

CHRISTIAN DAHL

Lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

LIDENSKAB FOR KROP OG SJÆL

CORNEILLES LE CID (1637)

I FØLELSESHISTORISK BELYSNING

PASSION FOR BODY AND SOUL | *The article engages with the history of emotions by analyzing Pierre Corneille's pivotal play Le Cid (1637) and the "querelle" it generated from the point of view of 17th century affect theory. Corneille's play has often been seen as an affirmative culmination of the aristocratic ideal of glory-seeking, but the article argues that the aristocratic ethos and its passions are circumscribed by a mechanistic understanding of human passion which focuses on the body as the locus of human passion. Similarly, discussions among the theoreticians and practitioners of early classicist drama of theatre's obligations to educate the passions – a crucial topic in the "querelle du Cid" – are more concerned with the regulation of mechanical passion than with the mere production of aristocratic ideology. Le Cid is therefore not just a retrograde celebration of chivalric gloire but an exploration of emergent modern forms of affective regulation.*

KEYWORDS | Pierre Corneille, Le Cid, passion, Descartes, dramatic rules.

Følelshistorie – eller på engelsk *history of emotions* – er betegnelsen for en gennem de senere år hastigt knopskydende gren af historiefaget, der, som navnet angiver, har de menneskelige følelsers kulturelle repræsentation, foranderlighed og betydning som sit genstandsfelt. Historisk set er ikke mindst den tidlige modernitet i fokus. Følelshistorien er interessant, blandt andet fordi den udfordrer flere af de kognitive følelsteorier, der i disse år har stor humanvidenskabelig gennemslagskraft, ved at vise de menneskelige følelsers kulturelle og historiske variabilitet.

Et af følelshistoriens pionerværker er Alfred Hirschmans *The Passions and the Interests* (1977), der undersøger, hvordan lidenskab for berigelse, den økonomiske interesse, forvandles fra en dødsynd i middelalderen til en respektabel passion i tidlig moderne tid, altså endnu før kapitalismens gennembrud. Hirschmans tese er, at denne omfortolkning hverken er båret af handelsborgerskabet (Marx) eller skyldes fremkomsten af en protestantisk etik (Weber), men i stedet udgår fra en ny forståelse af politik, baseret på statsræson, dvs. den rationelle analyse af statens interesser. For politiske tænkere fra Machiavelli til Montesquieu handler statsræson om den rationelle manipulation med de passioner, der fører til politisk uorden. Hobbes så den lidenskabelige dyrkelse af aristokratisk æresfølelse, som han polemisk kaldte *vainglory*, for en vedvarende trussel mod den politiske orden, – en

trussel som kun kunne modvirkes ved at stimulere en anden følelse, nemlig frygten for suverænenes magt. Senere politiske tænkere mente derimod, at aristokratiets usunde politiske passioner bedre kunne modvirkes ved at fremme lidenskaben for materiel berigelse end frygten for døden.

Hirschmanns bog fokuserer hovedsagelig på politisk teori og er derfor blevet kritiseret for ikke at tage højde for den ganske betydelige rolle, som den klassiske tradition for retorik og poetik spiller for forvandlingen af passion til interesse (Kahn 2004). Spørgsmålet om foreningen af det ærefulde og det nyttige, *honestum* og *utile*, er fx en ledetråd i renæssancens dyrkelse af den ciceroniske retorik, ligesom genopdagelsen af den aristoteliske poetik førte til vidt udbredte diskussioner om, hvordan teater og litteratur kan fremstille, fremkalde og tæmme menneskets passioner.

Et af de få steder, hvor Hirschman faktisk inddrager litteratur i sin politiske følelshistorie, er i en passage, hvor han foreslår, at man kan se den franske dramatiker Pierre Corneilles forfatterskab som det sted i kulturhistorien, hvor den ideologiske dyrkelse af den aristokratiske æresfølelse kolliderer:

”Den måske reneste forståelse af jagten på ære som den eneste retfærdiggørelse af livet finder man i Corneilles tragedier. Samtidig var Corneilles formuleringer så yderliggående, at de ligefrem kan have bidraget til det aristokratiske ideals sammenbrud, som blev iscenesat af nogle af hans samtidige.” (Hirschman 11)

Denne passus vil jeg gerne diskutere, ikke så meget for pedantisk at vise at Hirschman her forenkler tingene groft som for at demonstrere det komplicerede forhold, som poetik og politik indgår i, hvad angår følelsernes opdragelse omkring den franske klassicisme. Navnlig teatret spiller en væsentlig rolle for 1600-tallets forsøg på at forstå og tøjle de passioner, hvis ødelæggelseskraft blev understreget af de religionskrige og aristokratiske revolter mod statsmagten, som Frankrig næsten permanent var ramt af fra 1560'erne og frem til Ludvig d. 14.s magtovertagelse. I samme periode udvikler teatret sig til en institution, hvis funktion er at belære publikum på en underholdende måde om de moralske og politiske konsekvenser, som det kan have at give sig i passionernes vold.

