier, idet hele hennes sjel følger med, følelser, lengsler, erkjennelse.

Man pleier, og med rette, å fremheve de vakre kvinneskikkelser Racine har skapt i sine tragedier, men aldri tror jeg Racine, og ikke Shakespeare heller for den saks skyld, har tegnet en skjønnere kvinneskikkelse enn Pauline i *Polyeucte*. Hun er et vidnesbyrd om at man hos Corneille ved siden av og i heroismen også finner den mildere menneskelighet. Hun har samme sinnets mykhet og oprinnelighet som Racine's heltinner, og hun har dessuten den uimotståelige dragning mot alt det som løfter og ophøier sjelen. Hun er ikke det skjønnne, medynkvekkende bytte for affekter og lidenskaper; hun kan bare bli bytte for én ting, for edelmot og sjelsstorhet. – Disse menneskeskjebner som er tragiske fordi de ender med død, men lykkelige fordi de ender med sjelenes oppløftelse, har Corneille tegnet med den sikreste og nennsomste hånd. De som anklager ham for stivhet og kulde, bør leve sig inn i denne tragedie; de vil aldri komme i berøring med noget i egentligste forstand sannere og virkeligere, mere levende og varmt.

Dette eksempel viser hvilken kjærlighet kan inspirere Corneille. Det er ikke den fremveldende affekt som virker som en sykdom og som en besettelse, – ett av Racine's synspunkter. For Corneille er kjærlighet en hengivelse til det som taler edlest til oss; for ham kan man bare elske ekte og sant det som står i pakt med våre høieste krefter. En følelse som ikke oppfyller den betingelse, fortjener ikke navn av kjærlighet. Dette betyr det, og intet annet, når kjærligheten i corneliansk forstand skal innordnes under fornuften. Denne følelse er likeså sterk som den annen, den kan føre i døden uten en klage, men den er ikke lenger nogen lidenskap, da den er

fremmed for de krefter som holder oss passive i sin vold. Den er tvertimot i filosofisk betydning en *action*, fordi den går i samme retning som våre aktive krefter, de som vil gi og skape; den er selv tegnet på vår høieste sjelsaktivitet.

En sådan kjærlighet kan bare bo i edle hjerter og kan bare vekkes av edelmot og dyd. Den har derfor i den cornelianske verden et naturlig sted. Den hviler på høiaktelse som sin første forutsetning. Eller for å bruke Corneille's eget uttrykk i disse to skjønne vers:

Et cette haute estime attendant ce beau jour
N'étoit qu'un beau degré pour monter à l'amour.
(*Andromède*, v. 1156–1157).

Rodrigue elsker Chimène fordi hun er den edleste kvinne han kjenner, og Chimène elsker Rodrigue fordi han er den mest høisinnede og tapreste mann hun har sett. Tilfeldigheten gjør dem til fiender og tvinger dem til å handle som fiender mot hverandre. Men denne omstendighet kan ikke forandre deres gjensidige kjærlighet, da den hverken nedsetter hans høisinn og tapperhet eller hennes edelmot:

Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr.
(v. 1803).

Hvis Rodrigue ikke opfylte sine sønneplikter, selv om det skjedde av hensyn til sin elskede, vilde han tvertimot gjøre sig uverdigg til hennes kjærlighet. Og hvis Chimène av hensyn til sin elskede gav avkall på sin hevn, vilde hun ikke lenger fortjene hans høiaktelse. Således må de to, først av pliktoppfyllelse, men derfor også av respekt for sin kjærlighet og for å bevare den elskedes aktelse, handle som de gjør, mot det som overfladisk kan synes å være deres kjærlighets virkelige interesse.

Denne følelse er sterk nok uten å lytte til sansenes tilskyndelse:

Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte:
Il hait des passions l'impétueux tumulte.
(*Sertorius*, v. 401–402).

Den øser sin styrke av en rikere kilde. Av den grunn søker Corneille's helter og heltinner på ingen måte å undertrykke den, om de tilsynelatende ikke alltid følger den. De verner tvertimot om den og gjemmer omsorgsfullt på den. Derav kommer det fornemme forbehold hvormed de uttrykker hvad de føler. Der er over Chimène,

Pauline, Mandane en stor følelsens blyghet som gir sjelens utbrudd en desto større verdi. Der ligger mere bak deres ord enn der ligger i dem, en mild klang i stemmen som vi lett fornemmer hvis vi hører godt efter. I Corneille's tilbakeholdne uttrykk merker man hele den klassiske reserverthet, som ikke alltid sier alt det den mener. De cornelianske heltinners følelse er ikke mindre sterk, fordi om de ikke henfaller til jammer og veklager når den intet håp lenger har:

PALMIS

Quoi? vous causez sa perte, et n'avez point de pleurs!

EURYDICE

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

(*Suréna*, v. 1731–1732).

Man kan naturligvis ikke si at den kjærlighet Corneille har gjengitt, er all kjærlighet. Men det har man heller ingen rett til å si om den følelse Racine har uttrykt. Corneille's virkelighet er like ekte som Racine's, men en helt annen. De bruker begge samme tekniske uttrykksmidler, men intet kan være mere forskjellig enn deres to verdener. Det har helt siden det syttende århundre vært kritikernes vane å holde mannjevning mellom dem og å fordømme den ene for det han ikke har, men som man finner hos den annen. En sådan bedømmelse er imidlertid lite fruktbar. Om Racine's verden er sann og overbevisende, er ikke Corneille's inspirasjon derfor usann og uvirkelig. Corneille's lidenskapsfrie kjærlighet er like poetisk som Racine's lidenskapsbårne.

I virkeligheten er Corneille aldri nådd høiere enn i den tragedie hvor kjærligheten har den største plass, i *Polyeucte*; for aldri er han kommet i umiddelbar berøring med en så stor flate av vårt sjeleliv. Han har bevart sin sedvanlige inspirasjonskilde, det frie overlegg og den frie handling, evnen til å følge det vi anser som det høieste gode. Og til dette har han føiet et stort område av vårt edleste følelsesliv og av det hele skapt en levende enhet. Den kjærlighet han har tegnet, er varm og sterk, men den er streng, serén og alvorlig. Det er hverken den elskelig smilende eller den vemodig gråtende, de to former av den som rører oss gjennemsnittsmennesker lettest; men det er den som ophøier og skaper.

Åttende kapitel. Corneille's dramatiske system og stil

- I. Det psykologiske drama. Corneille's romantiske tilbøieligheter. *Le héros unifié. Théodore, Nicomède.*
- II. Nysgjerrighetsinteressen. Den melodramatiske interesse. Den sterkt patetiske virkning. *Rodogune, Héraclius.* Den dikteriske *katharsis*.
- III. Corneille's sprog og stil. Intellektuel poesi? Hans vers.
- IV. Andre sider ved Corneille's poesi. *Andromède. Psyché's* idyll. Den ytre verdens fravær. Historiens poesi.

I

Corneille er ikke bare en stor tragediedikter, han er også en skapende tragediehåndverker, for såvidt som han mere enn nogen annen har bidratt til den endelige utformning av den franske tragedieform som teknisk redskap betraktet. Tragedieformens forskjellige elementet var visstnok blitt forberedt og prøvet i flere generasjoner, men når de i 1630-årene blev innbyrdes sammenføiet til den harmoniske bygning som den klassiske tragedies struktur er, skyldtes det først og fremst Corneille. Han valgte og vraket i det tradisjonen bød ham, avpasset elementene efter hverandre og føiet til nye for å gi tragedieformen den tekniske likevekt som den stort sett senere skulde bevare.

De viktigste av tragedieformens trekk er allerede blitt behandlet i tidligere kapitlet. Her skal bare nærmere omtales Corneille's innsats i utviklingen av det psykologiske drama. Renessanse-tragikerne og Hardy hadde antydnet en psykologisk motivering av handlingen, og pastoralkomedien hadde helt fra sin begynnelse hatt psykologiske tendenser. Men tross disse vage tilløp kan man uten overdrivelse si at Corneille har skapt den psykologiske handling. Det er hans verk når psykologien er blitt selve ryggraden i tragediens handling. Den psykologiske begrunnelse blir ved ham, efter å ha vært en mere eller mindre tilfeldig faktor i dramaet, det viktigste middel til intrigens opbygning. Personenes handlinger skal ikke lenger bare være tenkelige og forståelige, de skal være positivt forklarte og psykologisk gjennemsiktige. Denne utvikling henger nøie sammen med Corneille's dikteriske eiendommelighet. Hele hans diktning er begrenset til mennesket og

handler om menneskets sjelelige krefter. Han fulgte en medfødt nødvendighet når han søkte det lyriske og det patetiske innen sjelelivets virkelighet og når han følgelig henla handlingen og den dramatiske konflikt til selve sjelelivet. Og det lå ganske naturlig i flukt med denne hans tilbøielighet når han gjorde psykologien til bærer av handlingens forløp. Den psykologiske motivering blev et viktig teknisk kjennemerke ved hans tragedie og medførte uvilkårlig den begrensning i mulighetene for emnevalg og emnebehandling som også er egen for den. Schlegel, og tallrike senere kritikere med ham, har beklaget at den klassiske tragedie på det vis blev ført inn i et altfor trangt spor. De er særlig blitt grepet av den gjenklang fra spansk middelalder og heltepos som utvilsomt er til stede i Corneille's første store drama og har sluttet av dette at Corneille senere har forsømt sin rikeste og verdifulleste utviklingsmulighet. «Det franske sørgespill hadde kunnet bli nasjonalt og virkelig romantisk. Men jeg vet ikke hvad for en ugunstig stjerne det var som hersket: Corneille gikk ... ikke et skritt videre.»ⁿ⁸⁰ En sådan slutning hviler ikke bare på en litterær fordom, den innebærer også en miskjennelse av Corneille's vesenseiendommelighet som dikter. selv *Le Cid* er i virkeligheten i langt høiere grad en psykologisk klassisk tragedie enn den er et romantisk drama. Og Corneille's senere tragedier ligger i den samme utviklingslinje som han allerede tydelig er slått inn på i omarbeidelsen av det spanske stoff. Det kan ikke fastslås for sterkt at han i den psykologiske tragedie befinner sig på sitt naturlige felt.

