

Marianne Novrup Børch:

Glotente



Abstinēce



CHAUCERS POETIK

CHAUCERS POETIK

af

Marianne Novrup Børch:

Mindre Skrifter udgivet af
Laboratorium for Folkesproglige
Middelalderstudier,
Odense Universitet.
Nr. 10, 1993.

Forside:

"Slothenye" og "Abstinence", illustration i manuskriptet med *Canterbury Tales*, p. 402 (Parsons Tale). Fra Geoffrey Chaucer *Poetical Works*. A facsimile of Cambridge University Library MS GG. 427, with introduction by M.B. Parkes & Richard Beadle., volume two.

Forord

Den lange artikel i dette nummer af Middelalderlaboratoriets serie af mindre skrifter er en bearbejdet udgave af et foredrag, Marianne Børch holdt på laboratoriets forskerkreds-møde 3. marts 1993. Såvel foredraget som artiklen udspringer af Marianne Børchs mangeårige arbejde med Chaucers forfatterskab, et arbejde hun har sammenfattet i en lærd og omfangsrig afhandling, antaget til forsvar for den filosofiske doktorgrad ved Odense Universitet 17. sept. 1993.

I modsætning til Dante, Boccaccio og andre af samtidens forfattere har Chaucer afstået fra at udarbejde en samlet poetik, hvor hans syn på æstetiske problemstillinger kommer eksplicit til udtryk. I stedet findes hans opfattelse indlejret i de litterære værker. Marianne Børch må derfor gennem et tolkningsarbejde, især af *Troilus and Criseyde*, fremdrage Chaucers æstetiske synspunkter og stykke dem sammen til et helt billede, en poetik.

Marianne Børch benytter tilgange, der er inspireret af dekonstruktivisme og moderne receptionsteorier, hvor det er læserens oplevelse, der sættes i centrum. Chaucer dekonstruerer den didaktiske æstetik og denne æstetiks 'auctoritas'-figur. Han er sig bevidst, at værket har status som fiktion, og at denne status dementerer kravet om sandhedsværdi. Forfatteren kan - inden for fiktionsrammen - arbejde med fortælleteknik, med forfatter- og læserrollen, og Chaucer opfatter kunsten som en metode til ny erkendelse. Med disse synspunkter foregriber han et syn på forfatteren, der hører hjemme i det 18. årh. eller endnu senere.

I det hele taget er Marianne Børchs læsning af Chaucer en 'moderne' læsning. Chaucer starter ikke med at præsentere sin morale, men lader personerne selv gennem deres liv og erfaringer nå frem til en erkendelse af, hvad der er sandt og rigtigt. Sandheden fremstår ofte hos Chaucer som en tvetydig størrelse på en måde, så læseren aktiveres.

Marianne Børchs artikel rejser nye og kontroversielle synspunkter og giver ikke altid entydige svar. Det virker som en opfordring til artiklens læser om at gå ind i en aktiv dialog med artiklen. Og det kan jeg kun opfordre til at gøre.

Leif Søndergaard.

Chaucer's Poetik. (1)

Denne artikel forsøger i korte træk at fortælle om Chaucers poetik - dvs de æstetiske og moralske principper, der ligger til grund for denne forfatters måde at bruge ord og form på; Chaucer har ikke sammenfattet sin litteraturteori i en egentlig poetik, (2) der altså kun er til stede i hans værker som noget underforstået, antydnet og praktiseret.

I ønsket om at uddrage de nævnte principper af Chaucers tekst, konfronteres kritikeren straks med sin egen tendens til selvspejling, en tendens der er tydelig i al Chaucer-kritik gennem tiderne. (3) Mens den moderne litteraturkritik har blåstemplet læserens tilstedeværelse som kreativ faktor i værkets tolkning, må man i formuleringen af en forfatters poetik forsøge at undgå sit eget tidsbundne perspektiv. Helt naturligt griber man derfor til at sammenholde Chaucer med litteraturteoretiske tekster fra hans samtid, især dem, der citeres eller afspejles i hans værker. (4) De forbavsede få kritikere, der har arbejdet med Chaucers poetik, har foretaget en sådan sammenholdning og har, for at citere den nok mest indflydelsesrige af dem, Robert O. Payne, søgt at se Chaucer som en kunstner, hvis mesterskab kan læses i hans maksimale udnyttelse af de muligheder i traditionen, der kun skematisk antydes i samtidens lærebøger.

We cannot afford to reject by prior assumption the possibility that Chaucer's poetry may be a kind of maximal illustration of the meaning of the principles which the academic theorists were trying to define. (5)

At vi i dag beskæftiger os med retorikeren Chaucer skyldes pudsigt nok et af de smagsskift, der ellers plejer at problematisere læsning af ældre tekster. Vi er i dag mere modtagelige for kvaliteterne ved en retorisk poetik end tidligere tiders Chaucer-forskere, der yndede at definere forfatterens kvaliteter som omvendt proportionale med graden af hans

afhængighed af en retorisk tradition. (6)

Denne tolkning hvilede på en negativ holdning til retorik i det nittende og tyvende århundrede som en sprogbrug, der gør opmærksom på sig selv - og i øvrigt lugter af rationalisme, pragmatik og nytteværdi. Samme holdning kan endnu mærkes i vore opslagsværker - slår man "poetics" op i Encyclopaedia Britannica, er der et spring fra Klassikken til Renaissancen. Idag er vi parat til at acceptere, dels at en teksts kvalitet ikke afhænger af dens evne til at gøre sig usynlig, dels at tekstens nytteværdi ikke nødvendigvis betyder, at den er æstetisk frastødende; og endelig mener vi nu, at en tekst, uden at være decideret begrænset af sin tids normer, næppe kan forstås, eller dens æstetiske grundlag formuleres, hvis ikke man kender den tradition, den udspringer af, eventuelt bryder med. (7) Retorikkens rehabilitering har betydet, at kritikere har fattet interesse for middelalderens litteraturteori - og samtidig har kunnet slippe den besynderlige mirakelteori om Chaucer som den "moderne" forfatter, der uforklarligt er sprunget frem af retorikkens golde jord. Vi kan nu nærme os Chaucer som ikke en skifting, men et barn af sin tid. Og på den baggrund kan vi med større præcision definere, hvad det er, der gør, at han stadig må betragtes som et udpræget problembarn.

Men hvad ved vi på nuværende tidspunkt om Chaucer's tradition, og hvor findes denne viden? Hvad kan vi bruge den til i Chaucer-forskningen?

Middelalderens litteratur byggede på en i alt væsentligt entydig æstetisk teori, der var gældende over hele det kristne Europa. (8) Den nød umådelig anseelse: Selv den beskedneste minstrel udstyrer pænt sine ridderromancer med de rigtige meninger for og bag, hvad enten han følger reglerne eller ej; og mens Chaucers skrivemåde peger frem mod en sprængning af sin tids æstetik, tager han tydeligvis udgangspunkt i den; Chaucer refererer konstant til sin tradition, hvis hovedværker han kan på fingrene og citerer flittigt. Ser man på Dante og Boccaccio, der

som de eneste folkesproglige digtere formulerede en poetik i gængs forstand - og som fascinerede Chaucer, fordi de som han selv tillagde digtekunsten særlig værdi og betragtede sig som pionerer indenfor folkesproglig digtning, ja, selv de tager i sidste ende ikke afstand fra de rammer, der traditionelt ikke bare afgrænser, men begrænser, deres kunstneriske frihed. Alle synes at støtte og føle sig som i større eller mindre grad videreførere af samme hæderkronede tradition. Dette er vigtigt at gøre sig klart, idet langt størstedelen af de teoretiske fremstillinger fra tiden er affattet på latin, er undervisningsmateriale der handler om at skrive på latin og henvender sig til et overvejende klerikalt publikum.