Det giver på flere måder god mening at fremhæve Corneille (1606-84) som den dramatiker, der hæver teatret til en central institution for passionernes opdragelse i den parisiske offentlighed. Dels får passionernes kamp i det enkelte menneskes sjæl en ny og fremskudt betydning i hans dramatik, idet de så at sige trænger handlingens intersubjektive konflikter i baggrunden.¹ Dels lægger Corneille i sin regelpoetiske fortolkning af den aristoteliske poetik i markant grad vægt på,

1 En lignende tendens finder man et halvt århundrede tidligere i eksempelvis Shakespeares *Hamlet*, men med den væsentlige forskel, at elizabethanernes følelsesforståelse er humøral og holistisk (jf. Ben Jonsons *Every man in his Humour* og *Every man out of his humour*), mens man på Corneilles tid snarere forstår passionerne som mekaniske kræfter.

hvordan scenekunsten skal afficere publikum og ”rense dets lidenskaber”. Endelig bærer Corneille med sin tidlige skandalesucces *Le Cid* såvel som de senere hoftriumfer (heriblandt *Horace*, *Cinna* og *Polyeucte*) et ganske betydeligt ansvar for den kulturelle nimbus, som teatret forlenes med i Frankrig fra og med 1640’erne, og som gør teatret til *den* offentlige institution, hvor såvel hoffolk som borgerfolk kan lade sig opdrage affektivt. Dette ikke sagt for at fremhæve Corneilles dramatiske geni, men for at betone, hvorfor hans dramatik er karakteristisk for fremkomsten af en særlig ”structure of feeling” (Williams), som snarere rækker frem mod en ny subjektivitet i den moderne, absolutistiske stat end tilbage til en forsvunden aristokratisk guldalder.²

Jeg skal her begrænse mig til at diskutere Corneilles kendteste og mest spillede skuespil, tragikomedien *Le Cid* fra 1637, hvis succes i Paris og ved hoffet på den ene side indbragte hans far en adels titel og kongelig anerkendelse, og på den anden side afstedkom en uhørt voldsom polemik, som kulminerede med Det Franske Akademis intervention på foranledning af selveste kardinal Richelieu, hvis misbilligelse af *Le Cid* satte sig dybe spor i Corneilles videre forfatterskab.

Le Cid er dramaet om et ungt aristokratisk par, Rodrigue og Chimène, hvis forestående ægteskab forpurres, da deres fædre pludselig rager uklar med hinanden i en ærestvist. Netop som de unge elskende skal forloves, favoriserer kongen Rodrigues far, Don Diègue, på bekostning af Chimènes far, grev Gomès, som derved krænkes så voldsomt, at han udfordrer Don Diègue til duel. Diègue er gammel og svagelig og sender i stedet sønnen Rodrigue, som til sin fortvivlelse må ofre sin kærlighed for at forsvare familiens ære. I duellen dræber han Chimènes far og opsøger derpå sin elskede, for at hun kan tage hans liv som straf. Chimène elsker imidlertid stadig Rodrigue og forstår, at han blot har gjort sin pligt, men samtidig ved hun, at hendes pligt nu er at kræve satisfaktion for faderens død.

Hvad der især faldt *Le Cids* kritikere for brystet, er Corneilles løsning på den tragiske konflikt. For selv om de unge elskende er fanget i en tilsyneladende uløselig konflikt, sådan som det sig hør og bør i hævntragedier, ender de faktisk med at få hinanden til sidst, til kritikernes forargelse. Det sker efter følgende handlingsforløb. Da Chimènes far dør, påtager kongen sig rollen som stedfader, og han giver, om end modstræbende, lov til, at Chimène kan søge satisfaktion ved en ny duel med Rodrigue, til gengæld skal hun gifte sig med duellens vinder. Bejleren Don Sanche træder til, men igen vinder Don Rodrigue, som i mellemtiden også har trængt en større maurisk invasionsstyrke på flugt. Ved skuespillets afslutning afslører kongen Chimènes hemmelige kærlighed til Rodrigue ved at foregive, at denne er død i duellen, hvorpå Chimène besvimer af chok, men i stedet for at straffe hende for hendes forbudte lidenskab (sådan som Corneilles kritikere mente kongen burde gøre), befaler kong Fernand, at Chimène skal holde sit løfte og gifte sig med Rodrigue, duellens sejrherre. Således bilægges striden – måske ikke i Chimènes indre, men i hvert fald udadtil.

2 Af pladshensyn må vi her se bort fra andre og yngre forfattere som fx Molière, der trækker i samme retning.

Passion og virkning

Modsat Hirschman, der hævder, at Corneilles dramatik er en sidste, nærmest anarkronistisk hyldelse til de aristokratiske passioner, vil jeg i det følgende argumentere for, at Corneille i sin dramatik tilstræber en slags kalkulerende renselse og forvandling af passionerne, som ganske vist ikke er identisk med den interesselænkning, Hirschmann selv forfølger, men en slags barok variant. Rigtignok dyrker Corneille passionen i stedet for at undertrykke den, men dette sker snarere for at vise, hvordan passionerne lader sig rense, manipulere og forvandle end for at hylde deres blinde rasen. Principperne for denne affektpoetik har Corneille formuleret i sine poetiske skrifter, som er skrevet i løbende dialog med Aristoteles' *Poetik*. Således er Corneille stærkt optaget af, hvordan teatret kan vække såvel tilskuernes behag som frygt og medlidenhed gennem den rette fremstilling af mennesker i affekt på scenen.