I nær sammenheng med psykologien står en del andre trekk ved tragedieformen som Corneille gav hevd. Jeg tenker særlig på kravet om at alle handlingens forutsetninger bør være fremlagt allerede i første akt.ⁿ⁸¹ Dikteren skal ikke bare fra begynnelsen av anslå heie dikterverkets tone, han skal også i dets første akt meddele tilhøreren alt det som behøves til forståelsen av handlingens videre forløp. De følgende akters handling skal såvidt mulig være en automatisk utvikling av den situasjon som er skapt i den første, uten at noget nytt vesentlig element senere støter til. Neppe noget trekk er bedre egnet til å vise den klassiske tragedies psykologiske karakter. Det har endog forledet Marmontel til å definere tragedien som en oppgave, et regnestykke hvis løsning stykkets *dénouement* er.ⁿ⁸² Selv moderne kritikere som Faguet og Lanson har på lignende måte vært tilbøielige til i tragedien å se et *œuvre de logique* hvor psykologien er ledetråden for *raisonnementet*. Dette er imidlertid å overdrive den fornuftsmessige side ved Corneille's og Racine's diktning. Deres dramaer kan sies å være fornuftprodukter for såvidt som de er preget av en bevisst teknisk strenghet. Men i andre henseender er de ikke mere fornuftprodukter enn dikterverker i almindelighet. De klassiske tragedier er ikke fremfor alt psykologi, og Corneille og Racine er ikke først og fremst behendige ingeniører i psykologisk mekanikk.

Psykologien er for Corneille bare et teknisk middel, og ikke et dikterisk mål. Han lar sig sjelden friste av en ren psykologisk nysgjerrighet og søker ikke engang å realisere karaktertegning for dens egen skyld. Han søker å uttrykke sin egen eiendommelige poesi, og handling og psykologi er for ham redskaper i det øiemed. Jeg har tidligere prøvet å bestemme denne poesis egenart og vil her bare komme inn på noen tekniske sider ved det uttrykk han har gitt den.

I sine første store tragedier forbinder Corneille det fremherskende lyriske element som ligger i personlighetens utfoldelse, med et patetisk element som taler til vår rørelse og kaller på vår medlidenhet. Handlingen er således bygget at der ved siden av den ytre konflikt mellom personene hersker en indre konflikt av patetisk art hos hovedpersonene. Rodrigue kan bare opfylle sin plikt ved å drepe sin elskedes far, og Chimène kan bare verne om sin ære ved å kreve sin elskedes liv. Dette patetiske element bidrar til å fremheve heltens storhet og virker derved i samme retning som den cornelianske poesi; men det har dessuten sin selvstendige betydning for stykkets virkning på tilhørerne. Det trer særlig tydelig frem i *Le Cid*, men finnes i alle de første tragedier, om det enn avtar i styrke fra *Le Cid* til *Polyeucte*. I sine teoretiske skrifter fra 1660 uttaler Corneille at om et sådant patetisk element ikke er nødvendig for en fullkommen tragedie, er det et særmerke på de aller fullkomneste tragedier, *celles du genre le plus sublime et le plus touchant*.ⁿ⁸³ Til tross for denne teoretiske opfatning gikk den cornelianske tragedie mere og mere henimot undertrykkelsen av dette patetiske element. Hovedpersonen indre konflikt forsvinner etter hvert, og Corneille når til hvad Lanson har kaldt *le héros unifié*. Denne heltetype finner vi for første gang i *Théodore*, men den er helt og fullkommen virkeliggjort i *Nicomède*.

I virkeligheten er der ved denne utvikling ikke skjedd nogen egentlig forandring i heltens karakter. Han kjenner visstnok ikke lenger til noen splittelse mellom forskjellige plikter eller edle følelser. Det kommer imidlertid ikke av noget skifte i ham selv, men av at han av dikteren er stillet i en situasjon som ingen splittelse eller oprevethet kan forårsake. Vi kjenner tilstrekkelig arten av Nicomède's edelmot til å vite at om han var i Rodrigue's eller Polyeucte's sted, vilde han både føle og handle som de. De eneste hovedskikkelser hos Corneille som helt med rette kan sies å være *unifiés*, er den unge Horace og Cléopâtre (i *Rodogune*); der er for begges vedkommende mulighet for splittelse, men denne får ikke tak i dem på grunn av deres stivnede holdning og ensidige lidenskap.

Når heltens indre konflikt er falt bort i *Nicomède*, skyldes det handlingens art. Det er ikke heltekarakteren, men den dramatiske formel som er ny. Corneille var sig

denne fornyelse i tragediens tekniske bygning bevisst og har gitt et klart uttrykk for den ikke bare i sin *Examen* fra 1660, men også i sitt første forord til leseren. Denne utvikling er på ingen måte tilfeldig. Med det kjennskap vi nu har til Corneille's dikteriske virkelighet, forstår vi at den er hitført av en indre nødvendighet. Et patetisk virkemiddel kan gå inn som et naturlig og selvfølgelig ledd i for eksempel Racine's poetiske verden, men den vil være noget av et fremmedelement i den cornelianske. Man fatter at Corneille betenkte sig lenge på å opgi et virkemiddel som hadde en så sterk støtte i tragediens hele tradisjon og som talte så overbevisende til tilhørerne, men han måtte allikevel før eller senere ledes til å innskrenke sig til de poetiske virkemidler som lå i flugt med hans dikteriske syn og gikk naturlig frem av dette. Tragediens hele virkning ligger i den lyriske stemning som han selv benevner *admiration* og som jeg for tydelighets skyld har kalt etisk ærefrykt. Man kan derfor si at han sjelden har vært originalere enn i *Nicomède*, da han sjelden i den grad har hentet alt fra sin egen barm. Det vidner om stor selvstendighet og uavhengighet i utformningen av tragediens struktur. At han også kjente sig selv igjen i denne tragedie, viser hans uttalelse om at den var én av dem han hadde mest tilovers for.ⁿ⁸⁴

Et annet spørsmål blir det om denne nye dramatiske formel kan sies å være heldig i estetisk henseende. Kan selv den cornelianske tragedie undvære ethvert sådant patetisk element uten at den derved taper en del av sin poetiske verdi? Det står ikke til å nekte at selv om man ser bort fra den direkte patetiske virkning på tilhørerne, vil en indre konflikt av patetisk art, som i *Le Cid* og *Polyeucte*, være et udmerket middel til å fremheve helteskikkelsenes sjelsstorhet og edelmot. Dikteren vilde sikkert vanskelig kunne opnå en lignende virkning ved andre midler. På den annen side fortjener neppe den nye formel all den kritikk for fattigdom og mangel på dramatisk liv som er blitt rettet mot den. *Nicomède* er en virkelig stor og ren tragedie som intet forarmet inntrykk gir.

Den første tragedie av denne art, *Théodore*, var riktignok en fiasko. Corneille konstaterer faktum, og gir i sitt forord med overlegen ironi som grunn tilhørernes moralske finfølenhet som blev såret av emnets skabrøse element. Det er også meget mulig at den offentlige smag i 1645–1646 var blitt ømfintlig på et sådant punkt; tredivet år tidligere var ganske andre ting blitt tålt på den franske scene, og hadde ikke Shakespeare vært meget dristigere i *Pericles, Prince of Tyre*? Om grunnen er gyldig, er den allikevel ikke tilstrekkelig. Corneille innså det selv senere. I sin kritikk fra 1660 innrømmer han med rørende åpenhet at *Théodore* er en mislykket tragedie. Den er kald og kjedelig, delvis på grunn av den dikteriske utførelse, men vesentlig som en følge av emnets art. «For å tale sund fornuft, er en

jomfru og martyr på scenen intet annet enn en hermesstøtte uten armer og ben, og der kan følgelig ingen handling bli». ⁿ⁸⁵ Denne bemerkning er blitt citert av alle kritikere og beundret av dem for dens treffende riktighet. Anvendt på denne tragedie er den sikkert berettiget: Théodore har hverken armer eller ben og bidrar næsten ikke til handlingen, hverken direkte eller indirekte. Forstått i større almindelighet får den alvorligere følger, da den kan anvendes på adskillige av Corneille's helteskikkelser. Mange kritikere har heller ikke undlatt å betegne de cornelienske helter i det hele tatt som hermesstøtter uten virkelig liv. Men i denne generelle betydning blir begrunnelsen også mere tvilsom. Hvorfor er en person som bæres av en sterk edel idé, en martyr, en helgen, en *héros unifié* nødvendigvis mindre dramatisk enn en person som er besatt av en eneste lidenskap, enn Cléopâtre, Médée eller Marcelle? Han kan i virkeligheten bidra like meget til den dramatiske handling og til tragediens poetiske innhold. Alt avhenger av den plass dikteren gir ham i stykkets økonomi. Mangelen ved *Théodore* er at heltinnen bare er en brikke i spillet mellom de andre personers lidenskaper. Hun befinner sig som en passiv gjenstand mellom de to leire som står mot hverandre i stykket. Hun behersker hverken direkte eller indirekte handlingen. Corneille har dessuten gjort sig skyldig i en alvorlig feil i det dramatiske perspektiv. Théodore's fromhet og hellighet, som skulde være tragediens viktigste lyriske element, innføres i handlingen som en rent tilfeldig faktor. Handlingen er ikke, som i *Polyeucte*, orientert således at den får sitt vesentligste lys fra den høieste beveggrunn. Stykkets hovedintrige, kampen mellom Placide og Marcelle, vilde ha vært den samme om Théodore hadde vært en ganske annen. Tragedien er ikke bygget op omkring hovedpersonen og utnytter ikke den inspirasjonskilde som alene kunde ha gitt den verdi.

