

*Sofie Kluge*

# 'To hold, as 'twere, the mirror up to nature'

## **Drøm verdensteater og forvandlingen af tragedien i *A Midsummer Night's Dream***

HAMLET

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it.

First Player

I warrant your honour.

HAMLET

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is

from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that, neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men and not made them well, they imitated humanity so abominably.

(*Hamlet*, III, 2)

Som det fremgår af den citerede passage, indskærper Hamlet overfor de skuespillere, der skal opføre *The Mousetrap*, at den seriøse dramatiske kunsts naturefterligning, dens 'spejling af naturen', ikke bør forvrænge dennes træk gennem overdreven gestikulation og deklamation, upassende komik eller almen grovhed. I baggrunden af disse instruktioner lyder der et umiskendeligt ekko af renæssance-poetikens normative, klassicistiske forestilling om *dekorum*: al slags litteratur bør i al evighed adlyde Aristoteles' såkaldte 'regler' om sandsynlighed, takt, afstemthed, renhed, klarhed, naturlighed, og kongruens *res* og *verba* (emne og form).<sup>1</sup> Hamlets instruktioner reflekterer således renæssancens retoriske og poetiske *aurea mediocritas*-ideal gennem henvisningen til en perlerække af stilistiske nøglebegreber. *Poetikken* var da også for relativt nylig blevet genopdaget af de italienske renæssance-humanister efter Konstantinopels fald i 1453, genudgivet 1548 af Francesco Robortelli for første gang siden antikken i sin oprindelige græske udgave med latinsk paralleloversættelse, og tendentiøst fortolket og spredt til Europas latin-kyndige intelligentsia af blandt andre Guilio Cesare Scaliger

- 
1. Ligesom i oplysningstiden opfattede man i renæssancen Aristoteles' bemærkninger om tragedien som et normativt regelsæt, muligvis foranlediget af den autoritet, Aristoteles havde opnået inden for teologien. I dag vil de fleste nok mene, at Poetikken snarere er deskriptiv, end normativ — en opfattelse, som de russiske formalister (Viktor Šklovskij, m.fl.) bl.a. lagde grundstenen til i 1920'erne.

(*Poetices libri septem*, 1561). Renæssance-humanisterne læste enten Aristoteles stærkt forvansket gennem den gammelkendte Horats, eller konstruerede et synkretistisk amalgam af klassiske autoriteter fra forskellige områder, der havde berøring med litteraturen. På det centrale moralsk-didaktiske område var Horats af ikke umiddelbart indlysende årsager blevet den ubestridte klassiske autoritet med det berømte diktum om, at digterne vil gavne og underholde ('aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae', *Ars poetica*, vv. 333-334). Af den ovenfor citerede passage ser vi, hvorledes Hamlet i tråd med renæssance-poetikens moralsk-didaktiske åre eksplicit prioriterer den første del (*prodesse*) af dette poetologiske diktum frem for den anden (*delectare*), når han fremstiller den dramatiske kunsts spejling af naturen moralsk som dét, at vise 'Virtue her own features, Scorn her own image', og i øvrigt udtrykker en betragtelig foragt for det udannede publikum, der kun går op i at blive underholdt, og ikke vil opdrages til dydig adfærd. I en central scene i Shakespeares formodentlig kendteste stykke finder man således en detaljeret æstetisk trosbekendelse, der udtrykker renæssance-poetikens klassicistiske normer og værdier, og som senere skulle blive opfattet af oplysningstidens prominente neoklassicistiske kritikere som det sande udtryk for Shakespeares eget dramatiske program.<sup>2</sup>

Det spørgsmål, jeg i denne sammenhæng vil stille, angår den 'spejling af naturens spejl', der i *Hamlet* selv (1600), men ganske særligt i *A Midsummer Night's Dream* (1596), synes at være resultatet af *mis en abîme*-teknikken med at sætte et stykke op i et stykke. Mit arbejdsspørgsmål lyder som følger: hvad sker der med renæssance-poetikens klassicistiske tradition, og særligt med dens begreb om tragedien, når den dramatiske repræsentation af den menneskelige tragedie, fremstillet retorisk-stilistisk i overensstemmelse med dekorum som det sig hør og bør, fordobles eller ligefrem mangfoldiggøres *ad infinitum* som resultat af teknikken med at sætte et stykke op i stykket? I det følgende vil jeg via en analyse af drømme-toposet<sup>3</sup> i *A Midsummer Night's Dream* afprøve den arbejdshypotese, at renæssancens klassicistiske drama og immanent-antropocentriske begreb om tragedien transformeres til uigenkendelighed gennem Shakespeares brug af *mis en*

---

2. Jf. f.eks. Samuel Johnsons »Preface to The Works of Shakespeare«, in *Augustan Critical Writing*, London 1997, til hans egen kritiske udgave af Shakespeare stykker (org. 1765).

3. Fokuset på drømmen som 'topos' (= en kompleks metafor, eller hvad man på Shakespeares tid vel ville kalde et conceit) implicerer såvel tematiske som formale elementer, og korresponderer efter min opfattelse udmærket med stykkets 'musikalske karakter' som et antal variationer over det samme begreb på forskellige niveauer. Til en lignende behandling af drømmen som en overordnet metafor i *A Midsummer Night's Dream*, jf. R. Lengeler, *Das Theater der leidenschaftlichen Phantasie. Shakespeares Sommernachtstraum als Spiegel seiner Dichtungstheorie*, Neumünster 1975, p. 14.

abîme-teknikken, der helt grundlæggende indsætter tragedien i en større og mere kompleks dramatisk struktur. Jeg vil videre argumentere for, at udkommet af denne transformation af renæssancens klassicistiske poetik i sidste instans er fremkomsten af det barokke drama i dets mest karakteristiske form som et metafysisk, spekulativt og tragikomisk — snarere end tragisk<sup>4</sup> — *theatrum mundi*.

*A Midsummer Night's Dream* er på flere måder et oplagt udgangspunkt for vurderingen af Shakespeares komiske geni. De athenske håndværkeres opførelse af *Pyramus & Thisbe* i 5. akt er eksempelvis altid et hit, ligegyldigt hvor dårlig den pågældende opførelse eller filmatisering af stykket som helhed end er.<sup>5</sup> Alligevel adskiller *A Midsummer Night's Dream* sig fra Shakespeares andre tidlige komedier på samme måde, som Hamlet adskiller sig fra tragedierne: nemlig gennem sin form. På trods af betragtelige forskelle i den måde, dramatikeren bruger formen på i de to stykker,<sup>6</sup> kan *A Midsummer Night's Dream's* forhold til komedien siges at være en parallel til *Hamlet's* forhold til tragedien: begge stykker implicerer en metadramatisk refleksion over teaterillusionens magt, der paradoksalt nok er baseret på destruktionen af selv samme illusion!<sup>7</sup> I løbet af de følgende sider vil jeg fokusere på forholdet mellem *A Midsummer Night's Dream* — Shakespea-