Hvad der til gengæld *ikke* optager ham er skuespillets moralske nytte. Blandt tidlige moderne dramatikere og kritikere (heriblandt samtidige kolleger som La Mesnardiere, d'Aubignac, Scudéry) var det ellers en udbredt opfattelse, at teatret skulle indgyde de rette følelser hos tilskuerne, demonstrere farerne ved lidenskabernes rasen og straffe usømmelig lidenskabelighed gennem opøvelsen af poetisk retfærdighed. Allerede Aristoteles mente jo, at de tragiske heltes lidelser måtte have årsag i en tragisk brist (hamartia), som gør heltene ufuldkomne og dermed sårbare, om end de ellers har de bedste karakteregenskaber. Corneille er derimod ikke optaget af at dømme sine hovedpersoner, og derfor er de ofte kedsommeligt perfekte. Rodrigue og Chimènes ulykker har hverken rod i nogen personlig eller tragisk brist, men i rent kontingente begivenheder. Corneilles tragedier ender også kun sjældent tragisk med straf og død, men foretrækker en mere positiv finale gennem benådning og forsoning. Alligevel er de skrevet netop med henblik på at fremkalde de affekter, som Aristoteles forbinder med tragedien: frygt, medlidenhed og den efterfølgende "purgation des passions", dvs. katarsis.

Forskellen mellem Aristoteles' tragediepoetik og Corneilles fortolkning af samme har at gøre med en ændret opfattelse af følelsernes kognitive status. Ifølge Aristoteles er publikums frygt og medlidenhed med de tragiske helte nødvendigvis betinget af dets vurdering af heltens situation: er lidelsen tilfældig, væmmes vi, men er den derimod fortjent, føler vi ikke medlidenhed, hvorfor de bedste tragedier opererer med et delikat skyldsspørgsmål. Således indebærer følelsesreaktioner ifølge Aristoteles altid en kognitiv vurdering, hvor publikum tager stilling til det fremstillede (Konstan 20-24). Hos Corneille er lidenskabernes derimod mekaniske og har nærmere karakter af kropslige responsa på ydre stimuli end af kognitive vurderinger. Publikum reagerer mekanisk på, hvad det ser, og bedømmelsen falder først efterlods. Det er i lyset af denne mekaniske passionsforståelse, man skal forstå ikke blot Corneilles teater, men i det hele taget klassicismens forkærlighed for poetiske regler: Teater handler ikke om at aktivere eller udvikle publikums dømmekraft, men om at fremkalde en bestemt virkning. Den klassicistiske regelpoetik er i bund og grund en virkningsæstetik (Jouhaud 69).

Ideen om passionerne som upersonlige, mekaniske kræfter er ikke Corneilles egen opfindelse, men trives også uden for teatret og behandles mest indgående af Descartes i afhandlingen *Les passions de l'âme* (1650), som blev til på foranledning af dennes brevkorrespondance i 1640'erne med den detroniserede dronning Elisabeth af Böhmen. Heri udvikler Descartes på den ene side sin teori om de mekaniske passioners fysiologi, men søger på den anden side samtidig grundlaget for en affektiv psykologi, hvor lidenskaberne er underlagt viljens og fornuftens kontrol. Grundlæggende forstår Descartes passionerne dualistisk, nemlig som et påvirkningsforhold mellem krop og sjæl, hvor kroppens aktive reaktioner på stimuli modsvares af sjælens passive liden (jf. det etymologiske slægtskab mellem ordene passion og passivitet). Når vi vækkes til tårer i teatret, lider sjælen passivt, ville Descartes hævde, mens kroppen er aktiv med at græde. Spørgsmålet er så, hvordan sjælen kan udvikle lidenskaber, som den ikke bare er underlagt, men selv behersker. Jeg skal her ikke gå i detaljer med lighederne mellem Descartes' passionslære og Corneilles teater, som allerede er veldokumenterede (Lanson; Cassirer), men Descartes' løsning på problemet med at finde en modgift til de mekaniske passioner er vigtig at nævne, fordi den flugter med og forklarer Corneilles. Således hævder han, at den menneskelige vilje og moral må funderes i passioner, som er særlige derved, at de ikke opstår i kroppen, men i sjælen selv, når den røres af kroppens lidenskab. Man må således skelne mellem kroppens mekaniske primærpassioner og sjælens metapassioner.³ Det i denne sammenhæng mest nærliggende eksempel på en sådan metapassion er den teatraliske katarsis, der opstår som en rent sjælelig modreaktion på lidenskabelige sansereaktioner, hvor ubehagelige stimuli (primærpassion) producerer æstetisk behag (metapassion).⁴ Andre metapassioner har en mere etisk dimension, og vigtigst er her *la générosité*, storsindet, som Descartes diskuterer indgående, og som også er helt centralt for Corneilles heroiske psykologi (Lanson, Fumaroli 323-349).⁵ Således giver Descartes