En mislykket tragedie er imidlertid intet bevis mot en dramatisk formel. *Nicomède* vidner tilstrekkelig om at den nye formel meget vel kunde ikklædes dramatisk liv. Hovedpersonene, Nicomède og Laodice, har den plass i tragediens økonomi som tilkommer dem. De står alene imot alle andre stykkets personer. De kan ikke i bokstavelig forstand sies å være de mest handlende – det vilde snarere være Arsinoé og Flaminius, – men de behersker alltid handlingen. Alt hvad de andre foretar sig er en funksjon av deres karakterer; alle Arsinoé's intriger og Rom's planer er rettet mot den altfor uavhengige helt og den altfor høisinnede erobrere.

Men om Nicomède ikke er en hermesstøtte, selv om han handler for å krysse Arsinoé's intriger og uskadeliggjøre Flaminius' renkespill, kan han ikke sies å være en helt hvis overskudd søker utløp i handling. For en overfladisk betraktning synes han ikke å lede handlingen, men å ledes av den. Han handler i stykket minst mulig,

bare så meget som de andre tvinger han til det. På én måte er der en viss passivitet over ham. Kan en sådan handling gi en tragedie dramatisk liv? – For å besvare det spørsmål må man skjelne mellom de to begreper *action* og *passion* som blev omtalt i forrige kapitel. Passivitet er da å la sig lede av andre eller av sine egne uedle tilskyndelser, og passivitet er det også å opta kampen mot lave sjeler på deres eget terreng, å la sig forlede til å forsvare sig med de våben som man er blitt angrepet med. Aktivitet er derimot alltid å bevare herredømmet over sig selv og friheten til å følge sine edleste tilskyndelser. I den forstand er Nicomède i høi grad handlende når han holder sig urokkelig hevet over alle lave intriger og feige innrømmelser og over enhver fornedrende kamp. Han parerer angrepene såvidt det er nødvendig for å avverge ulykker, men han forsmår å svare på angrep med angrep. Om Arsinoé synes å lede den ytre handling, utgår den virkelige handling fra Nicomède. Hele hans forhold til den lavere menneskehet virker på tilhøreren som en eneste handling. Hans aktivitet er så sterk at den til slutt river alle de andre med. Han seirer ikke bare materielt, – det vilde bety lite –, men også sjelelig; han vilde endog ha seiret i et materielt nederlag. Hvordan er det mulig å bli seierherre uten å handle? – Det er først og fremst i denne mening handlingen skaper den dikteriske stemning hos Corneille. Om den sjelelige *action* avføder mange ytre handlinger eller ei spiller liten rolle, når bare kilden for den moralske ærefrykt forblir den samme. Det er dikterens sak å frembære tilstrekkelig mange elementer til at han helt kan få meddelt en sådan helteskikkelse til tilhøreren. Lykkes det ham, har det litet å si om den sjelelige handlen er ledsaget av en stor ytre aktivitet eller om den for en overfladisk betraktning ser ut som passivitet.

II

Det bør ikke skjules at de dyptliggende tendenser hos Corneille som efter min opfatning kommer til syne i den nettop omtalte utvikling av den dramatiske formel, er langt fra å være i like grad anerkjent av alle kritikere. Mange finner endog i ham helt motsatte tendenser. Hans innerste tilbøielighet går ifølge disse ikke til det psykologiske drama, men til det romantiske; han helder ikke til utskillelsen av de patetiske elementer, men elsker en melodramatisk handling og har en avgjort forkjærlighet for sterkt patetiske situasjoner. De anfører til støtte for denne utlegning særlig tre–fire tragedier, *Le Cid*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Pertharite*, men innrømmer at han i størstedelen av sitt verk har betvunget sin natur under påvirkning av den klassiske tradisjon. Hvis de angivne var hans virkelige tendenser, må det sies at han har vist sig som en corneliansk helt i sin standhaftighet mot dem. Den klassiske tradisjon kunde ikke øve synderlig press på ham, – han var selv én av dens viktigste skapere –, men de krefter som trakk i motsatt retning skulde synes meget sterkere. Man behøver bare å tenke på det foregående teater som kunde være både romantisk, melodramatisk og patetisk. Dertil kom innflydelsene fra det idylliske, pastoralske, eventyr-romantiske Italia og fra det fantasirike og heroiske Spania; de berørte ham personlig særlig i sin spanske form. Når han i størstedelen av sin diktning ikke gav efter for disse fristelser, som alltid vil trekke i samme retning som folkegunstens fristelse, kan hans motstand neppe ligge i annet enn hans egen natur og innerste tilbøielighet.

Om jeg ikke deler disse kritikeres opfatning av Corneille's dikteriske tendenser, vil jeg ikke nekte at tragedier som *Rodogune* og *Héraclius* inntar en særstilling i hans forfatterskap. Der er altså all grunn til å underkaste dem en spesiell undersøkelse. En dikters emnevalg er utvilsomt som regel karakteristisk for hans personlighet, og det skulde i disse to tilfelle tyde på en melodramatisk og patetisk tilbøielighet. Men ennu mere karakteristisk enn valget av emnet er kan hende den utformning og tilretteleggelse av emnet som dikteren foretar. Der bør derfor legges en særlig vekt på denne side ved dikter verkene.

Når man skal vurdere det melodramatiske og patetiske ved de to nevnte tragedier, er det nødvendig å skjelne klart mellom de forskjellige virkemidler og effekter. Jeg vil først utskille det som svarer til nysgjerrighetsinteressen, *l'intérêt de curiosité*. Enkelte kritikere, blandt andre Faguet, tillegger denne en stor betydning for den klassiske tragedie i det hele tatt. I hvilken grad utnytter Corneille nysgjerrighetsinteressen således at tragedienes verdi i hvert fall delvis er avhengig

av den? Der er her naturligvis ikke tale om den nyhetsinteresse som også er en form for nysgjerrighetsinteresse, men som kommer alle litterære frembringelser i like grad til gode. Den egentlige nysgjerrighetsinteresse finner sin tilfredsstillelse i fortellingen av en spennende historie. For den er det begivenhetenes varierthet i og for sig som fengsler. – Et dikterverk som bæres oppe av denne nysgjerrighetsinteresse (og av nyhetsinteressen) mister en stor del av sin tilsynelatende verdi ved annen gangs lesning. En sådan interesse kan nemlig fornuftigvis virke bare én gang, når vi ennå ikke vet hva som skal hende. Det at et verk tåler å leses op igjen gjentagne ganger, er i det hele tatt en god og nødvendig prøve på dets estetiske verd. Den fornyede lesning bidrar til å skille klinten fra hveten, da den av sig selv utskiller nysgjerrighetsinteressen, som jeg riktignok ikke uten videre tør betegne som ikke-estetisk, men som allikevel i høiden befinner sig i periferien av de estetiske følelser. Når de kinematografiske frembringelser så dårlig tåler å sees om igjen, er det et bevis for deres ikke-estetiske karakter eller i beste fall for deres primitive estetikk.

Både *Rodogune* og *Héraclius* kan kalles spennende historier. Særlig byr *Héraclius* på mange hendelser og omskiftelser; det er med rette Corneille er stolt av den håndverksmessige prestasjon å skape en klar og oversiktlig handling med en så usedvanlig innviklet intrige. Ingen av disse tragedier mister noget av sitt verd ved en fornyet lesning. De hører ikke til Corneille's ypperste, men må dog regnes til hans gode tragedier som bevarer sin fulle estetiske virkning selv om vi på forhånd vet hva der skal skje. – Den klassiske tragedie har visstnok også sin spenning. Når den tragiske handling samtidig skal kulminere og ende i en krise, følger derav at handlingens spenning må økes fra begynnelsen til slutten i en stigende progression således at den på sitt høidepunkt utløses i krisen. Dette er imidlertid ikke en nysgjerrighetsspenning, men en patetisk spenning; derfor kan den virke med uforminsket kraft om man forut kjenner begivenhetenes forløp. Når Faguet delvis har kunnet forveksle de to former, er det fordi de tross sin forskjellige kvalitet krever den samme konsentrerthet og stigning i handlingens utvikling. Men alene den patetiske har dikterisk verdi.