- 
4. I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlin 1925) beskriver Walter Benjamin således f.eks. Shakespeares og Calderóns ideelle barokke sørgespil som en sådan tidstypisk blanding af 'Trauer' (sorg) og 'Spiel', mens han omvendt understreger de tyske barokdramatikeres karakteristisk germanske 'Vergaffung in den Ernst', i.e. deres melankolske optagethed af det historiske scenariums død og ødelæggelse, og hermed forbundne manglende evne til at hæve sig op over det historiske forløbs omskiftelighed og anskue det sub specie aeternitatis som et broget virvar bestående af både tragiske og komiske elementer. Kort fortalt fremstiller Benjamin altså det tyske barokdrama som mere sekulariseret, i.e. som et drama, hvor verdensteatrets guddommelige komedie på tærsklen til moderniteten er blevet til forvandet til 'historiens tragedie', og hvor sammenstødet mellem et begyndende sekulariseret verdensbillede og det herskende teologiske verdensbillede ikke formidles gennem verdens-teater-tankens subtile mediatorer. Benjamin relaterer grundlæggende denne forskel mellem det tyske barokdrama og Shakespeare og Calderón ud fra et teologihistorisk og konfessionsteoretisk perspektiv, idet han relaterer det tyske 'Trübsinn' til den lutherske teologi.
  5. I Michael Hoffmanns temmeligt inkonsekvente og kitschede filmatisering af stykket fra 1999 er 5. akt således det eneste, der fungerer ordentligt.
  6. Jf. Wolfgang Iser der i artiklen »Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare«, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 198 (1961), p. 217 f. hævder, at stykket-stykket i *A Midsummer Night's Dream* tjener som 'Verdeutlichung der Theaterillusion', mens det i Hamlet fungerer som middel til 'Erkenntnis'.
  7. H. Wurmbach pointerer i artiklen »Das Rahmenspiel als Form der sekundären Dramatisierung im elisabethanischen Drama«, in *Theatrum Mundi*. Ed. F. Link & G. Niggel. Berlin 1981, p. 93-95, at den kritiske diskussion af de forskellige variationer af den såkaldte 'secondary dramatisation' (hvortil må regnes det illusions-brydende stykke-i-stykket, mimer, prologer og epiloger henvendt til publikum, etc.) karakteriseres af en modsætning mellem dem, som hævder at disse greb har en illusions-forstærkende effekt, og dem, som hævder, at de signalerer en destruktion af teaterillusionen, der reflekterer en begyndende sekulariseringsproces.

res klart mest eksplicit metadramatiske stykke<sup>8</sup> — og det formentlig ét år ældre *Romeo & Juliet* (1595), idet jeg i den sammenhæng vil argumentere for, at *A Midsummer Night's Dream* er en kompleks spejling af det spejl, som *Romeo & Juliet* holder op foran den menneskelige tragedie, og at det som sådan repræsenterer en barok (metafysisk, spekulativ, tragikomisk) version af den flertusindårige forestilling om theatrum mundi, der er grundlæggende uforståelig ud fra den renæssance-poetik, der kommer til udtryk i Hamlets instruktioner til skuespillerne.

## Drømmens historie

We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep

(*The Tempest*, IV.1.156 f.)

Ikke blot de to stykker-i-stykket (håndværkernes opførelse af *Pyramus & Thisbe* og alfekongen Oberons 'instruktion' af det romantiske drama i skoven med de fire unge elskende i uerkendte hovedroller og Oberon og Puck som tilskuere),<sup>9</sup> men i særlig grad også selve stykkets titel peger i retning af det vigtige metadramatiske aspekt af *A Midsummer Night's Dream*, dets 'spejling af naturens spejl', som jeg altså helt overordnet mener bør ses som et barokt træk.<sup>10</sup> Hvad har drømmen at gøre med dramatisk litteratur? Og

---

8. J.D. Huston kalder i *Shakespeare's Comedies of Play*, New York 1981, p. 121 *A Midsummer Night's Dream* 'Shakespeare's most exuberantly self-reflexive comedy of play.'

9. Jf. Pucks kommentar III.2.110-115: 'Captain of our fairy band | Helena is here at hand | And the youth mistook by me | Pleading for a lover's fee | Shall we their fond pageant see? | Lord, what fools these mortals be!' (*Pageant* = teaterstykke). I passagen med de unge elskendes prøvelser i skoven er der en mængde referencer til 'dukker' og 'snore', der genkalder den antikke dukketeater-metamorfe (Platons *Lovene*, 7. bog), jf. f.eks. III.2.265 ff. Huston (op.cit.), p. 97 kalder Oberon en 'surrogate playwright figure', og fremsætter den hypotese, at håndværkernes opførelse af *Pyramus & Thisbe* er 'a comic rendering of Shakespeare's own dramatic presentation of the story of Romeo and Juliet.' Jf. også J.L. Calderwood, '*A Midsummer Night's Dream. The Illusion of Drama*', in *Modern Language Quarterly* 26 (1965), p. 512; videre S. Fender, *A Midsummer Night's Dream*. London: Edward Arnold, 1968, p. 57 f.

10. Som Wurmbach og andre har pointeret, var 'secondary dramatization' et velkendt fænomen i det engelske drama længe for Shakespeare. Wurmbachs argumentation er imidlertid baseret på eksistensen af mimer, gestiske mellemspill og prologer allerede fra midten af det 15. århundrede, mens stykket-i-stykket, som ganske vist nok er en videreudvikling af andre typer 'secondary dramatization', men givetvis får en helt speciel betydning og funktion i barokken, glimrer ved sit fravær.

hvad har den at gøre med metadrama og 'spejlingen af naturens spejl'? Disse spørgsmål skal jeg i det følgende søge at opklare.

Det europæiske 1500- og 1600-tal havde arvet drømme- eller *visions-*toposet fra antikken via middelalderen. Det er nok på sin plads at give en kort introduktion til dette topos' litteraturhistorie, som, så vidt jeg ved, tager sin begyndelse med Homers historier om konger og heltes fatale og profetiske drømme (*Iliaden*, 1. sang), og om Odysseus' rejse til underverdenen (*Odysseen*, 11. sang); Herodots fortællinger om Kroisos' og Astyages' drømme (*Historiebøgerne*); fortsættes med Platons store visionære myte om soldaten Er, der føres ned i underverdenen, mens han ligger såret på slagmarken (*Staten*, 10. bog); hans diskussion af drømmenes guddommelige oprindelse andetsteds (*Timaios*, 45); Sokrates' beskrivelse af det hinsides i slutningen af *Gorgias*; og tages op i Aristoteles' diskussion af drømmenes oprindelse og divinatoriske funktion (*Om drømme*). Alle disse antikke græske kilder har været med til at præge Shakespeares opfattelse af drømmenes og visionernes hallucinatoriske verden. Hertil kommer en række indflydelsesrige jødisk-kristne kilder, bl.a. Genesis 20:1-15 (Abimeleks drøm), 28:10-17 (Jakobs drøm), 41:1-45 (Josef tyder Faraos drømme); 4. Mosebog 12:6 og Dommenes bog 7:13-14 (Gud kommunikerer med mennesket gennem drømmen); 1. Kongebog 3:4-15 (Salomons drøm); Esters bog 1:1-11 (Mardokæus' drøm); Jobs bog 33:14; Daniels bog, 2:1-47 og 4:1-25 (Daniels og Nabukodonosors drøm), 7-9 (visioner); Matthæus evangeliet 1:20, 3:13; Apostlenes gerninger 23:11, 27:23 og Johannes' åbenbaring. Endelig har en række romerske, senantikke og middelalderlige tekster formentlig spillet en direkte eller indirekte rolle for Shakespeares brug af toposet, så som bl.a. Virgils beretning om Æneas' besøg i underverdenen (*Æneiden*); Ciceros beskrivelse af Scipios drøm (*De re publica*, indflydelsesrigt kommenteret af Makrobius i det 4. årh.); Lukian fra Samosatas satirer »Mennippos' rejse til underverdenen« og »Drømmen eller Hanen« (*Dialoger*); Hildegard fra Bingens *Mystiske visioner*; Dantes vision af det hinsides i *Den guddommelige komedie*; Birgitta af Sveriges *Åbenbaringer*; Catharina af Sienas *Dialoger* (ekstatiske visioner af det hinsides); Johannes af Korsets mystiske digte *Åndelig sang* og *Kærlighedens levende flamme*, der handler om øjeblikke af visionær, mystisk forening med det guddommelige; Francois Rabelais, *Pantagruel* (om drømmetydning).

