

Jørgen Bruhn

The Medieval Roots of the Modern Novel

English Summary

In this article, Jørgen Bruhn has a double target for his investigations. Firstly, he aims at distinguishing between two different historical models for the novel genre: on the one hand, a 'short' history which claims that the modern novel was born in the Renaissance. A 'long' history, on the other hand, asserts that the novel has a history going back not only to the middle ages but even antiquity. M.M. Bakhtin is a main contributor to a 'long' history of the novel, and in order to justify the use of Bakhtinian ideas in the study of the medieval romance, Bruhn points to the crucial insights of Bakhtin's texts regarding the medieval romance.

In the second part of the article Bruhn goes further into a specific romance, Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* from the second half of the 12th century. There are strong elements of metafictionality, a budding understanding of the social determination of human existence and a clear and sophisticated reflection on generic conventions, including the medieval tendency of referring to oneself as only a mediator or scribe. Therefore, Bruhn concludes that Chrétien's romances in many ways can be characterized as an early expression of what Bakhtin usually called novelness, and that Chrétien himself must be characterized a modern »author«.

Jørgen Bruhn

Ph.d. i litteraturvidenskab. Post doc. ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Jørgen Bruhn

Den moderne romans middelalderlige rødder

»Fordi middelalderromancen på en gang er velkendt og fremmed, afvises den alt for ofte; den efterlades på tærsklen til det litterære gilde, selvom den i virkeligheden burde bydes velkommen og tildeles sin rette plads.«¹

Den typiske romanteoretiske tekst understreger næsten per automatik, at den står over for et uløseligt problem: at definere en ikke-definerbar genre. En genre, der i hele sit væsen gennemstrømmes af selve forandringens lov, bl.a. fordi den som den eneste aldrig har været underlagt strikte formelle krav således som frem for alt eposet og dramaet. Romanen har – hvad enhver kan forvisse sig om ved at sammenligne Robinson Crusoe med *På sporet af den tabte tid* og derefter læse D.M. Thomas' *The White Hotel* – forandret sig i ekstrem grad og har bestandig forsøgt at nærme sig den ligeså bestandigt skiftende virkelighed, som den har skullet indgå i dialog med.

Der findes naturligvis et utal af måder at gå til det omfattende og vildtvoksende romanhistoriske område; man kan gå nationalt, epokalt, tematisk eller stilistisk til værks. Jeg har valgt at lægge ud med at inddele nogle vigtige romanhistoriske værker ud fra deres bud på, hvornår romangenren opstod. Til det formål vil jeg bruge en lidt primitiv men forhåbentlig oplysende skelnen mellem romanhistorier med et kort og et langt historisk perspektiv. Dvs. de romanhistorier, som sætter romanens startpunkt ved renæssancen eller det syttende århundrede over for de romanhistorier, der planter romanens rødder i en langt fjernere fortid. Denne skelnen vil bringe mig frem til at diskutere M.M. Bachtins romanteorier lidt mere indgående, hvorefter jeg vil diskutere et meget tidligt udtryk for romangenren – dog ikke nødvendigvis dens oprindelse.

Den korte romanhistorie

En af de mest indflydelsesrige romanhistorier i det tyvende århundrede

var Ian Watts *The Rise of the Novel* fra 1957. Watt forsøgte at skildre en formel og indholdsmæssig realisme og pragmatisme i det 18. århundredes engelske kultur, der som et af sine væsentligste resultater, og samtidig som medvirkende årsag, havde den nye »realistiske« roman, udviklet af blandt andre Daniel Defoe. Fremskridt i bogtrykkerkunsten, den hektiske forlæggervirksomhed, befolkningens øgede læsevne, den spirende litterære offentlighed såvel som filosofiske baggrunde og litterære forbilleder finder sammen i Watts imponerende forklaringsmodel der, selv om den lige siden sin fremkomst er blevet kritiseret,² stadig fremstår nyttig og brugbar som et blandt flere bud på en skildring af en litterær genres opståen.

Et andet typisk bud på en kort romanhistorie byder den russiske formalisme på, især i dens tidlige fase, hvor formalisterne fandt et veritabelt arkiv over prosaens formelle muligheder i Cervantes' *Don Quijote*. De russiske formalister skabte en udpræget intralitterær litteraturhistorie, dvs. en litteraturhistorie fokuseret på litteraturens indre formmæssige udvikling, og i deres romanstudier indledte Cervantes genrens historie. Det blev mønstergyldigt udtrykt i Viktor Sklovskijs »Hvordan Don Quijote er lavet«.³

Et tredje eksempel på den korte romanhistorie udgøres af den unge Georg Lukács' indflydelsesrige *Romanens teori* fra begyndelsen af det tyvende århundrede. Hans teori er hverken socialhistorisk som Watts eller formalistisk som de russiske teorier, der blev formuleret næsten samtidig, men historiefilosofisk og åndshistorisk.⁴ Romangenren er her udtryk for en åndelig stemning i renæssancen, der, nærmest uafhængigt af sociale forhold og endda til dels af interne formelle problemer, opstår som et privilegeret udtryk for sin tids åndelige, især filosofiske, klima.

Det tyvende århundredes romanforskning indtil ca. 1980 kan i en vis udstrækning opdeles ud fra disse tre romanhistoriers bud på, hvornår og hvordan romanen startede, og i det omfang der i det hele taget blev skrevet omfattende historier om den tøjlesløse romanform, kan de ses som kombinationer eller modererede udgaver af hhv. den socialhistoriske, den formhistoriske og den historiefilosofiske model.⁵

Den lange romanhistorie

Det, jeg vil kalde den »lange« romanhistorie, er et fænomen, der først er blevet højaktuelt i de seneste par årtier på trods af tidligere tilløb.

Tre forfattere har de senere år stået for inspirerende bud på lange romanhistorier. Som en slags dark horse skrev Margaret Anne Doody sin store og i mange henseender originale *The True Story of the Novel* i midten af halvfemserne (New Brunswick 1996), hvor hun lægger sig ud med

stort set alle hidtidige teorier om romanen. Bogen må vel nærmest karakteriseres som motivhistorisk, og den er båret af en grundlæggende tanke om, at romanens historie og udvikling blev funderet i antikken og måske frem for alt i Byzans og andre steder uden for (vest)Europas hjerte.

Tomas Pavels nye bog om romanens historie og form, *La pensée du roman* (Paris 2003) fokuserer delvist på det samme stof som Doody, men han forsøger i højere grad syntetisk at inkorporere tidligere romanteorier, som Doody har en tendens til at forkaste. Og Pavel ender, ligesom Doody, i en delvis ahistorisk tese, samtidig med at romanens oprindelse rykkes betragteligt bagud i forhold til de »korte« romanhistoriers horisont. Romanens væsen eller tanke, *La pensée*, bliver dog ikke de motiviske ligheder, der for Doody er nærmest universelle og ahistoriske. Det er derimod selve det fiktive element i en speciel lingvistisk udsigelsessituation, som udmærker romanen, (men – kunne man indvende – også al anden fiktiv litteratur) og derfor er romanens begyndelse hverken placeret i den sene renæssance eller i det 18. århundrede men kan spores tilbage til middelalderen og endda til antikken.

Bachtin og middelalder(roman)en

En af inspirationskilderne til Pavels bog, og en række andre romanstudier fra 1980'erne og frem, er Michail Bachtins romanteorier, som blev formuleret i 1930'erne, men som først fra 1980'erne slog igennem i en bredere akademisk offentlighed. I Bachtins undersøgelser af Dostojevskijs polyfoni, Rabelais' groteske realisme og Goethes særegne sansning og repræsentation af rum og især tid, såvel som i hans mere generelle skildring af romangenrens væsen, gik han meget langt tilbage i den europæiske kulturs historie.⁶ En bærende idé i hans forskellige romanteorier, som ellers adskiller sig en del fra hinanden, er at romangenrens form og indhold stammer fra antikken, og at man i en genre som den menippæiske satire og i f.eks. Apuleijus' og Petronius' værker finder forformer til romangenren, som er afgørende for, at romanen kunne opstå som fuldgældig form i renæssancen. Skulle man forsøge at skrive en længere romanhistorie, så er Bachtins tænkning yderst nyttig i sin kritik af de korte romanhistorier, men det er langtfra uproblematisk at få hans »lange« romanhistorie til at fungere. I det følgende vil jeg se bort fra hans teser om den antikke litteraturs indflydelse på den moderne romanform og i stedet se nærmere på hans ideer om middelalderromanen.