- 3 Descartes bruger ikke selv disse begreber, men sondringen er hans. Således artikel 147 i *Les passions de l'âme*: "Vort velbehag og vor smerte afhænger først og fremmest af indre følelser (émotions intérieures), som ikke blot bevæger sjælen, men bevæges af den, hvorved de adskiller sig fra de passioner (passions), som altid afhænger af de [animalske] ånders bevægelser; og selv om disse sjælens følelser ofte er knyttet til de passioner, der ligner dem, kan de også ofte forefindes med andre og endda opstå af dem, som er deres modsætninger." (Descartes 765 ff).
- 4 Katarsisbegrebets fysiologiske komponent er allerede udtalt hos Aristoteles (*Statslæren*, 1342a), hvor det er forankret i den hippokratiske humøralpatologi, men hos Descartes bliver de teatraliske lidenskabers fysiologi for første gang systematisk behandlet. I brevvekslingen med Elisabeth sammenligner Descartes tragediepublikummets behag med det behag, der produceres efter endt fysisk anstrengelse efter fx en tenniskamp eller en ridetur, men denne fysiologiske forklaring opgiver han i *Les passions de l'âme* til fordel for en mere dualistisk forklaring, hvor det teatraliske behag er rent intellektuelt. Se Koch 310.
- 5 Hverken Descartes eller Corneille skelner mellem *générosité* og *magnanimité* men lader dem være synonyme, og jeg bruger derfor her ordene generositet og storsind i flæng. Moralfilosofisk har begrebet om storsind rod i Aristoteles' etik, og 1600-tallets begreb om *magnanimité* står i gæld til såvel den aristoteliske som den stoiske tradition. Descartes' forståelse af *la générosité* handler imidlertid om en overskridelse af de mekaniske passioner, som jeg vil hævde foregribes hos Corneille, om end ikke nær så begrebsligt stringent. Begge betoner, at *la générosité* nok så meget er en dyd som en følelse. Se i øvrigt Fumarolis essay *L'héroïsme corneilien et l'éthique de la magnanimité* (Fumaroli 323-349) samt Talon-Hugon 235-48.

en bemærkelsesværdig analyse af henholdsvis den banale og den generøse medlidenhed: Når vi konfronteres med andres lidelse, bliver vi mekanisk bevæget til medlidenhed; generøs bliver medlidenheden imidlertid først som intellektuel reaktion på den mekaniske medlidenhed (artikel 187). Som når vi først rammes af medlidenhed i teatret og derefter af glæde over vores egen bevægelse, eller når vi ynker andre for deres mekaniske medfølelse.⁶ Til forskel fra stoikeren, som rationelt undertrykker sine primære passioner, vil det generøse menneske ifølge Descartes (og som det vil fremgå også Corneille) manipulere de primære passioners blinde rasen ved at udvikle metapassioner, dvs. indrestyrede, korrigerende lidenskaber.⁷

Chimènes spaltning

Lad os nu vende tilbage til passionsfremstillingen i Corneilles *Le Cid* og se, hvordan den harmonerer med denne sondring mellem på den ene side de upersonlige og mekaniske primærpassioner og på den anden side de etisk opbyggelige metapassioner, som er underlagt viljens kontrol. Skuespillet begynder som en pastoral kærlighedsidyl, der imidlertid brat ophører, da Rodrigue og Chimènes fædre rager uklar med hinanden i en mere eller mindre tilfældigt opstået æresfejde. Chimènes far mister besindelsen over at blive vraget af kongen til fordel for den ældre Don Diègue som kronprinsens opdrager, og han lader derfor sin harme gå ud over Don Diègue, der ubeskedent fremturer med at rose kongens valg. Æresfølelsen er skildret som en blind passion (en slags moderne pendant til den klassiske tragedies skæbnekræfter), der agerer såvel gennem sædeligheden som gennem det menneskelige legeme, uden at lade sig kontrollere af fornuften. Før den fatale duel med Rodrigue indrømmer Don Gomès over for en ven at have handlet i tankeløs affekt over for Don Diègue ("j'eu le sang un peu chaud, et le bras un peu prompt", 354), men det skete står ikke til at ændre. Det aristokratiske æreskodeks definerer nøje, hvad man bør gøre og føle i enhver situation. Selv da Rodrigue stilles over for valget mellem kærligheden til Chimène og pligten til at forsvare familien, er han ikke i tvivl om pligtens primat, for hvordan skulle en æreløs mand gøre sig fortjent til Chimènes kærlighed? "Den, som elskede mig for mit storsind, vil hade mig som kujon", forklarer han hende, da han opsøger hende efter den skæbnesvangre duel ("qui m'aima généreux, me haïrait infâme", 900). Og Chimène gengælder hans storsind med ordene (939-42):

6 Descartes "generøse" metapassioner kan som sådan betragtes som en overset forløber til, hvad man mere end et århundrede senere kalder sentimentalitet (jf. Schillers *Om naiv og sentimental digtning*).