På trods af denne litterære traditions heterogenitet kan man fremhæve to gennemgående træk, nemlig 1. drømmens eller visionens funktion som medium for 'det fremmedes' opdukken, og 2. diskussionen af drømmens eller visionens legitimitet eller sandhedsværdi som et sådant medium. Begge problemstillinger kommer tydeligt til udtryk hele vejen fra *Iliaden* til *A Midsummer Night's Dream*, og kan kort omformuleres som følger: er drøm-

men eller visionen af guddommelig oprindelse, og ergo mere 'sand' end den dagligdags, rationelt baserede verdensopfattelse? Eller er den snarere dæmonisk, og bør ergo forkastes som irrationel, upålidelig og måske endda farlig? Drømme- og visionslitteraturens lange tradition implicerer i forlængelse heraf tillige en metaæstetisk refleksion over drømme- og visionslitteraturens særlige natur og sandhedsværdi: hvilken værdi, skal man tillægge litterære tekster, der præsenterer sig som drømme og visioner?

Omkring 1600 får drømme- og visions-genren fornyet aktualitet hos betydelige forfattere, videnskabsmænd og filosoffer som Shakespeare selv, Francisco de Quevedo (*Drømme*), René Descartes (*Meditationer*, 1, drømmeargumentet) Johannes Kepler (*Drøm*, en beretning om en rejse til månen) og Pedro Calderón de la Barca (*Livet er en drøm* og *Der findes sande drømme*). I denne periode er det særligt forholdet mellem drøm og fornuft, der optager sindene, og motiverer genrens genoplivning (allerede Platon havde dog modstillet drøm/vision/*mythos* og fornuft/*logos* i forbindelse med den store eskatologiske vision i slutningen af *Gorgias*). Ved bevidst at indskrive sig i drømmenes og visionernes litterære tradition gennem sin eksplicite reference til den i stykkets titel understreger Shakespeare fra begyndelsen af det metaæstetiske og metarationelle aspekt i *A Midsummer Night's Dream*.

1600-tallets fokus på drømmen som en modsætning til fornuften skal dels ses på baggrund af de sidste 150 års rivende teknologiske, videnskabelige og filosofiske udvikling (opfindelsen af trykpressen, navigationsinstrumenter og teleskopet, opdagelsesrejserne, anatomiske landvindinger, renæssance-humanismen, den nye kritiske filosofi, etc.), dels på baggrund af sammenbruddet i den forenede vestlige kirke efter Tridentiner-konciliet (1545-1563), hvor Luther blev ekskommunikeret. Såvel anatomernes dissektioner og udforskning af menneskets indre mysterier, astronomernes udforskning af verdensrummet, opdagelsesrejsernes udforskning af kloden, humanisternes udforskning af antikkens hedenske kultur og af kulturhistorien, som den lutheranske ransagning og genfortolkning af Skriften var i sidste instans udtryk for en rationelt baseret verdensopfattelse, der søgte ud over de grænser, der var afstukket for den menneskelige erkendelse inden for middelalderens teologiske verdensbillede. Luthers brud med den katolske kirke havde endvidere medført enorme religiøse, politiske, erkendelsesmæssige og kulturelle omvæltninger. På alle fronter var tiden præget af usikkerhed. Dels fulgte en række voldsomme politiske og religiøse konflikter (først og fremmest 30-årskrigen, der varede fra 1618-1648) i kølvandet på reformationen, dels medførte sammenbruddet i den forenede vestlige kirke en generel utryghed, fordi der ikke længere var nogen enevældig åndelig autoritet, og derfor ingen entydig autoritativ sandhed. Spørgsmålet om, hvordan

kunne der være så forskellige udlægninger af den hellige skrift og det kristne dogme, at kirken selv kunne splittes i to uforsonlige partier, rejste sig naturligt: betød det muligvis, at den entydige guddommelige sandhed havde fortabt sig helt og holdent, og måske endda slet ikke eksisterede? De 15. og 16. århundreder var således på forskellige måder præget af et kraftigt fokus på den menneskelige fornuft: som dét, der drev udviklingen inden for de forskellige områder; som dét, man havde brug for som instrument til at manøvrere i krisetider som statsmand blandt fjender, og som hofmand blandt ambitiøse hofsnoge og karrierestræbere (cf. Machiavelli og *ratio status*-tanken); og endelig som dét, man i sidste instans havde tilbage, når nu kirken ikke længere tilbød nogle klare og entydige svar på livets store spørgsmål. Men samtidigt var fornuften inden for det teologiske verdensbillede, der fortsat bestod med usvækket magt, ikke noget entydigt positiv. Dels lærte teologien, at den menneskelige fornuft var ufuldstændig og mangelfuld i forhold til Guds uendelige og perfekte visdom; dels berettede Biblen historien om, hvordan Adam og Eva blev forvist fra Paradis, fordi de spiste af kundskabens træ. Inden for den kristne tradition havde fornuften altid været underordnet troen: så længe mennesket ikke udnyttede sin fornuft til at overskride de grænser, Gud havde afstukket for det, kunne fornuft og tro sagtens sameksistere. Men hvad nu, når de opblomstrende videnskaber invaderede det guddommelige område, udforskede den menneskelige tilblivelses anatomiske forudsætninger, verdensrummet og kloden? Når renæssance-humanisterne lagde mere vægt på den antikke litteraturs hedenske visdom end på kirkefædrenes ord? Og når Luther og de andre reformatorer stillede spørgsmålstegn ved selve kirkens autoritet? Var det så ikke et nyt syndefald? Som en konsekvens af sammenstødet mellem den begyndende oplysning med dens kritisk-reflekterede rationalitet på den ene side og et teologisk verdensbillede nedarvet fra middelalderen på den anden side stod fornuften omkring 1600 i et mærkværdigt tvetydigt lys. På den ene side ufuldstændig og syndig, på den anden side spændende og nødvendig — og det eneste, mennesket havde at holde sig til i en verden i hastig forandring og uden nogen entydig åndelig autoritet. I periodens bearbejdning af denne problematik blev drømmen helt central, særligt i det omfang den indgik i en intim sammenhæng med en anden af tidens centrale forestillinger: forestillingen om ‘verdensteatret’.

## ***Verdensteater***

Ligesom drømme-genren er verdensteater-tanken næsten ligeså gammel som den europæiske kultur selv. Siden oldtiden havde man opført skuespil på en



scene, og ligeså længe havde dramatikere, litteraturteoretikere og filosoffer reflekteret over forholdet mellem den imiterede virkelighed på scenen og den 'rigtige' virkelighed. Verdensteater-tanken indebar fra begyndelsen af en forestilling om virkeligheden som en kompleks størrelse bestående af flere niveauer, som ikke nødvendigvis alle er gennemskuelige for den menneskelige fornuft i øjeblikket, hvis overhovedet. Platon mente f.eks., at tragediedigternes stykker befandt sig 3 trin fra sandheden, fordi de blot var en imitation af den imitation af det evige og uforanderlige, som menneskelivet i sig selv var (*Staten*, 10. bog). Denne tankegang kom ligeledes til udtryk i hans opfattelse af menneskene som en slags marionetdukker, guderne fører rundt på verdens scene (*Lovene*, 7. bog). Han opfordrede derfor gennemgående til, at man ikke tog tragediedigternes suggestive beskrivelser af menneskelivets tragik alt for alvorligt, og til at man derimod gjorde sig klart, at tragiske begivenheder udelukkende kan modvirkes med en forbedring af sjælen: i stedet for at svælge i menneskelivets uomgængelige tragik, mente han, at man skulle stræbe mod at hæve sig over verdens begivenheder, og fokusere på det uforanderlige og evige som et yderligere niveau af virkeligheden bag den empiriske verdens omskiftelighed. Højt hævet over menneskelivets spil med dets glæder og sorger blev man ifølge Platon i stand til at udholde trængslerne, glæde sig over livets forunderlighed, og ikke mindst til at handle retfærdigt, fordi man ikke længere var nedsunket i og forblændet af virkelighedens illusion.