En annen dramatisk effekt som man har pekt på i *Rodogune* og *Héraclius*, er den melodramatiske. Jeg hitsetter Faguet's definisjon av den: «Melodramaet er et dramatisk dikt som for det første klarer sig uten psykologi og bare har behov for unyanserte menneskelige lidenskaper i all sin opprinnelige grovhet, som dernæst og følgelig lever av nysgjerrighetsinteressen og krever en meget sterk og meget behendig oppbygget intrige, og som til slutt og følgelig og frem for alt er laget for løsningen, med løsningen for øie, for femte akt, med femte akt for øie.»ⁿ⁸⁶ Denne

karakteristikk er i det store og hele treffende, men den fremhever kanskje ikke tilstrekkelig melodramaets smag for usedvanlige, frapperende situasjoner. Det mest fremtredende element ved det melodramatiske er overraskelsen, ikke nødvendigvis av det ukjente, men av det uforutsette. Denne frembringes ved den plutselige opdukken av et dramatisk element som ikke er forberedt ved noget, som endog er omhyggelig uforberedt; for jo større motsetningen er mellom det forventede og det inntrufne, jo sterkere blir den melodramatiske virkning. Men om det inntrufne er motsatt forventningen, må det allikevel være en mulig, skjønt uforutsett fortsettelse og oppløsning av det som gikk forut. Det er lik en brå veisving som ikke er varslet av noget signal og som man først opdager i siste øieblikk: den samme vei fortsetter, men i en ny og uventet retning. Av den grunn regner Lanson med rette gjenkjennelsene som et typisk trekk ved melodramaet. – Det nye elements kvalitet er ikke likegyldig. Det må være uforutsett, ikke bare hvad handlingens logiske utvikling angår, men også i følelsesmessig henseende. Det må bevirke et fullstendig omslag i personenes følelser. Tilhørerne som først er blitt ledet i én følelsesretning, kastes for eksempel ved gjenkjennelser over i en ganske annen gruppering av personenes gjensidige følelser. De sterke kontrastvirkninger ligger i det hele tatt til grunn for de fleste melodramatiske effekter. Derav kommer også melodramaets forkjærlighet for de overdrevne og grovttegnede motsetninger i karakterer og attityder, mellom heltenes godhet og tapperhet og skurkenes nederdrektighet. – Den melodramatiske interesse kan godt undvære nysgjerrighetsinteressen, men får naturlig en ennu større kraft hvis den forbindes med denne.

Corneille har aldri til hensikt å utnytte den melodramatiske interesse. Når han mere eller mindre tilfeldig har valgt et emne som av sig selv tenderer mot melodramaet, søker han å avsvække den melodramatiske effekt mest mulig. *Héraclius* er et godt eksempel på det. Emnet er av avgjort melodramatisk natur, men han har behandlet det på en måte som er helt motsatt den melodramatiske metode. Kontrastvirkningene er utvisket ved hjelp av meget behendig tegnede overganger. Overraskelsene er nedsatt til det minimum som emnet tillater. Dikteren passer omhyggelig på å varsle tilhørerne på forhånd om de forskjellige frapperende hendelser for å undgå alle grove effekter.¹⁸⁷ Der er i stykket intet plutselig, uforutsett omslag og intet brudd på den naturlige følelsesutvikling. – Om emnet er melodramatisk, er emnebehandlingen det ikke på nogen måte, og denne kjensgjerning røber best Corneille's innerste tilbøielighet. Når han med vilje har valgt et sådant emne, er det sannsynligvis fordi han er blitt fristet av dets tekniske vanskelighet. Det kalte på hele hans erhvervede ferdighet som dramatiker for å kunne presses inn i hans psykologiske tragedieform. Hans forord og *examens* gir

også uttrykk for den håndverker glede han føler både ved *Rodogune* og *Héraclius*. Han betrakter dem øiensynlig som dramatiske vågestykker og er stolt over den måte han er kommet fra dem på. Han interesserer seg åpenbart meget mindre for de melodramatiske situasjoner enn for den overmåde vanskelige karaktertegnning og stemningsskildring som var nødvendig for å gjøre sådanne situasjoner naturlige. Derfor er hans psykologi sjelden så vår og nyansert som nettopp i disse to tragedier.

Om Corneille ikke har ofret til nysgjerrighetsinteressen og den melodramatiske effekt, er der allikevel i *Rodogune* og *Héraclius* et særlig element som slår én. I mangel av et annet ord vil jeg med flere kritikere kalle det det patetiske. Jeg tenker da ikke på den nettopp omtalte patetiske virkning som ligger i personenes indre konflikt, og heller ikke på den almindelige patetiske virkning som kan kjennetegne alle tragedier. På én måte må enhver god tragedie fremby en patetisk interesse, det vil si den må bevege; i den forstand er størsteparten av Corneille's dikterverker patetiske. Når ordet spesielt anvendes på de to nevnte tragedier, er det for å betegne en særlig kvalitet ved bevegelsen eller et særlig middel til å vekke den. Dikteren søker her ikke bare å gripe, men å ryste. Om *Polyeucte* fremkaller en sterk bevegelse, fremkaller *Rodogune* og *Héraclius* angst. I *Rodogune* skapes angsten av redselsscenen i slutten av femte akt; i *Héraclius* frembringes den av den naturstridige situasjon som preger hele stykket. At Corneille her har søkt den sterkt patetiske virkning forekommer utvilsomt. Om han har avsvekket det melodramatiske, har han understreket det patetiske og stillet det i fullt lys. Og rent håndverksmessig har han visst å utnytte de elementer emnene bød ham, på en meget virkningsfull måte. Han opnår virkelig å ryste, i *Rodogune* ved den fortettede scene i stykkets slutt, i *Héraclius* ved den uhyggelige uvisshet som går gjennom hele handlingen. Men tross all behendighet og dramatisk ferdighet får vi lett det inntrykk at dikteren i disse to tilfelle gjør bruk av litt lettkjøpte virkemidler, at han griper til knep for å bevege oss. Vi må beundre de to tragedier, men der er noe ved dem som ikke overbeviser oss. Hvorav kommer det?

Man har neppe rett til å si med Lanson at det sterkt patetiske strider mot den klassiske tragedies ånd, men det er sikkert riktig at det strider mot ånden i den cornelianske tragedie. Angst og redsel er ikke nødvendigvis lettkjøpte virkemidler, men de blir det hos Corneille fordi de i hans diktning ikke finner den poetiske atmosfære som ophever deres beklemmende og oprivende egenskaper. For å bli estetiske følelser må de poetisk omstøpes og transfigureres, de må undergå en renselse, en *katharsis*. Det er meget vanskelig å vite hvad Aristoteles nøiaktig har ment med det ord, men der står intet i veien for å bruke det om den lutring som sådanne ulystbetonede affekter som angst og redsel kan få ved en dikters

omskapelsesevne. Han vet å stille grufulle hendelser og ulykker i et sådant skjær at all uhygge ved dem forsvinner. De griper oss kanskje like sterkt som om de var virkelige, men bevegelsen når ikke til våre nerver. Han kan mane frem de mest tragiske menneske skjebner, men i en sådan poetisk forklaring at vi ikke rykkes ut av vår kontemplative ro. Vi stemmes alvorlig, men forlater teatret med sinnet i fred.

Her står vi ved én av Corneille's begrensninger. I hans poetiske atmosfære fant den patetiske angst og redsel ingen renselse. Hans dikteriske horisont var innskrenket til mennesket; man aner nok ved det han viser oss av mennesket at der er en hel verden som omgir det, men hans syn omfatter ikke denne verden. Han kan bare uttrykke menneskets styrke. Han vet ikke å tegne dets vanmakt, for denne kan ikke få dikterisk liv i en rent menneskelig virkelighet. Hans dikterevne omspennet ikke det univers hvor skjebne eller tilfeldighet eller skjulte krefter skaper de situasjoner som trosser alle menneskelige idéer om godhet og rettferdighet og vekker redsel og angst. Racine og Shakespeare kjente denne verden, og den var de greskes tragikeres naturlige felt. Redsel og angst fant hos dem sin harmoniske gjenklang og sin fulle *katharsis*; de var selve åndedrettet i deres dramaer. Hos Corneille knuger de og trykker oss ned. Han forstår som ingen å vekke til live all den bevegelse som bare krever sjelelige forutsetninger, men angsten som estetisk følelse hører hjemme i en annen verden enn hans. Han kan psykologisk forberede løsningen i *Rodogune*, men der blir allikevel en mangel på likevekt mellom forberedelse og resultat som ingen dikterisk rettferdiggjørelse finner. Slutningsscenens redsel kan ikke motveies av en blot og bar menneskelig ondskap. Den vilde kreve en Lady Macbeth og de gløtt inn i en undermenneskelig virkelighet som hun gir.