Bachtin lå overraskende nok, i visse af sine tekster, under for ønsket om at placere romanens fødsel efter antikken og middelalderen, dvs. i det moderne, i den spirende oplysning. Det er på sin vis paradoksalt, fordi

Bachtin om nogen er blevet kendt for at revurdere middelalderen på bekostning af det modernes rationalisme, sproglige ensretning og kropsforskrækkethed, tydeligst i hans store Rabelais-studie. Middelalderens folkekultur er generelt positivt beskrevet hos Bachtin, i en grad der ofte slår om i overdreven romantisk middelalder- og folkelighedsdyrkelse. Men ser vi nøjere efter, er det ypperste resultat af den folkelige latterkultur jo ikke et middelalderværk, for så vidt som karnevalet ikke er et kunstværk, men en folkekulturel praksis. Nej, folkekulturen blomstrer, og afblomstrer!, først i renæssancen i Cervantes' *Don Quixote* og i Rabelais' bøger.⁷

Bachtins udlægning af middelalderens versromaner er derfor tvetydig, i det omfang han i det hele taget interesserer sig for dem, og det er netop vers-romanerne, der her er interessante, da det er dem, der et halvt århundrede senere danner udgangspunkt for prosa-romanerne i 1200-tallet.⁸ I hans lange essay om tid- og rumrepræsentation i den vestlige litteraturhistorie fremstår ridderromanen på vers i hvert fald klart som en direkte viderefører af hhv. eposet og den græske romans tid-rumgestaltninger, idet ridderromanens kronotop ret kortfattet bestemmes som »en mirakelpræget verden« der præges af »eventyrtid«.⁹ I essayets overordnede struktur betyder det, at den tidlige ridderroman ikke medvirker til men snarere modarbejder dannelsesromanens opståen, som i dette essay fremstår som litteraturhistoriens teleologiske mål. Dermed reproducerer hans kronotopiske romanteori overraskende nok den kliché om middelalderen som en tilbagestående periode, som hans kulturteori ellers tilsyneladende gør højrøstet op med. Anderledes formuleret: Bachtins lange romanhistorie reproducerer de korte romanhistoriers tendens til at afvise romanens fødsel i middelalderen.

Alligevel fremgår det af en bibemærkning i dette såkaldte kronotopessay, at »ridderromanen på vers befinder sig på grænsen mellem epos og roman«,¹⁰ hvilket diskret peger på hans endnu mere kortfattede, men langt mere frugtbare behandling af ridderromanen på vers i *Ordet i romanen*. På to en halv komprimerede sider formår Bachtin at udstikke nogle meget inspirerende retningslinier for en forståelse af ridderromanen på vers, hvorom han, præcis som i kronotopessayet, siger, at den i virkeligheden »befinder sig [...] på grænsen mellem eposet og romanen«, men her med den centrale tilføjelse, at den kan »overskride denne grænse eftertrykkeligt i retning af romanen« (*Oir*, p. 218). En granskning af disse sider, der i Bachtin-forskningen ikke har tiltrukket sig nogen særlig interesse og i middelalderforsker-miljøer vel dårligt nok er kendte, afslører et overordentligt inspirerende bud på en definition af afgørende elementer i ridderromanen, men de giver også et indblik i styrkerne i Bachtins stilistiske analyse af romanen. Det viser sig, at Bachtins stilistiske romanteori

passer overraskende godt som analytisk værktøj til middelalderromanen på vers og i en vis forstand passer lige så godt til denne romanform, som til de moderne romanformer man normalt forbinder den med (Cervantes og Pusjkin, f.eks.).

Bachtin starter med at pointere, at spørgsmålet om »den litterært-verbale bevidsthed (og i bredere forstand den ideologisk-verbale) hos disse romaners ophavsmænd og modtagere er et kompliceret problem« (*Oir*, p. 216), al den stund det langt fra er en tekstform, der som i eposets tilfælde blot består af ét sprog, der skal tilpasses ét materiale, hvilket er den negative definition af de etablerede litterære genrers (epos, drama, lyrik) uproblematisk forhold mellem sprog og materiale. Det er bemærkelsesværdigt, at Bachtin allerede i midten af trediverne indså det specielle i Chrétien og højmiddelalderens sociokulturelle situation, en erkendelse som i middelalderforskningen på dette tidspunkt kun lå i kim. Den bestod i, som Bachtin påpeger, at højmiddelalderlige forfattere som Chrétien eller von Eschenbach tilhører et fuldstændig »ideologisk centraliseret« socialt miljø, hvilket er vanskeligt at forene med idealet i Bachtins romantænkning, nemlig kontakten med og den mere eller mindre refrakterede (Bachtins metafor for sprogets brudte mimesis) viderefremmede af de vækstlag i sproget, der sjældent udtrykker en centraliseret, lukket elites bevidsthed. I dette tilfælde drejer det sig om riddersegmentet i højmiddelalderen, der i den internationaliserede hofkultur kunne leve et liv næsten uden nogen kontakt med andre end sin egen sociale stand, og dette segment beskriver Bachtin derfor som »nærmest af kastemæssig karakter i kraft af sin selvsikre og sociale lukkethed og selvcentrerethed« (*Oir*, p. 216).

Problemet for denne bevidsthed er, at den ikke hænger uproblematisk sammen med et materiale og et sprog, som den organisk kan benytte sig af i en kulturel selvfremstilling og dermed selvforståelse: Den rådede »ikke over et fælles enhedssprog, som vokser organisk sammen med den kultur-ideologiske verdens fælles myter, overleveringer, livsforestillinger, traditioner og ideologiske systemer« (*Oir*, p. 216). Over for denne ideologiske centralisme er bevidstheden derfor kulturelt og sprogligt »dybt decentraliseret og i betydelig grad internationaliseret« (*Oir*, p. 216). Resultatet bliver det paradoksale, at der nok kan skabes en stil, men at det sker på trods af materialets genstridighed. Den kunstneriske bevidsthed, der ønskede at befatte sig med et stof, som kunne svare til den og udtrykke det centraliserede ideologiske miljø, den var en del af, levede nemlig i en kulturverden af fremmede ord:

»Denne bevidsthed beskæftigede sig uafbrudt med det fremmede

ord og den fremmede verden: den antikke litteratur, den tidligt kristne legende, den bretonsk-keltiske overlevering [...] – alt dette hørte til det forskelligartede forskelligsprogede materiale (fra latin og de nationale sprog), som ridderromanens fælles stands- og klassemæssige bevidsthed klædte sig i for således at ophæve dette materiales fremmedhed« (*Oir*, p. 217).