De nævnte fremstillinger kan opdeles i to grupper. Dels er der en gruppe, længe kendte, værker af kategorien "Ars Poetica"; de berømte navne i denne sammenhæng er Geoffroi de Vinsauf, Matthieu de Vendôme og Jean de Garlande. (9) Dels råder vi over en række kilder der, under fællesbetegnelsen "the commentary tradition" er blevet tilgængelige for forskerne indenfor de allerseneste år: disse "kommentatorer" - der tæller navne som Konrad af Hirsau, Pierre Bersuire og Nicolas Trevet med lige linie til Dante og Boccaccio - beskæftiger sig med analyse af Bibelen og klassiske tekster og kommer i den forbindelse ind på en række grundlæggende litteraturteoretiske betragtninger. (10) Samtlige teoretikere er kristne teologer, mens principperne i deres værker mere eller mindre er afledt af den hedenske klassiks "artes poeticae". Det var de to bøger af Ciceros De Inventione, der var middelalderen bekendt, den Cicero-prægede Auctor ad Herennium (der kaldtes Cicero Nova), og Horats' Ars Poetica, samt på et sent tidspunkt Aristoteles' værker, der leverede terminologi og grundbegreber til middelalderens litteraturopfattelse. Men hvad man hentede hos klassikerne blev gradvist modificeret, især gennem en nedprioritering, der kunne nærme sig en udradering, af det aspekt af kunsten at skrive, der betegnedes som inventio. Mens inventio i sin klassiske sammenhæng betragtes som en ægte udforskning af et emne gennem rationel analyse, (11) sætter middelalderens teologiske idégrundlag nøje grænser for analysens frihed.

Retorikken mister hermed sin status som potentielt kognitiv disciplin. Religiøst-moralske betragtninger er med til at definere æstetiske kriterier, så virkemidler må betragtes som smukke eller uskønne i den udstrækning, de gør begreber som godt/ondt eller sandt/usandt henholdsvis ros- eller dadelværdige. Der er med andre ord ikke tale om en tradition, der opmuntrer til subjektiv tolkning eller fri analyse. Bibelen og kirkefædrene bliver normer for sandhedens definition og behandling, skolastikken systematiserer metoder for rationel sandhedsanalyse og formidling, mens man har tydelige problemer med at placere den klassiske kunst indenfor det acceptables rammer. Den klassiske litteratur anerkendtes som fremragende, ikke mindst som mønster for dialektisk og stilistisk udfoldelse; men den var også hedensk og dermed farlig, og man ser i middelalderen de mest utrolige krumspring for at gøre den stueren i kristen sammenhæng. Kun få, som kirkefaderen Jeronimus, forkaster den; Augustin mener, at den kan tilegnes af kristendommen, som israelerne på flugten fra Egypten tilegnede sig det hedenske herrefolks skatte; Dante går i Den Guddommelige Komedie så vidt som til at mene, at Virgil ikke bare gjorde ham til digter, men også kristen (Purgatorio, XXII, 73); men her strækker han sig dog længere end mange, der - for at citere én -betragtede klassisk litteratur som "en vase fuld af giftslanger" og indså det problematiske ved at beholde vasen og tro, man uden videre kunne kaste giftslangerne bort. John of Salisbury udtrykte elegant både respekt og nødvendig afstandstagen i sin sentens om, at "vi er dværge, der står på giganters skuldre"; Salisburys syn gav mulighed for at bruge klassikken som den var. Men de fleste mente, den burde oversættes, genskabes i kristen sammenhæng: Man tæmmer Ovid ved at "moralisere" ham, allegoriserer klassikerne med forbillede i Augustins bibeleksegese, og udvinder således en acceptabel sandhed fra den uacceptable tekst. Ved at hugge en hæl her og klippe en tå dér, bliver alt tilpasset den kristne vidensopfattelse og retorikken - herunder poesien - anbragt på sin rette plads som sandhedens tjener.

Idet den frit udforskende side af litteraturen reduceres,

lægges der tilvarende mere vægt på, hvad man kan kalde det beskrivende aspekt. Og går man fra mere lokale, stilistiske træk til en en større sammenhæng, nemlig den strukturelle side af litteraturen, møder man atter det beskrivende. Der findes ganske vist ikke mange samtidige kommentarer omkring overordnede formbegreber, men nutidens litteraturkritik har hentet hjælp hos Erwin Panofskys analyse af middelalderens arkitektur, ifølge hvilken katedralens form er udarbejdet som en analog udgave af - en "imitatio" eller endog "manifestatio" - af universets form. Ligeledes opererer tidens filosofi med en sprogbrug, der ikke bare i sit indhold behandler, men i sin form sigter mod analogt at skabe, den virkelighed der beskrives. Og da formen selv er meningsbærende, er det vigtigt at gøre den synlig, næsten påtrængende. Denne ontologiske æstetik afspejler en optimistisk vurdering af ords og tings mulighed for analogt at genskabe et sandhedsbillede - og af menneskets evne til at opfatte det begge steder. På den anden side indskrænker den naturligvis kunstnerens frihed, idet der ligger et helt præcist moralsk imperativ i tilgangen til form. (12) "Manifestatio"-teoriens relevans for al middelalder-litteratur kan i høj grad diskuteres; men det er i hvert fald rigtigt, at Chaucers og andre forfatteres værker gør formen til et næsten anmassende, selvhævdende nærvær, et træk der altså kan relateres til den æstetik, Panofsky beskriver. (13)

Hvordan man end fortolker de nævnte stilistiske og strukturelle aspekter, er det klart at forfatterens person udgør en potentiel fare for det budskab, han skal formidle. Man skulle derfor tro, at teoretikerne havde travlt med at advare mod de moralske, endog kætteriske, farer ved afvigelse. Men det synes ikke at være tilfældet. Mens nedprioriteringen af inventio taler for sig selv, har tidens kritik meget lidt at sige om de sider af den kreative proces, vi i dag ville opfatte som åbenlyse kilder til forvanskning - i både positiv og negativ betydning - af sandhedsbilledet, nemlig forfatters og læsers individualitet. Den seneste forskning i "the commentary tradition" gennem århundrederne op til Chaucer's tid har påvist en stigende interesse for forfatterens person og dermed også for hans mulige

indvirkning på et budskab. Bibelanalyse får således Konrad af Hirsau til at fundere over på hvilken måde, Gud dikterede bibelen til skribenterne: Skete det ord for ord og uforvansket, eller spillede de skrivendes historiske sammenhæng og personlige tilbøjeligheder en rolle? Hvad tidens "artes poeticae" angår, kommer de knap ind på dette aspekt. Dette beviser naturligvis ikke, at emnet var Geoffroi o. a. uvedkommende; middelalderens kritik er ligeså betinget af sin historiske sammenhæng som den litteratur vi sammenholder den med, og hvis et bestemt aspekt ikke nævnes i en tekst, kan det skyldes omstændigheder, der gør det irrelevant. Litteratur-teorien fra denne tid er et praktisk, pædagogisk, præskriptivt redskab. Den henvender sig til folk, der accepterer de teologiske præmisser, der ligger til grund for den institution de befinder sig i og den lære, de skal viderebringe. Geoffroi de Vinsauf - der er særlig relevant her, fordi Chaucer referer til ham - kan derfor trygt forbigå de problematiske sider ved formidlingsprocessen. Digteren, siger Geoffroi, bliver til gennem en lykkelig sammenstilling af tre elementer: ars - grundigt kendskab til reglerne; imitatio - analyse og efterligning af de bedste forfattere; og usus - træning. På dette grundlag bør forfatteren forestille sig det, han ønsker at opnå og forme sit værk derefter. (14) Og til beskrivelse af digterens aktivitet anvender han netop billedet af arkitekten, bygherren med det store overblik, der ser sit minikosmos fikst og færdigt før den første sten er lagt, eller analogt, før det første ord er sagt:

Hvis en mand agter at bygge et hus, griber hans utålmodige hånd ikke straks til handling. Hans tankes måleline udmåler først arbejdet, og han planlægger trin for trin hvad der skal gøres. Tankens hånd former hele huset, før legemets hånd bygger det. (15)

Forfatterens status som "auctoritas", bygmester af en sandhedskatedral, tages for givet; kunstneren står udenfor og over sit skaberværk og repræsenterer altså analogt ingen mindre end Gud selv.