Det er næppe tilfældigt, at Platon gennem mange århundreder optrådte som en slags profet i den kristne tradition, og f.eks. blev afbildet som en helgen på ikoner: hans tankegang var på mange måder kompatibel med kristendommen. Men inden kristendommen nåede at konsolidere sig som en verdensreligion og 'kristne' verdensteater-tanken, blev den bl.a. taget op af den romerske digter-filosof Seneca (*Breve til Lucilius*, XX, 9. og 10. bog), den græske filosof Epiktet (*Encheiridion*, kap. 17), og den lilleasiatiske satiriker Lukian (*Dialoger*). Disse tre forfatters fortolkning skulle komme til at spille en afgørende rolle for 1600-tallets brug af verdensteater-tanken, bl.a. gennem Erasmus af Rotterdams formidling (*Lovtale til galskaben*, XXIX). Gennem hele middelalderen spillede verdensteater-tanken en betydelig rolle, således som det f.eks. fremgår af Dantes mesterværk, som ikke for ingen ting kaldes en 'komedie', selvom store dele af den foregår blandt gemene syndere, der pines i Helvedes flammer: anskuet retrospektivt, altså efter at pilgrimen Dante har vandret gennem de tre verdener og indset meningen med Guds skaberplan, forekommer det hele fortælleren Dante at være et broget skuespil – ja, en komedie. Dantes — og Shakespeares — benyttelse af verdensteater-tanken var i øvrigt stærkt præget af den neoplatoniske tradition tilbage fra Plotin, der ligesom læremesteren Platon beskrev menneskeli-

vet som et teaterstykke (*Enneaderne*, III.2, 15-17), samt endvidere af de kristne forfatters bearbejdning af temaet (primært Johannes Chrysostomus' 15. *Homilie* og Johannes af Salisbury's *Policratus*, VIII: 'Om denne verdens komedie eller tragedie').

Ligesom drømme-genren fik verdensteater-tankens aktualitet i 1600-tallet. Ikke mindst udviklingen af det sekulære kristne drama (i.e. et drama, som ikke længere, som i middelalderen, indgik direkte i en religiøs sammenhæng som en del af gudstjenesten, men stadig tilhørte en kristen kulturkreds) spillede i den sammenhæng en vigtig rolle. Den opblomstrende bykultur i de forskellige europæiske lande (primært England, Frankrig og Spanien) havde skabt et massepublikum, der ville underholdes, og som ikke nødvendigvis kunne læse bøger. Teatret fik derfor en central rolle i de tidligt moderne samfund som grundstenen i tidens populærkultur. Teatre skød op overalt, og på byernes markedspladser opførte omrejsende teatertrupper stykker på primitive scener. Sceneteknikken undergik gennem århundredet en rivende udvikling, og forestillingerne blev mere og mere ekstravagante, særligt i Spanien og Frankrig, hvor dramatikere var ansat ved hoffet, og hvor et sofistikeret og kræsent hof-publikum krævede stadig fornyelse, stadig mere pomp og pragt. Disse socialhistoriske omstændigheder udgjorde i høj grad den konkrete og væsensbetingsramme omkring verdensteater-tankens genopblomstring i 1600-tallet, men vil man forstå den helt specifikke prægnation tanken fik i denne periode, må man ligeledes se på de mentalitetsmæssige omvæltninger, som den religiøse, videnskabelige, filosofiske og teknologihistoriske udvikling i 1500-tallet havde forårsaget. Først og fremmest satte det religiøse skisma mellem protestanter og katolikker, som havde delt den forenede vestlige kirke i to uforsonlige partier, sit præg. Fraværet af den entydige og autoritative sandhed, som kirken gennem århundrederne havde repræsenteret, førte som nævnt til en gennemgribende erkendelsesmæssig tvivl og til et fokus på den kritisk-reflekterede menneskelige rationalitet som et alternativ til den guddommelige mening. Samtidigt satte sammenstødet mellem den nye kritiske attitude og det nedarvede kristne verdensbillede altså fornuften i et tvetydigt lys. Spørgsmålet var, om denne fornuft, som mente at kunne gennemskue og forklare naturens og universets mysterier, nu helt havde fattet meningen med det hele — hvis det da ikke i det hele taget var hovmodigt at tro, at menneskets begrænsede fæteevne kunne gabe over så meget. Skulle mennesket ikke hellere holde sig inden for de grænser, som Gud havde udstukket for det, og afholde sig fra at gå Gud efter i sømmene ved at udforske livets mysterier? På denne specifikke åndshistoriske baggrund genopstod verdensteater-tankens, som fra begyndelsen af havde impliceret en forestilling om virkeligheden som en kompleks størrelse bestående af flere niveauer, som ikke nødvendigvis alle på

nuværende tidspunkt er gennemskuelige for den menneskelige fornuft: verdensteater-tankens muliggjorde helt grundlæggende sameksistensen af kritisk-reflekteret fornuft og metafysik, idet den på den ene side anerkendte fornuftens berettigelse i forhold til den foreliggende verden, men på den anden side tilkendte det guddommelige sin traditionelle plads hinsides det verdslige scenari.

I 1600-tallet udtrykker verdensteater-tankens således det tvetydige forhold mellem fornuft og tro, der kendetegner perioden. På den ene side var mennesket med sin fornuft bevidst om, at det befandt sig i en profan verden, i.e. en forgængelig verden, der ikke umiddelbart havde nogen forbindelse til det guddommelige, og som kunne udforskes ved hjælp af videnskaben; på den anden side gennemtrængte kristendommen med sin understregning af menneskets begrænsede forståelse af universet og underlegenhed i forhold til Gud stadigvæk sindene, og såede tvivl om fornuftens fornuft. 1600-tallets særlige brug af verdensteater-tankens er alene forståelig ud fra en erkendelse af dens kristne fortolkning og denne kristne fortolknings sammenstød med et spirende moderne, kritisk-reflekteret fornuftsbegreb.

*Shakespeares A Midsummer Night's Dream* må med dets klare metadramatiske elementer og tydelige problematisering af den dogmatiske, ureflekterede og instrumentelle fornuft nødvendigvis betragtes på denne historiske baggrund, og inden for rammerne af drømmegenrens og verdensteater-tan- kens komplementære traditioner. Stykket fremstiller nemlig netop menneskelivet som et teaterstykke, kontrasterer drømmens, dramaets og fantasiens 'virkelighed' med en rationel virkelighedsopfattelse, og diskuterer sandhedsværdien af drømme, visioner samt litterære tekster, der præsenterer sig selv som drømme og visioner.

## **Kærlighed**

Drømme-toposet er ikke kun tematisk vigtig for forståelsen af *A Midsummer Night's Dream*. Det har også den vigtige formale funktion at binde stykkets tilsyneladende heterogene elementer sammen til en helhed. De fleste vil medgive, at *A Midsummer Night's Dream* er et meget komplekst stykke, der forener så tilsyneladende disparate elementer som metadramatisk refleksion og kærlighedstema — sidstnævnte fremstillet i diverse variationer fra ubeständig ung kærlighed over alfedronningens groteske besættelse af et æsel til det pragmatiske ægteskab mellem modne mennesker — i en yderst kompliceret æstetisk form. Netop problematiseringen af den dogmatiske, ureflekterede og instrumentelle fornuft, der forenede drømme- og visionsgenren med verdensteater-traditionen, skaber imidlertid en klar

forbindelse mellem stykkets elementer: som en slags para-rationelle fænomener repræsenterer både kærligheden og dramatikerens digteriske fantasi et drømmeagtigt alternativ til den dogmatiske, ureflekterede og instrumentelle fornuft. Drømme-toposet kan således forstås som noget, der både inkorporerer og på drastisk vis forvandler den dramatiske fremstilling af kærligheden. At hævde, at *A Midsummer Night's Dream* har drømme-toposet som omdrejningspunkt, betyder således ikke, at man afviser kærligheds-temaets betydning i stykket. Det repræsenterer snarere den indsigt, at stykkets metadramatiske aspekt forandrer kærligheds-temaet til uigenkendelighed ved at tilføje det en ekstra (metafysisk og spekulativ) dimension.<sup>11</sup> Fokuset på stykkets drømme-topos understreger samtidigt *A Midsummer Night's Dream* som væsensforskelligt fra *Romeo & Juliet*, der også handler om kærlighed, og endda ligesom *A Midsummer Night's Dream* udgør en bearbejdning af Ovids fortælling om *Pyramus & Thisbe*, men ikke har nogen metadramatisk dimension.