Bachtin bevæger sig her ind på det omfattende kilde spørgsmål, der indtil ca. 1900 prægede for ikke at sige plagede Chrétien-forskningen, idet hovedparten af middelalderfilologerne kæmpede med at etablere kilderne til teksterne i stedet for at studere teksternes form, sprog og ideologiske og kulturelle stilling i perioden. Som vi skal se, manøvrerer Bachtin fornuftigt rundt om dette problem, idet han mindre kerer sig om kilderne som sådan (der oftest går under betegnelsen *matière* i middelalderfilologien¹¹), men derimod om middelalderlitteraturens omformning af disse til et nyt og mere eller mindre selvstændigt litterært og ideologisk univers.¹²

Ud fra denne indledende beskrivelse når Bachtin frem til en særdeles slagkraftig definition af både den middelalderlige versroman og middelalderlitteraturen i bredere forstand:

»Oversættelse, omdannelse, omtolkning, omaccentuering – den facetterede gensidige orientering mod det fremmede ord og den fremmede intention – således kan man bestemme den proces, hvor den litterære bevidsthed, der frembragte ridderromanen, former sig. [...] Materiale og sprog var ikke en ubetinget, på forhånd givet enhed (som tilfældet var for skaberen af eposet), men var sønderdelt og splittet fra hinanden og måtte først finde hinanden« (*Oir*, p. 217-218).¹³

Bachtins bemærkninger mangler, som det er fremgået, konkrete historiske eller litterære henvisninger på de to første sider, men til slut fremgår det, at det værk, der efter hans mening er mest repræsentativt, er Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, der allerede kan »betegnes som ægte roman« (*Oir*, p. 218), og det skyldes bl.a., at hos Eschenbach »findes [der] ikke et gran af talens verbale naivitet« (*Oir*, p. 218). Derfor kan hans roman blive en prototype på ikke blot versromanen men – vil jeg mene – også på den moderne roman:

»Denne roman er den første og mest dybtgående, virkelig tistemme tyske roman, som formåede at forsone sine uvilkårlige intentioner med en nuanceret og sublim overholdelse af en distance i forhold til

sproget, og med den relativiserende beskaffenhed og objektive lethed ved dette sprog, der med et let smil fjerner sig en smule fra autors mund« (*Oir*, p. 218).

Her er Bachtin langt forud for sin tid i sin forståelse af middelalderens versromans sproglige og stofflige heterogenitet, og selv om hans kronotopiske bemærkninger om versromanen ikke er særligt følsomme, så undgår han at viderekolportere sin egen samtids, altså 1930'ernes og '40'ernes, i visse henseender forsimplede billede af middelalderens versromaner. En række epokegørende nylæsninger af ridderromanens formsprog siden 1960'erne har vist, at den udmærker sig ved en række af de træk, som Bachtin allerede tidligt, og senere andre med ham, betragter som centrale for romangenren, også den moderne roman.

Jeg er hermed nået frem til en slags tese for den resterende del af min artikel, nemlig at det er nødvendigt at arbejde med en lang romanhistorie for at komme tilbage til romangenrens virkelige rødder; denne generelle historiske erkendelse har Bachtin længe stået som talsmand for, og selvom visse af hans tekster afviste middelalderromanen, så godtgør et nøjere studium af et par tætte sider i *Ordet i romanen*, at Bachtin faktisk har nogle meget stærke bud på den tidlige romankunsts karaktertræk, også selv om han formulerede, og måske erkendte, det på et alment, næsten intuitivt grundlag. I det følgende vil jeg bl.a. se nærmere på Chrétiens roman *Erec et Enide*, hans første ridderroman omhandlende Kong Arthurs hof og ridderne om det runde bord, som indledte ridderromanens lange og rige historie. Efter en gennemgang af nogle få af de mange interessante aspekter af bl.a. denne bog, vil jeg til slut nå frem til at fastslå Chrétiens – og den højmiddelalderlige versromans – naturlige plads i den moderne romans slægt. Ikke som en primitiv forfader eller en fjern fætter, men som et fuldgyldigt medlem af familien.

Chrétien de Troyes som eksempel

Erec et Enide, skrevet ca. 1170, er smukt komponeret som en middelalderlig tredelt altertavle, hvor en lang indledning og en omtrent lige så lang afslutning omkranser det, der ser ud til at være hovedhandlingen.

Vi tror, vi ved om ridderromaner, der jo siden Don Quixote har haft elendig presse, at de forherliger kærlighed og tapperhed, er dybt sentimentale og romantiserende, at de er skrevet i et urealistisk og verdensfjernt sprog, og at de tillige er et skalkeskjul for en reaktionær politisk propagandainsats til fordel for tidens aristokrati. Det er dette billede, jeg i det følgende vil forsøge at rukke lidt ved med støtte i en foranalyse og

nogle tematiske bemærkninger.

Et afgørende aspekt ved den moderne roman er dens realisme i forhold til en levendegjort virkelighed, der nødvendigvis står i et vist modsætningsforhold til fikcionaliteten i de værker, der skabes. Et studie af bl.a. *Erec og Enide* vil vise, at udviklingen fra epos og historie til romanagtig fiktion er et resultat af nogle aspekter af det tolvte århundredes litteratur. Og det vil også vise sig, at Chrétien så langt fra er en naiv forfatter uden lyst og evne til i sine fiktive tekster at reflektere over fiktionens muligheder og i samme greb inddæmme nyt land for vestens litterære bevidsthed.¹⁴

Dette spørgsmål har bl.a. at gøre med litteraturens forhold til de kilder, der forlener den middelalderlige tekst med autoritet. Middelalderens litteratur, tænkning og hele livsform generelt, er kendetegnet ved en fokusering på de autoritative og autentiske forbilleder, og helt i tråd med dette ideal understreger Chrétien flere gange i *Erec*, at han følger en tidligere fortælling, som han dog omskriver på en bedre måde end samtidens omrejsende levebrødsjonglører.

De første ord i *Erec*, og dermed de første ord vi kender fra Chrétiens hånd, lyder derfor: »Bondens ordsprog lærer os, at det, som man ikke regner for noget, kan være mere værd, end man tror. Derfor bør man anstrenge sig, hvor beskeden ens opgave end er, for at gøre det så godt som muligt; ellers kunne man komme til at tie om noget, som var meget bedre værd, og som ville kunne behage.«¹⁵

Og lidt senere:

»Denne fortælling er om Erec, sønnen af Lac; foran konger og foran grever er den [fortællingen] ofte blevet ødelagt og reduceret til fragmenter, af dem der kun fortæller for at overleve. Nu begynder jeg historien, som for altid vil forblive i erindringen, så længe kristenheden består. Dette roser Chrétien sig af« (*EeE*, v. 19-26).¹⁶

Datidens tilhørere har helt automatisk kategoriseret de nøje komponerede linier som en passende indledning ud fra de retoriske regler for prologen (latin: *exordium*), der bl.a. foreskrev, at en litterær tekst skulle indledes med et lille, gerne allegorisk ordsprog, helst med et moralsk budskab. Ordsproget benyttes også i denne sammenhæng som afsæt til det moralske perspektiv, der her i almene termer opfordrer til, at man anstrenger sig med sine gerninger. Mere specifikt er kravet rettet mod Chrétiens egen praksis som forfatter, således at ordsproget udgør en del af middelalderens *topoi*¹⁷ og kan omskrives til: »den, som ved noget, er forpligtet til at dele det med andre.«¹⁸

Men ser vi nærmere på passagen, er det påfaldende, at den autoritet, der umiddelbart henvises til, ikke er en af middelalderens sædvanlige autoriteter. Og en lille omvej omkring autoritetsspørgsmålet i middelalderen vil vise hvorfor. A.J. Minnis, der har undersøgt højmiddelalderens spirende litteraturteori, definerer en auctor, en af middelalderens termer for en forfatter, således: »I en litterær kontekst henviste termen auctor til en, der på en gang var en forfatter og en autoritet, en man ikke blot skulle læse, men også respektere og stole på.«¹⁹ Autoritet var afgørende, og autoritet kunne tildeles det, der ansås for at være sandt og efterlignelsesværdigt ud fra de kristne trossætninger, men spørgsmålet var selvfølgelig hvad der kunne opnå stemplet auctoritas? Det kunne de forfattere, der blev undervist i, og som man citerede, og for at blive det, skulle to krav være opfyldt: teksternes værdier skulle være i overensstemmelse med den kristne tro, og kilden skulle være autentisk. Men dermed er argumentets delvist cirkulære karakter også antydnet: »en auctors værk var en bog, der var værd at læse; en bog der var værd at læse blev nødt til at være forfattet af en auctor«.²⁰ En svær cirkel at komme ud af, især fordi middelalderens lærde i høj grad betragtede sig selv, med den berømte sentens tillagt Bernhard fra Chartres, som dværge, der stod på skuldrene af kæmper. Problemet blev derfor af og til løst ved, at man tildelte en tekst, man af en eller anden grund fandt værdig til at blive forvandlet til en autoritet, en autoritativ forfatter, mens man kun i meget sjældne tilfælde frakendte en tekst eller en forfatter autoritetsværdigheden og derved kastede teksten og/eller forfatteren ud i glemslens mørke.