Den foregående beskrivelse af en æstetik, hvis virkemidler og forfatterrolle underordnes formidlingen af en specifik sandhed, kan måske skabe den forestilling, at forfatter og publikum ideelt indtager en passiv rolle. Dette er naturligvis ikke tilfældet. Forfatter og læser er hårdt spændt for med henholdsvis at udforme og tolke værker som f. eks. allegori, fabel og eksemplum - komplicerede tekster, det kræver energi og arbejde at gennemskue. Boccaccio foreskriver, hvordan man må søge den sandhed, man ved findes i teksten med alle midler, om man så skal blive oppe hele natten for at få fravristet ordene deres sindrigt skjulte budskab. (16) Men det er en styret kreativitet, der afkræves fortolkeren, hvad enten det drejer sig om digter eller læser. Poesien, siger Geoffroi de Vinsauf, kommer for at tjene og må gøre sig umage for at tjene sin frue, sandheden, på bedste måde. (17)

Alligevel lurder faren for afvigelse indenfor selve det medium, retorikken anvender: ordet. Retorik kan, eller bør, iklæde sandheden en dragt, der gør den tiltalende og slående; men man bør til en hver tid kunne tage denne klædning af.

Og for at undgå enhver misfortolkning af udannede personer, da lad mig sige, at digterne ikke talte således [dvs. figurativt] uden grund, ejheller bør de, der skriver vers, tale således uden at have en ganske særlig grund dertil; for det ville være skammeligt for den, der i sin digtning gør brug af billedsprog eller retoriske figurer, hvis han ikke bagefter på opfordring kunne afklæde sine ord den nævnte klædning, så deres sande mening stod tydeligt frem. (18)

Det er selvfølgelig her, skoen trykker. Med interessen for stilistiske virkemidler og skoling i retorik og dialektik bliver disciplinen let en leg for legens egen skyld, indtil dragten i utilbørlig grad kommer til at tiltrække sig opmærksomhed. Retorikeren er åbenlyst i familie med Huizingas berømte "homo ludens". (19) Faren bliver ikke mindre efter

nominalismens brud med tanken om en ontologisk sammenhæng mellem ord og såvel den empiriske, som den transcendentale, virkelighed. Når ord bare er ord, luft, ikke i sin natur anderledes end f. eks. et trompet- eller tordenskrald, forsvinder en indbygget bremse på dets frihed.

Chaucer elsker at eksperimentere med ordenes erkendelsesbringende, men også forræderiske leg med virkeligheden; han er sig bevidst, at denne ordleg ikke altid er motiveret af from sandhedssøgen: I sin Retraction, en kristen bekendelse der afslutter the Canterbury Tales, finder han det nødvendigt at afsværge de værker, der "tenderer imod" eller "lokker til" synd. Og hvad er det så for værker, han trækker tilbage? Stort set alle dem, han har skrevet! De få, han finder acceptable i kristen sammenhæng, er ikke underligt dem, der ikke tillader ham selv som formidler at komme imellem budskab og modtager: oversættelsen af De Consolatione Philosophiae, helgenlegender, prædikener, "moralitee, and devocioun" (CT, X, 1088). Hvad angår alle hans andre værker må en ærlig og kristent kompromisløs Chaucer erkende, at han har svigtet sin pligt som autoritet og åndelig vejleder. (20)

De værker Chaucer gør undskyldning for er dem, vi i dag læser med størst glæde, og som han selv i andre sammenhænge omfatter med åbenlys stolthed og ambition: bl. a. the House of Fame (herefter HF), Troilus and Criseyde (TC), og en del af the Canterbury Tales. (21) Hvis forfatteren erklærer disse værker uforenelige med forfatterens pligt som kristen, viser han her, som andetsteds, sin bevidsthed om et modsætningsforhold mellem tidens "officielle" æstetik og den, han selv repræsenterer. (22) Hvilket igen vil sige, at skønt det i vid udstrækning lader sig gøre at anskue Chaucer som en digter, der maksimalt udnytter sin tids konventioner (cf. Payne, s. 1), er der aspekter, der, selv efter forfatterens eget udsagn, ikke tilfredsstillende kan analyseres på dette grundlag.

Et af disse er netop det absolut væsentligste, og mest

omdiskuterede, element i Chaucers poetik, brugen af en fortæller eller forfatter-persona, der sprænger alle rammer for hvad man venter sig af middelalderens traditionelle "auctoritas"-fortæller, idet han alt andet end lever op til rollen som pålidelig vejleder af sit publikum. Chaucers fortæller er, som ofte bemærket, typisk naiv eller troskyldig, ofte utroværdig; han frembærer gerne uortodokse eller uacceptable synspunkter, mens han andre gange siger det "rigtige", men på grundlag af en absurd argumentation; først og fremmest præges han af hastige stemningsskift og en forbløffende evne til at fremsætte selvmodsigende moralske domme indenfor få linier; næsten mest forbavsende er hans tendens til at undlade kommentarer i sammenhænge, der synes at kræve det. Som min karakteristik af Chaucers fortæller vil antyde, er det næsten umuligt at fastholde, at han er en retorisk konvention, et redskab på linie med andre litterære meningsbærere. (23) Der er næppe tvivl om, at personliggørelsen er en af mange faktorer i Chaucers ihærdige forsøg på at spolere læserens opfattelse af fortælleren som "auctoritas"-repræsentant.

Men kan man i sit forsøg på at forstå, og spore den mulige oprindelse af, Chaucers komplicerede fortællerfigur ikke hente megen hjælp i de teoretiske værker, kan man til gengæld finde figurens forfædre i en genre, der nød stor popularitet i middelalderen, og som netop - ligesom Chaucer - er kendt for at anskue sandheden under skæve vinkler, nemlig drømmegenren. (24)

Drømmen opfattedes i middelalderen som en indsigtsform, der kunne bringe ægte åbenbaringer eller visioner, men da den med lige så stor autoritet kunne præsentere drømmeren med åbenlyse absurditeter, kunne den kun tillægges delvis betydning som erkendelsesmetode: der var, mildest taget, et verifikationsproblem. En sådan usikker epistemologisk status er ideel for den forfatter, der ønsker at udforske virkeligheden med hele sit fatteapparat af sanser, fantasi og fornuft, måske med en vægtning af disse evner, der ikke strengt holder sig indenfor de foreskrevne hierarkiske grænser. Middelalder-digteren kan skabe

en drømmefiktion og derudover i en ramme meddele, at han agter at berette om en særdeles interessant drømmeoplevelse, hvis sandhedsværdi han dog ikke kan stå inde for.

Chaucer begynder sin forfatterkarriere med drømmedigte. Det mest besynderlige af disse er HF, der er det nærmeste Chaucer kommer til at udforme en poetik (omend de seneste år har set analyser af The Legend of Good Women, der anskuer dette digt - eller dens Prolog - som et andet og senere digterisk manifest. (25) I HF - der er en idiosynkratisk reaktion på Dante's Guddommelige Komedie - udtrykker Chaucer sin kærlighed til traditionen, men beskriver samtidig en traditionsoplevelse, der gør ham alt andet end teksttro, og det med en frihed, der netop muliggøres af de konstante gåseøjne, drømmegenren placerer omkring analysen. Hovedpersonen i HF er en lille buttet bogorm ved navn Geffrey. Geffrey rejser på filosofisk respektable ørnevinger op igennem en verden, hvor han tilsyneladende kan gøre sig håb om at finde vigtigt nyt materiale at digte om. Det er bøgernes verden, han kommer til, og senere ordenes. Men desværre: Hver eneste af en serie forventede åbenbaringer ender i afsløring og undergravning af samtlige elementer i tidens konventionelle æstetik.

