

Hans Erik Aarset

Maskespilletets polyfoni

Den franske pastoralromansen *L'Astrée* som utfordring til Mikhail Bakhtins litteratur- og genreteori

The mask is connected with the joy of change and reincarnation, with gay relativity and with the merry negation of uniformity and similarity; it rejects conformity to oneself. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames. It contains the playful element of life (...). It reveals the essence of the grotesque.

(Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*)

”Samtaler med de døde” er et kanonisk innslag i europeisk litteratur (Homer, Vergil, Dante), og vår artikkel er inspirert av dette fenomenet. Med utgangspunkt i en grunnleggende respekt og beundring for livsverket til den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin (1895–1975) vil søkelyset nedenfor bli satt på noen sider ved de litteraturhistoriske generaliseringene hans bøker er tuftet på. Det gjelder særlig to ”lange linjer” han risser opp gjennom eldre tiders prosafortellinger (se nedenfor). På dialogisk vis vil vi konfrontere hans synspunkter på såkalt ”klassiske”, ”kanoniserte” narrativer med ett hovedarbeid fra denne europeiske tradisjonen: Den franske pastoralromansen *L'Astrée* (1608–27) av Honoré d'Urfé. Hovedspørsmålet blir om dette verket er den ”monoglot-

ten” det må forventes å være, innenfor Bakhtins klassifikasjonssystem. Etter først å ha minnet om Bakhtins negativt valoriserte synspunkter på denne typen litteratur, vil vi i resten av artikkelen systematisk spørre om hans fremstilling er dekkende for *L'Astrée*. Det vil først skje på innholdsplanet (fiksjonsverden, hendelser, historie) og deretter på uttrykksplanet (narrasjon, genre, diskurs). I lys av Bakhtins teori ender artikkelen opp med en særlig vurdering av konseptet for fremstilling av person, kjønn, seksualitet og identitet i d'Urfés roman. – Men først til Bakhtins viktigste synspunkter på prosafortellingens utviklingshistorie.

Monoglotter

I sitt første større litteraturvitenskapelige arbeid, som omhandler Fjodor Dostojevskijs romaner og noveller, hevder Bakhtin at denne landsmannens fortellinger skapte en narratologisk, ideologisk og diskursiv flerstemthet; en omfattende *polyfoni* der alt og alle inngår i en jevnbyrdig, ikke-hierarkisert dialog.¹ Denne demokratiske flerstemtheten står i motsetning til den samtidige Leo Tolstojs romankunst. I følge Bakhtin preges denne av den kombinerte forfatteren og fortellerens overordnede stemme og suverene blick på verden, og av hans egen ideologiske

orientering og personlige språkføring.² I motsetning til Dostojevskijs polyfone roman betegner Bakhtin denne romantypen som *monologisk*, en betegnelse som for ham har klare negative konnotasjoner.



Foto av Mikhail Bakhtin fra ca. 1925, dvs. på den tiden han arbeidet med sine Dostojevskij-studier og teorien om den polyfone roman. Boken, som ble utgitt i 1929, ble ansett som regimefiendtlig og førte til arrestasjon og en mangeårig forvisning til fjerntliggende deler av Sovjetunionen.

I sine senere arbeider, som doktoravhandlingen om den franske 1500-tallsprosaisten François Rabelais og i en rekke større enkeltartikler om eldre fortellingsformer, utvikler Bakhtin sine hovedsynspunkter fra Dostojevskij-boken videre.³ Mens han i den første boken synes å mene at Dostojevskij var ganske unik i litteraturhistorien som polyfon fortellingskunstner, modifiserte han etter hvert dette synet betraktelig. Gjennom omfattende studier av gresk og romersk fortellekunst, og særlig av middelalderens folkelige fortelletradisjoner og renessansens komiske og groteske narrativer kom han til at verdenslitteraturen har to lange, separate linjer som leder frem til den moderne roman. Den ene er de institusjonaliserte fortellingene, den klassiske kánon. Disse verkene kjenne-tegnes ved å være opptatt i og anvendt av det feudalistiske eller kapitalistiske statsregimet som til enhver tid var det rådende. Dette regimet strømlinjeformet og ensrettet kánon etter et sett estetiske regler og normer. De ble

så håndhevet av offisielle kulturinstitusjoner som var opprettet med et foredlende, men også kontrollerende, sensurerende siktemål for øyet. I følge Bakhtin er denne litteraturen først og fremst ”seriøs”, høytidelig og be-kreftende. Dens to hovedmodi var frem til ca. 1600 det heroiske eposet og den idylliske romansen. Blant kánonverkene fra det tidsrommet Bakhtin særlig kom til å konsentrere sitt arbeid om (perioden 1300–1600), kan nevnes mammut-epos som Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (*Den rasende Roland*) og Torquato Tassos *La Gierusalemme liberata* (*Det befridde Jerusalem*), og omfangs-rike romanser som Jorge de Montemayors *Diana* og Honoré d’Urfés *L’Astrée*. Bakhtin betegner slike verk som *monoglott*. Det vil si at de undertrykker samtidens kulturelle mangfold og språklige uttrykksrikdom; den naturlige *heteroglossia* eller *polyglossia*.⁴ Således er de underlagt én narratologisk, ideologisk og diskursiv modus som gjenspeiler den herskende klasses ensrettede estetiske idealer og pretensiøse forestillinger om seg selv.⁵



Renessanse-forfatteren Ludovico Ariosto (1495–1553; her med tradisjonens ”vinløv i håret”) som er best kjent for sin store episke ”monoglott” *Orlando Furioso*.