III

Corneille har mere enn nogen annen bidratt til dannelsen av den franske tragedieform, og han er også én av de fornemste skapere av det franske dikteriske sprog. Plejadens diktere og Malherbe hadde allerede ført utformningen av det sproglige redskap langt. Corneille bygger på deres arbeide og fører det videre. Han utnytter de rikdommer renessansen hadde tilført det franske sprog og fortsetter den veining av sprogmaterialiet og den inndeling av det i stilklasser som med sikker teft var påbegynt av Malherbe, med hvem Corneille på mange måter er åndsbeslektet. Corneille's personlige innsats på dette område er meget betydeligere enn man i almindelighet tror. Han er i virkeligheten den første i Frankrike som i lengere dikterverker har formådd å gjennomføre en streng og harmonisk stil. De første komedier han skrev var for ham en sproglig skole. De har særlig interesse som læringsøvelser hvorved hans uttryksmidler etterhånden vant både presisjon og bøielighet. Hans første forsøk i den alvorlige genre, *Médée*, er ennu famlende, men i de scener som lå mest til rette for hans dikterevne, møter vi allerede den ekte cornelianske stil som ikke er til å ta feil av. Fra og med *Le Cid* er han helt herre over sitt sproglige instrument. Sprog og stil har fra nu av en fast støpning som ikke skulde forandre synderlig karakter gjennom hans lange forfatterskap. Men han betraktet selv aldri noget verk, ikke engang det ubetydeligste, som helt ferdig fra sin hånd. Fra utgave til utgave rettet og forbedret han enkeltheter, næsten bestandig med hell og sikker smag. Han førte utvilsomt av naturen en meget lett penn, men lærte av Malherbe og av sitt eget instinkt å skrive med møyie. Det kom hans egen diktning til gode, men det betød også endelige erhvervelser for det franske sprog. Når man kan tale om klassisk fransk, skyldes det for en ikke ringe del Corneille. Han gav det en reisning som satte det istand til å tale om høie ting med naturlighet. Det er edle tanker som i lengden adler sproget. Mange ord og uttrykk skulde for alltid beholde det noble preg som hans bruk gav dem.

Corneille's stil er ofte blitt kritisert for sin hårdhet og kantethet og for sin altfor retoriske støpning. Den har visselig som regel heller ikke den Racine'ske stils bøielighet og umiddelbare charme. Men der hersker allikevel en skjønn overensstemmelse mellom hans poetiske inspirasjon og det sproglige uttrykk den har funnet. Hans stil er i virkeligheten det beste billede av dikteren selv. Den har et preg av mandig åpenhet som på en likefrem måte uttrykker personenes følelser og tanker. Han søker ikke ved besnærende ord å liste sig inn i vårt sinn og bestikke vår dømmekraft. Han kjenner så å si ingen sproglig list og eier ingen annen beregning enn ærlighetens og opriktighetens. Den virkning han således opnår, står imidlertid

i den beste samklang med selve ånden i hans diktning. Den er streng og alvorlig som denne. Man kan kanskje ikke si at han fortryller oss, men han river oss med. Han overbeviser oss meget mindre ved sin argumentering enn ved uttrykkets lidenskapelige kraft.

At Corneille i hvert fall overfladisk betraktet har en tendens til retorikk og at han selv i sine teoretiske skrifter har brukt en retorisk målestokk på sin stil, lar sig ikke nekte. Men retorikk er tross alle våre fordommer i sig selv ingen feil ved et poetisk sprog. Alt kommer an på hvordan den anvendes. Hvis den bæres av en tilstrekkelig sterk inspirasjon vil den tvertimot være et ypperlig virkemiddel. Den adskiller sig som alle andre dikteriske uttrykksmidler fra hverdagens sprog, og dens godhet avhenger ene og alene av dikterens evne til å gi den poetisk liv. Corneille har utvilsomt oppfylt det krav. Så lenge man er under hans direkte påvirkning, merker man intet til det retoriske; det er først ved en efterpåkløkt betraktning at man ser periodenes oratoriske opbygning.

Corneille's stil er ikke egentlig poetisk, sies der, fordi den er altfor fornuftsmessig, altfor argumenterende og plederende, altfor analytisk. Der er med rette blitt gjort oppmerksom på den utstrakte bruk den gjør av fornuftslutningenes konjunksjoner og adverbier. Den nevnte dom er allikevel, tross sin tilsynelatende berettigelse, farlig i sin tendens, da den mere eller mindre forutsetter at der bare gis én slags poesi og følgelig bare én slags poetisk stil. I diktningens rike er der imidlertid også mange rum, og det er dristig å stemple noget som upoetisk bare fordi det ikke stemmer med de populære former for poesi. Hvis Corneille's forhold til sitt emne var av vesentlig fornuftsmessig, resonnerende art, vilde dommen sannsynligvis være berettiget. Og den kan derfor til en viss grad være gyldig for eksempel for de lange politiske utredninger i *Cinna* og *Sertorius*. Men når det fornuftsmessige i de aller fleste tilfelle ligger, ikke i dikterens forhold til emnet, men i de tragiske personers forhold til en given situasjon, blir saken en ganske annen. Fra å være en modalitet hos dikteren, blir det en gjenstand for ham.

Corneille søker i virkeligheten å fremstille sin diktningsskikkelser ikke bare i deres følelsesliv og viljesliv, men også i deres fornuftsliv. Den menneskelige fornuft er en del av den poetiske virkelighet, for poesiens gjenstand er det hele menneske og ikke bare utvalgte sider ved det. Man må derfor skjelne strengt mellom en intellektuell poesi – den eksisterer kanskje ikke – og en poesi som også trekker intellektet inn i sitt emne. I Corneille's diktning er det nøkterne overlegg og den veining av fornuftgrunner som i almindelighet må ansees for uforlikelig med en spent eller patetisk situasjon, nettop et karakteristisk uttrykk for personenes egenart. Denne sindslikevekt er i dette tilfelle ikke tegn på kulde og følelsesløshet, men på heroisk

herredømme over sig selv og de ytre tilskikkelser. Under sådanne forhold kan selve utøvelsen av fornuften nå en form som i sig selv er lyrisk. Å late det fornuftsmessige i skyggen vilde følgelig ha betydd en lemlestelse av den dikteriske virkelighet som de cornelienske helter hører hjemme i. Corneille legger for dagen en forbløffende innbilningskraft når det gjelder å uttrykke de resonnementer og tanker som er ett med personene. Han går i den grad op i deres idéer og gjengir dem med en sådan presisjon og personlighetens varme at leseren har inntrykk av å lytte til dikterens egne idéer. Denne skuffende illusjon har bragt Schlegel til å tale om Corneille's machiavellisme, idet han har tillagt dikteren selv enkelte av hans personers uttalelser. Corneille tenker ikke bare for egen regning i sentenser, han ser også andres tanker i denne fortattede form; han har fyndsprogenes fantasi.

Corneille's helter ikke bare overlegger og resonnerer, men de analyserer sig selv, de skjelner og definerer. Vi kunde med vår tids smag ofte ønske mere umiddelbarhet, men denne deres tilbøielighet er i virkeligheten et naturlig uttrykk for den klare bevissthet som ikke under noget forhold forlater dem. Og vi kan vanskelig la være å beundre det vidunderlige analytiske instrument som dramaenes psykologi har funnet i Corneille's sprog. Det brer ut åpent i dagen alle sjelens tilskyndelser og beveggrunner og gjør handlingen gjennemsiktig for tilhørerne. For gjennemsiktig, fristes vi til å si. Der hersker et altfor grelt lys i hans teater, der er for lite igjen å ane, der er ikke nok ugjennemsiktighet, ikke nok mysterium. Men om tusmørket har sin poesi, har ikke det klare dagslys også sin? Corneille visste ikke å utnytte det poetiske halvlys hvor vår fantasi så let skimter skjønnskanturer, som Polonius så skyene anta de former det behaget Hamlet. Selv tusmørket og alle de sjelens tilstander som hører det til, er gjennemsiktige hos Corneille; han har beskrevet dem klart, og ikke gjengitt dem i deres eget stoff. Hele hans verden er lysende og gjennemsiktig. For ustraffet å skape i fullt dagslys må den materie man bearbeider være meget vakker og den form man gir den fullkommen. Dagslyset er ubarmhjertig og røber enhver svakhet; halvmørket forskjønner og vekker billigere til live poetiske fantomer. Men er der i virkeligheten ikke et minst like så stort mysterium i lyset som i mørket? Når Corneille ved sin begrepsmettede stil har formådd å spre en sådan klarhet over sin diktning, ligger der da ikke i den en likeså høi lyrikk som i vage anelser og flyktige konturer? Det blev tidligere sagt at begrepene er poesien's verste hender. Det beror imidlertid på om dikteren stanser ved dem, eller om han går ut over dem og gjør dem til midler i sin diktnings tjeneste. Poesien vil hos de fleste diktere ligge meget mere mellem ordene enn i ordene.

Denne stilens klarhet og gjennemsiktighet svarer til Corneille's klare og gjennemsiktige verden. Deri ligger også dens begrensning. Den strekker ikke til for å uttrykke andre virkeligheter. Corneille formår kun ufullkomment å forene dagslys og dunkelhet. Når han undertiden finner et poetisk uttrykk som ved sin relative ubestemthet er rikt på assosiasjonsmuligheter, som for eksempel disse to vakre vers fra *Horace*:

Un cœur est trop cruel quand il trouve des charmes
Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes,

stanser han øieblikkelig vår fantasi ved å presisere tanken alt for tydelig:

Et l'on doit mettre au rang des plus cuisants malheurs
La mort d'un ennemi qui coûte tant de pleurs.
(V. 37–40)

Schlegel finner at Corneille ikke har næret tilstrekkelig aktelse for «øieblikkets hellighet», at han har utelukket fra sin diktning de «tiende virkninger». Det er sant. Corneille har ikke, som Racine, forstått taushetens og stillhetens hemmelighet. Den gamle *Horace* gir ikke sin stolte replikk *Qu'il mourût* noen pause til å gjenlyde i, men fortsetter straks sin tanke.