Geffrey elsker sine bøger og vil gerne forstå ting på en måde, han har lært i og af sine bøger. Men da han konfronteres med sine kilder og "auctores", må han sande, at de modsiger hinanden, og hans au(c)toritetstro får et knæk: hvis hans bøger ikke alle er sande, må nogen af dem nødvendigvis lyve. Herskerinden over denne bog- og ordverden er Lady Fame, søster til - og mindst ligeså pålidelig som - Fru Fortuna. Hendes rige, et vakkeltvornt tempel på skæve søjler, balancerer på toppen af et hastigt smeltende isbjerg og befolkes af en samling forstyrrede digtere, der ikke har begreb om forskellen på godt og ondt, sandt eller usandt; hvad værre er, de viser ikke ringeste interesse for den slags distinktioner: de drives alle af personlig ambition og gensidig misundelse, og hedninge er de mere eller mindre alle sammen. Turen går videre til the House of Rumour, (26) og her flakser

ordene, digterens materiale, rundt i en slags roterende bikube, hvor deres overlevelse afhænger af tilfældige faktorer. Digtet slutter brat, midt i en sætning der lover, men opgiver at bringe, en vist nok meget vigtig melding fra en mand, der vist nok er, eller i hvert fald ligner, en stor "auctorite ..." (l. 2158). (27)

Chaucer tager i HF sin traditions hjørnesteen og hovednavne op til kritisk vurdering. Tankevækkende er det ikke mindst, at det, han opfatter som sin tradition, på godt og ondt er de hedenske, klassiske digtere; den kristne lære har ingen plads i litteraturens verden. Hovedpersonen Geoffrey foruroliges naturligvis af sine opdagelser. Endnu værre er det dog for fortælleren udenfor drømmen, der opdager, at han egentlig ikke har noget sandt eller betydningsfuldt at skrive om; hans status som "auctoritas" trues med drømmens devaluering af alt, hvad en "auctoritas" står for, og da han forsøger at samle sig sammen til en vægtig "sententia", kan han ikke rigtig definere den, udover at den hænger sammen med en beskrivelse af et sted, han har besøgt i drømme (l099-1109).

Hver gang Chaucer lader den side af sig selv, han forbinder med drømmeoplevelsen, komme til orde, sættes traditionen i et problematisk lys. Der er for mange kilder til forvanskning til, at man kan fæste lid til den. Samtidig er forvanskningen forbundet med noget kreativt, bevidsthedsudvidende: Geoffrey - ikke en type man forbinder med heltemod og visionære evner - oplever tre gange noget, James Joyce ville kalde en "epiphany", en slags irrationel gennembrudsoplevelse, som er forbundet med Geoffrey selv, endda på forunderlig vis med hans begrænsninger. Med andre ord, han besidder selv en alternativ form for indsigt, som han i øvrigt genkender hos sine elskede, løgnagtige bøger, og i striden mellem "auctoritas"-fortælleren udenfor drømmen og drømmens indre, skæve virkelighed, der synes at udspringe af en utæmmelig, komisk "fantasy", er det den sidste, der får overtaget ved effektivt at undergrave digterens troværdighed og samtidig antyde det værdifulde ved en personlig tilgang til

traditionen.

I HF har Chaucer tilsyneladende afklaret sit forhold til traditionen, der nu må beskrives som frigjort. Deri ligger til gengæld også hans problem: han giver udtryk for nødvendigheden af at skrive i en moralsk sammenhæng, (28) og hvor er grundlaget for dette i hans tradition, hvis denne har mistet sine epistemologiske garantier? Problemet i HF er således, at værket effektivt piller ned, men kun vagt antyder en ny basis for en poetik, en basis, der dog måske har noget at gøre med Geoffrey's "fantasy".

Chaucer's andre værker handler ikke primært, eller i hvert fald ikke direkte, om digtekunsten; men handling og tematik er behandlet på en måde, så man ikke kan tvivle om deres relevans for den æstetiske dimension. Og det er denne sammenhæng mellem indholdets moralske problemstillinger og elementer i Chaucer's metode, er markant metapoetisk aspekt, jeg nu vil beskæftige mig med.

Efter den respektløse undergravning af traditionen i HF underkaster Chaucer Boccaccio's elegante egotrip, Il Filostrato, en ganske anden form for filosofisk "sea change", denne gang af åbenlyst seriøs art. (Det følgende vil til dels benytte sig af den forkætrede parafraserende tolkning, af hensyn til dem, der ikke har førstehåndskendskab til værket.) I TC drager Chaucer konsekvensen af den måde, hans drømmedigte uvægerligt devaluerer digterens konventionelle status. Dette gør han ved at forlade drømmens privilegerede, men også indskrænkede, virkelighed. Det kunne lyde, som om han sniger sig udenom de problemer ved traditionen, han har beskrevet i drømmedigtene. Og sådan ser det også umiddelbart ud. Faktisk nedsætter Chaucer sig fra starten i rollen som den gode, gammeldags didaktiske forfatter med næsten guddommeligt overblik og autoritet: han henter sin historie i den klassiske tradition; han meddeler, at han slavisk vil kopiere sin "auctoritas"; vi ved, hvordan historien ender og hvilken moral man kan og bør udlede heraf - alt sammen noget, fortælleren gør

opmærksom på, før historien begynder, hvorefter han går i gang med at iklæde sin historie og dens "sententia" en dragt, der på passende vis vil understrege moralen. Her skulle hverken fortæller eller et forud varskoet publikum kunne trues af uregerlige udslag af fortællerens fantasi.

Hvad indholdet angår, ser man samme tilsyneladende regression: I stedet for at sætte sit eget alter ego på spil i foruroligende drømme, digter Chaucers fortæller-persona denne gang om historiske personer fra det virkelige liv. Efter HF forankrer Chaucer sin flyvske "fantasy" i en historisk dimension og skriver om en fjern fortid, et fjernt sted og et ham fjerntliggende emne. Det drejer sig nemlig om en kærlighedshistorie, et typisk eksemplum, der viser de bitre konsekvenser af at lade sit sanselige begær få overtaget over fornuften. Fortælleren forsikrer, at han ikke duer som elsker og har det bedst sådan.

Men kærligheden mellem mennesker er, og var, et kildent emne: Kærligheden er den følelse, der kommer nærmest til at levere meningsgivende metaforer for hengivelse til Gud, men er samtidig den følelse, der åbenlyst kan få folk til at glemme denne hengivelse. Kærlighedens vigtighed og potentielle farlighed gjorde den til et yndet emne for behandling netop i drømmegenren, hvis epistemologiske tvetydighed tillod en særlig frihed omkring dette ømtålelige emne. En af de rigeste inspirationskilder i middelalderens litteratur er Roman de la Rose, et værk, der pakker kærligheden ind i en drøm, derefter i denne drøm anbringer kærligheden bag en høj symbolsk mur, hvor denne særdeles privilegerede virkelighed oven i købet underkastes allegoriens distancerende og intellektualiserende fortællelemåde. Alle forholdsregler er taget mod risikoen for at forveksle fiktionen med den empiriske, sociale og religiøse virkelighed, der gør denne distancering nødvendig. Men samtidig med at kærligheden serveres indpakket, mister digtet ikke sin interesse for en betydelig målgruppe, nemlig de elskende hvis følelser det handler om: for den omstændelige indpakning kan netop tolkes som noget,

der beskriver det eksklusive ved kærligheden: Isolationen indenfor kærlighedens "hortus conclusus" symboliserer det intimt ophøjede ved en tilstand, der får folk til at tro at de - ja, netop: At de drømmer. Drømmen, muren og allegorien tjener altså en dobbelt funktion; de indskrænker emnets virkeligheds-status, men symboliserer samtidig kærlighedens eksklusivitet. Og således kan drømmeforfatteren både blæse og have mel i munden.

Men Chaucer's elsker, Troilus, lever desværre ikke i drømmeland, men i historiens Troja; han er prins og tjener en væsentlig samfuntsfunktion som hærfører under grækernes belejring. Den mur han kender, er bymuren, og det den lukker ude, er en politisk modstander. Han latterliggør kærligheden. Men så ser han Criseyde, og forelskelsen rammer ham som et lyn. Følelsen kræver udtryk, der naturligt benytter sig af de store idealer og sætter den mindste begivenhed i kosmisk perspektiv. Og kærlighedens fysiske længsel må selvfølgelig finde tilfredsstillelse i sublimt ophøjet intimitet, fjernt fra verdens larm, ukendt og ukommenteret af tarveligt middelmådige bedsteborgere. Med ord og gerning går Troilus i gang med at rejse sin egen mur om sin kærligheds idealverden.

Bag denne mur bliver Criseyde for Troilus gudinden, hvis nåde og unåde betyder liv eller død; eller mere endnu, hendes trofasthed er altafgørende for Troilus, fordi hun med sin absolutte perfektion står som garant for alt, hvad der er sandt i verden; kan han ikke stole på hende, kan man ikke stole på noget, og da hun viser sig utro, styrter Troilus' verdensbillede sammen. Det er selvfølgelig latterligt, og fortælleren og alle andre kan smile ad helten, der efter god Petrarkansk model drukner i sine egne tårer og ser hele universet dreje sig om den elskede.