Motsatsen til denne offisielle og ”klassiske” tradisjon, dvs. verdenslitteraturens narrative kánon, fant Bakhtin i en rekke folkelige for-

tellingsformer og estetiske uttrykk. De hadde sin bakgrunn i en undertrykt latterkultur som var basert på ritualene fra diverse kirkelige festdager og verdslige feiringer. De var alle preget av en *karnevalistisk* livsutfoldelse og kjennetegnes ved komiske, burleske og ofte groteske uttrykksmodi som overskred og brøt med tidens offisielle kulturelle normer. I sine senere arbeider utredet Bakhtin flere ukjente eller glemte delgenrer i fortellekunsten som han innskriver i denne litterære tradisjonen – fra de gammelgreske mimene (Sophron) og parodiske eposene, over de menippeiske og romerske satirene, til den tidlige Molières farsepregede blandingsdrammer og Paul Scarrons lattervekkende degraderinger i *Le Virgile travesti* (*Den travesterte Vergil*) – et såkalt ”mock-heroic epic”.⁶ Videre utpekte han flere enkeltverk fra 1700-tallets romankunst som tilskrives denne tradisjonen (han er særlig opptatt av Laurence Sterne og hans hovedverk *Tristram Shandy*). I følge Bakhtin er det imidlertid spesielt to enkeltforfattere og -verk som bør fremheves i denne sammenheng, på grunn av sin store litteraturhistoriske betydning: Den nevnte Rabelais (særlig romanene *Pantagruel* og *Gargantua*) og Cervantes og hans *Don Quijote*. Slik Bakhtin ser det, var det slike verk som opprettholdt og foredlet folkekulturens og den folkelige fortellekunstens komikk og latter, og likeså dens diskursive mangfold. Det er også slike verk som har bevart den frihetlige narratologisk-ideologiske polyfoni, og dens tilhørende språklige polyglossia. Disse verkene anses med andre ord som rebelske, subversive *polyglotter*, og står dermed i motsetning til den mer endimensjonale litteraturen som under barokken og klassisismen avløste den frihetlige renessanseepokens uttrykksrikdom.

Når man leser Bakhtins bredt anlagte bøker om den europeiske roman- og fortellekunsten, blir man raskt imponert av hans store litteraturhistoriske kunnskaper og av hans dype innsikt i kulturelle uttrykk som befinner seg på stor avstand fra vår tids litterære idealer. Også hans analytiske evner, og hans gjennomførte vilje til å lytte respekt-

fullt til andres synspunkter og drøfte disse dialogisk, er meget tillitvekkende. Endelig er de linjene han trekker gjennom den europeiske litteraturhistorien av stor faglig verdi, da de utlegger og forklarer anerkjent ”vanskelige” tekster (f.eks. Rabelais’ romaner) ved å gi dem en meningsfylt litterær og kulturell kontekst å fremstå innenfor. Imidlertid må det bemerkes at hans omfattende litteraturhistoriske generaliseringer stedvis kan ta pusten fra leseren, og noen ganger spør man seg faktisk også om det han sier kan være riktig; det gjelder ikke minst hans temmelig rigide inndeling av eldre fortellekunst i poly- og monoglotter. Er denne inndelingen (og dens varianter folkelig/kanonisk og ”grotesk”/”klassisk”) egentlig så enkel og grei som det blir foregitt?



Den franske forfatteren François Rabelais (1495-1553). Det var særlig hans romaner (f.eks. *Pantagruel*) Bakhtin ga herdersbetegnelsen ”polyglotter”.

Det skal innrømmes at Bakhtin en sjelden gang selv gir uttrykk for at disse inndelingene er forenklet, f.eks. i introduksjonskapitlet til Rabelais-boken (s. 30):

In the art and literature of past ages we observe two such manners, which we

will conditionally call grotesque and classic. We have defined these two canons in their pure, one might say extreme, form. But in history's living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover, usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion. This is especially true during the Renaissance. (...) But for the sake of our research the fundamental differences between the two canons are important. We shall center our attention on these differences.

Selv om man forstår at Bakhtin fant det nødvendig å operere med slike forenklinger og polariseringer for *sitt* formål, skal vi i det som følger gjøre det motsatte valget. Nedenfor skal vi, i dialog med hovedsynspunktene fra Bakhtins omfattende romanteori, se nærmere på ett av hovedverkene i senrenessansens (eller tidligbarokkens) "klassiske" romankunst – den antatte monoglotten *L'Astrée* av Honoré d'Urfé. Vår hypotese i denne verksgjennomgangen er at *L'Astrée* likevel ikke kan betegnes som en monoglott i bakh-tinsk forstand, og at romanen spesielt overskrider det "seriøse" og bekreftende regimet med hensyn til sitt personkonsept. Det er vår antagelse at dette vil fremkomme særlig klart i et nærmere studium av verkets omfattende spill med masker, kjønn, seksualitet og identitet. I analysene nedenfor vil dette motivkomplekset derfor bli gitt en hovedplass. Det vil skje etter at vi først har sett nærmere på romanens fiksjonsunivers, og deretter på dets fortelle tekniske og generiske opplegg.