I det følgende vil jeg afprøve den hypotese, at forskellen mellem den tragiske version af den antikke kærlighedshistorie i *Romeo & Juliet* og den komiske version i *A Midsummer Night's Dream* afspejler forskellen mellem den renæssance-forestilling om digtningen som 'naturens spejl', der kom til udtryk i Hamlets instruktioner til skuespillerne, og den metaæstetiske 'spejling af naturens spejl', der kan fremhæves som et gennem gående stilistisk og idéhistorisk træk ved den barokke æstetik. I den skitserede kulturhistoriske sammenhæng, der udgjorde det, man kan kalde 'barokken' (men som inden for Shakespeare-forskningen almindeligvis kaldes 'renæssancen'), transformerede 'spejlingen af spejlingen' af den menneskelige tragedie denne tragedie til et tragikomisk stykke, opført *sub specie aeternitatis* på verdensteatret.<sup>12</sup> Den aporiske udstilling af fiktionens allestedsnærvær, den

---

11. Jf. Lengeler p. 9-13, der ser sin egen analyse af *A Midsummer Night's Dream* som et svar på spørgsmålet 'Was geschieht, wenn man das dramatische Geschehen in *MND* als in Handlung umgesetzte Metaphorik begreift, die ihrerseits Dichtungstheoreme veranschaulicht?' (p. 13). På lignende vis, kritiserer R.W. Dent i artiklen »Imagination in *A Midsummer Night's Dream*«, in *Shakespeare Quarterly* vol. XV, 2 (1964), p. 115 litteraturkritikkens ensidige fokus på kærligheds-temaet i *A Midsummer Night's Dream*, og foreslår stykkets 'imagination-topos' som et alternativt fokus, der kan forene tematiske og formale problematikker: 'Without pretending to be strikingly original, it [the present essay] approaches the play from a somewhat different angle, suggesting that the heart of the comedy, its most pervasive unifying element, is the partially contrasting role of imagination in love and in art.' Jf. også Huston p. 107: 'Shakespeare's challenge in *A Midsummer Night's Dream*, then, is to find a way of doing somehow differently what he has already done before. One way that Shakespeare meets this challenge is by parodying the very same conventions that as a dramatist he must also simultaneously employ.'

12. Dette er ikke stedet til at tage barok/renæssance-spørgsmålet op, men grundlæggende synes jeg det giver mening at sætte barok-begrebet i spil i forbindelse med den metaæstetiske dimension i Shakespeares drama.

såkaldte 'virkeligheds' lighed med drømmen og rationalitetens paradoksale skær af irrationalitet, hang nemlig i denne periode stadig tæt sammen med en religiøs verdensopfattelse, hvor gudsinstansen principielt garanterede overblikket over virkelighedens forskellige niveauer.

## ***Drøm som topos: form og tema***

Drømme-toposets mest karakteristiske formale udtryk i *A Midsummer Night's Dream* findes i stykkets æskesystem af repræsentationsniveauer. Tager man udgangspunkt i 5. akts teaterforestilling i fyrstepaladset, finder man en nærmest grafisk fremstilling af dette æskesystem: 1. håndværkernes opførelse af *Pyramus & Thisbe* på scenen; 2. fyrsteparret og de fire unge elskende på tilskuerpladserne; 3. Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* som en dramatisk repræsentation af begge disse niveauer på scenen foran det 'rigtige' publikum; endelig synes denne struktur at antyde, at vi, der udgør publikum til Shakespeares stykke, selv spiller en rolle i et større og mere komplekst stykke, overværet af et imaginært publikum på et højere og af os uerkendt virkelighedsniveau. Den overordnede og svimlende effekt af denne *mis en abîme*-teknik er en relativering eller endda suspendering på alle niveauer — selv uden for stykket (i publikum) — af selvfølgelige forestillinger om virkeligheden og om den menneskelige evne til med fornuften at begribe dens kompleksitet: på alle niveauer konfronteres en skråsikker, men ureflekteret, rationel virkelighedsopfattelse med den mulighed, at dens begreb om virkeligheden er illusorisk, et flygtigt teaterstykke eller en drøm — under alle omstændigheder en del af en større, mere kompleks og muligvis uigennemskuelig helhed, og dermed væsensforskellig fra det først antagne.

Tematisk optræder drømme-toposet på alle dramatiske niveauer, hvor stykkets personer reflekterer over forholdet mellem drøm og virkelighed, og over kunst og rationalitet og forholdet mellem disse. Æskesystemets forskellige niveauer kan fungere som pragmatisk struktureringsprincip for undersøgelsen af stykkets tematisering af drømme-toposet, idet jeg i det følgende tager udgangspunkt i den rumlige fremstilling af de forskellige niveauer af 'drømme-bevidsthed' og forholdet mellem dem. I den ene ende af skalaen finder vi håndværkerne. Disse kan på grund af deres bøvede adfærd ved første øjekast forekomme at repræsentere det laveste bevidsthedsniveau, men ved nærmere eftersyn viser det sig at forholde sig omvendt: håndværkerne er de eneste menneskelige personer i stykket, der er klar over at de befinder sig på en scene, og kan derfor siges faktisk at have den største indsigt i det komplicerede forhold mellem drøm og virkelighed, kunst og ratio-

nalitet. Håndværkerslængets illusions- eller drømme-bevidsthed kan anskueliggøres ud fra Bottoms monolog, hvor han i paulinske termer reflekterer over sin *most rare vision*,<sup>13</sup> i.e. oplevelsen i skoven med alfedronningen Titania og hendes alfer som noget, der ikke blot overskrider den sansebase-rede perception, men også diskursiviteten:

»BOTTOM When my cue comes, call me, and I will answer. My next ist 'Most fair Pyramus'. Heigh ho! Peter Quince? Flute the bellowsmender? Snout the tinker? Starveling? God's my life! Stolen hence and left me asleep! I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was – and methought I had – but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was! I will get Peter Quince to write a ballad of this dream; it shall be called 'Bottom's Dream', because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the Duke. Peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death« (IV.1.196-211).

Efter sin overnaturlige oplevelse er den kække Bottom blevet ydmyg i den forstand, at han anerkender, at hans oplevelse overskrider perceptionen og fornuften, og ikke kan udtrykkes diskursivt. For at udtrykke denne utrolige forvandling tager Shakespeare med stor effekt tilflugt til en af den visionære mystiks absolutte klassikere, nemlig Paulus' *1. brev til Korinterne*, idet Bottoms monolog hermed lægges i forlængelse af den litterære kristne mystiks tradition for på den ene side at anskue jordelivet og det menneskelige sprog som definitivt adskilt fra evigheden og det overjordiske, og på den anden side alligevel at tilstræbe en repræsentation af det metafysiske væsen, som mystikeren i ekstatiske vision har skuet og følt et intimt nærvær af. Bottom erkender, at hans vision ikke kan beskrives med rationalitetens diskursive sprog, men han lader ikke til at afvise, at den kan rummes i en æstetisk form (balladen *Bottom's Dream*, der skal indgå i en dramatisk sammenhæng: *I will sing it in the latter end of a play, before the Duke*). Foreløbig kan man altså sige, at Bottoms begreb om visionen eller drømmen korresponderer med et begreb om kunsten (dramaet) som et alternativ til rationaliteten, og

---

13. Til den paulinske indflydelse i Bottoms monolog, jf. R.C. Hassel (Jr.), *Faith and Folly in Shakespeare's Romantic Comedies*, Athens 1980, afsnittet om *A Midsummer Night's Dream*.

til et begreb om det æstetiske sprog som et sprog, der i modsætning til det diskursive griber en æterisk metafysisk sandhed: det, Bottom har set i sin 'drøm' må formidles i en selv drømmeagtig, æstetisk form, netop fordi det er ikke-substantielt og uhåndgribeligt. Kunsten synes således så vidt at blive fremstillet som et medium, hvor en ikke-empirisk og ikke-diskursiv, transcendent sandhed kan komme til udtryk.