Imidlertid er det ikke den elskede, der i virkeligheden optager Troilus. Mest af alt interesserer han sig for sig selv. Han har faktisk så travlt med sin lykke og ulykke og selvanalyse, at han ganske glemmer sin omverden, sin sociale sammenhæng og

sine pligter som prins og hærfører, men i virkeligheden også overser Criseyde - personen eller mennesket Criseyde, der kun i ringe grad har lighed med hans idealbillede af hende og langt fra er i stand til at bære hans idealers forpligtende byrde.

Skønt Troilus gennem handling og ord sætter sig udenfor sin omverden, låner han alligevel dens normer til sit formål. De ord, han skal bruge til at beskrive den ideale værdiverden, som kærligheden åbner for ham, kan han hente hos den rationelle filosofi. Men selvfølgelig betyder den nye sammenhæng en fundamental semantisk ændring af de lånte gloser: Elskovsakten bliver "gentillesse"; Criseydes mindste vink er den "reson", der styrer det ideelt fungerende menneske; at handle for at tilfredsstille sin erotiske trang er "wisdom" og endnu engang "gentillesse" - ja, det forbliver "gentillesse" selv da strategien for at få Criseyde i seng med Troilus fører til endog overordentligt alvorlige sociale bedrag - en lejlighed, der får Troilus' hjælper, Criseydes onkel Pandarus, til at opfatte sig selv som alfons for sin egen niece. Den fortolkning kan Troilus aldeles ikke acceptere: Den hellige hensigt helliger midlet og forædler den sprogbrug, der beskriver den.

Troilus tror, han i sit lønkammer og med sit fornemme sprog holder verden og dens smålighed ude; men han lukker også sig selv inde. Han indespærres i sin private moral, sin overæstetiserede og rationaliserede ophøjelse, noget Chaucer antyder ikke bare ved at lade alle møder og intense samvær udspille sig i trange kamre, i flygtige stunder, på stjalne tidspunkter, men også ved at antyde, at Troilus er åndeligt isoleret selv fra den kvinde, han føler så stærkt for. Og da politiske vilkår fører til Criseydes udveksling med en krigsfange, har han ingen midler til at forhindre det: Han har forpasset chancen for at legitimere et forhold, der havde været aldeles ukompliceret, hvis ikke han var faldet i sine egne illusioners fælde. Den påfølgende isolation af Criseyde kan i virkeligheden ses som en konkretisering af en isolation, der hele tiden har eksisteret i åndelig forstand. Og, nu som før, er Troilus' dødslængsel kun det symbolske udtryk for

hans ønske om totalt egocentrisk eksistens; det subtilt afsondrede har mistet sin symbolske kontakt med kærlighedens eksklusivitet og antyder nu dens narcissisme.

Troilus har selv skabt den drøm, den mur og den manipulation af virkeligheden, der skulle garantere kærlighedens fuldkommenhed. I den sociale dimension har hans kærlighed dermed ingen eksistens. Det er betegnende, at ingen nogen sinde får kendskab til forholdet; det manifesterer sig på ingen måde i den sociale verden. Troilus dør ikke af kærlighed, som hans indre oplevelse gør det logisk og nødvendigt; han falder i kamp i en politisk konflikt, og hans banemand bliver ikke engang den rival, han anstrenger sig for at opsøge. Der er ingen helterolle til Troilus som elsker! Det er et patetisk endeligt, men det passer udmærket til den historie, fortælleren planlagde at fortælle, en middelalderlig tragedie, for helten i en middelaldertragedie ligger som han har ret og fortjener udelukkende publikums foragt.

Men Troilus har alligevel i løbet af fortællingen udviklet sig til andet og mere end Fru Fortunas forblændede nar, og dermed trues også i dette værk fortællerens autoritet. Troilus har, kort og godt, lært at læse (eller lytte) - og med hans voksende evne til at forstå sit eget kærlighedens sprog, antydes en moralsk modningsproces. Chaucer viser Troilus' vågnende bevidsthed på mange måder, men dejligt isolerbare er tre parallelle passager, hvor Troilus siger præcis det samme om kærlighedens væsen; men først tredje gang, hvor den praktiske virkelighed uafviseligt sætter udsagnet på prøve, opdager Troilus nøjagtigt, hvad der ligger i hans ord og hvad de indebærer for ham selv.

"Benigne Love, thow holy bond of thynges,
Whoso wol grace, and list the nought honouren,
Lo, his desir wol fle withouten wynges.
For noldestow of bownte hem socouren
That serven best and most alwey labouren,
Yet were al lost, that dar I wel seyn certes,

But if thi grace passed oure desertes.

"...

"Here may men seen that mercy passeth right;
Th'experience of that is felt in me,
That am unworthi to so swete a wight.
But herte myn, of youre benignite,
So thynketh, though that I unworthi be,
Yet mot I nede amenden in som wyse,
Right thorough the vertu of youre heigh servyse."

TC, III, 1261-67
og 1282-88.

I disse linier er Troilus lyksalig efter sin første nat med Criseyde. Han forstår, at kærligheden er en fri nådegave i den forstand, at den ikke kan opnås gennem fortjeneste (1266-67); og det er godt det samme, for selv er han slet ikke fortjenstfuld nok, og han ser sin egen lykke som bevis for sandheden i hans påstand (1268, 1282-4). I Bog I har Troilus gjort nar ad elskeres sukken over kærlighedens gådefulde væsen; nu forstår Troilus pludselig det såre konventionelle udsagn, han dengang hånede.

I den næste passage har Troilus hørt om den forestående udveksling og er fortvivlet - dette har jeg virkelig ikke fortjent, protesterer han - og så skælder han ellers ud på skæbnen:

... "Fortune, allas the while!
What have I don? What have I the agylt?
What mygtestow for rowthe me bygile?
Is ther no grace, and shal I thus be spilt?
Shal thus Creiseyde away, for that thow wilt?
Allas! how maistow in thyn herte fynde
To ben to me thus cruwel and unkynde?"

"Have I the nought honoured al my lyve,
As thow wel woost, above the goddes alle?
Whi wiltow me fro joie thus deprive?

IV, 260-69.

I Bog III var det kærligheden, der styrede verdensordenen ("Benigne Love"); nu er det pludselig "Fortune", og kort tid efter den "necessite" (1012), der udspringer af en grusom Guds "purveyaunce" (1046). Her røber han, at han ikke kendte betydningen af det, han sagde for kort tid siden. For han gentager jo, at kærligheden ikke tildeles efter fortjeneste, den er fri og kan dermed hverken tvinges eller fastholdes. Nu, hvor han ikke selv tilsmiles af den universelle kærligheds gunst, afsløres det mangelfulde og forkælede ved hans indsigt: I praksis insisterer han på en sammenhæng mellem kærlighed og den personlige tilfredsstillelse, han mener han har fortjent: Kærlighed og lykke skal høre sammen, ellers er der noget galt med universet.

Men i Bog V er han blevet klogere:

"... I se that clene out of youre mynde
Ye han me cast; and I ne kan nor may,
For al this world, withinne myn herte fynde
To unloven yow a quarter of a day!
In corsed tyme I born was, weilaway,
That yow, that doon me al this wo endure,
Yet love I best of any creature!

But trewely, Criseyde, swete may,
Whom I have ay with al my myght yserverd,
That ye thus doon, I have it nat deserved."

V, 1695-1701 og
1720-22.

Det er Troilus' sidste, sørgelige konstatering efter at han har mistet Criseyde og fået kendskab til hendes utroskab. Han synes stadig ikke, han har fortjent denne behandling (1720-22); men han må også vedgå, at han stadig elsker hende, selv om hun ikke har fortjent det (1696-8).

Her tvinges Troilus endelig til at høre, hvad han hele tiden har sagt, og til at forstå, hvad det vil sige, at kærligheden er fri og bryder alle love. For det er den, og det gør den, for hans eget vedkommende først nu. Criseyde har været ham utro, hun er ikke perfekt og kan ikke længere oppebære hans kosmiske illusion; hun er ganske almindelig, et fejlbarligt og troløst menneske. Dermed falder hele hans rationelle idealverdens visdom og kærlighedens perfektionskodeks - og dermed det, som begge de ideale verdener repræsenterer, nemlig en egoisme, der ikke har evnet at adskille personlig fysisk og psykisk tilfredsstillelse fra kærligheden til et andet menneske. Og det er først nu, hvor Troilus' kærlighed overlever tabet af alt det, der gjorde det muligt at rationalisere den, at han forstår, at kærligheden er uretfærdig; og det er først nu, at Troilus selv bliver i en tragisk, men ægte forstand fri til at give sin egen kærlighed som en ufortjent nådegave. Forfatteren går så vidt som til at antyde, at oplevelsen af denne frie, absurde kærlighed kan sammenlignes med den kristne kærligheds mirakel.