Arkadia i Frankrike

Honoré d'Urfés bindsterke pastoralromanse *L'Astrée* var utvilsomt det enkeltverket i fransk 1600-tallslitteratur som hadde størst innflytelse på overklassens sosiale normer og omgangsformer, og likeså på dens alminnelige smakspreferanser. Allerede i de årene romanen ble utgitt (1608–27) vakte den stor oppmerksomhet, og dette ble fulgt opp av en

rekke positive kommentarer fra tidens ledende forfattere og estetikere, og likeså fra adelsmenn og sentrale medlemmer av kongefamilien. De roste alle dens forfinede språk og stil, og særlig fiksjonspersonenes dannede og sofistikerte samtale- og samværsformer.⁷



Stasportrett av *L'Astrées* forfatter, Honoré d'Urfé (1567-1625). Som landadelsmann fra den sydfranske provinsen sto han i klar opposisjon til den sentraliserte kongemakten som var i ferd med å bli etablert i Paris. Således er hans pastoralromanse også blitt betraktet som den mektige franske landadelens siste, idylliserte svanesang før eneveldets æra satte inn.

Svært tidlig slo derfor disse idealene inn i de ledende kulturelle miljøene og de litterære salongenes verden, og likeså ved hoffet hvor man både resiterte og oppførte små tablåer fra verkets omfattende handlingsverden, og også etterlignet dens presjøse dannelsesidealer. I årene frem til ca. 1730 ble romanen gjenopptrykket i utallige opplag, og den ble også (helt eller delvis) oversatt til en rekke europeiske språk. Likeså ble den tidlig etterlignet av d'Urfés franske forfatterkolleger,⁸ og flere europeiske prosaister kom etter hvert til å skrive uautoriserte fortsettelser (av svært vekslende kvalitet) på dens mange fiksjonstråder. Noen av dens hovedfigurer og

-intriger ble dessuten overført til scenen, og av hovedhistorien om hyrdinnen Astrea og hyrden Celadons kjærlighet ble det skapt flere musikkdramatiske varianter. *L'Astrée* tilhørte med andre ord alltid den kanoniserte litteraturen og kunsten, og den skrev seg inn som et hovedverk i den anerkjente alleuropeiske pastoralegenren, som var en av hoffenes og overklassens absolutte kunstneriske kjæledegger i perioden 1550–1750.

Selv om denne litterære tradisjonen gikk av moten og i glemmeboken på 18- og 1900-tallet, har Bakhtin rett når han fremhever pastoralen som en viktig komponent i den europeiske litteraturens tradisjonskanon. Som mange av sine forfatterkolleger i renessansens, barokkens og klassisismens århundrer fant også Honoré d'Urfé sine forbilder i den gresk-romerske antikkens litteratur. En glemte antikk-tradisjon som nettopp var blitt gjenoppdaget og gjenvekket da d'Urfé skrev sin roman, var hellenismens kjærlighetsfortellinger, som f.eks. Longus' *Daphnis og Chloe* og Heliodorus' *Theagenes og Charikleia*, og det hersker ingen tvil om at det er dette romankonseptet som ligger til grunn også for *L'Astrée*. Således kan denne fortellingen som helhet utvilsomt betegnes som en "idyll" etter Theokrits, Vergils og de hellenistiske romanforfatterens oppskrift, dvs. at dens basissted er et tidløst Arkadia der fredelige hyrder passer sine får på marken, og hvor tiden ellers brukes til å utforske kjærlighetens mange veier og avveier. Felles med basiskonseptet er det også når kjærligheten hos hyrdeparene i *L'Astrée* prøves og testes, men hvor selv de mest innviklede intrigene – med allehånde forstyrrende innbrudd i idyllen fra den farlige omverdenen – likevel føres frem til en forventet happy ending. Sett i sine aller groveste strukturtrekk kan man derfor betrakte *L'Astrée* som en palimpsest over sine hellenistiske forløpere. Dermed kan man også anta at verket, som disse, er en monoglott – ikke minst fordi det tilsynelatende er innskrevet i den *kronotopen* Bakhtin kaller "eventyrstid" (jf. ref. i note 3 om begrepet), dvs. et tid- og historieløst Arkadia preget av sykliske repetisjoner innenfor en

landlig idyll.⁹



Tittelbladet på *L'Astrée*, del I, som ble gjenopptrykket allerede i 1612, og hele femten år før siste del var fullført og lå ferdig til salg. De to avbildede figurene representerer romanens primære kjærlighetspar: hyrden Celadon og hyrdinnen Astrea.