Følger man den rumlige strukturering af tekstens æskesystem af repræsentationsniveauer er det næste niveau de tre par: hvor Bottom og co. stod på scenen, sidder Theseus og Hippolyta, Demetrius og Helena, Lysander og Hermia på tilskuerpladserne. De unge elskende, der nu sidder mageligt i fyrstepaladset og gør nar af håndværkernes stykke, har få timer forinden selv uden at vide det medvirket i et 'teaterstykke' 'instrueret' af elverkongen Oberon med Pucks assistance. Ved opvågningen i tykningen om morgenen efter forviklingerne i skoven udtrykte de en mere eller mindre enstemmig forvirring over nattens på alle måder dramatiske begivenheder: var det hele blot en drøm?

»DEMETRIUS These things seem small and undistinguishable,  
Like far-off mountains turnèd into clouds.

HERMIA Methinks I see these things with parted eye,  
When everything seems double.

HELENA So methinks;  
And I have found Demetrius, like a jewel,  
Mine own, and not mine own.

DEMETRIUS Are you sure  
That we are awake? It seems to me  
That yet we sleep, we dream. Do not you think  
The Duke was here, and bid us follow him?

HERMIA Yea, and my father.

HELENA And Hippolyta.

LYSANDER And he did bid us follow to the temple.

DEMETRIUS Why, then, we are awake. Let's follow him,  
And by the way let us recount our dreams<sup>14</sup> (IV.1.184-196).

I det omfang man opfatter de unge elskendes kærlighedsstrabadser i skoven som et skuespil iscenesat og overværet af Oberon og Puck, etablerer *A Midsummer Night's Dream* altså atter en tydelig forbindelse mellem drømmen og teatret.<sup>15</sup> I modsætning til Bottom, der netop ydmygt erkendte umulighe-

---

14. Jf. IV.1.65-66, hvor Oberon bestemmer, at de unge athenere skal 'think no more of this night's accidents | But as the fierce vexation of a dream.'

den af at beskrive 'drømmen' i andet end en digterisk form, begynder de unge elskende straks at udlægge deres 'drøm' ikke blot for hinanden (*let us recount our dreams*), men ligeledes for Theseus, Hippolyta og et større jagtselskab (IV.1.100-183). For dem er drømmen altså ikke udsigelig: den kan tværtimod tilsyneladende uden problemer udsiges diskursivt. Den handler imidlertid heller ikke (som Bottoms drøm) om overnaturlige væsner, men om menneskelig kærlighed: Oberon tager sin usynlighedskappe på, og Puck gør sig ligeledes usynlig, når de unge er i nærheden. De unges 'drømme-teoretiske' position er således væsensforskellig fra Bottoms, om end også Her-mia, Helena, Demetrius og Lysanders drøm karakteriseres af ambivalens og ubestemmelighed (*Methinks I see things with parted eye | When every-thing seems double*). De kan efterfølgende ubekymret vende tilbage til Athen, rationalitetens arne,<sup>16</sup> og gøre nar af håndværkernes stykke.

Indtil videre kan man altså konkludere, at nogle drømme/teaterstykker handler om overnaturlige fænomener, mens andre handler om personer og begivenheder; nogle kan uden videre fremstilles diskursivt, mens andre behøver en særligt konstrueret form; nogle ændrer drømmerens dagligdags, rationelle og eventuelt automatiserede verdensopfattelse ved at vise dens begrænsning, mens andre omvendt *ex contrariis* synes at konsolidere rationaliteten og den rationelle orden. Som en tredje drømme-teoretisk position, der netop i høj grad definerer sig selv i modsætning til drømmen, har man så Theseus' lodrette afvisning af de unge elskendes 'drøm':

»HIPPOLYTA 'Tis strange, my Theseus, that these lovers speak of.  
THESEUS More strange than true. I never may believe  
These antique fables, nor these fairy toys.  
Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies, that apprehend  
More than cool reason ever comprehends.  
The lunatic, the lover, and the poet  
Are of imagination all compact:  
One sees more devils than vast hell can hold;  
That is the madman. The lover, all as frantic,

15. Også Bottoms 'drøm' er et resultat af Oberons og Pucks indgriben, jf. 3.I.71 f.

16. Der er en vis receptions-mæssig tradition for at se Athen som en udvidet metafor for rationaliteten, jf. f.eks. byens kulturhistoriske betydning som filosofiens og civilisationens vugge. I forlængelse heraf ses skoven som metafor for det ikke-rationelle og driftsmæssige, f.eks. Fender kap. 3, »Wood and Wit«. Denne fortolkning af skoven lægger sig i forlængelse af en århundredelang tradition, jf. f.eks. Dantes *Commedia*, hvor pilgrimmen Dante i begyndelsen flakker forvildet om i skoven, men også det gængse udtryk at noget 'er helt ude i skoven' (engelsk: 'to be in the woods'= at være vildfaren i bogst. og overført betydning).



Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.  
 The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
 Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;  
 And as imagination bodies forth  
 The forms of things unknown, the poet's pen  
 Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
 A local habitation and a name.  
 Such trick hath strong imagination  
 That if it would but apprehend some joy,  
 It comprehends some bringer of that joy;  
 Or in the night, imagining some fear,  
 How easy is a bush supposed a bear?» (V.1.2-22)

Det kan overraske, at man skal høre dette fra en helt fra en *antique fable*, der oven i købet er sig sin mytologiske baggrund bevidst.<sup>17</sup> Theseus lader imidlertid til at have lagt sin mytiske fortid bag sig, helliget sig *cool reason* og opretholdelsen af den athenske lov (jf. I.1.20 f.), – en udvikling, der tilsyneladende nødvendigvis er forbundet med en afsværgelse af såvel romantisk kærlighed som poesi og i det hele taget af fantasiens rige, der kort og godt beskrives som *airy nothing*. Forbindelsen til tekstens overordnede drømme-topos hviler først og fremmest på det begreb om henholdsvis vidtløftig, sygelig og kreativ fantasi, der er fællesnævner for *the lover, the lunatic, and the poet*,<sup>18</sup> men i replikkens slutning vækker bemærkningen om indbildningskraftens særlige styrke ved nattetide ligeledes en association til drømmen (*in the night, imagining some fear | How easy is a bush supposed a bear?*).<sup>19</sup> Theseus' drømme-teoretiske position kan således beskrives som en negativ udgave af Bottoms: på den ene side tilslutter han sig helt overordnet den opfattelse, at digteren giver ukendte og ikke-substantielle ting en form (*The forms of things unknown, the poet's pen | Turns them to shapes, and gives to airy nothing | A local habitation and a name*); på den anden side afviser han allerede fra første sætning denne formgivnings troværdighed og legitimitet (*I never may believe, etc.*), idet den modstilles rationaliteten som

---

17. Jf. f.eks. V.1.44 f.: 'THESEUS [reading] 'The battle with the Centaurs, to be sung | By an Athenian eunuch to the harp' \_ | We'll have none of that; that have I told my love | In glory of my kinsman, Hercules.' Videre I.1.16 f.: 'THESEUS Hippolyta, I wooed thee with my sword, | And won thy love doing thee injuries;' Theseus hentyder her til myten om Theseus bekæmpelse af Amazonerne, hvis leder var Hippolyta.