7 Se især artikel 156 i *Les passions de l'âme*, som bærer den sigende overskrift: "Quelles sont les propriétés de la générosité et comment elle sert de remède contre tous les dérèglements des passions" (dvs. "Hvad er storsindets kendetegn, og hvorledes tjener det som middel mod lidenskabernes uorden"), men også artiklerne 47, 153 og 203.

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entienne,
 Ma générosité doit répondre à la tienne:
 Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
 Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

(Således som vor kærlighed drager mig mod dit bedste, | bør mit storsind svare helt til dit: | du har vist dig værdig til mig ved at krænke mig, | og ved at dræbe dig må jeg nu vise mig værdig til dig.)

Her har vi så balladen, for kun ved at stræbe Rodrigue efter livet kan Chimène gøre sig fortjent til hans kærlighed, og hun er derfor ikke i stand til at hade ham, som hun bør – til stor forargelse for *Le Cids* kritikere. Ved sin aggressivitet kan hun ikke distancere sig fra ham, kun bekræfte sin kærlighed. For en moderne sensibilitet kan Corneilles heroiske generøsitet synes manieret, men det interessante er at se, hvordan hans generøse heltepar af moralske hensyn manipulerer med egne og hverandres mekaniske passioner. Straks efter mordet på hendes far viser Rodrigue Chimène sin blodige kårde for at vække den hævnlyst, der sømmer sig for hende. Det er da også selve synet af den døde fader, der mekanisk vækker hendes familiepietet som en kropslig reaktion på det set. Således fortæller Chimène selv om synet af faderens lig, da hun i slutningen af sidste akt kræver retfærdighed af kongen (686-690):

Son flanc était ouvert, et pour m'émouvoir
 Son sang sur la poussière écrivait mon devoir;
 Ou plutôt sa valeur en cet état réduite
 Me parlait par sa plaie, et hâtait ma poursuite;
 Et, pour se faire entendre au plus juste des rois,
 Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

(Hans flanke lå åben, og for at bevæge mig, | og der i støvet skrev hans blod min pligt; | Eller rettere: I denne ynkelige tilstand talte hans værd | om sin smerte og skyndte på mig, og, for at kunne høres af den mest retfærdige blandt konger | har denne triste mund lånt min stemme.)

Chimènes dramatiske og på enhver måde barokke beskrivelse af sin egen reaktion på synet af den døde far giver en slående fremstilling af de primære passioners mekaniske påvirkning af sjælen. Sanseindtrykket af den døde fader bliver en nærmest dæmonisk kraft, der tager bolig i hendes krop, bemægtiger sig hendes stemme og piner hendes sjæl. Faderens blødende sår er som en mund, hvorfra formaningens ord pibler frem for at tage bolig i hende og tale gennem den unge piges stemme. Det er, som om Chimènes moralske splittelse mellem familiepietet og generøs kærlighed her manifesterer sig i kroppen selv. Hvor konflikten mellem kærlighed og pligt ophæves i Rodrigues heroiske generøsitet, resulterer den for Chimènes vedkommende i en art personlighedsspaltning uden mulighed for heroisk helbredelse.

Det er derfor heller ikke så mærkeligt, at kritikken af *Le Cid* lige siden stykkets premiere har koncentreret sig om Corneilles fremstilling af Chimène. Dramatisk set var Corneilles hensigt med fremstillingen af Chimènes dilemma naturligvis at fremkalde publikums forfærdelse og medfølelse for siden at give plads til et mere katarsisk behag i skuespillets finale, hvor kongen bringer striden til ende ved at pålægge Chimène at forlove sig med Rodrigue. Imidlertid reagerede publikum ikke med samme mekaniske lovmæssighed på stykkets finale, som Corneille havde ønsket sig. For mens det brede publikum reagerede med begejstring på stykket ved premieren på Théâtre des Marais i januar 1637, akkurat som hoffet gjorde ved den efterfølgende genopsætning på Louvre, blev stykket mødt med voldsom kritik fra en række af Corneilles digterkolleger og andre lærde (som ikke mindst blev stødt over Corneilles ukollegiale måde at fejre sin triumf på, men det er en anden historie). Kritikken i den efterfølgende *querelle du Cid*, som kulminerede med Det Franske Akademis intervention og blev afsluttet på selveste kardinal Richelieus forlangende i efteråret samme år, er temmelig diffus, men den litterære substans i debatten koncentrerer sig især om digterens angiveligt usømmelige fremstilling af Chimène. Også i Akademiets konklusion på *la querelle du Cid* kritiseres fremstillingen af Chimène for at mangle sandsynlighed (*vraisemblance*) og sømmelighed (*bienséance*). Primus motor for polemikken mod *Le Cid* var Corneilles dramatikerkollega Georges de Scudéry, der raser over, at stykket ”krænker såvel de gode sæder som reglerne for den dramatiske poesi” (Civardi 383). Først og fremmest er Scudéry forarget over fremstillingen af Chimène, hvis skandaløse lidenskab for Rodrigue på bekostning af faderen bliver beskyldt for at være utroværdig og umoralsk:

”Her ser man en naturstridig datter (*une fille desnaturée*), der kun taler om sine griller, hvor hun kun burde tale om sin smerte, og kun beklager tabet af sin elsker, hvor hun blot burde tænke på sin fader, fordi hun elsker den, hun burde hade.” (Civardi 384 ff)