Vender vi nu tilbage til Chrétien, så er det autoritative fundament for tekstens prolog jo »li vilains« (dvs. Bonden eller i bredere forstand alle ikke-adelige²¹), hvis ordsprog altså indeholder tilstrækkelig sandhed til at indgå i en prologs helt standardiserede retoriske mekanik. Og i de efterfølgende linier betoner Chrétien, at hans værk bygger på et tidligere eventyr: »Et il [Chrétien] tret d'un conte d'avanture« »Og han bygger på en eventyrfortælling« (*EeE*, v. 13-14).²² Et spørgsmål melder sig straks: Hvorfor skulle romancen om Erec, bygget på en »conte«, egentlig være værdig til at huskes til evig tid (hvilket loves i prologen)? Det er jo hverken antikt eller religiøst stof, der skal fortælles om, og den »conte«, der henvises til, forbliver anonym og glider dermed betragteligt nedad i det middelalderlige autoritetshierarki? Chrétien vil med denne sært tøvende indledning overskride sin tids (for ham) forældede konventioner i kraft af en typisk kombination af overleverede og nye elementer. Det er derfor, han bruger et helt kodificeret retorisk skema til at introducere »vilains«-elementet på central plads i sin tekst. Han lader en vilains-henvisning, der ikke i sig selv nyder auctor-autoritet, blive støttet af alle de helt konforme

retoriske udenværker, der som et stillads stiver vilains-henvisningen af og tildeler den autoritet inden for tekstens univers. Den teknik bruger han også i sin henvisning til den mystiske »conte« (som for øvrigt aldrig er blevet, og sikkert heller aldrig vil blive, identificeret). Men Chrétien glider hurtigt tilbage i den helt topos-dominerede form, idet han i den sidste del af passagen understreger både sine egne anstrengelser og i samme åndedrag sine manglende evner. Disse træk er helt almindelige topoi i middelalderens romance-prologer, hvor forfatteren efter antikt forbillede forsøger at opnå læserens sympati.²³

Fra starten domineres teksten altså af en slags tvivl – en rysten på hånden – idet Chrétien på den ene side i helt ortodoks forstand overholder retorikkens forskrifter angående en konventionel exordium (overleveret fra antik tradition og reaktualiseret i tidens katedralskoler), og på den anden side garnerer den med sin absolutte nutid og med en ikke-autoritativ tekst i form af henvisningen til »li vilains« og til en »conte«. Derefter går fortællingen i gang, og lytteren og den senere læser (datidens versromaner blev skabt til mundtlig fremførelse) kan trygt forlade sig på, at forfatteren på den ene side er retorisk dannet og på den anden side har en dybere mening med fortællingen, som det er umagen værd at give videre. Men det retoriske fundament skælver en smule; den latinske retorik er blevet smittet med et folkesprogligt, nutidigt element.

Chrétiens udfordring af konventionerne

Chrétien er altså hele tiden omhyggelig med at garantere, at hans tekst ikke er det pure opspind, men derimod en respektabel genskrivning af en tidligere tekst. Han følger dermed en ganske normal praksis i højmiddelalderen, hvor imitation af tidligere autoriteter blev vurderet højere end egentlig selvstændig skabelse, præcis som Bachtin definerede det ovenfor: »Oversættelse, omdannelse, omtolkning, omaccentuering – den facetterede gensidige orientering mod det fremmede ord og den fremmede intention – således kan man bestemme den proces, hvor den litterære bevidsthed, der frembragte ridderromanen, former sig.« Men spørgsmålet er, hvordan denne genskrivning finder sted? Selv om Chrétien påstår, at han blot genskriver (måske endda oversætter) en tidligere kilde, som han nogle steder omtaler som en »conte«, et eventyr, andre steder henviser til en »livre« (altså en skriftlig kilde), så er hans pointe nemlig, at han omdanner denne til en ny, smuk form eller komposition – dvs. en helhed. En »molt bele conjointure«, som det hedder med en stærkt omdiskuteret²⁴ formulering: »Et il [Chrétien] tire [d']un conte d'aventure / Une molt bele conjointure.« (Og han uddrager fra denne eventyrlige fortælling /

en meget smuk komposition/form/helhed, *EeE*, v. 13-14.) Det er denne nye komposition af det gamle materiale, og ikke det oprindelige stof, som Bachtin ovenfor beskrev som den »antikke litteratur, den tidligt kristne legende, den bretonsk-keltiske overlevering [...] – alt dette hørte til det forskelligartede forskelligsprogede materiale (fra latin og de nationale sprog)«, der vil sikre ham hans udødelighed. Og her står vi pludselig over for en ny forfattertype – som med en vis ret kan kaldes moderne.²⁵

Men ikke nok med det: Henvisningerne til hans kilder viser sig at være ret uigennemsigtige. Henvisningerne, bl.a. i prologen, til en »conte« og senere til en »livre« er formentlig en skinhenvisning: Han har efter alt at dømme ikke haft en tekst foran sig, som han ellers påstår, men gengiver i stedet brudstykker fra flere forskellige bretonske myter (og følger dermed Marie de Frances metode, uden at vi dog ved, om de har kendt hinandens tekster). Den praksis er igen helt normal og blev flittigt benyttet ud fra devisen hellere henviser til en kilde, der måske eksisterer, end slet ikke henviser til noget!²⁶ At Chrétien desuden begynder sin tekst med en prolog, helt efter latinsk retoriks regler, er i samtiden også blevet værdsat som et tegn på, at han overholder spillereglerne. Senere referencer til antik lærdom og et par standardiserede hyldester til Kong Arthur (der beskrives som endnu mere gavmild end både Cæsar og Alexander den store) tjener samme funktion.²⁷ Men samtidig gør Chrétien grin med sine forbilleder og med alle de regler, der omgærdede skrivekunsten, og denne implicite kritik kan vi bl.a. læse frem af formelle træk i hans værker.

Marie-Louise Ollier og Rupert T. Pickens²⁸ har i hver sin sammenhæng understreget to lag i Chrétiens tekster: De fortidige hændelser og den nutidige fortælling om og ordning af dem. De mange nutidskommentarer peger på en selvbevidst fortæller- og forfatterinstans, der i kraft af sin »molt bele conjointure«, Chrétiens berømte beskrivelse af sit eget formelle mesterskab, behandler den tidligere kilde (eller stoffet, *matière*) på en ny måde. Understregningen af den nutidige fortælleposition peger derfor på, mener bl.a. Vance, at det fortidige element ikke opfattes som en historisk sandhed, men som et stof, der skal formes af kunstneren. Fokuseringen på den nutidige formning af stoffet og den deraf følgende nedvurdering af det historiske stofs autoritet, ser vi et klart eksempel på i *Erec*-prologen. Her understreger Chrétien, at han med sin »molt bele conjointure«, og i modsætning til jonglørerne, vil gøre sit navn, Chrétien, kendt i hele kristenheden (med det kvikke rim »crestiantez«/»Chrestien«!):

»Nu begynder jeg historien, som for altid vil forblive i erindringen i al den tid som kristenheden består. Dette bryster Chrétien sig af.«²⁹

Det er ikke kun centralt i den sammenhæng, at Chrétien ikke lader eventyret i dets oprindelige matrixform stræbe efter udødelighed, men at det derimod er hans egen version, der (potentielt!) vil blive udødelig. Det kan også bestemmes som en overgang fra de mundtligt overleverende jonglørers mindre formfuldendte fortællinger til Chrétiens bevidst og raffineret skriftligt ordnede værker – et træk der peger frem mod den moderne literaturs uomgængelige skriftlige karakter.