Denne ufullkommenhet er vrangsidene av en stor egenskap. Corneille er like så litt i stilistisk som i poetisk henseende universell. Man må også i hans stil først søke det den naturligst har å by, en senet styrke og en stolt strenghet. Den legger liten vekt på charme og blidhet men er fremfor alt et uttrykk for heroisme. Men innenfor dette område er den preget av en *curiosa felicitas* som man i fransk litteratur bare kan finne et sidestykke til hos Victor Hugo. Man må imidlertid vokte sig for i Corneille's strenghet å se stølhet og klossethet som det ofte er blitt gjort. Så lenge han befinner sig innenfor sine egne enemerker, kan han uttrykke de sarteste følelser. Der er i Chimène's og Pauline's ord en merkelig mildhet som fremheves av deres diskresjon, og selv de krigerske helters hårde stemme kan nu og da bli bløtere når deres kjærlighet taler gjennom den.

Corneille's vers er et tro billede av hans diktning og stil. De er ærlige og djerpe, med klare konturer. De er ofte som meislet i sten og har gjerne en metallisk klang; de synes å tilhøre mineralriket, som Joubert sier. De søker derfor sjelden de vuggende og innsmigrende virkninger. De er så sikre i formen at de blir et materielt uttrykk for heltenes sjelsspenning; de synes hyppig selv spent som buer. Man kan vanskelig overdrive Corneille's mesterskap i behandlingen av verseformene; han er i

virkeligheten én av de aller største versekunstnere det franske sprog har eiet. Man sitter ved lesningen av hans tragedier, av de siste som av de første, med en stadig fornyet forundring over den *heureux hasard* som alltid innpasser det knappe sproglige uttrykk i versets faste ramme. Corneille elsker de vers som er mettet av mening, som er fulle til randen av begrepssubstans, og av denne deres fylde og mettetthet vet han å skape en egen, vanskelig opnåelig lyrikk. Om man således hele tiden hos ham møter enkelte vers eller versepar som bærer fullendthetens stempel og som synes helt forutbestemte i deres naturlige sammensmeltning av tanke og form, eier han også en ennu sjeldnere gave som versekunstner: han forstår å bygge op den poetiske periode. Hans uttrykk bæres da ikke bare av hans oratoriske veltalenhet, men like meget av den kunstferdighet hvormed han tømmer de klassiske aleksandriner sammen.

IV

De trekk ved Corneille's stil og vers som her er fremhevet, tilhører tragediene, som forøvrig utgjør den aller verdifulleste og personligste del av hans forfatterskap. Man må allikevel ikke helt glemme at han i sin ungdom skrev en rekke komedier, hvor han også la andre egenskaper for dagen. Komediene har neppe i sig selv synderlig dikterisk verdi, men de er for en stor del holdt i en lett og spirituell tone som inntil da var ukjent i Frankrike og som Molière skulde lære meget av. Den samme tone finner vi igjen især i et par stykker som han meget senere skrev på opfordring, *Andromède* og *Psyché*. De er litt alvorligere enn komediene, men er preget av en lignende letthet og naturlig eleganse. Corneille synes ikke selv å ha satt denne stilform høit. Han sier i forordet til *Andromède*: «Tillat at skuespillets skjønnhet trer i stedet for de vakre vers, som De her ikke finner så mange av som i *Cinna* og *Rodogune*. Jeg foretrekker å tilstå at dette stykke bare er til for øinene.»ⁿ⁸⁸ Etter vår smag finnes der tvertimot i *Andromède* mange vakre vers, og særlig mange flere musikalske vers enn i tragediene. Corneille har latt sig lokke av Ovid's grasiøse skjodesløshet og har uvilkårlig spredt en viss charme over hele stykket. Han går med stor sikkerhet fra tragediens til den høie komedies tone. Scenen i annen akt mellem *Andromède* og nymfekoret er henrivende i sin yndefulle letthet; der er ingen tung ubehjelpelighet, men den mest fantasifulle charme.

Intet stykke gir imidlertid et bedre inntrykk av det mesterskap Corneille har nådd i behandlingen av sprog og vers enn *Psyché*. Det er som *Andromède* og *Ædipe* skrevet efter bestilling. Emnet ligger utenfor det område han ellers frivillig har søkt, men det er ikke som *Ædipe* i nogen direkte mot setning til hans sedvanlige inspirasjon. Han står derfor på forhånd nøitralt til det. Stykket er et lappverk efter den måte det blev til på. Planen og en tredjedel av versene er av Molière, de sungne mellemspil er av Quinault, og de to tredjedeler av versene, når mellemspillene ikke regnes med, er av Corneille.

Det er altså for Corneille's vedkommende bestilte vers, utført efter en annens detaljerte utkast. De kan derfor bare bedømmes efter sin stil og den lyriske stemning han har formådd å legge i dem. Til tross for at emnet er fremmedartet for ham, går han i virkeligheten inn i det med fullkommen utvungenhet; og skjønt han efter Molière's utsagn bare har brukt et par uker på arbeidet, opdager man ikke på noget sted spor av hastverket. Hans andel er utvilsomt den mest vellykkede og, eiendommelig nok, han slår Molière og Quinault på deres egne felt. Hans vers overgår Molière's i letthet og esprit, og de overgår Quinault's i ømhet. Denne

høittravende dikter med den klangfulle og enfatiske stil, som til daglig hører hjemme i den sublime genre, stiger med den største naturlighet ned til hyrdediktets verden. Man må først og fremst beundre hans sikre smag, det vil si hans sikre stil og den dikteriske holdning han ved den formår å gjennomføre. Han skriver vellydende, kjærtegnende, lettflytende vers uten et øieblikk å henfalle til affektet sødme eller heve sig til den høitidelige tone. Vi så disse egenskaper i *Andromède*, men vi gjenfinner dem i en langt mere fullendt form i *Psyché*. Det frie versemål er også her behandlet med større mesterskap enn i for eksempel *Agésilas*. Det gir det poetiske uttrykk en så rik variethet og støper sig så naturlig om tanken at det tåler å sammenstilles med versene hos La Fontaine og i Molière's *Amphitryon*.

Og fremfor alt strømmer der ut av disse vers en eiendommelig, melankolsk charme. Den aldrende dikter har takket være sin rene og edle opfatning av elskovsfølelsene kunnet tegne den ungdommelige idyll, men han har uvilkårlig sett den i skjæret av tilbakeskuende lengsler. Vi hører i uttrykket, men denne gang tydeligere, den samme bevegde tone som vi fornemmet i *Othon*, *Agésilas* og *Tite et Bérénice*. Kjærligheten i *Le Cid* var heftig, varm og fylt av generøsitet; i *Polyeucte* var den sterk, dyp og kildeklar. I hans seneste stykker er den preget av en sørgmodig mildhet; der er i den på én gang noget lenge modnet og noget umiddelbart oprinnelig; den synes næsten en uvirkelig ting som man kjæler for i tanken.

Corneille's bidrag til dette stykke inneholder nogen av det franske sprogs vakreste elskovsvers. *Psyché*'s opvåknen til kjærligheten er likeså frisk og uskyldsren som Miranda's i *The Tempest*. Uendelig fint er det dikt hvor hun åpenhjertet uttrykker sine spirende følelser som på samme tid vekker undren og glad uro i henne. De enkle ord: jeg elsker dig, er neppe nogensinne i nogen litteratur blitt sagt på en vakrere, naturligere og renere måte. Man kan på disse vers anvende Coleridge's ord: *they are fresh and have the dew upon them*. – Amor's arie om sin skinnsyke kjærlighet er i en ganske annen stil. Den ofrer mere til trubadursmagen, og vilde være på randen av det presiose hvis den ikke var et så naturtro uttrykk for en sann følelse. selv om ingen elsker nogensinne har talt slik til sin elskede, vilde dette dikt ikke være mindre ekte for det. Presiøsiteten er i et sådant tilfelle en høiere sannhet og naturlighet som bare poesien kan åpenbare.

Psyché gir oss til kjenne en side av Corneille's genius som vi uten den vilde ha vært næsten uvidende om. Den viser at også han hadde *music in himself*. Et overfladisk inntrykk av hans diktning lar oss undertiden anta at han bare har kunnet spille på

en streng eller to. Han har visselig også et par poetiske felter hvor han fremfor alt er herre og mester og hvor ingen har nådd høiere enn han. Men jo mere man lærer ham å kjenne, jo rikere opdager man at hans instrument er. Den verden hans dikterevne omspinner er videre enn vi fra først av trodde, og den er mere nyansert og mangfoldig enn det som regel blir sagt.

Én ting er dog helt fraværende i Corneille's diktning: han var en poet for hvem den ytre verden ikke eksisterte. Hans blikk gikk udelt til den indre virkelighet, og det var blindt for det gjenskinn av sig selv som sjelen tror å finne i den ytre natur. Vi får ikke en eneste gang i hans tragedier et glimt av heltenes og heltinnenenes legemlige skikkelser. Det er bare såvidt der i to–tre tilfelle i hans første komedier eller tragikomedier ved et enkelt vers hentydes til den natur som omgir personene, og selv da er der ikke gitt uttrykk for nogen som helst solidaritet eller noget som helst personlig forhold mellom mennesker og natur. Vi er derfor temmelig sikkert på av veie når vi i dette skjønne vers fra *Le Cid*

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

med vår tids smag tror å finne en dikterisk bevegelse over nattens mysterium. Det er i virkeligheten i Corneille's penn et nøkternt beskrivende vers som intet mere utsier enn det hvert ord betyr, og endog som sådant er det kanskje det siste vers i hans forfatterskap.