Navnlig forfærdes Scudéry over et optrin, hvor Chimène flygtigt kærtegner Rodrigue på den hånd, som har dræbt hendes far, men dermed negligerer han også heltindens moralske splittelse, som om der var tale om rent hykleri. Corneilles kritikere anså det ganske enkelt for usandsynligt, at en adelskvinde som Chimène på én gang skulle kunne elske sin faders morder og samtidig bevare pligtfølelsen over for sin far. Som det fremgår af Chimènes fremstilling af, hvordan den døde fader nærmest korporligt besætter hende, er hendes splittelse da også så radikal, at den bryder med den forestilling om jegets naturlige enhed, som tidens rationalistiske psykologi er bygget på (Braider 33). Ernst Cassirer har i en sammenligning af Corneille og Descartes’ passionspsykologi karakteriseret den cornelianske helt som en scene, hvor lidenskaberne strides som selvstændige karakterer, og intet sted synes denne karakteristik mere passende end i Chimènes tilfælde, hvor familiepieteten er blevet en selvstændig kraft, som forsøger at erobre hendes krop og sjæl (Cassirer 12).

Kongelig resolution: forløsningens politik

For Scudéry og hans allierede i striden om *Le Cid* var det mest forargelige ved Corneilles drama, at Chimène ikke bliver straffet for sit angivelige hykleri, da kong Fernand sidst i skuespillet afslører, at hendes kærlighed til Rodrigue er intakt. I stedet bilægger kongen skruppelløst konflikten ved at pålægge Chimène at gifte sig med sin fars morder. Hermed bryder Corneille med fordringen om poetisk retfærdighed, raser Scudéry:

”Efter denne forfærdende forbrydelse, har tilskueren da ikke grund til at tænke, at der må indtræffe et tordenslag på scenen, fremstillet som om det var sendt fra himlen for at straffe denne danaide? ... men i stedet kærtegner en konge denne tøjte; hendes synd bliver belønnet, og dyden forvises ved afslutningen af dette digt, der er et lærestykke i synd (*une instruction au mal*)...” (Civardi 385)

En ting er, at Corneille bryder de dramatiske regler med sin usandsynlige fremstilling af Chimènes kærlighed til sin faders morder, værre er det, at stykket lader hånt om al moral og ikke viser poetisk retfærdighed ved at straffe heltinden. Kongen ender endda med at sanktionere Chimènes forbudte begær i stedet for at straffe det.

Det var ikke mindst disse beskyldninger mod Corneilles drama, som kardinal Richelieu i maj 1637 pålagde Det Franske Akademi at tage stilling til, i øvrigt som akademiets første offentlige opdrag. Som ansvarlig for Akademiets redegørelse udpegede han forfatteren Jean Chapelain, der ud over at være den klassicistiske regelpoetiks chefideolog var kardinalens lydige protegé. Karakteristisk for den udtalelse, Chapelain udarbejdede på Akademiets vegne, er, som litteraturhistorikeren Christian Jouhaud har bemærket, at den mere er optaget af at *forklare* ud fra de poetiske grundregler, hvordan stykket overhovedet kunne blive genstand for så voldsom polemik, end af at tage stilling i striden (Jouhaud 63). Igen ser vi, hvordan virkningen snarere end bedømmelsen bliver det væsentlige. Således slutter Akademiets *Sentiments* med en redegørelse (*Remarques sur les vers*), der blandt andet forklarer publikums begejstrede reaktion på *Le Cid* med følgende passionsanalyse:

”For når voldsomme lidenskaber udtrykkes godt, frembringer de ofte blandt tilskuerne en del af den virkning, som de frembringer hos dem, der i virkeligheden føler dem. De berøver dem tankens frihed og får førstnævnte til at fryde sig over at se de fejl fremstillet, som de sidstnævnte frydes ved at begå. Det er disse voldsomme rørelser, som har tilskyndet *Le Cids* tilskuere til deres bifald og som også må undskylde dem. Forfatteren har uden videre gjort sig til herre over deres sjæl efter at have bragt dem i uro og affekt.” (Civardi 1032)

Som det fremgår, forstår også Chapelain passionerne som mekaniske kræfter, der uden videre formår at sætte publikums fornuft og vilje ud af kraft. Det farlige ved denne type passionsdrama er selvsagt, at det appellerer til lidenskaberne med hen-

blik på at forføre, dvs. til at nyde lidenskaberne, i stedet for at korrigere dem. For Chapelain gælder det (akkurat som for Corneille og Scudéry), at ”poesiens sande mål er den nytte, som består i lidenskabernes renselse” (Couton 36). En sådan katarsisk effekt kræver imidlertid en streng overholdelse af de poetiske regler, hvilket altså *ikke* sker i *Le Cid*, i hvert fald ikke ifølge Akademiets betænkning, som især hæfter sig ved stykkets manglende overholdelse af kravet om sandsynlighed. Nok kan det være, at den historiske Chimène vitterligt *blev* gift med Rodrigue – dette var Corneilles forsvar mod Scudérys kritik – men det forekommer alligevel forstyrrende i stykket, istemmer Chapelain, at hendes kærlighed til Rodrigue ikke dør, da han dræber hendes far, og bedre bliver det ikke af, at det fordægtige giftermål påtvinges af kongen selv. Selv mente Chapelain, at dramatikerens fremmeste opgave bestod i at hensætte publikum i en tilstand af stum forundring ved at skabe en teaterillusion, som overrumpler og afvæbner tilskuerne ved sin uforudsete troværdighed. Således skriver Chapelain nogle år forinden i et af sine poetiske skrifter:

”Mit grundlag er, at imitationen i ethvert [dramatisk] digt bør være så perfekt, at der ikke forekommer nogen forskel mellem den imiterede genstand og den, der imiterer, for den grundlæggende virkning ved denne er at anstille genstanden som sand og nærværende for ånden for at renses dens utæmmede lidenskaber; navnlig den sceniske digtning er egnet til dette formål, da den skjuler digterens person for bedre at overraske tilskuerens forestillingsevne og for at lede ham til den overbevisning, man ønsker han skal tage med hensyn til det, der repræsenteres for ham (...) det gælder om at berøve tilskuerne enhver lejlighed til at reflektere over det, de ser, og til at tvivle på dets realitet.” (Chapelain 115)

Chapelain mente, at det fuldkomne drama skulle kulminere med et vidunder, som på en både uventet og overbevisende måde (jf. doktrinen om sandsynlighed) kunne løse den dramatiske konflikt uden at vække andre følelser eller tanker i publikum end forundring. Selv foreslår han i akademiets *Sentiments*, at denne effekt ville opstå, dersom det viste sig, at Don Gomès alligevel ikke var Chimènes far, eller at han alligevel ikke var død af sine sår (Civardi 949). Herved ville man kunne undgå den chokerende finale, hvor kongen skamløst lader det umage par forlove, besynderligt nok uden at krænke Chapelains egen forståelse af fordringen om sandsynlighed.

Selv om de voldsomme protester mod *Le Cid* kom bag på Corneille, er der næppe tvivl om, at hans overraskende løsning på konflikten, hvor kongen griber ind og forlover Rodrigue og Chimène med hinanden, var nøje overvejet og skulle tjene til at opnå en særlig effekt, ikke helt ulig Chapelains vidundereffekt. I hvert fald benytter Corneille sig ofte af en overrumplende kongelig indgriben som løsning på den dramatiske konflikt. Modsat hvad kritikerne forventede, er kongens funktion i stykkets finale ikke at øve poetisk retfærdighed, men at indstifte den dramatiske katarsis ved en pludselig demonstration af storsind, hvormed publikums frygt og medlidenhed på vegne af de tragiske helte suspenderes med ét slag og afløses af en mekanisk beundring for suverænen og hans generøse gestus.

Dette dramatiske greb lykkes ikke helt i *Le Cid*, givet kritikernes forargelse over kongens indgreb, men det gør det til gengæld i tragedien *Cinna*, som Corneille skrev få år efter *Le Cid*, og som blev anerkendt som Corneilles teknisk og poetisk set mest fuldkomne realisering af den dramatiske regelpoetik. Også dette skuespil omhandler to unge elskende, Emilie og Cinna, som er forenet i såvel kærlighed til hinanden som fælles, hemmelig modstand mod Roms diktator Octavian, som de planlægger at myrde, selv om han er deres velynder. I *Cinna* er herskeren Octavian skildret som en machiavellistisk opkomling, men da konspirationen afsløres, og han erfarer, at hans mest betroede hoffolk har stræbt ham efter livet, overrumpler han alle ved at reagere med mildhed og tilgivelse over for Cinna og Emilie, og konspiratorernes foragt forvandles øjeblikkeligt til næsegrus beundring (*admiration*). Ved synet af suverænen *grandeur suprême* finder konspiratorerne en ny identitet som hoffærdige undersåtter (Fumaroli 344, Koch 117).

Helt så ligetil går det som sagt ikke i *Le Cid*, men strukturen er stort set den samme, idet kongen som en slags *deus ex machina* løser konflikten ved at pålægge Rodrigue og Chimène at gifte sig efter forinden at have afsløret hendes hemmelige kærlighed ved at foregive, at Rodrigue er død. Karakteristisk nok er det Chimènes krop, der mekanisk reagerer med besvimelse på denne oplysning. Som Don Diègue bemærker til kongen (1353-56):

Mais voyez qu'elle pâme, et d'un amour parfait
 Dans cette pâmoison, Sire, admirez l'effet,
 Sa douleur a trahi les secrets de son âme
 Et ne vous permet plus de douter sa flamme.

(Men se, hvor hun dåner, og effekten af fuldendt kærlighed | hendes dånen, Sire, kræver Eders beundring. | Hendes smerte røber, hvad hendes sjæl holdt hemmeligt | og lader Dem ikke i tvivl om hendes hjertes brand.)