Dersom man leser hele den lange romanen, vil man imidlertid raskt oppdage at denne antagelsen ikke slår til.¹⁰ I motsetning til f.eks. *Daphnis og Chloe* er hyrdeuniverset i *L'Astrée* klart plassert både i historisk tid og geografisk rom. Således foregår primærhandlingen over ca. seks måneder en gang i 480-årenes Frankrike (Gallia), dvs. under den turbulente og voldsomme folkevandringsperioden, da frankerne sloss med bl.a. gotere, burgunderere og hunere om herredømmet i landet. Stedet for hovedhandlingen er det relativt isolerte landskapet Forez vest for vår tids Lyon, som også var d'Urfés eget hjemsted, og hvor man ved byen Montbrison ennå kan besøke hans familieslott. På tross av hyrdeidyllens klare arkadiske preg utspilles primærhandlingen derfor *ikke* innenfor Bakhtins statiske eventyr-kronotop. Tvert

om er den tydelig forankret i et makrounivers som er i voldsom forandring (folkevandringsenes Europa), og et mikrounivers som befinner seg midt i en indre krise (se nedenfor). Allerede tid og sted i *L'Astrée* samsvarer derfor dårlig med de tilsvarende basisfaktorene i tradisjons-pastoralen slik Bakhtin fremstiller den.

Ser man nærmere på selve idyllen i dette franske Arkadia, vil man oppdage at heller ikke denne fungerer slik Bakhtin hevder. Allerede på innledningssidene av første bok i del I skildres den katastrofale enkelthendelsen som igangsetter verkets primærintrige (den blir etter hvert svært innfløkt og komplisert å holde oversikt over). Denne hendelsen beror egentlig på løgn og baktalelse. Celadon og Astrea har, mot begge foreldreparenes ønske, allerede elsket hverandre i tre år. De har levd med hverandre i skjult, men "ærbar" lykke, inntil foreldrene nå har begynt å ane sammenhengen. Av den grunn har de inngått en kontrakt om *forstillelse*: Celadon skal late som om han elsker en annen hyrdinne, for å føre foreldrene på villspor. Imidlertid griper den sjalu hyrden Semire inn i dette opplegget, og greier etter hvert å få Astrea til å tro at Celadons beiling til den andre hyrdinnen ikke lenger er et spill eller skalkeskjul, men uttrykk for hans virkelige følelser. Etter en bagatellmessig krangel om dette ved den idylliske Lignon-elvens bredd forviser Astrea Celadon fra sin nærhet, og forlater ham deretter uten forsoning. Bruddet mellom dem er et faktum.

Den uforstående Celadon tror med dette at Astrea ikke elsker ham lenger, og i bunnløs fortvilelse styrter han seg i elven og føres avgårde med strømmen, til han driver bevisstløs i land nær slottet til nymfen Galatea. Der tas han hånd om av nymfen og hennes to medhjelpere, hyrdinnene Silvie og Leonide. Etter seg lot Celadon kun hatten sin, med en innbrettet kjærlighetserklæring til Astrea, og en klage over det smertefulle spillet han har vært påtvunget. Disse finner Astrea og hennes venninne Phillis dagen etter, og de forstår dermed at Celadon likevel elsket Astrea. Likeså trekker de den konklusjon at Celadon nå må være død. Astrea, som fremdeles el-

sker Celadon over alt i verden, gripes i sin tur av dyp fortvilelse, og bare venninnens inngripen hindrer henne i å følge etter sin elskede i elven. Med det kan man si at selve ursituasjonen fra de hellenistiske pastoralromansene er klart satt: De to unge, men adskilte elskende, som enten tror at den andre ikke elsker lenger, eller som antar at denne er død – dvs. at testene og prøvelsene av de elskendes *fasthet* i kjærligheten (deres "constance") kan igangsettes på oppskriftsmessig måte.



Samtidig illustrasjon til del I, bok 1 av *L'Astrée* som innfanger det fatale igangsettelsesmomentet for verkets primærhistorie: til høyre den fortvilede Astrea, og midt i bildet Celadon idet han styrter seg i elven Lignon, med hyrdehatten flytende i dødvannet. På den andre bredden venter nymfen Galatea og hennes to medhjelpere Silvie og Leonide.

Imidlertid er det ett helt vesentlig element i det franske Arkadia som *ikke* er hentet fra de hellenistiske genreforeleggene: "La fontaine de la Vérité d'amour" ("Kjærlighetens sannhetsfontene"). Dette underet av en gjenstand er plassert i hjertet av Forez, og har én spesiell egenskap som har løst alle problemer i og omkring kjærligheten, både i pastoralidyllen og i hyrdesamfunnet som helhet (I, 3, s. 93).¹¹

(...) den fremviser i full klarhet selv de mest hemmelige tanker hos alle elskende; for den som speiler seg i den, vil se bildet av den man elsker på vannflaten, og hvis elskoven er gjensidig vil han se sitt eget speilbilde ved siden av, og hvis hun elsker en annen, er det dennes bilde man vil se i vannet.

Med dette kan man forstå at alvorlige kjærlighetsintriger og -konflikter hittil har vært et lite brysomt fenomen i Forez. Alt både de elskende og elskede har behøvd å gjøre i vanskelige amorøse enkeltsituasjoner er å fremstille seg ved fontenen, for der å få det eneste sanne svar om både egne og andres virkelige følelser. Fenomener som løgner, forstillinger, misforståelser og maskespill har derfor ikke hatt noen muligheter i Forez, så lenge mirakelfontenen har fungert etter hensikten. Dermed har alle hyrdene ved den maleriske Lignon-elven befunnet seg i en slags tidløs, uskyldsren Edens hage uten mellommenneskelige problemer av betydning – en situasjon man gjenkjenner fra f.eks. *Dapnis og Chloe*, og som er essensiell i Bakhtins generelle forståelse av pastoralen.