Et eksempel på denne ekstreme formning af stoffet, der desuden peger på Chrétiens bevidsthed om fortælleaktens centrale karakter, findes i *Loveridderen* fra omkring 1180, der i mange henseender handler om vigtigheden af at fortælle historier – og at fortælle historier rigtigt. Dette temas fremtrædende plads antydes fra starten af romanen, der udgøres af en meget lang mise en abyme i form af Calogrenants eventyr, som fungerer som et forspil til Yvains eventyr. Dette eventyr fortælles første gang ved kong Arthurs hof (men uden dennes tilstedeværelse) af Calogrenant; derefter genfortælles denne fortælling af Yvain, da han er på vej til at hævne fætterens Calogrenants forsmædelige nederlag som en fortælling i fremtidsform (om hvad der senere forhåbentlig vil ske). Herefter har vi så fortællerens skildring af Yvains kamp med og forfølgelse af Tordenridderen, hvilket udgør tredje udgave af stort set den samme fortælling. (Når Yvain for øvrigt ikke lader sig nøje med at have besejret Tordenridderen, men blodtørstigt forfølger ham, skyldes det, at han ønsker at have et bevis for, at den fortælling, han kan bringe hjem, oven i købet er sand.) En fjerde gang refereres fortællingen, idet han fortæller eventyret da han lidt senere møder Kong Arthur og hans hof – og så er Calogrenants/Yvains eventyr endelig sat på plads!

Fortælleakten og fortællingens betydning er altså genstand for en ironisk gentagende fremvisning, der er udtryk for en spørgende undersøgelse af fortællingen som fænomen, samt sprogets betydning i bredere forstand. Men denne besættelse af fortælleakten peger også på, hvordan det fortællende pseudo-nutidsniveau har tendens til at overskygge det fortalte niveaus emner, hvilket understreger, for at vende tilbage til Bachtins indledende bestemmelse af middelalderromanen, at dette ikke er »naiv« litteratur; det er en litteratur, der helt bevidst oversætter og omdanner men også kreativt genskriver og frækt udspørger sine kilder. Og det er en litteratur, der dermed brænder alle broer i forhold til de foregående tiårs pseudohistoriske helteskildringer af bl.a. Kong Arthurs bedrifter, og dermed også tager skridtet fra epos (i de foregående heltekvad hvoraf Rolandskvadet fra ca. 1100 er det kendteste) til roman.³⁰

Denne holdning afspejles naturligt nok på det tematiske niveau i Chré-

tiens romankunst, og jeg vender her tilbage til *Erec et Enide* som eksempel.

Kærlighed og ridderlighed?

Emnet for Chrétien's romaner, der er blevet identificeret som kærlighed, ægteskab, eventyr, ridderlighed, høviskhed og kongemagt³¹ er ofte blevet kogt ned til en modsætning mellem ridderskab og kærlighed. Og begge begreber underkastes i Chrétien's romaner en kølig analyse, der ofte ender med at antyde, at kærlighedsidealets virkelige historiske betydning (bl.a.) var, at det fungerede som en adgangsbillet til ellers utilnærmelige lag på den sociale rangstige for ridderne. Og tilsvarende at ridderlighedsidealets egentlige funktion (bl.a.) var, at det dannede et velegnet skalkeskjul for uhammet, blodig voldsudøvelse.³²

Denne kritiske indstilling til det, der burde være selve hjørnesteenene i den høviske kultur, kan nok bedst illustreres ved at se på handlingsgangen i *Erec og Enide*, der indledes med en overidyllisk optakt, den ene sidefløj i altertavlen, hvor det unge par overraskende hurtigt får hinanden og beskrives som det perfekte par:

»De var så ens og ligeværdige i sæder og udseende, at ingen ville kunne sige, hvem der var den bedste, den smukkeste eller den klogeste. De havde samme gemyt og passede perfekt til hinanden. De stjal hinandens hjerter; aldrig har to så skønne skabninger været forenet af lov eller af ægteskab.«³³

Handlingen kommer imidlertid først rigtigt i gang, da den nygifte Erec lader sin ridderlighed forfalde og, groft sagt, ligger og driver den af i sengen med sin kone som en anden forelsket teenager:

»Men Erec elskede med så stor kærlighed, at han ikke længere ke-rede sig om våben eller turneringer.«³⁴

Derfra drejer handlingen sig om, hvordan og i det hele taget hvorvidt kærlighed og ridderlighed i krig og turneringer kan forsones, samt om hvad kærlighed og ridderlighed egentlig er; de udsættes for svare prøvelser i Chrétien's fiktive univers.

Dermed udsættes det sentimentale og romantiserende også for en kraftig kritik, bl.a. ved hjælp af en gennemborende og for Chrétien meget karakteristisk ironi. Den viser sig bl.a. i måden, hvorpå Erec skal genvinde sin ridderlighed: Nemlig ved at tage på togt med sin kone og finde merit-

givende eventyr til sit ridder-cv. Enide hører på et tidspunkt om hoffets sladder om Erec:

»Han blev bebrejdet så meget af riddere og fodfolk, at det kom Enide for øre, at Erec med sit forræderi mod våbnene og ridderskabet fuldstændig havde forandret sin livsform.«³⁵

Enide er dybt beskæmmet over dette, men vover ikke at afsløre det for sin ægtefælle, indtil hun en dag tvinges til at afsløre grunden til sin sorg, der ikke længere kan skjules. Hun føler, at det er hendes fejl, at hendes mand nu er til grin og foragtes ved hoffet, men da hun afslører tingenes tilstand, forbitres han så voldsomt, at han ufortøvet beder hende om at gøre sig rejseklar, hvorefter han selv iklæder sig det fulde ridderudstyr. Han slæber derefter, næsten i bogstavelig forstand, konen med som en lokkedue på sine raids ud i verden. Hvor han skal hen, ved han ikke (præcis som den tåbelige eventyryrlystne Calogrenant i *Løveridderen*), blot at han er på jagt efter eventyr, hedder det lakonisk (*EeE*, 2779), og på rejsen behandler han sin hustru uhøvisk for ikke at sige ydmygende. Som det mest markante forbyder han hende, som var hun et tyende, at ytre et eneste ord. Det sker ud fra en vag forestilling om, at hun kan skade ham, og som sagt for at markere hendes inferiøre position. Uheldigvis for hans ridderære roder han sig ud i en række eventyr, hvor det lige præcis er Enides verbale advarsler, der redder ham ud af de selvforskyldte vanskeligheder.

Jeg tolker dette som en slet skjult hån overfor en maskulin og tilknapet ridderligheds uduelighed i en verden, der er i færd med at blive moderne. Dvs. en verden, hvor sproget ikke blot er et appendiks til handlinger, men hvor ord er en essentiel del af selv en ridders liv, og hvor et menneske, der ikke mestrer ordet, ikke mestrer livet. Dette tema foldes ud i *Løveridderen*, hvor hverken Yvain/*Løveridderen* eller hans kone, men derimod den tro tjenestepige Lunete er heltinden, der som en skarp-sindig og empatisk motor får hele kærligheds- og ægteskabskabalens til at gå op i kraft af sin udsædvanligt rige verbal-retoriske begavelse. Der spørges dermed både til sprogets epistemologiske evner til at repræsentere verden og dets evne til, med retorisk vigør, at fungere som effektive (sprog)handlinger i Chrétien's tekster.