Like fraværende som den ytre verden er i Corneille's diktning historiens ytre virkelighet. Alle hans tragedier har historiske emner, men han har praktisk talt aldri med et eneste penselstrøk søkt å tegne det ytre historiske miljø. Deri ligger ikke, som det ofte er blitt sagt, at han har projisert fortidens forhold ned på samtidens plan og således utvisket miljøenes forskjellighet. Historien er for ham av helt ideell natur. Han har ikke lagt an på å vise oss livaktig sine romere, spaniere eller orientalere, og det er ikke til nogen forkleinelse for ham. Lanson bemerker til *Pertharite* og *Attila*: «Der finnes nu ingen gymnasiast som ikke kunde lære Corneille å bibringe oss ved en rekke småtrekk det direkte syn av disse barbarer.»ⁿ⁸⁹ Men hvad skal vi med dette syn på en klassisk scene? Den er ikke til for å forlyste øinene, men for å sysselsette ånden på edelt vis.

Men om Corneille ikke søker de lettkjøpte maleriske effekter som ligger i ytre tidsfarve og stedsfarve, er han på ingen måte blind for de forskjellige historiske miljøers egenart. Han har i virkeligheten en meget fin følelse av det som mest særpreger et bestemt miljø; han er likeså behendig til å male et miljøes åndelige egentone som han er ute av stand til å se for sig dets ytre ramme. Det vilde være

overdrevet å kalle det som i så henseende skiller *Pertharite* fra *Rodogune*, og disse to tragedier igjen fra *Pompée* for en *couleur locale* i romantisk betydning, men vi føler ikke derfor mindre tydelig den stemning som kjenne tegner hvert av disse miljøer. *Rodogune's* handling er vanskelig tenkelig i historiske atmosfære, og *Pertharite's* handling måtte gis et annet preg i *Pompée's* miljø. I *Le Cid* og *Don Sanche* har Corneille utskilt omtrent alt hvad der i forbilledene fantes av *couleur locale*, og dog er der i disse to stykker en så meget ekte spansk farve som den ligger i personenes sjeleliv. Og hvilken dikter har nogensinne bedre gjengitt det gamle Rom's historiske atmosfære enn Corneille i *Horace* og *Cinna*? En romantiker vilde ha innført i dem en hel del arkeologisk skrammel og søkt å tidsbestemme personenes trekk med stor risiko for å forfalske dem av pur virkelighetskjærighet, men i det hvori han viser sig som en sann historisk dikter, vilde han gått frem omtrent på samme vis som Corneille. Og med sin overdrivelse i bruken av virkemidler vilde han bare nådd å more vår nysgjerrighet uten å nå en større historisk og menneskelig sannhet.

Det eneste miljø som unddrar sig Corneille's intuisjon er det mytiske. Han gir sig i *Ædipe* og *Andromède* adskillig møie med å male det, men uten hell. Det taler ikke i sin egenart til hans poetiske fantasi, og han er derfor ute av stand til å meddele oss det. Hans begrensning på dette punkt fremgår best av en sammenligning mellem hans tørre opregning av Thésée's bedrifter:

Quand vous avez défait le Minotaure en Crète,
Quand vous avez puni Damaste et Périphète,
Sinnis, Phæa, Sciron ...
(*Ædipe*, v. 695–697.)

og Racine's storslagne visjon

Les monstres étouffés et les brigands punis,
Procruste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,
Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure ...
{*Phèdre*, v. 79–83.)

Racine's vers gjenopvekker ved sine fjerne resonanser hele den mytiske heltetid, mens Corneille's intet forhistorisk ekko gir.

Også i historien er Corneille's blikk rettet innad. Om han ikke har øie for miljøenes ytre eiendommelighet, har han en sikker sans for historiens virkelige poesi. Denne

kan ikke ligge i den arkeologiske rekonstitusjon av historiens ytre hylster: der gis ingen poesi om materien. Vår tids krav på objektiv historisk nøiaktighet i diktningen er en litterær fordom i samme forstand som kravet på *bienséances* i det syttende århundre. Historiens poesi ligger i folkenes skjebne, og ennå mere i de høie idéers skjebne som folkene ofte sig uavvitende søker å virkeliggjøre – *gesta Dei per Francos*. Poesien handler om de åndelige verdier, enten de skinner igjennem i et menneskes liv eller i folkenes liv; den taler om hvad der skapes eller går til grunne i tidens varighet.

Corneille er i virkeligheten én av de diktere som best har grepet og gjengitt denne historiens egentlige poesi. Han har følt enkelte folks misjon, og hvordan en bestemt nasjon har vært legemliggjørelsen av en høi idé. Derfor fortjener adskillige av hans tragedier titelen av historiske dramaer bedre enn de fleste romantiske dramaer, som ofte bare gav et skinnliv til historiens ytre skal og overfladiske skikker og sedvaner. Men et historisk drama i streng forstand har han ikke skrevet. Han har aldri gjort et folks skjebne eller en historisk idé til hovedemnet i en tragedie, således som man kan si Racine har gjort i *Athalie*. Historien gir for ham hovedsakelig den tragiske handlings ramme og bakgrunn. Han ruller den op som et stort fond-billede mot hvilket de handlende personer trer frem. Man kan da sammenligne den med de landskaper som renessansens kunstnere så omhyggelig malte bak sine portrettskikkelser; for Corneille er historien virkelig det eneste ytre landskap hvori personene beveger sig. I enkelte av hans beste tragedier (*Horace*, *Cinna*, *Nicomède*) bidrar den ennå mere til å skape den poetiske atmosfære. Corneille forstår der å utnytte den bevegelse et folks skjebne vekker som bakgrunn for et drama mellom sterke personligheter. Og hvilken bakgrunn kunde bedre egne sig for de cornelianske karakterer? Historien fremkaller, således brukt, gjenklanger som gir den poetiske stemning en eiendommelig høihet, og den danner på samme tid fjerne perspektiver som fører heltenes handlinger videre og stiller dem i virkningsfullt relieff. I *Polyeucte* trenger det historiske moment ennå intimere inn i stykkets handling: kampen mellom den romerske statsidé og den kristne idé griper som en skjult kraft inn i det sjeledrama som denne tragedie først og fremst er. Selv i de politiske stykker, hvor historien som regel bare er et påskudd, får vi undertiden et glimt av en ekte historisk virkelighet, som når dikteren stiller barbakongen Attila mellom den civilisasjon som går under og den som reiser sig i dens sted:

Un grand destin commence, un grand destin s'achève:
L'empire est prêt à choir, et la France s'élève.

Bibliografi

(Jeg opfører her de viktigste verker jeg har gjort bruk av, men tar ikke med de forskjellige større og mindre litteratur historier og heller ikke kortere essays og artikler, medmindre de har vært av særlig betydning for mig.)

TIL FØRSTE DEL:

G. Lanson. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. 2e éd., Paris, 1927.

Les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités. Revue d'histoire littéraire de la France, 1903.

L'Idée de la tragédie avant Jodelle. Sammesteds, 1904.

L. Petit de Julleville. *Le théâtre en France*. 7e éd., Paris, 1908.

W. Creizenach. *Geschichte des neueren Dramas*. Halle, 1901-1903, t. II-III.

E. Faguet. *La tragédie française au XVIIe siècle (1550-1600)*. Réimpr. Paris, 1895.

E. Egger. *L'Hellénisme en France*. Paris, 1869.

G. Saintsbury. *A history of criticism and literary taste in Europe*. Edinburgh, 1902, t. II.

E. Rigal. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du seizième siècle*. Paris, 1889.

Le théâtre français avant la période classique. Paris, 1901.

De Jodelle à Molière: tragédie, comédie, tragi-comédie. Paris, 1911.

J. Marsan. *La pastorale dramatique en France*. Paris, 1905.

R. Bray. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1927.

Ch. Arnaud. *Etude sur l'abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVIIe siècle*. Paris, 1887.

TIL ANNEN DEL:

Œuvres de P. Corneille. Nouv. éd., par Ch. Marty-Laveaux (Collection des grands écrivains de la France). Paris, 1862–1868, 12 bind og et album.

E. Picot. *Bibliographie cornélienne*. Paris, 1876.

P. Le Verdier et Ed. Pelay. *Additions à la Bibliographie cornélienne*. Paris, 1908.

Abbé Granet. *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*. 1739, 2 b. in-12.

Fontenelle. *Vie de Corneille* (1. utg. i Abbé d'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, 1729), og forskjellige mindre studier.

Abbé du Bos. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 6e éd., 1755.

La Harpe. *Le Lycée*. Paris, an VII, t. IV–V.

Lessing. *Hamburgische Dramaturgie*.

A. W. v. Schlegel. *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*. 2. Ausg., Heidelberg, 1817, t. II.

F. Guizot. *Corneille et son temps*. 2e éd., Paris, 1852.

J. Taschereau. *Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille*. 2e éd., Paris, 1855.

Sainte-Beuve. *Port-Royal*, t. I, *Portraits littéraires*, t. I, og *Nouveaux lundis*, t. VII.