Med forkastelsen af den rationaliserede kærlighed er der ikke, så vidt jeg kan se, tale om en devaluering af kærlighedens sprog, med hele dets apparat af abstrakte, pseudo-rationelle idealer, overdriivelser, religiøse metaforer, etc. Tværtimod; dette sprog rummer en sandhed, der imidlertid først frigøres eller erkendes, når det løsriveres fra den ontologiske basis, Troilus har insisteret på at finde for det - i Criseyde, i den afsondrede erstatningsverden, i kosmisk forordnede værdier. Troilus har dyrket sproget som den magi, det magt-instrument, der tjente en afgudsdyrkelse, der i virkeligheden kan spores tilbage til en forkælet selvcentrering. Det han - eller man - lærer er, at hans sprog og handlinger som elsker tolker en psykologisk virkelighed,

og det er kun Troilus' manglende erkendelse af sit sprogs funktion (altså hans misbrug af sproget), der gør det moralsk betænkeligt.

Men hvad har hele denne redegørelse for Troilus' udvikling at gøre med de problemer, Chaucers fortæller typisk oplevede i drømmedigtene, og som TC-fortælleren tilsyneladende prøver at undgå? Jo: Fortælleren - Troilus' erklærede modsætning - er lige så glad for absolutte sandheder som den unge Troilus, og Chaucer drager en parallel mellem den afklaring af sprogets funktion, der lærer Troilus at tage ansvaret for sin kærlighed på den ene side; og på den anden, fortællerfigurens gradvist skiftende holdning til sin historie, idet han ligeledes kæmper for at afklare sit sprogs funktion og beskrivende indhold. Troilus lærer gennem gentagen analyse af sine prøvelser at definere, skelne og erkende hvad han allerede ved: på hvilken måde det er sandt. Samtidig lærer fortælleren at modificere sit (troede han da) normative begrebsapparat, og det skønt sandheden også her stort set forbliver den samme. Chaucer synes at antyde, at fortælleren ved fra begyndelsen at distancere sig fra sin fiktion i virkeligheden genskaber Troilus' selvforskansning under dække af en rationelt forsvarlig idealposition.

Som fortælleren beskriver sig selv, minder han om drømme-Geffrey i HF, ikke bare i kraft af sit runde ydre og manglende talent for elskerrollen, men også ved at han gerne vil, men ikke kan, følge sine egne regler. Reglerne ligger ellers fast og kan opsummeres med de ord, fortælleren parallel indenfor det fiktive univers, Pandarus, bruger om sin kunst: Og skønt han taler om de rænker, han må smede for at få Criseyde i seng med Troilus, er det Geoffroi de Vinsauf han citerer:

[Pandarus] went his wey, thenkyng on this matere,
And how he best myghte hire biseche of grace,
And fynde a tyme therto, and a place.

For everi wight that hath an hous to founde

Ne renneth naught the werk for to bygynne
With rakel hond, but he wol bide a stounde,
And sende his hertes line out fro withinne
Aldirfirst his purpos for to wynne.
Al this Pandare in his herte thoughte,
And caste his werk ful wisely er he wroughte.

II, 1062-71;

og denne kunstner bekræfter yderligere traditionens æstetiske grundlag ved at sige, at man må skabe en form, der er tilpasset værkets "sententia":

... "Nece, alwey, lo! to the laste,
How so it be that som men hem delite
With subtyl art hire tales for to endite,
Yet for al that, in hire entencioun,
Hire tale is al for som conclusioun.

"And sithen th'ende is every tales strengthe,
And this matere is so bihovely,
What sholde I peynte or drawen it on lengthe
To yow, that ben my frend so feythfully?"

II, 255-63.

Så "th'ende is every tale's strength" - for Pandarus. Men ikke for fortælleren. Efter at have ophøjet sig selv til gud over sit digterunivers - med alt, hvad det indebærer af distance og overblik, engagerer fortælleren sig stadig voldsommere i sin historie og ender med at forelske sig i den person, der skal illustrere Fru Fortunas lumske rænker ikke bare som redskab for, men også som legemliggørelse af, Fortuna. Fortælleren ender med at identificere sig med Troilus i hans værste excesser, overtager endog heltens forvanskede, absolut subjektive og, efter fortællerens egne oprindeligt erklærede kriterier, forkastelige sprogbrug. Han beskriver en kærlighed, der til sidst umuligt kan

rummes i det ordforråd, han har reserveret til dets beskrivelse. Og det vil igen sige, at ligesom Troilus' værdisystem bryder sammen, går der kludder i værkets: hvis "gentilesse" betyder det, Troilus mener, og det insisterer fortælleren direkte på halvvejs gennem værket (III, 1414), er det sket med den højlydt annoncerede og rationelt understøttede moral, der stemplede kærlighedshistorien som det modsatte af "gentilesse". Værket splittes i virkeligheden i to parallelle forløb, idet forfatteren gennem længere tid beretter to helt forskellige historier, elskerens og moral-historikerens, og ender med at kombinere dem begge i den berømte selvmodsigelse:

Men seyn - I not - that she yaf hym hire herte. V, 1050.

Desværre er der en historisk sandhed, der kontrollerer fiktionen - fortælleren ved, Criseyde var utro, og har altså begået samme synd overfor historien, som Troilus har begået overfor sin omverden: forsøgt at komme uden om det uomgængelige. Han nødsages til at vende tilbage til den autoriserede version, som Troilus tvinges til at konfrontere en barsk virkelighed. Men ligesom Troilus' oplevelse ikke kan beskrives med et kategoriserende "vildfaren kærlighed" - eftersom Troilus vokser fra rollen som antihelt i et eksemplum om "vildfaren kærlighed" - således har den hjertets måleline forfatteren kastede ud i begyndelsen ikke kunnet lodde de dybder, der lå gemt i denne simple, let-fortolkede fortælling! Det, der udspinder sig under Fortunas auspicer må forstås som andet og mere end tåbers mekaniske rotation under lidenskabens fornedrende dominans: den moralske sammenfatning redegør ikke udtømmende for forløbets betydning - for denne kan ikke skilles fra den værdi, der ibor kærligheden mellem mennesker, så kort og skrøbelig den er - og fortælleren må derfor vælge at sympatisere med sine personer og sørge over deres ulykke uden trøst fra gode, trygge, selvbehageligt fordømmende "auctoritas"-sandheder, ligesom Troilus må vælge kærligheden helt for kærlighedens egen skyld. Og hvis historiens forløb afklarede dette, er det klart, at "th'ende" overhovedet ikke er "every tales strengthe", men

tværtimod har taget det væsentligste aspekt af historien væk! Og at en udenforstående digter aldrig kan sætte sig op som autoritet, eftersom han ikke har begrebet, hvad det i virkeligheden drejer sig om! Med andre ord: Chaucer har atter revet gulvtæppet væk under sin ellers denne gang så solidt plantede autoritets-repræsentant.

Jeg er så småt begyndt at opsummere konsekvenserne af samspillet mellem ydre og indre handlingsforløb i TC: det man kan kalde parløbet mellem Troilus og fortælleren. (29) Mens Troilus' egocentricitet fik ham til at lukke sig inde, så han i virkeligheden udelukkede sig selv fra egentlig indsigt, ægte kærlighed og en tiltrængt modningsproces, indebærer "auctoritas"-skikkelsens ophøjede og gudelignende perspektiv også en udelukkelse fra indsigt og fra den selvoverskridelse, der vindes gennem empati (et blufærdigt kritiker-ord for kærlighed). Og ligesom Troilus opnår at bryde gennem den mur, han har bygget omkring sin egoisme, så man i den tragiske slutning aner et lykkeligt perspektiv, således opnår også fortælleren gennem sin afvigelse og tolkningskrise et nyt perspektiv, der forvandler åbningens arrogant distancerende moraldom over Fortunas tåber til en noget, der - trods fortællerenes næsten hysteriske fastholden ved "auctoritas" - må betegnes som en ægte kristen medfølelse; denne medfølelse kan han kun have tilegnet sig ved at opleve tingene på Troilus' præmisser.