18. Dents (op.cit.) understreger og undersøger generelt forskellen mellem indbildningskraftens rolle i kærlighed og i poesi. I nærværende sammenhæng ses kærligheden og digtningen som parallelle manifestationer af drømme-toposet, hvilke forskelle der så måtte være mellem dem indbyrdes.

19. Jf. også at bjørne lever i skoven, – et andet koblingspunkt til den drømmeagtige feverden.

det athenske fyrstedømmes orden. Vis-a-vis denne kontante afregning med diverse fantasifostre repræsenterer ex-amazonen Hippolyta en noget mindre dogmatisk *eller noget mere fleksibel drømme-teoretisk position. Efter at Theseus har sat tingene plads, indvender hun:*

»HIPPOLYTA But all the story of the night told over,  
And all their minds transfigured so together,  
More witnesseth than fancy's images,  
And grows to something of great constancy;  
But howsoever, strange and admirable« (V.1.23-27).

Hippolyta har fået fært af noget, hun ikke helt kan begribe og beskrive. I lighed med de unge elskende synes hendes attitude at være en form for *admiration* forstået som forundring vis-a-vis det mirakuløse og enestående (*strange and admirable*),<sup>20</sup> men hvor de unge var absorberet i sig selv og straks gav sig i kast med at kommunikere deres oplevelse videre, er Hippolytas reaktion på det uforklarlige ligesom Bottoms en slags tavs og ydmyg eftertænkksomhed. Drømmen har for hende måske nok en vis overfladisk lighed med *fancy's images*, men nærmere betragtet konsoliderer den sig, og bliver (i skarp kontrast til Theseus' begreb om drømmen som *airy nothing*) til *something of great constancy*. Hippolytas drømme-teoretiske position kan altså siges at være en positiv udgave af Theseus'. I sin accept af underet ligner hun både Bottom og de unge elskende, men i modsætning til Bottom er hendes accept baseret på drømmens intersubjektive aspekt (*And all their minds transfigured so together*): netop det faktum, at de elskende alle kan fortælle den samme historie, synes at overbevise hende om, at der må være noget om snakken.

Sidst, men ikke mindst, taler også skovens overnaturlige væsner om drømme. Oberon opererer i skoven som en maskulin pendant til den 'Queen Mab', som Mercutio nævner i *Romeo & Juliet*.<sup>21</sup> Denne fedronning manipulerer ligesom Oberon det menneskelige scenarium ved at influere menneskenes drømme. Oberon og hans tjener Puck er således drømmenes herre og agent i *A Midsummer Night's Dream*, og Pucks epilog peger da også på et hidtil uset niveau af drømme-teoretisk refleksion:

---

20. Jf. at hyrdernes attitude foran det nyfødte Jesusbarn (det i kristen sammenhæng arketypiske under) er *admiratio*.

21. *Romeo & Juliet*, I.4.53 f. Hele scenen er interessant med som en åbenlys parallel til drømme-toposet i *A Midsummer Night's Dream*, jf. også Mercutios bemærkning I.4.96-103: 'True, I talk of dreams, | Which are the children of an idle brain, | Begot of nothing but vain fantasy, | Which is as thin of substance as the air | And more inconstant than the wind, who woos | Even now the frozen bosom of the north, | And, being angered, puffs away from thence, | Turning his face to the dew-dropping south.'

»PUCK [To the audience]  
 If we shadows have offended,  
 Think but this, and all is mended:  
 That you have but slumbered here  
 While these visions did appear;  
 And this weak and idle theme,  
 No more yielding than a dream,  
 Gentles, do not reprehend;  
 If you pardon, we will mend« (V.1.401 f.).

Puck (og Oberon) har i modsætning til stykkets øvrige personer et fuldstændigt overblik over de forskellige drømme eller repræsentationsniveauer, publikumsdimensionen inklusiv. Stykkets *mis en abîme*-struktur effektueres egentlig først med denne decideret metaæstetiske epilog, der etablerer en eksplicit forbindelse mellem teatret og drømmen, og lufter den mulighed, at også publikum drømmer, og dermed potentielt er en del af Oberons magtfulde og suggestive iscenesættelse. Puck fremstiller apologetisk<sup>22</sup> begivenhederne som en harmløs drøm: som *visions*,<sup>23</sup> der er *no more yielding than a dream*, idet denne åbne blotlæggelse af stykket som æterisk konstruktion eller ikke-substantiel drøm imidlertid netop med sin inddragelse af publikum i illusionen synes at reforcere dramaets realitet og nedbryde det skarpe skel, som Theseus stykket igennem har søgt at etablere mellem kunst/drøm og virkelighed/rationalitet.<sup>24</sup> Pucks epilog repræsenterer nemlig en slags underdrejet vindikation af drømmen: som en hypnotisør knipser han med fingrene, og vækker publikum af illusionen ved at henvende sig direkte til teatersalen, men netop ved at bryde illusionen åbner han samtidigt publikums øjne for den mulighed, at de selv muligvis er en del af et større scenarium: illusionsbruddet er samtidig en reforcering af illusionen, idet publikum bliver opmærksom på, at de selv har 'drømt', i.e. har været absorberet i stykkets fremmede, men dog stadigvæk delvist genkendelige verden. Hermed bliver det klart, at publikum selv ikke adskiller sig væsentligt fra stykkets personer, og altså principielt ligeså godt selv kunne være en del af et stykke. Den logiske konsekvens af denne erkendelse er en relative ring af det selvfølgelig skel mellem drøm og rationalitet, og midlet er det

---

22. Shakespeare gør hyppigt brug af prolog og epilog som metaæstetisk medium, der forudgriber eventuelle kritiske indvendinger, jf. f.eks. Theseus' replik V.1.335: 'No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse.'

23. Titania bruger også ordet *visions* til at beskrive sin 'drøm', jf. 4.1.72 f.: 'TITANIA [Starting up] My Oberon, what visions have I seen! Methought I was enamoured of an ass.'

24. Til stykkets nedbrydning af skellet kunst/liv, jf. Calderwood p. 509 f.

eneste mulige middel: drømmens verden er *per se* ikke håndgribelig, og kan udlukkende vindikeres indirekte via rationalitetens (selv)relativering. Med antydningen af at publikums rationelt baserede skel mellem drøm og virkelighed ikke lader sig opretholde, og af at det, man troede var realitet, måske er en drøm, er vejen banet for en accept af drømmen som realitet. Det skarpe skel mellem scene og teatersal, drøm og rationalitet, kunst og virkelighed nedbrydes således via en spejlingseffekt ikke ulig spejlingseffekten i Velázquez' maleri af *Las Meninas* og i anden del af *Don Quixote*, hvor romanfiguren don Quixote selv optræder som læser af *Don Quixote* – et æstetisk fænomen, der ligesom *mis en abîme*-strukturen i Shakespeares stykke åbner for den mulighed, at læseren selv bliver læst af en læser, der selv bliver læst og så videre *ad infinitum*. Epilogen er således helt grundlæggende en underdrejet vindikation af drømmen, der understreger den som en slags oxymoronisk og paradoksalt para-realitet,<sup>25</sup> befolket af almindelige mennesker og overnaturlige væsner side om side.