Dermed udgør en roman som *Erec og Enide*, og resten af Chrétien's romaner, langt fra en entydig hyldest til riddervæsenet, endsige det aristokrati som ridderne i det tolvte århundrede begyndte at føle sig som, og endda være, en del af. Og for en klerk, dvs. en kirkeligt uddannet men ofte hof-ansat forfatter som Chrétien, har denne pointe været vigtig at understrege i det tolvte århundrede, hvor ridderlighed ellers var aristo-

kratiets grundlæggende ideal.³⁶

Men hvad så med Kong Arthurs hof? Det kunne umiddelbart se ud som om, kong Arthurs hof idealiseres i disse tidlige ridderromaner, og at Kong Arthur er et symbol på den begyndende centraliserede statsdannelse omkring en konge. Det kunne i så fald tolkes som, at Chrétien var en fortaler for denne nye statsform, idet Arthur-figuren, en måske virkelig eksisterende helteskikkelse fra o. 500 e.v.t., blev brugt som et symbol, der kunne legitimere monarkiets ideologiske og politiske centralisering. En begyndende statsdannelse der, med en mellemstation i Karl den stores bestræbelser i den karolingiske renaissance, forsøgte at videreføre den romerske stats storhed i bl.a. det frankiske rige.³⁷

Går man Chrétiens Arthur-billede efter i sømmene, bliver billedet mere kompliceret. Mens Kong Arthur i *Erec et Enide* nok er en stærk og idealiseret kongeskikkelse, bliver han i de senere romaner til en træt gammel mand uden styr på sit hof. Tendensen udarter i ekstrem grad i den anonyme prosafortsættelse af Arthurlegenden, den nyligt til dansk oversatte *Kong Arthurs død* fra 1200-tallet (Kbh. 2002) der ender nærmest apokalyptisk. Men samme tendens kan spores i Chrétiens egne senere romaner; *Løveridderen*, f.eks., indledes med hoffets undren over den fraværende Kong Arthur og de interne kævlerier, der præger hoffet. Men hvorfor benytter Chrétien så Kong Arthur som omdrejningspunktet for sine romaner? Erich Köhler har foreslået, at Chrétien er talerør for et aristokrati, der er i færd med at miste sin magtposition til monarkiet (som grundfæster sin position på denne tid) på den ene side, og et byborgerskab (støttet af kongen, der på den måde fandt en allieret mod både kirken og aristokratiet). Efter Köhlers opfattelse fremstiller Chrétien et idealiseret billede af Kong Arthur, i form af den perfekte feudalherr, der kæmper og bestemmer på lige fod med sine riddere, hvilket i aristokratiets selvforståelse var lig med dem selv. Altså et litterært billede af Kong Arthur hvis egentlige hensigt var at kritisere periodens virkelige kongemagt, der stræbte efter at fratage aristokratiet magten.³⁸

Derved bliver spørgsmålet, om Chrétien bør betragtes som det franske aristokratis talerør? Jeg er ikke sikker. Chrétien idealiserer umiddelbart ridderstanden, præcis som man måtte forvente af en mand, der levede, så vidt vi ved, på ridderstandens nåde. Men på den anden side var han som forfatter og klerk et dannet menneske, hvis subjektive (æstetiske, smagsmæssige) såvel som objektive (økonomiske og magtmæssige) præferencer efter al sandsynlighed lå langt fra det ridderskab, der, som Bachtin påpegede, ikke i sig selv havde det sprog og de former til rådighed, der kunne formulere deres klassebevidsthed, hvorfor de havde lige så meget brug for klerkene, som klerkene havde brug for mæcenerne ved hoffene.³⁹ Og

efter min opfattelse afslører Chrétien i en lang række passager en så skarp ironisk distance i forhold til, for ikke at sige latterliggørelse af, ridderskabets idealer og konkrete opførsel, at han nok snarere ønsker at kritisere det aristokrati, han er betalt for at hyld.

Chrétiens »realisme«?

Og realismen: Altså en mere eller mindre sanddru skildring af en genkendelig omverden, hvilket er et krav i næsten alle romandefinitioner, og som har været en stærkt medvirkende årsag til den moderne romans umådelige succes? Erich Auerbach mente i *Mimesis*, i hans stærkt kritiske læsning af *Løveridderen*, at Chrétien skabte en isoleret aristokratisk klasses selvportræt – og det var ikke venligt ment! Men det er trods alt en overdrivelse, der nok beror på en ideologisk forudindtaget holdning fra Auerbachs side – og en manglende dialektisk forståelse af, at det isolerede aristokrati blev tvunget til at nærme sig andre sproglige og kulturelle kilder, idet det ikke besad et materiale og et sprog til at fremstille sin egen virkelighed.⁴⁰ Men det er selvfølgelig rigtigt nok, at vi ser et specielt udsnit af de sociale lag i datidens Frankrig, nemlig ridderstandens, og at den sociale eller lingvistiske bredde langt fra er så udstrakt som hos f.eks. Cervantes.

Ser man mere uheldet på Chrétiens fem romaner, må man imidlertid erkende, at man samtidig får indblik i et forholdsvist bredt udsnit af højmiddelalderens livsformer. I flere af romanerne skimter man de sociale og rumlige omgivelser i det tolvte århundredes Nordfrankrig. Derfor kan Chrétien også skildre de sociale forholds indflydelse på det enkelte menneske. f.eks. i *Erec et Enide*. Enide er således datter af en falleret ridder, og denne families nedværdigende fattigdom er et vigtigt tema i første del af bogen og for øvrigt et historisk realistisk udtryk for en reel risiko i datidens riddermiljø: Man kunne tabe formuer ved at deltage i ridderturneringer, der ikke kun drejede sig om ære, men som også var materielt indbringende (for dem der vandt).⁴¹ Vi får desuden indblik i adelens og ridderskabets boligforhold, den spirende urbanitet som er typisk for perioden, og vi ser i udkanten skildringer af en spirende handelsstand, den præindustrielle klædefabrikation samt en række antydninger af det tolvte århundrede som et »risikosamfund« domineret af frygt for bl.a. riddernes (som burde være samfundets ordenshåndhævere) vold og plyndring.

Alt i alt mener jeg derfor godt, man kan sige, at Chrétien skildrer et relativt bredt udsnit af det tolvte århundredes virkelighed i sine romaner (der burde omhandle kong Arthurs sjette århundrede!), men der er ingen grund til hverken at tro eller forvente, at han er en realist i det nittende århundredes tradition, sådan som Auerbach kan have en tendens til at

læse ham. En egentlig social determination af romanpersonerne finder vi nemlig ikke: tværtimod. Et menneske hos Chrétien kan nok være fattigt og leve usselt, men disse accidenser vil kun i ringe grad indvirke på personernes substans (med den lidt senere skolastiske sprogbrug): Forskellen mellem gode og slette handlinger kan ikke forklares ud fra de sociale omstændigheder men ud fra den enkeltes moral. Men som så meget andet i Chrétiens fiktive univers er det sociale spørgsmål berørt, spurgt til – men det besvares ud fra en middelalderlig mentalitet, hvad ellers?! Egentlig omverdensrealisme – der beskriver de nedre sociale lags vilkår i al deres lurvede fattigdom, for ikke at tale om at disse vilkår bliver psykosocialt determinerende for fiktionens karakterer – finder vi ikke her, den skal man helt frem til den picareske roman eller Cervantes 3-400 år senere for at finde eksempler på, selv om den kan skimtes i fragmenter i middelalderens kortformer, og endda kan dukke frem i prosaformer allerede i antikken hos Apulejus og Petronius.

Afrunding

Jeg har forsøgt at argumentere for, at den moderne roman vokser frem af nogle middelalderlige rødder, man kan få øje på ved at benytte sig af en »lang« romanhistorie. Og desuden at denne lange romanhistorie med fordel kan kombineres med Bachtins tvetydige diskussioner af ridderromanen. Jeg håber således at have sandsynliggjort, at der er gode grunde til at betragte Chrétien de Troyes' romaner som et tidligt bud på en europæisk romandiskurs. Hans romaner er spørgende snarere end svarende, de undersøger hovedtemaerne kærlighed og tapperhed, og de reflekterer på en »skæv« realistisk måde en række sociale fænomener i det tolvte århundrede. Chrétiens versromaner blev, som Beate Schmolche-Hasselmann viser i sin genrestudie *Der arthurische Versroman von Chrétien bis Froissart*, 1980, en afgørende genremodel, som generationer af efterfølgende forfattere imiterede, ændrede, skrev videre på. Men det var frem for alt Chrétiens ufuldendte og mystisk farvede roman om heltten Perceval og jagten på den hellige gral, der nærmest kaldte på, og fik, en lang række prosafortsættelser i de følgende århundreder.