Når leseren trer inn i denne verdenen i del I, bok 1, er imidlertid denne situasjonen radikalt forandret. Allerede Astrea og Celadons tragiske adskillelse viser at noe er galt fatt på kjærlighetens område i Forez, dvs. at noe drastisk må være skjedd med Kjærlighetens sannhetsfontene. Allerede tidlig, i en bibe-retning ("Histoire de Silvie", I, 3, s. 75 ff), fortelles det at fontenen er blitt satt helt ut av funksjon. Nærmere bestemt dreier det seg om en forhekselse som en forsmådd trollmann har kastet over den, fordi den ikke ga ham det forønskede svaret i et tvistemål om kjærlighet.¹² Og fontenen er ikke bare satt ut av funksjon. Trollmannen har også latt den bevokte av to løver og to enhjørninger, slik at ingen lenger kan nærme seg stedet uten fare for eget liv. Med dette er ikke bare tiden og historien – i klar motsetning til Bakhtins eventyr-kronotop – trådt inn i Forez-samfunnet (man snakker allerede om et "før og etter" fontenens forhekselse). Også Arkadia-idyllens kjærlighetskonsept er med dette ut-

fordret *innenfra*, fordi det ikke lenger finnes noen instans som kan skille mellom sannhet og løgn på Amors domene – noe som ligger klart utenfor tradisjonspastoralens forestillingsverden.

Ut fra det som er sagt ovenfor, kan den fortsatte primærhandlingen i *L'Astrée* kort beskrives som følger. Etter hvert som stadig flere misforståelser, forstillinger, maskespill og løgner finner sted blant Forez-samfunnets mange og høyst forskjellige kjærlighetspar, ser man at disse beveger seg inn i kriser eller at de går foreløpig i oppløsning. De tallrike hyrdene som alltid har kommet til Forez utenfra for å oppsøke fontenen, får heller ikke lenger noen svar på sine problemer, og blir derfor gående og vente på at fontenens forhekselse skal bli opphevet. Det eneste man i denne kritiske situasjonen kan beskjef-tige seg med, i en stadig mer tallrik hyrdeforsamling, blir å fortelle hverandre historier. Ofte dreier dette seg om allehånde varianter av kjærlighetshistorier; historier som i de fleste tilfeller er avhengig av de svarene Kjærlighetens sannhetsfontene kan gi, for å kunne få en lykkelig slutt.

Imidlertid tyr man også til fortellinger om *fortiden* – både i Forez, Gallia og hele det falne Romerriket. Det skjer i et fortvilet forsøk på å forstå den forvirrende situasjonen man befinner seg i "nå", både lokalt, nasjonalt og i hele Europa. Uansett type historier går de fleste av Forez' innbyggere (og også mange av gjestene utenfra) med dette over fra å være hyrder til å bli fortellere.¹³ Og de historiene som berettes, har til sammen en enorm episk bredde, i det de omhandler alt fra forholdene ved keiser Theodosius' hoff i Konstantinopel, til goterkongen Alarics inntagelse av Roma og det store slaget hunerhøvdingen Attila tapte på de katalaunske marker i det nordlige Gallia. Siden disse historiene til sammen legger beslag på en meget vesentlig del av romanens samlede sidetall, blir Bakhtins beskrivelse av pastoralromanen som begrenset til en eventyraktig, historieløs og geografisk begrenset idyll, vanskelig å godta som gjeldende for *L'Astrée*.



Kjærlighetens sannhetsfontene er "ute av drift" gjennom hele hendelsesforløpet i L'Astrée. Ikke før i V, 11 gjeninnsettes den ved et deus ex machina-grep. På denne illustrasjonen kan stordruiden Adamas endelig lede hyrdeforsamlingen frem til fontenen igjen, der de bevoktende løvene og enhjørningene er blitt til forstenede skulpturer.

Narrasjon – genre – diskurs

Som vist ovenfor, passer vesentlige sider ved innholdet i *L'Astrée* dårlig inn i Bakhtins forestillinger om hvilke motiver og tema den monologiske fortellingstradisjon beskjeftiger seg med, i sin idylliske variant. Det er et inntrykk som forsterkes dersom man tar formelle elementer – som fortelleteknikk, diskursiv utforming og genremessig anlegg – med i betraktningen. Det første som her kan bemerkes (og som allerede har fremgått indirekte ovenfor), er at d'Urfé i sin roman har gitt rom til en hærskere av både individualiserte og profilerte fortellerstemmer, dvs. at han har skapt en narrativ flerstemthet. Således har verket hele 85 forskjellige biberetninger som alle presenterer særegne historier for hyrdefellesskapets mange og villige tilhørere. Disse fortellingene kan være organisert som hierarkiserte "kinesiske esker",