Hvad kan man yderligere udlede af de mange paralleller mellem helten og den fortæller, der samtidig er læser af sin gamle kilde? Chaucer antyder, at en kritisk og medlevende fortolkning af en tekst har lighed med den moralske modningsproces, som livet, især kærligheden, fremprovokerer. I begge tilfælde foregår der en konstant afprøvning af moralsystem og begrebsapparat, og i begge tilfælde benyttes sproget som basis. Fortællerenes læsning af det gamle digt handler, ligesom Troilus' modning, om moralsk bevidstgørelse snarere end om evnen til at drage en specifik og forud angivet moraldom. En kort og formulerbar sandhed er måske nok styrken i enhver historie, men den kan ikke opsummeres i en

bekvem "sententia" eller forstås uden foregående engagement i hele værkets forløb. At begynde med moralen er altså en gold fastholden ved floskler, der hos afsenderen kan skyldes moralsk forstokkethed, og som ikke uden videre kan overtages af motagenren. Først den personlige medvirken giver sandheden fylde og mening. Denne medvirken, der i drømmegenren repræsenteredes af digterens uansvarlige alter ego, og som der var anbragt i det, jeg betegnede som epistemologiske gåseøjne, får i de senere digte sin uafviselige autoritet som den subjektive, empatiske, side af fortællerfiguren.

I TC ser man altså en æstetik, der ikke blot bryder med mange traditionelle principper - længere nåede HF jo ikke - men også i praksis demonstrerer en anden vej:

Chaucer afviser tydeligvis en didaktisk æstetik og denne æstetiks typiske "auctoritas"-figur: ingen kan lære noget ved at få sandheden serveret. Tværtimod bygger læserens indsigt på en relativisering af fortællernes autoritet; fortællerens egen tvetydige status (der kan spores tilbage til drømmegenrens dobbelte synsvinkel) aktiverer læseren moralsk. Chaucer udbygger altså i væsentlig grad forfatters og læsers rolle i forhold til traditionen. Og dermed har Chaucer selvfølgelig skabt et værk, der aldrig kan opsummeres i nogen begyndelse, slutning eller morale: Ligesom dets betydning på ingen måde kan skilles fra dets form som det, der provokerer læseren til at engagere sig; og dermed mister tidens (og en god del af eftertidens) typiske påklædningsmetafor til beskrivelse af forholdet mellem form og indhold sin gyldighed.

Chaucer synes også at påpege fiktionens betydning netop i kraft af dens klare status som fiktion. Værkets sandhedsstatus er begrænset, hvis vi her tænker på sandheden, som den defineres ud fra ortodokse sandheder. Og værkets sprog forholder sig frit til en fælles og etableret, filosofisk sprogbrug. Det er netop erkendelsen af, at ordene i litteraturen er "luft", dvs ikke har nogen specifik, og dermed præcis semantisk, ontologisk binding,

der skaber mulighed for at overskride den "nødvendige" og "normative" sandhed. En påstået ontologisk forankring ville gøre digtets sprogbrug til en konkurrerende virkelighed og sandhed, og her, og kun her, består faren ved litteraturen. Fiktionen er altså en forudsætning for digtets sandhedsværdi, og den kan udforske virkeligheden fordi den ikke er et magt- eller magisk sprog.

Efter TC følger the Canterbury Tales. Her ser man endnu en udvikling bort fra den sikre "auctoritas" gennem en relativisering af fortællerrollen. Chaucer's berømte fiktive selvportræt af den naive betragter har selvfølgelig en mere end komisk funktion: den destabiliserer hvad man kan kalde læserens "forventningshorisont" ("horizon of expectations"), (30) så læseren er nødt til at stole på sin egen dømmekraft. Han gør desuden sin egen persona til bare én ud af mange fortællere af højst forskellig art og observans og påviser, hvordan alle disse "auctoritasser" hver og én bør bedømmes kritisk: De færreste af dem evner nemlig at skelne mellem virkelighed og fiktion, personlig situation og opdigtet univers.

Chaucer's eksperimenter med synsvinkel ("point of view") gennem fortællerfigurer af alle slags - forbliver det centrale element i hans poetik. De få, der har forsøgt at konstruere Chaucer's poetik har bestemt ikke overset dette faktum, og deres overvejende retoriske tilgang - fra samtidig teori til Chaucers praksis - har fat i et vigtigt udgangspunkt for Chaucers brug af rollespil og ordleg. Alligevel mener jeg, at al metode, der bevæger sig fra den almene teori til den enkeltes praksis, indebærer en fare, som den fortolkende metode undgår. Hvis man anvender middelalderens teoretiske tradition som målestok, udvikler man næsten uvægerligt en tendens til at overse, bortforklare eller bagatellisere betydningen af træk, der peger bort fra konventionen og som i sig selv viser, at en tradition ikke bare er kontinuitet, men også forandring; og at den altid eksisterer immanent i den enkelte skabende - eventuelt nyskabende - kunstners værker: "The commonplace may be understood as a

reduction of the exceptional, but ... the exceptional cannot be understood by amplifying the commonplace." (31) Chaucer er bestemt den "maksimale illustration" af traditionens muligheder, der opridses i middelalderens teoretiske fremstillinger; men han er meget mere end det. Hans brug af en særlig fortællerfigur, der erstatter traditionens autoritetsrepræsentant, kan læses som et af flere midler til fremprovokering af kreativ, moralsk modnende, publikumsdeltagelse. Figurens forfædre kan findes i drømmedigtet, hvis frihed dog er afhængig af genrens epistemologiske begrænsning. Ved at forkaste drømmen og således ligestille de to perspektiver som kognitive og moralske indikatorer, forvandler Chaucer afgørende det dobbelte perspektivs funktion: Kunsten som eskapisme erstattes af kunsten som erkendelsesmetode.

Noter.

1. Artiklen er baseret på to foredrag; det første fandt sted på Odense Universitet d. 5/3-'93 ved et forskerkredsmøde arrangeret af Laboratorium for Folkesproglig Middelalderlitteratur; det andet d. 31/3 i forbindelse med et frokostmøde med kolleger på Engelsk Institut, Københavns Universitet.

2. Hvis man efter Aristotelsk model med en "poetik" mener en systematisk og præskriptiv beskrivelse af de litterære principper, der styrer en forfatters udfoldelser, kan kun to af middelalderens digtere siges at have udformet deres egen poetik, nemlig Dante og (måske) Boccaccio. Enhver anden middelalderdigters "poetik" må udledes af hans praksis.

3. C. F. E. Spurgeon has said that "The characteristic qualities attributed to Chaucer from 1400-1800 are those in which the critics or men of letters of the time were themselves more especially interested," Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion (Cambridge, Cambridge UP, 1925), I, s. x; ikke uden grund har D. W. Robertson advaret sine kritikere-kolleger: "Our judgments of value are characteristically dependent on the attitudes peculiar to our own place and time. If we universalize these attitudes ... we turn history into a mirror of ourselves ... which seems to flatter us with the consoling message, 'Thou art the fairest of all'" (Preface to Chaucer [Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1962, paperback, 1969], s. 3).

4. Det er vanskeligt at afgøre ikke blot hvilke af tidens teoretikere Chaucer kendte, men også hvor direkte og hvor grundigt; middelalderens "florilegia" eller "compilatio" indeholder hyppigt brudstykker af længere tekster, og man kan således ikke på grundlag af en forfatters henvisning til en del af en tekst med sikkerhed slutte, at han kender tekstdelens hele sammenhæng eller dens plads i denne.

5. The Key of Remembrance (New Haven: Yale UP, 1963, repr. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973), s. 5.

6. "To any student of his technique, Chaucer's development reveals itself unmistakably, not as progress from crude, untrained native power to a style and method polished by fuller acquaintance with rhetorical precepts and more sophisticated models, but rather as a process of gradual release from the astonishingly artificial replacement of formal rhetorical devices by methods of composition based upon close observation of life and the exercise of the creative imagination," J.M. Manly in Chaucer and the Rhetoricians, Warburton Lecture on English Poetry, 1926, citeret i J.A.Burrow, ed., Geoffrey Chaucer, Penguin Critical Anthologies (Harms., Penguin, 1969), s. 129.