Også efter den afsluttende duel forledes Chimène, og med hende tillige publikum, til at tro, at Rodrigue er omkommet, da Chimènes forsvarer vender tilbage fra duellen med en blodig kårde (tilhørende den sejrende Rodrigue, som har sparet hans liv). Chimène iler til hoffet og erfarer nu, at Rodrigue lever og endda har vundet duellen, hvorfor kongen pålægger hende at indfri sit løfte om at gifte sig med duellens vinder, dvs. Rodrigue. Hensigten med denne hektiske peripeti er naturligvis at fremkalde en bestemt katarsisk reaktion, idet al frygt og medlidenhed pludselig suspenderes, såvel på scenen som blandt publikum.

Formålet med den kongelige resolution, som så ofte bringer en ende på de tragiske konflikter i Corneilles dramatik, er altså *ikke* at dømme de lidende, sådan som Scudéry forventede, men at skabe en bestemt effekt, nemlig den lettelse, der opstår, da katastrofen afværges. Dette gør det muligt igen at genvinde selvbeherskelsen og bremse effekten af de mekaniske lidenskaber, som nu pludselig forvandles til et æstetisk behag, der er praktisk udløst og symbolsk knyttet til kongens indgri-

ben. Det er således ikke kongens retfærdighed, vi skal lade os belære af, men hans generøsitet, hvor altruisme og følelsesmanipulation i finalens chokterapi udløser en lidenskabernes lutring, som er såvel politisk nyttig som æstetisk behagelig.

Corneilles dramatik foregriber således en mekanisk-rationalistisk politisk tænkning, hvor mennesket bedst lader sig regere og kontrollere gennem manipulation af dets lidenskaber (Hobbes, Montesquieu etc.), men samtidig peger den på, hvordan mennesker selv kan beherske deres lidenskabelighed ved at tillære sig det storsind, hvormed suverænen nødvendigvis må regere. Hvad Victoria Kahn i anden sammenhæng har bemærket om storsindets politik i Descartes' passionstraktat, kan her lige så godt gælde Corneilles poetik:

”Selv om det generøse menneske på nogle måder indebærer et velkendt og ligefrem gammeldags aristokratisk ideal om selvbeherskelse, er tekstens genstand på andre måder det moderne individ, hvis krop er blevet et fremmed territorium, et som kræver nye, indirekte styreformers.” (Kahn 110)

Dette kan så stå som et moderat korrektiv til Hirschmanns karakteristik af Corneilles plads i lidenskabernes politiske idehistorie.

Selv om de mekaniske lidenskaber ikke får det sidste ord, spiller de en betydelig rolle i det cornelianske drama, både på scenen og i forholdet til publikum, og peger igen og igen på spørgsmålet om, hvordan kroppen bringes under kontrol. Chimènes krop besættes af faderen, narres af kongen og smedes til sidst i hymens lænker, så konflikten kan blive bragt til ophør. Læst således peger *Le Cid* snarere tentativt frem mod biopolitikens magtgebet, som også den politiske økonomis interesseregulering peger mod, end det griber tilbage mod svundne tiders aristokratiske storhed og selvstændighed.

LITTERATURLISTE

- Cassirer, Ernst. *Descartes: Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*. Stockholm: Behrman-Fischer, 1939.
- Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*. Paris: Librairie E. Droz, 1936.
- Civardi, Jean-Marc. *La querelle du Cid (1637-1638). Édition critique intégrale*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Corneille, Pierre. *Oeuvres Complètes* (La Pléiade). Udgivet af Georges Couton. Tre bind. Paris: Gallimard, 1980.
- Couton, Georges. *Corneille et la tragédie politique*. Paris: Presses universitaires de France, 1984.
- Descartes, René. *Oeuvres et lettres* (La Pléiade). Udgivet af André Bridoux. Paris: Gallimard, 1952.
- Fumaroli, Marc. *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genève: Droz, 1990.
- Hirschmann, Albert O. *The passions and the interests: Political arguments for capitalism before its triumph*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

- Jouhaud, Christian. "Power and Literature: The Terms of the Exchange 1624-42". *Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Red. Richard Burt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, s. 34-82.
- Kahn, Victoria. "Happy Tears: Baroque Politics in Descartes's Passions de l'âme". *Politics & the Passions 1500-1850*. Red. Victoria Kahn, Neil Saccamano, Daniella Coli. New Jersey: University of Princeton Press, 2006.
- Kahn, Victoria. "The Passions and the Interests in Early Modern Europe: The Case of Guarini's Il pastor fido." *Reading the Early Modern Passions*. Red. Gail Kern Paster, Katherine Rowe og Mary Floyd-Wilson. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Koch, Erec R. *The Aesthetic Body. Passions, Sensibility and Corporeality in Seventeenth-Century France*. Newark: University of Delaware Press, 2008.
- Konstan, David. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006
- Lanson, Gustave. "Le héros et le "généreux" selon Descartes". *Revue d'histoire littéraire de la France* 1 (4), 1894.
- Prigent, Michel. *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris: Presses universitaires de France, 1986.
- Talon-Hugon, Carole. *Descartes ou Les passions rêvées par la raison. Essai sur la théorie des passions de Descartes et quelques-uns de ses contemporains*. Paris: Vrin, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978