med helt opp til fire forskjellige narrative nivåer innfelt i hverandre. Dette skjer dog uten at berettere på overordnet nivå noen gang griper inn i eller korrigerer sine underordnede fortellers fremstillinger (de bare "siterer" dem). Det gjør heller ikke den bleke og lite profilerte primærfortelleren. Med sin egen stemme fremsier denne faktisk bare en mindre del av den samlede romanteksten. I motsetning til biberetterne er han også helt anonymisert, og likeså er det uhyre sjelden at han gir uttrykk for egne meninger om de handlingsforløpene som skildres – selv de sparsomme hendelsene han selv gir til beste.¹⁴ Dermed må det kunne fastslås at *L'Astrée* til overmål fyller ett av de formelle hovedkravene Bakhtin stiller til en *polyfon* roman: autonome fortellerstemmer som ikke er underlagt eller dominert av primærfortellerens (forfatterens) styrende grep.

Dette inntrykket befestes av det faktum at mange biberettere – etter beste oppskrift fra Bakhtins Dostojevskij-studie – også fremstår som klare og velformulerte "ideologer". Med det menes at de ofte forfekter sterkt motstridende og kontesterende ideer og idealer, særlig på kjærlighetens område. Og det er idealer som de åpenbart er villig til både å stå på og slåss for.¹⁵ Noen av dem drister seg også til å ha avvikende synspunkter på samfunnsspørsmål og historisk-politiske hendelser, som drøftes jevnlig gjennom hele romanen. Foruten at disse siste emneområdene ligger helt utenfor tradisjonspastoralens handlingsverden slik Bakhtin forstår den, må det også bemerkes at slike diskusjoner alltid er gjengitt i direkte tale, dvs. i form av *replikker*. Det innebærer at selv profilerte biberetninger som forteller om slike samtaler, aldri blir preget av beretterens synspunkter eller diskurs. Til og med i romanens talløse samtaler og diskusjoner gis således den enkelte deltager ordet helt direkte. Det betyr at vedkommende selv – og helt i tråd med Bakhtins polyfoni-prinsipp – fritt kan formulere sine tanker og synspunkter. Selv sterkt "ideologiserte" fortellere i *L'Astrée* respekterer m.a.o. den demokratiske retten hos dem han beretter om, til å uttrykke seg helt

på egen hånd og i sitt eget språk.

De særs lange og dominante dialogene i *L'Astrée* bidrar ellers til å bringe romanteksten nær den *dramatiske* modus, dvs. en annen genre enn den rene narrative. I lys av det Bakhtin hevder om monoglotters endimensjonale genrevalg, ser man derfor at d'Urfés roman på nok et punkt adskiller seg klart fra "skjemaet". Og ikke bare er det slik at disse replikkvekslingene (som kan foregå over titalls sider) jevnlig beveger romanteksten inn på dramaets domene. Også andre genrer og delgenrer manifesteres i verket, og igjen skjer dette på en måte og i et omfang som gjør at helhetens genrebestemmelse blir uklare. Det viktigste og mest fremtredende innslaget i så måte er utvilsomt de mange og ofte svært lange diktene som er innlagt i de fleste biberetningene, som enten skrives, leses, resiteres eller synges av hyrdene. Det er også all grunn til å merke seg at mange forskjellige diktformer, med sterkt varierende skjema for rim, rytme osv., og med et helt spektrum av motiver og stemningsleier, er representert. Således er både sonetter, madrigaler, rondeauer, villaneller og ballade-lignende diktformer hyppige gjengangere, sammen med mer fritt organiserte vers ("chanson", "stances"), og særegenheter som rimede orakel-fremsigelser, lyrifiserte og dialogiserte vekselsanger, og monologiske ekkosanger. En rask opptelling viser at de fem delene av *L'Astrée* til sammen inneholder ikke mindre enn 187 slike dikt. Det vil si at også *lyrikken* må kunne betegnes som et vesentlig genreinnslag i romanen, og at Forez-hyrdene dermed ikke bare er gode fortellere og fremstår som dramatiserte scenefigurer i en dialogisert diskurs. De er i tillegg også meget habile poeter, resitatører og sangere. Man må derfor kunne hevde at alle de tre tradisjonelle litterære hovedgenrene er rikt representert i *L'Astrée*, og at verket dermed ikke bare er narrativt, men også *generisk* polyfont.

En ytterligere understrekning av dette får man når man er kommet gjennom romanens første fire tusen sider. Da skjer det nemlig et dramatisk omslag i primærfortellingen, i.o.m. at hele hyrdeidyllen fra innlednings-