Men set i et moderne perspektiv er der et andet aspekt ved Chrétiens romaner, der er lige så vigtigt som den spirende realisme, de effektive narrative skemaer (der er underholdende og symbolske på samme tid), og som til afslutning blot skal nævnes: og det er hans opgør med ideen om, at litteraturen har en underordnet status i forhold til hhv. filosofi/teologi og historie. Litteratur bliver for Chrétien, og som antydnet ovenfor også for Marie de France, en ny autoritet med ham selv som en moderne, fuld-

gyldig auctor. Derfor har hans romaner et meget vigtigt afkast, der peger fremad i litteratur- og kulturhistorien og ind i vores moderne opfattelser af, hvad en kunstner er: En selvbevidst og stolt mand eller kvinde, der ikke blot ikke er anonym men i allerhøjeste grad *brander* sit produkt med et effektivt stempel: sit eget navn.

Noter

- 1 Caroline A. Jewers: *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, Gainesville 2000, p. xi.
- 2 Se blandt mange eksempler Lennart J. Davis: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1983 og William B. Warner: *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Writing in Britain, 1684-1750*, Berkeley og London 1998. Tak til Tue Andersen Nexø for disse henvisninger.
- 3 Se Viktor Shklovsky: »The Making of Don Quixote« i *Theory of Prose*, Illinois 1990 (org. 1929).
- 4 Georg Lukács: *Romanens teori*, Århus 1991, opr. udgivet under første verdenskrig.
- 5 Jeg følger her delvis Frederik Tygstrups klassificering i oversigtsartiklen »Romanforskning« i *K&K* 95 (2003).
- 6 For en kritisk indføring i Bachtins forskellige romanteorier, se Jørgen Bruhn: *Romanens tænker. M.M. Bachtins romanteorier*, København 2005.
- 7 Man finder et voldsomt angreb på Bachtins betydning for middelalderstudier i almindelighed, og hans begreber om latterkultur og karneval i særdeleshed, i Dietz-Rüdiger Moser: »Lachkultur des Mittelalters? Michail Bachtin und die Folgen seiner Theorie« i det velrenommerende, men konservativt orienterede tyske litteraturhistorietidsskrift *Euphorion*, 84. Band, 1. Heft. I *Euphorion* 85. Band, 1. Heft blev hans udfald voldsomt kritiseret af Elena Nährlich-Slateva, mere forsonligt diskuteret af Aaron J. Gurjewitsch, hvorefter Moser selv forsvarede sin position. En afbalanceret kritik finder man i femte kapitel af A. Ai. Gurevich: *Medieval Popular Culture*, Cambridge og New York 1990. Heri kritiseres Bachtins historiske konstruktion hårdt, samtidig med at hans teorier evne til at se nye aspekter i middelalderkulturen anerkendes og udnyttes i en refleksion over forskellige middelalderlige genrer. I en artikel om Cervantes og Bachtin har jeg redegjort for nogle af problemerne i Bachtins syn på middelalderen, se »Useful if Treated with Caution – Carnivalization in Don Quixote« i Mette B. Bruun et al (red.): *The Cultural Heritage of Medieval Rituals – Genre and Rituals*, København 2005.
- 8 Denne lidt kontraintuitive udvikling – først kommer den forfinede digtning på vers og derefter den tilsyneladende simple prosaform – er i øvrigt helt i overensstemmelse med en vigtig påstand i Bachtins tænkning, der netop går ud på at vise, at prosa ikke blot er en slags flad hverdagsudgave af poesien hvilket han, delvist med urette, anklager den russiske formalisme for at gå ud fra. Se for eksempel M.M. Bachtin: *Ordet i romanen*, København 2003, p. 53ff. Efterfølgende henvisninger til teksten sættes i parentes i teksten under forkortelsen *Oir*.
- 9 M.M. Bachtin: »Forms of Time and the Chronotope in the Novel« in *The*

Dialogic Imagination, Austin 1981 (teksten er oprindeligt skrevet ca. 1935), p. 154.

- 10 Op.cit.,p. 154.
- 11 Bl.a. ud fra nogle af Chrétiens poetologiske bemærkninger i forordene til hans romaner. En grundig udlægning af Chrétiens terminologi finder man i Douglas Kelly: *The Art of Medieval French Romance*, Madison 1992.
- 12 Desuden er det tydeligt, at Bachtin her farves af en muligvis hegeliansk eller dialektisk tænkning, der bl.a. kan minde om Erich Köhlers analyser af den oldfranske middelalderlitteratur (som jeg vender tilbage til nedenfor). Men hvor Köhlers analyser især ser troubadourlyrikken og den tidlige Arthurroman som udtryk for en ideologisk klasseretfærdiggørelse på det tematiske niveau, tænker Bachtin typisk nok klassebevidstheden sammen med en sproglig problematik.
- 13 Dette er på kort form en definition af Bachtins kommunikationsteori, der går ud på, at enhver ytring genskriver tidligere ytringer og i den proces omdannes og oversættes (hvilket efter Julia Kristevas mellemkomst, og med et par andre medbetydninger, blev kendt som »intertekstualitet«).
- 14 Fritz Peter Knapp har i *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort*, Heidelberg 1996, belyst disse problemer, dog frem for alt i relation til et genrespørgsmål. Desuden har Walter Haug, en central skikkelse i den moderne tyske forskningstradition, i flere værker gransket spørgsmålet om forholdet mellem fiktion, sandhed og litteratur. I hans seneste bog *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalter und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, opsummerer og sammenfatter han magistralt det frodige forskningsfelt og giver samtidig et meget inspirerende bud på periodens epokale nybrud.
- 15 »Li vilains dit an son respit
Que tel chose a l'an an despit
Qui mout valt mialz que l'an ne cuide.
Por ce fet bien qui son estuide
A torne a bien quel que il l'ait;
Car qui son estuide antrelait,
Tost i puet tel chose teisir
Qui mout vandroit puis a pleisir.«
Erec et Énide in Chrétien de Troyes (éd. Poirion): *Oeuvres complètes*, v. 1-8. (Paris 1994, herefter forkortet til EeE i parentes i teksten), redigeret af Peter F. Dembowski, som benytter Guiot-manuskriptet (BN 794). Jeg oversætter alle Chrétien-citater i det følgende.
- 16 »D'Erec, le fil Lac, est li contes,
Que devant rois et devant contes
Depecier et corrompre suelent
Cil qui de conter vivre vuelent.
Des or comancerai l'estoire
Qui toz jors mais iert an mimoine
Tant con durra crestiantez.
De ce s'est Crestiens vantez.«
- 17 Topos henviser til ofte benyttede »klicheer« eller alment genkendelige måder at omtale f.eks. situationer eller temaer. En ekstremt indflydelsesrig brug af den retoriske term inden for litterære studier er Ernst Robert Curtius, som