7. "those who profess to know only 'the text' ... cannot know even that. Our age's interpretations must always be tried and tested against the culture and icons of their age," A. J. Minnis, "Light on the Interior Eye," Times Literary Supplement, August 3, 1984, s. 865.

8. Min skildring af middelalderens æstetik er især afledt af analyser af A. C. Spearing (Criticism and Medieval Poetry [London: Arnold, 2. udg., 1972]) og Robert O. Payne (se n. 5).

9. Geoffroi de Vinsauf, Poetria Nova (1199?-1215?); Matthieu de Vendôme, Ars Versificatoria (sidst i d. 12. årh.); Jean de Garlande, Poetria (midt i d. 13. årh.).

10. Intet tyder på, at Chaucer havde direkte kendskab til disse, men han var naturligvis bekendt med Dante og Boccaccio, som A. J. Minnis, A. B. Scott og David Wallace ser som arvtagere til kommentatorernes analytiske principper ("General Introduction: The Significance of the Medieval Commentary-Tradition," Medieval Literary Tradition and Criticism: The Commentary Tradition [Oxford, Clarendon Press, 1988], ss. 1 ff.).

11. Payne, Key of Remembrance, s. 44.

12. For en fyldigere redegørelse for "manifestatio" i arkitektur og ord, se Jesse Gellrich, The Idea of the Book in the Middle Ages (Ithaca: Cornell UP, 1985), kap. 2.

13. Robert Jordan har udledt Chaucers poetik af de uorganiske principper, der styrer den gotiske arkitektur i Chaucer and the Shape of Creation (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1967). Han har siden, i lyset af nyere litteraturteori modificeret sine holdninger (Chaucer's Poetics and the Modern Reader [Berkeley: University of California Press, 1987]).

14. Geoffroi bemærker i Poetria Nova, at er der noget upassende i en tekst, bør det fjernes, men med "upassende" tænker han på stilistiske vederstyggeligheder. Forfatterens egen person belyses af Geoffrois korte henvisning til natura, dvs. talent eller anlæg. Min redegørelse for, og citerer fra, Geoffrois litteraturteori er dels baseret på egen læsning af, dels på forordet til, Margaret F. Nims oversættelse Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf (Toronto: Universa Press-Wetteren, 1967).

15. Poetria Nova, ss. 16-7.

16. Baseret på citat i C. G. Osgood, Boccaccio on Poetry (New York: Liberal Arts Press, Bobbs-Merrill, 1955), s. 62.

17. Poetria Nova, s. 12.

18. Ubehjælpsomt (let eufemistisk) oversat fra Dante Alighieri, Vita Nuova, ed. Fredi Chiappelli (Firenze; Mursia, 1973), ss. 57-8: "E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto veste di figura o di colore rettorico e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento."

19. J. Huizinga, Homo Ludens (Boston: Beacon Press, 1950,

paperback, 1955).

20. Jeg betragter the Retraction som Chaucers personlige udsagn - dvs hverken som en tom gestus overfor traditionen eller som et led i Canterbury Tales' fiktion.
21. Chaucer er den første engelske digter, der på klassisk vis anråber en muse, ligesom han er usædvanlig bevidst omkring sin plads i en litterær tradition. Disse ting får Spearing til (næsten) at rykke den engelske renaissance et par hundrede år tilbage i tiden (Medieval to Renaissance in English Poetry [Cambridge: Cambridge UP, 1985]). Alice Miskimin tager skridtet fuldt ud i The Renaissance Chaucer (New Haven: Yale UP, 1975).
22. Chaucers bevidsthed om sammenstødet mellem hans praksis og den accepterede teori fremgår ligeledes af yderst komplicerede passager i Legend of Good Women (G 241 ff.) og Prologen til the Miller's Tale (I, 3167 ff.).
23. En god og kort gennemgang af debatten om Chaucer's fortæller(e) findes i Derek Pearsalls The Canterbury Tales (London: Routledge, 1985), ss. 60-71.
24. Om drømmegenren og dens specielle status i middelalderens poesi, se A. C. Spearing, Medieval Dream-Poetry (London: Arnold, 2. udg., 1972).
25. Alcuin Blamires, "A Chaucer Manifesto," ChR, 24 (1989-90), 29-44.
26. Dette sted kaldes traditionelt House of Rumour, skønt denne betegnelse ikke forekommer i digtet. Det er sigende, at huset indeholder alle slags støj, ikke bare af verbal art (stemmer og rygter), men også "chirkynges", "gygges", "swough": ord er altså luft, og betyder i sig selv ikke mere, eller har bedre adgang til dette sted, end alle andre former for støj.
27. Chaucer-citater stammer fra Larry C. Benson, ed., The Riverside Chaucer, 3. udg. (London: Oxford UP, 1988), baseret på F. N. Robinsons The Works of Geoffrey Chaucer (London: Oxford UP, 1957).
28. Ikke bare udenfor drømmerammen. En episode i HF's drøm lader Geffrey finde et tempel, der ligner en "chirche", men kun udmærker sig ved sin arkitektoniske udførelse og fantastiske billeder, hvis æstetiske værdi dog ikke fordunkler deres problematiske forhold til sandheden og muligvis skal forstås som ligeså gold som den ørken, der symbolsk åbner sig for Geffrey, idet han træder ud derfra - og som får Geffrey til at bede om frelse fra "fantome and illusion" (468-94).
29. En gradvis og sideløbende distancering mellem fortælleren og de personer i historien, der ligger den konventionelle digterrolle nærmest, nemlig Criseyde og Pandarus, er naturligvis ikke mindre givtig i analysen af Chaucers poetik. Om dette aspekt se min afhandling Chaucer's Poetics: Seeing and Asking (Bagsværd:

Eget Forlag, 1993), Kap. 9 og 13.

30. Dette begreb defineres af Hans Robert Jauss i hans diskussion af genrer i "The Alterity and Modernity of Medieval literature," English Literary History, 10 (1978-9), 181-229.

31. Edgar Wind, citeret i Philippa Tristram, Figures of Life and Death in Medieval English Literature (London: Paul Elek, 1976), s. xiv.

35.

36.

Mindre Skrifter udgivet af
Laboratorium for Folkesproglige Middelalderstudier,
Odense Universitet
Redaktion: Leif Søndergaard

- nr. 8:** *Marsken rider igen*
– om mordet på Erik Klipping, Rumelands sange og marsk Stig-viserne, 1990.
1. Jens E. Olesen: Kongemord og fredløshedsdom.
 2. Reinhold Schröder: Dâvon sing ich ü diz liet.
Rumelands strofer i anledning af Erik Klippings død.
 3. Leif Søndergaard: Meningsdannelse og mytedannelse i marsk Stig-viserne.
 4. Iørn Piø: Hvem skrev den lange Marsk Stig-vise?
Skitse til en arbejdshypotese.
- nr. 9:** *Griseldis-temaet gennem tiden, 1992.*
1. Michel Olsen: Griselda – Omskrivninger og værdiforskydninger.
 2. Marianne Børch: Chaucers Griselde: Menneske eller umenneske.
 3. Leif Søndergaard: Folkebogens fascination – Griseldis gennem 400 år.
 4. Iørn Piø: Tålmodige kvinder.
- nr. 10:** *Chaucers Poetik, 1993*
Marianne Novrup Børch: Chaucers Poetik
- nr. 11:** *Folkelige bevægelser i reformationstiden, 1993*
1. Jens E. Olesen: Flyveskrifter og politisk propaganda i reformationstiden. – Fra Christian II til Grevens Fejde.
 2. Leif Søndergaard: Fastelavnsspillet i Reformationskampen – om Peder Smid oc Atzer Bonde.

Skrifterne kan rekvireres ved henvendelse til:

Middelalderlaboratoriet
Odense Universitet
Campusvej 55
5230 Odense M
Tlf. 66 15 86 00, lokal 3208 eller 3398

Mindre Skrifter udgivet af
Laboratorium for Folkesproglige
Middelalderstudier,
Odense Universitet.
Nr. 10, 1993.

ISSN 0106-2212