bindene vakler, slås over ende og forsvinner helt fra Forez-provinsen. Foranledningen til dette er at de fiendtlige burgunderne, som over noen tid har oppholdt seg i naboprovinsen, også finner frem til det isolerte Forez og invaderer landskapet. Da skjer det en plutselig og temmelig uventet metamorfose med både hyrdene og hyrdinnene. Mens hyrdinnene fortrekker til den befestede hovedstaden Marcilly og ikler seg de beste overklassekostymer, trekker hyrdene i rustning og utstyres seg med sverd og lanser. Helt åpent, og med ett slag, avsløres dermed hyrdeidyllen som en ferniss – dvs. at det franske Arkadia viser seg aldri å ha hatt noen virkelige gjeterere. De personene man har lært å kjenne, har kun medvirket i et kombinert skuespill og maskespill. Idyllen var altså noe overklassen *forstilte* og *forkledde* seg inn i, og deretter fordrev tiden med – akkurat slik den litterære pastoralen fungerte for 15- og 1600-tallets franske adelsstand; Honoré d'Urfé selv inkludert.¹⁶ I det de tidligere hyrdene i Forez går i krigen som soldater, skjer det dermed også en genre-transformasjon i verket: Det beveger seg fra idyllisk romanse til heroisk epos, med et nytt omslag tilbake igjen, etter at burgunderne er beseiret. Selv *innenfor* grensene av den seriøse, institusjonaliserte litterære tradisjon er *L'Astrée* altså et ustabilisert verk rent generisk, der det fluktuerer mellom sin tids to kanoniserte hovedmodi.

Ellers kan det tillegges at *brev-gjengivelser* er et særlig hyppig fenomen i romanen som helhet (frekvensen ligger nesten på nivå med diktgjengivelsene). Selv om *L'Astrée* ikke er noen brevroman i streng forstand, er det likevel påfallende hvor mange delintriger i biberetningene som er basert på skrivning, sending, mottagelse og lesning av brev. Det har sammenheng med at et brev kan være uten avsender og/eller adressat, slik at det blir lest av feil mottager og dermed misforstått. Et brev kan også bli stjålet, mistet eller komme på avveie, med fatale kommunikasjonsbrudd som resultat. Videre kan det kopieres, forfalskes eller undertegnes med feil navn, slik at nye misforståelser oppstår. Endelig kan det inneholde en åpen, selvavslø-

rende kjærlighetstilståelse, men på Amors domene kan det like gjerne være løgnaktig, undergravende eller fullt av forstillinger og forvrengninger. Brevets nærmest uuttømmelige muligheter som intrigeskapende element må sies å være utnyttet til fulle hos d'Urfé, også i tekstvolum, noe som bidrar ytterligere til romanens diskursive polyfoni.



Illustrasjon til et dramatisk øyeblikk i del IV, bok 12: Forræderen Polemas bruker bl.a. Celadon/Alexis og Astrea som levende skjold i sin fremrykning mot Forez-hovedstaden Marcilly (se note 16).

Endelig må også én spesiell delgenre nevnes, for at det generiske og diskursive bildet av romanen skal bli komplett. Det tenkes da på det fenomen som kunne kalles "rettsaken". Dens mest åpenbare forelegg finner man i den gammelgreske *agon*, eller tvekampen i ord. I *L'Astrée* finnes denne i flere varianter, men alltid i en strengt formalisert form (jf. den velkjente komiske utgaven man kjenner fra Hades-scenen i Aristofanes-komedien *Froskene*).¹⁷ "Rettsaken" har alltid sin bakgrunn i en diskusjon hyrdene fører, og hvor to hovedtalsmenn etter hvert kommer til å stå mot hverandre med hvert sitt profilerte syn. For å få avrundet diskusjonen oppnevnes det til slutt en dommer i striden, som ofte også

får med seg rådgivende bisittere. Disse skal avgjøre hvem som er den best argumenterende part. Deretter får de to stridende holde et lengre partsinnlegg hver, som er et kombinert forsvar for egne synspunkter og en gjendrivelse av motpartens. Til slutt følger så domsavsigelsen som, ved siden av selve dommen, også inneholder en grundig vurdering av partenes argumenter. Slike tekstpartier er organisert på annet vis enn den omkringliggende teksten og har alltid de tre formelt markerte hovedavsnittene *harangue-harangue-jugement* (innlegg-motinnlegg-domsavgivelse). Også språklig skiller "rettsaken" seg fra resten av teksten, i det den er preget av et forblommet språk, estetiske eleganser og smektende retoriske vendinger. Om ikke før, opplever man i disse passasjene definitivt å befinne seg på lysårs avstand fra folkevandringstidens gjeterliv, og at romanens "egentlige" sted er det franske 1600-tallets presiøse salong.¹⁸

Oppsummerende kan det fastslås at *L'Astrée* er en roman som på en rekke vesentlige punkter – ikke bare av innholdsmessig, men også av narratologisk, diskursiv og generisk art – skiller seg klart fra de forestillinger Bakhtin har om tradisjonskånons idylliske monoglotter. Faktisk er det slik at dette verkets formelle karakteristika stemmer langt bedre overens med hans beskrivelse av polyfone romaner. Imidlertid skal det vedgås at et verk som *L'Astrée* langt fra kan sidestilles eller sammenlignes med Rabelais' romaner eller Cervantes' *Don Quijote*. De folkelig-realistiske, burleske og groteske momentene som er nevnt tidligere, og som Bakhtin tillegger stor vekt når han beskriver middelalderens og renessansens narrative polyglotter, finnes det få eller ingen av hos d'Urfé. I hvert fall mangler *L'Astrée* fullstendig de innslagene av kroppslig humor, med deres konsentrasjon om fordøyses- og avføringsorganer og genitalier, som er så fremtredende hos Rabelais. Men akkurat dette står jo heller ikke sentralt i Cervantes' humor, slik at det neppe kan betegnes som karakteristisk for eller dominant i renessanse-polyglotter rent generelt.