E. Deschanel. *Le romantisme des classiques*. Paris, 1883.

G. Lanson. *Corneille*. 7e éd., Paris, 1924.

E. Faguet. *En lisant Corneille. L'homme et son temps, l'écrivain et son œuvre*. 2e éd., Paris, s. a.

J. Lemaitre. *Corneille et la Poétique d'Aristote*. Paris, 1888.

F. Brunetière. *Les époques du théâtre français*. Paris, 1892.

Etudes critiques. 6e série. Paris, 1899.

A. Bellessort. *Sur les grands chemins de la poésie classique*. 2e éd., Paris, 1914.

P. Desjardins. *La méthode des classiques français: Corneille, Poussin, Pascal*. Paris, 1904.

A. Dorchain. *Pierre Corneille*. Paris, 1918.

B. Croce. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, 1920.

V. Vedel. *Fransk klassik. Corneille og hans samtid*. Kjøbenhavn, 1927.

M. Souriau. *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*. Paris, 1885.

E. Martinenche. *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*. Paris, 1900.

G. Huszar. *Corneille et le théâtre espagnol*. Paris, 1903.

A. D. v. Schack. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlin, 1845, t. II.

J. L. Klein. *Geschichte des Dramas*. Leipzig, 1874, t. X

J. Volkelt. *Ästhetik des Tragischen*. Munchen, 1897.

Noter

- [n1](#). Faguet, *Trag. franç. au XVIe s.*, p. 35.
- [n2](#). Eller hvis man er streng, ikke før i 1628. I de mellemliggende tredve år var nemlig Hôtel de Bourgogne's trupp gjentagne ganger borte fra Paris på lange provinsturnéer.
- [n3](#). Kap. 23.
- [n4](#). Kap. 8.
- [n5](#). Sammesteds.
- [n6](#). I hans *Examen av Horace, Œuvres*, t. III, p. 275.
- [n7](#). *Premier Discours sur la Tragédie, Œuvres* 1754, t. IV, p. 23 og ff.
- [n8](#). Kap. 5.
- [n9](#). Når Schlegel og andre gjør opmerksom på greske tragedier hvor skueplassen skifter, gjelder det bare undtagelser som bekrefter regelen.
- [n10](#). Kap. 24.
- [n11](#). Regelrett forsåvidt som den iakttar handlingens og tidens enhet, mens stedets enhet endnu hviler i fremtidens skjød.
- [n12](#). L. III, c. XCVII (1ste utg., p. 145b).
- [n13](#). Sammesteds.
- [n14](#). I sitt forord til *la Franciade* i samme år formulerer Ronsard tidens enhet: «Tragediene og komediene er innesluttet i et kort tidsrum, nemlig en dag.» I sitt annet forord fra 1584 råder han ennu uttrykkeligere dikterne til ikke å overskride den tid som går «fra den ene midnatt til den næste midnatt».
- [n15](#). F° 3 r°.
- [n16](#). Forordet til *Tyr et Sidon*, i *L'Ancien Théâtre français*, Paris. 1856, t. VIII, p. 18–19.
- [n17](#). Av Mairet selv i sitt forord til *Silvanire*.
- [n18](#). Utgitt av Ch. Arnauld i hans verk *Etude sur l'abbé d'Aubignac et les théories dramatiques au XVIIe siècle*, Paris, 1887.
- [n19](#). Nevnte verk, p. 338.
- [n20](#). 1re éd., p. 27.
- [n21](#). Sammesteds, p. 92.
- [n22](#). P. 93.
- [n23](#). P. 149–150.

- [n24](#). P. 153–157.
- [n25](#). P. 122–124.
- [n26](#). Av Gustave Reynier, i Petit de Julleville, *Hist. de la langue et de la litt, fr.*, t. IV, p. 358 og ff.
- [n27](#). Utgitt av Morel-Fatio i *Bulletin hispanique*, 1901, p. 365–405.
- [n28](#). Ed. déf., 1881, p. 34.
- [n29](#). *Discours des trois unités*, *Œuvres*, t. I, p. 113–114.
- [n30](#). *Discours de la tragédie*, *Œuvres*, t. I, p. 96.
- [n31](#). *Ueber dramat. Kunst u. Litt.*, 2. Ausg. 1817, t. II, p. 130.
- [n32](#). *Pensées*, titre XXI, 41 (Paris, 1920, p. 270).
- [n33](#). *A history of criticism and literary taste in Europe*, t. II, p. 84.
- [n34](#). *Racine et Shakespeare*, t. I, p. 48. (Paris, Champion, 1925).
- [n35](#). Sammesteds, t. I, p. 21.
- [n36](#). *Eroici furori*, i *Opere italiane*, ed. Lagarde, Göttingen, 1888, p. 625.
- [n37](#). *Abrégé de l'art poétique françois*. *Œuvres*, éd. Laumonier, t. VII, p. 48 og 52.
- [n38](#). *2e Préface de la Franciade*, 1587. Sammesteds, p. 76.
- [n39](#). *Abrégé ...*, sammesteds, p. 60–62.
- [n40](#). *Sur la poésie en général*, *Œuvres* 1758, t. VIII, p. 308.
- [n41](#). De vulg, eloq., 1. II, c. IV.
- [n42](#). For å undgå misforståelser må jeg gjøre opmerksom på at jeg bruker ordene *ideal* og *idealitet* i filosofisk forstand og ikke i den gjengse betydning av *ideel* og *idealisme*. De siste ord må forståes som avledet av substantivet *ideal* eller *idealer*, mønster for éns handlen og skapen. *Ideal* og *idealitet* brukes som filosofiske termini om det som tilhører idéenes verden, enten man med Platon tillegger denne substansiell virkelighet, eller man henlegger den til den menneskelige tanke, hvilket også gir den en form for virkelighet.
- [n43](#). Coleridge. *Lectures on Shakespeare and Milton*, 1856, p. 25.
- [n44](#). Man kan her se bort fra det intellektuelle forhold eller slå det sammen med det moralsk-praktiske.
- [n45](#). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e éd. 1755, 4^o, p. 229–230 (livre I, section 28).
- [n46](#). *Biographia literaria*, t. II, p. 268.
- [n47](#). Longinus, I, 4.
- [n48](#). *Ueber dramat. Kunst u. Lit.*, 2. utg., II, p. 131.
- [n49](#). *Racine et Shakespere*, I, p. 40.
- [n50](#). *Ueber dramat. Kunst and Lit.*, II, p. 137.
- [n51](#). *Ueber das Pathetische*, *Werke*, éd. Bellermand, t. VIII, p. 121.
- [n52](#). Akt IV, scene III.

- [n53](#). Eller det kan ved denne disharmoni mellem uttrykket og det uttrykte bli et virkemiddel til komikk.
- [n54](#). Dryden, *An essay of dramatic poesy*.
- [n55](#). Schlegel, *Ueber dramat. Kunst u. Litt.*, II, p. 156.
- [n56](#). *Œuvres*, éd. Adam et Tannery, t. XI, p. 445–446.
- [n57](#). *I bid.*, p. 453–454.
- [n58](#). *Œuvres*, t. XI, p. 367–368.
- [n59](#). *Æsthetik des Tragischen*, p. 58.
- [n60](#). Sammesteds, p. 34.
- [n61](#). *Racine et Shakespeare*, éd. Champion, Paris 1925, I, p. 21.
- [n62](#). *Kritik der Urteilstkraft*, § 28. Ed. Cassirer, t. V, p. 333.
- [n63](#). Pars III, prop. LIII.
- [n64](#). *Discours du poème dramatique*, *Œuvres*, t. I, p. 31–32.
- [n65](#). *Inferno*, I, 33–34.
- [n66](#). V. 613–617.
- [n67](#). *Corneille*, p. 129.
- [n68](#). V. 1821.
- [n69](#). V. 1558–1560.
- [n70](#). *Corneille*, p. 132.
- [n71](#). IX, 15.
- [n72](#). *En lisant Corneille*, p. 212.
- [n73](#). *Sur les grands chemins de la poésie classique*, p. 157.
- [n74](#). Se særlig 1. III, defin. I og III og prop. I, og 1. IV, prop. XIV.
- [n75](#). L. III, prop. LIX, scholium.
- [n76](#). *Œuvres*, t. III, p. 481.
- [n77](#). T. IV, p. 23.
- [n78](#). *Ueber dramat. Kunst u. Lit.*, 2. utg., t. II, p. 167.
- [n79](#). Se også akt III, 3 og IV, 3.
- [n80](#). Schlegel, *Ueber dramat. Kunst, u. Lit.*, 2. utg., t. II, p. 138–139.
- [n81](#). *Discours du poème dramatique*, *Œuvres*, t. I, p. 42.
- [n82](#). *Eléments de littérature*, art. Tragédie.
- [n83](#). *Discours de la tragédie*, *Œuvres*, t. I, p. 66.
- [n84](#). *Examen*, *Œuvres*, t. V, p. 508.
- [n85](#). *Œuvres*, t. V, p. 12.
- [n86](#). *En lisant Corneille*, p. 162.
- [n87](#). På lignende måte avsvækker Corneille den melodramatiske virkning som gjenkjennelses-scenen i *Don Sanche* kunde få; han lar tilhørerne forutane den gjennom to akter og tar således fra den ethvert overraskelsesmoment.

[n88](#). *Œuvres*, t. V, p. 298.

[n89](#). *Corneille*, p. 84.

Peter Rokseths *Den franske tragedie* er lastet ned gratis fra e-bokportalen Bokselskap. Lesetekst og flere nedlastningsmuligheter m.m. er gratis tilgjengelig på bokselskap.no