Såvidt repræsenterer Shakespeares stykke et mangesidet udsagn om drømmen.<sup>26</sup> *A Midsummer Night's Dream* præsenterer via det overordnede drømme-topos sit publikum for en række forskellige sidestillede synspunkter på drømmen som en kompleks metafor for kærligheden (*love*), vanviddet (*lunacy*) og den dramatiske poesi (*poetry*), jf. Theseus' tale fra V.1.2-22, der er blevet citeret i det forgående. Ud fra det grundlæggende hierarki i stykkets *mis en abîme*-struktur kan man imidlertid i et vist omfang tillade sig at bruge Pucks epilog som udgangspunkt for skitseringen af en shakespeareansk dramateori: Puck og Oberon er de figurer i stykket, der kommer tættest på dramatikerens eget bevidsthedsniveau.<sup>27</sup> Man kan følgende med lidt god vilje ud fra *A Midsummer Night's Dream* karakterisere det shakespeareanske drama som en integreret repræsentation af såkaldt 'almindelige' mennesker, ophøjede og mytologiske personer, mystiske visioner og overnaturlige væsener – alt sammen på samme tid og inden for rammerne af ét univers, men (som teaterscenen V.1.126-348 på nærmest grafisk vis illustrerer) dog adskilt i forskellige repræsentative niveauer. I overensstemmelse med de ovenfor nævnte implikationer af Pucks epilog må dette lagdelte,

---

25. Jf. *ibid.*, p. 516: 'In view of the results of the forest drama, then the modesty of Shakespeare's epilogue is transformed by humorous irony into something on this order: – If it makes you feel more 'reasonable', adopt Theseus' view and regard the play as an idle dream – at best, a way of passing the time; but, like the lovers who also converted drama into dream, whether you realize it or not, you have experienced something here of enduring value and with a reality of its own. –

26. Fender gør sig p. 60-61 til talsmand for den decideret relativistiske pointe, at man ikke kan læse dramaet som et entydigt udsagn.

27. Jf. Hustons tidligere nævnte beskrivelse af Oberon som en 'surrogate playwright figure' (Huston p. 97).

brogede scenarium ses som en underdrejet vindikation af kærlighedens, vanvidets, kunstens og drømmens para-logiske verden: selv om det tematisk gang på gang slås fast af den autoritative Theseus, at drømmen er *airy nothing*, så sørger tekstens formale arbejde med drømme-toposet alligevel for indirekte at legitimere den som *something of great constancy*. Denne legitimering af drømmen bringes helt overordnet i stand via tekstens metaæstetiske epilog, der pludselig hiver publikum selv ind på scenen og indirekte problematiserer dets selvfølgelige og rationelt baserede skel mellem drøm/kunst og virkelighed/rationalitet. Det bedste argument for drømmens realitet, synes Shakespeares stykke at sige, er vise at den såkaldte 'virkelighed' ligner en drøm. Det dobbeltsidede udkomme af denne sammenligning er den rationelle virkelighedsopfattelses relativisering på den ene side og drømmens vindikation på den anden side. Det dramateoretiske udsagn, der i sidste ende kan uddrages af alt dette, er, at dramaet ikke blot fremstiller en genkendelig verden af troværdige personer og begivenheder, men ligeledes en fantastisk verden af overnaturlige væsener, hvis troværdighed og legitimitet beror på en sindrig formal konstruktion: stykkets middel til at få publikum til at suspendere sin mistillid til slige fantastiske fænomener er at vende dets naturlige skepsis mod rationaliteten.

## **Drømmens indvirkning på naturens spejl: *Pyramus & Thisbe* som eksempel**

Som den forudgående gennemgang af drømme-toposets formale og tematiske manifestationer i *A Midsummer Night's Dream* forhåbentlig har demonstreret, efterlader stykket os med et begreb om det shakespeareanske drama, der adskiller sig radikalt fra den renaissance-poetik, der kom til udtryk i Hamlets instruktioner til skuespillerne. De klassicistiske normer om sandsynlighed, takt, afstemthed, renhed, klarhed, naturlighed, og kongruens *res* og *verba* lades selvfølgelig fuldstændigt ude af syne i håndværkernes klodsede, melodramatiske opførsel af *Pyramus & Thisbe*; men som om det ikke var nok med denne parodi, fordrejes og forvandles renessancens ideal om dramaet som 'naturens spejl' på et overordnet plan ved selv at blive genstand for den 'spejling af naturens spejl', der er det direkte resultat af dramaets overordnede *mis en abîme*-struktur. Her hjælper det ikke, at de klassicistiske krav til stil og retorik i dramaet som grundregel overholdes (jf. at de grove håndværkere i overensstemmelse med dekorum taler i prosa, mens det ophøjede fyrstepar taler i blankversenes 'høje stil', de unge elskede som regel i lystige, rimede jambepar, og Puck i bl.a. lette pentametre, der afspe-

ler hans frejdige spasmager-natur).<sup>28</sup> Den uomgængeligt fordrejende effekt af den 'spejling af naturens spejl', der effektueres i *A Midsummer Night's Dream*, lader sig med al ønskelig tydelighed aflæse i forvandlingen af kærlighedstragedien *Pyramus & Thisbe*, der nogle få måneder tidligere var blevet 'spejlet' med uovertruffen pathos af Shakespeare selv i *Romeo & Juliet*; tragedien *Pyramus & Thisbe* bliver hermed til tragikomedien *A tedious brief scene of young Pyramus and his love Thisbe, very tragical mirth*. Denne betydningsfulde forvandling af tragedien til tragikomedie kan efter min opfattelse ses som et emblem på transformationen af renæssancens klassicistiske drama til det barokke — metafysiske, spekulative og dybest set utragiske, eller i al fald tragikomiske — theatrum mundi omkring år 1600.

Efter at have holdt et pålideligt spejl op foran den ultimative, hjerteskerende menneskelige kærlighedstragedie i *Romeo & Juliet* vendte Shakespeare sig tilsyneladende efterfølgende mod nye udfordringer. Med skabelsen af hvad der set fra renæssance-poetikernes synsvinkel var en monstrøs hybrid, en dekorum-stridig blanding af tragiske og komiske elementer, høj og lav stil, forvandlede Shakespeare i *A Midsummer Night's Dream* ikke blot den tragiske antikke fortælling om de unge babylonske elskende til en tragikomedie; han skabte samtidigt en parodi på sit eget tidlige tragiske mesterværk. Hans mesterlige udnyttelse af drømme-toposet og dets komplicerede *mis en abîme*-strukturs 'spejling' af renæssancens klassicistiske forestilling om 'naturens spejl' var denne forvandrings instrument. Med tilføjes af et ekstra repræsentations-niveau (eller rettere, et principielt uendeligt antal af repræsentations-niveauer) til det menneskelige drama om forbudt ung kærlighed via opsætningen af et stykke i stykket, blev tragedien med ét slag forvandlet til *hot ice and wonderous strange snow* (V.1.59), i.e. til en tragikomedie, overværet med et skævt smil af den vittige dramatiker fra en privilegeret plads hinsides begivenhedernes gang på scenen, og — via analogi — af Gud den almægtige selv i Himlen som den ophøjede tilskuer til det menneskelige livs komedie, der spilles på det barokke verdensteater. Således synes den 'spejling af naturens spejl', som Shakespeare effektuerer i *A Midsummer Night's Dream* gennem sin subtile brug af drømme-toposet og *mis en abîme*-teknikken, at tilbyde en indsigt i det barokke verdensbillede, hvor den menneskelige tragedie iagttages på

---

28. I overensstemmelse med dramaets almene 'brogethed' bruger Shakespeare uhyggelig mange forskellige versformer, som jeg ikke kan komme ind på i denne sammenhæng.

distance (således som allerede Platon havde anbefalet det), og følgende relativiseres til tragikomedie. På grænsen til moderniteten synes Shakespeares farverige bryllups-spil i sidste instans at pege på barokkens karakteristiske og ikke uproblematiske kombination af et teologisk verdensbillede og suveræn kunstnerisk såvel som filosofisk refleksion – ikke at forveksle med instrumentel fornuft.