- forklarer og eksemplificerer termen i femte kapitel af *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 1952 (opr. på tysk 1948). En vigtig gentænkning af topikbegrebet findes i Eugene Vance: *From Topic to Tale. Logic and Narrativity in The Middle Ages*, Minneapolis 1987.
- 18 Se Pléiade-udgaven af Chrétien's samlede tekster, v. Daniel Poiron, Paris Gallimard 1994, n. 2, p. 1074, samt E.R. Curtius, op.cit., der også citerer Chrétien's passage p. 88, hvor det omtales som et »favorit topos«, der kan omskrives til »besiddelsen af viden forpligter til at dele den med andre.«
- 19 A.J. Minnis: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London 1984, p. 9.
- 20 Op.cit., p. 12.
- 21 Jeg vil ikke forfølge dette ellers interessante aspekt her, selv om *Erec et Enide*, som så mange andre middelaldertekster, præges af en mere eller mindre tydelig modsætning mellem sociale grupper, her ridderne og deres hof over for »vilain«. Selv om vilain altså får lov til at stå som en art kollektiv autoritet bag et efterlevelsseværdigt ordsprog, udgrænses de i resten af romanen. Tydeligst i kroningsscenen i slutningen, hvor det gøres helt klart, at vilain og andre suspekter typer ikke er velkomne (Se G.S. Burgess: *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*, London 1984, p. 99)! Den enkleste måde at beskrive middelalderens sociale hierarki er vha. den tredelte struktur bestående af præster, riddere og arbejdende, en triade som også middelaldertænknerne selv forsøgte at anskue samfundet igennem. (Se for eksempel R.N. Swanson: *The twelfth-century renaissance*, Manchester 2001, p. 66). Imidlertid kan dette enkle skema ikke forklare de sociale distinktioner mellem de præster, der som Chrétien også skriver, de riddere, der nok kæmper, men ikke honoreres i det spirende aristokratiske system, eller forskellen mellem arbejdende handelsmænd der nød en relativt stor frihed, overfor f.eks. fæstebønder nederst i det feudale hierarki, der fristede en slavelignende tilværelse. For en programmatisk beskrivelse af grundene til at læse Arthur-litteraturen ud fra en socialhistorisk optik, se »Introduction: The Social Implications of the Arthurian Legend« i Martin B. Shichtman and James P. Carley (eds.): *Culture and the King. The Social Implications of Arthurian Legend*, New York 1994. Og for en indflydelsesrig undersøgelse af hele den ridderlige tankegangs ideologiske baggrund, se C. Stephen Jaeger: *The Origins of Courtliness – Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals – 939-1210*, Pennsylvania 1985.
- 22 Marie-Louise Ollier har undersøgt brugen af hhv. »conte«, »estoire« og »livre« i Chrétien's fem romaner og mener, at »conte« generelt udtrykker en handlingsrække, »estoire« en overleveret fortælling der står til troende, mens »livre« betyder en bog, altså en skriftlig kilde. Se Marie-Louise Ollier: »The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes« in *Yale French Studies* 51 (1977), p. 26-41, p. 27-28. Det er som sådan, jeg omtaler de tre slags kilder i det følgende.
- 23 Jf. Curtius, op.cit., p. 83, »beskedenheds«-toposet.
- 24 Jvf. Kelly, op.cit.
- 25 Omtrent samtidig formulerer Marie de France et lignende projekt i det berømte forord til hendes *Lais*, her med en mere fremtrædende fokus på, at værdien af hendes værk ligger i hendes velformede genfortællinger af mundtlige fortællinger i modsætning til »blot« at oversætte, kommentere og bearbejde latinske forlæg (»de Latin en Romanz traire«). Se *Lais de Marie de France*

- (ovs. af Laurence Harf-Lancner, udgivet af Karl Warnke), Paris 1990, p. 24.
- 26 Og i øvrigt en praksis, som senere forfattere vil vide at drage nytte af: Guillaume de Lorris gør det for eksempel i de første linier i prologen til *Roseromanen* fra det trettende århundrede (og skin-»henviser« også dér til Macrobius!) fra begyndelsen af det trettende århundrede. Se Guillaume de Lorris et Jean de Meun: *Le Roman de la rose* (ovs. og udgivet af Armand Strubel), Paris 1992, v. 7, p. 42.
- 27 Alexander såvel som Cæsar, middelalderens privilegerede symboler på rigdom og ødselhed, var mindre storslåede og især generøse end Kong Arthur, se *EeE*, v. 6665 ff.
- 28 Citeret i Vance, op.cit., p. 6.
- 29 »Des or comenceraï l'estoire
Qui toz jors mes iert an mimoire
Tant con durra crestiantez:
De ce s'est Crestienz ventez.« (*EeE*, v. 23-26)
- 30 Birgitte Burrichter undersøger i *Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artuslitteratur des 12. Jahrhunderts*, München 1996, fiktionaltens fremkomst i de historiografiske tekster (Geoffroy of Monmouth på latin, Wace på fransk) der er de umiddelbare forgængere til bl.a. Chrétien's tekster. At epøset vender tilbage i talrige skikkelser i den europæiske litteraturs historie er en anden sag.
- 31 Se for eksempel Edward J. Bucklee: »Erec et Enide« i Douglas Kelly (ed.): *The Romances of Chrétien de Troyes*, Lexington, KY, 1985.
- 32 For en, måske overdreven, negativ skildring af den høviske kærlighed, se Georges Dubys korte artikler »À propos de l'amour que l'on dit courtois« og »Que sait-on de l'amour en France au XIIe siècle«, samt den grundigere gennemgang i Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale, alt sammen optrykt i Georges Duby: *Féodalité*, Paris 1996. Duby kritiseres bl.a. i Theodore Evergates (ed.): *Aristocratic Women in Medieval France*, Pennsylvania, Philadelphia, 1999, p. 1-5. For en nuanceret diskussion af ægteskabsforhold i højmiddelalderen, se Michael H. Gelting: »Marriage, Peace and the Canonical Incest Prohibitions: Making Sense of an Absurdity?«, i Mia Korpiola, (ed): *Nordic Perspectives on Medieval Canon Law, editions of Matthias Calonius Society II*, Saarijärvi 1999, p. 93-125. Tak til Kim Esmark for disse henvisninger. En glimrende, og provokerende, diskussion af ridder-skabets (voldelige) væsen findes i Richard W. Kaeuper: *Chivalry and Violence in Medieval France*, Oxford 2001.
- 33 »Si estoient d'une meniere,
D'unes mors et d'une matiere,
Que nus qui le voir volsist dire
N'an poïst le meillor eslire
Ne le plus bel ne le plus sage.
Mout estoient d'igal corage
Et mout avenoient ansable.
Li uns a l'autre son cuer anble;
Onques deus si beles ymages
N'asanbla lois ne mariages« (*EeE*, v. 1495-1504).
- 34 »Mes tant l'ama Erec d'amors,
Que d'armes mes ne li chaloit,

- Ne a torneiomant n'aloit« (EeE, v. 2446-2449).
- 35 »Tant fu blasmez de totes genz,
De chevaliers et de sergenz,
Que Enyde l'oï antre dire
Que recreant aloit ses sire
D'armes det de chevalerie:
Mout avoit changiee sa vie« (EeE, v. 2475-2480).
- 36 For en glimrende, bred indføring i riddervæsenets historie og udtryksformer, se Maurice Keen: *Chivalry*, New Haven og London, 1984, bl.a. kapitel VII.
- 37 Se Beate Schmolke-Hasselmann : »Henry II Plantagenêt, roi d'Angleterre, et la genèse d'Erec et Enide« i *Cahiers de culture médiéval*, xxiv, 1981.
- 38 Jeg refererer her til R. Howard Blochs perspektivrige diskussion af Köhlers teser i *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, Los Angeles, London 1977, s. 192-3, 220ff.
- 39 Chrétien var formentlig en kirkeligt uddannet klerk, der ikke lod sig ordinere til præst, men valgte at leve som forfatter, måske betalt af et af de store nordfranske eller »engelske« (dvs. anglonormanniske, franskdominerede) hoffer, og man kan formode, at han befandt sig i en prekar klemme mellem forskellige grupper. Om Chrétien selv ved vi dog stadig meget lidt – se f.eks. Philippe Walters indledende kapitel »Chrétien de Troyes en son temps« i *Chrétien de Troyes*, Paris 1997.
- 40 Se Erich Auerbach: *Mimesis. The representation of Reality in Western Literature*, Princeton 1991 (opr. tysk udgave Bern 1946), kapitel 6. Auerbach, som i disse år vist nok nyder en renaissance, afslører tydeligt sine præferencer for en moderne realisme i netop dette kapitel, som ender med at afvise, at ridderromanen var en progressiv genre i litteraturens angiveligt større og større mimetiske evne til at skildre virkeligheden.
- 41 Det er et vigtigt tema i første dels præsentation af Enide, se EeE, v. 368-547.