Det spørsmålet man derfor heller bør stil-

le, er hvorvidt *L'Astrée* utelukkende ble betraktet som et endimensjonalt, høytidelig og bekreftende verk i sin egen samtid, eller om det har innslag av humor og komikk som kalte på lesernes latter, og som virket overskridende, burleske eller groteske i forhold til forventningene *innenfor* den seriøse kánons modus. Som antydnet i innledningen mener jeg at dette avgjort er tilfelle, og at det beste eksemplet på dette er knyttet til ett fremtredende motivområde i romanen: spillet med masker, kjønn, seksualitet og identitet. Nedentfor skal vi se nærmere på et lengre tekst-avsnitt ("Histoire de Diane", I, 6 s. 197–236) hvor dette motivområdet spilles ut i hele sin bredde, og hvor dets essens fremstår i konsentrert og fortettet form.

Tragi-komisk travesti

Det er til hovedpersonen Astrea og hennes konfident Phillis at hyrdinnen Diane, (som nettopp er ankommet Forez) forteller sin tragiske livshistorie i en lengre biberetning. Dette gjør hun for at de to tilhørerne skal bli bedre kjent med henne, og dermed forstå den trøstesløse livssituasjonen hun nå befinner seg i. Av samtalen de tre fører med hverandre like før Diane påbegynner sin fortelling, fremgår det at hennes elskede, hyrden Filandre, for bare kort tid siden er blitt drept av en maurisk omstreifersoldat, og at hun derfor finner livet meningsløst. Med det har også leseren fått klar beskjed om at Dianes beretning, i det den nærmer seg slutten, nødvendigvis vil ende opp i en tragisk situasjon. Og dette modusvalget bekreftes for leseren allerede i åpningen av denne historien, som beskriver en rekke vanskeligheter og traumatiske hendelser også i Dianes tidligere liv.

Dianes foreldre, vestalinnen Bellinde og hyrden Celion, inngikk i sin tid en avtale med naboen Phormion og hans hustru: dersom disse fikk én sønn og én datter skulle disse giftes med hverandre, slik at de to eiendommene kunne slås sammen til én. Kort tid etter fikk Bellinde og Celion en sønn (Phormion hadde allerede flere døtre). Senere ble imidlertid han bortført av ostrogotiske solda-

ter, som ved samme anledning også drepte Celion. Da var imidlertid Bellinde igjen med barn, og etter få måneder ble den nå fader- og brorløse datteren Diane (vår forteller) født. Naboen Phormion, som med dette klart så muligheten til å få hånd om Celions eiendom, ville fremdeles følge den inngåtte pakt, og håpet intenst at hans aldrende kone (som han gjorde gravid en siste gang) nå ville føde en sønn. Imidlertid ble dette igjen en datter – og det er med det faktum som basis at fortellingens fortattede spill med masker, kjønn, seksualitet og identitet igangsettes. For å kunne vinne Celions eiendommer "legalt" satte nemlig Phormion ut det ryktet at han hadde fått – ikke en datter, men en sønn, som han så ga navnet Filidas.



Illustrasjon til del I, bok 6, som viser den tragiske scenen der Dianes elskede hyrdevenn Filandre gjennombores av maurusoldatens sverd, samtidig som han stikker dennes øyne ut med sin hyrdestav for å forhindre voldtekten av Diane. Dette "varslet" inviterer leseren til å ta frem sine tragiske lesebriller i den påfølgende, retrospektive "Histoire de Diane".

I de følgende årene kles og oppdras denne piken konsekvent som gutt, og tanken er at et tidlig ekteskap mellom barna Filidas og Diane likevel skal gi Phormion kloen i den

forønskede arven. Når ”misforståelsen” vedrørende kjønn en gang (med nødvendighet) blir oppdaget, er planen at Diane skal giftes videre med Phormions nevø, Amidor – men selvsagt uten at arven lenger vil følge med henne på kjøpet. I tråd med dette innfinder nevøen Amidor seg snart i onkelens hus, for på et passende tidspunkt å kunne gjøre sine hoser grønne hos Diane. Alt ligger altså til rette for at både det erotiske og arvemessige komplottet mot Diane skal lykkes, fordi hun har både en førstebeiler (guttepiken kalt Filidas) som Diane riktignok ikke kan utstå, og en reservehusbond (ungdommen Amidor) som hun misliker noe mindre. – Da er det at den besøkende hyrden Filandre trer inn på scenen, under den lokale årsfesten til Apollons ære. Og Diane forelsker seg hodestups i nykommeren fra Furan-provinsen, en forelskelse som raskt viser seg å bli gjensidig. Dermed har Diane fått en tredje beiler, som setter både Filidas og Amidor fullstendig i skyggen. Phormions dobbeltkomplott står med andre ord i fare for å kollapse.

Allerede ved introduksjonen av Filidas-motivet – som gjør en ”mannhaftig” *pike* til heltinnens primære beiler – dreies Dianes historie bort fra det tragiske forløp som skisseres i åpningsavsnittene. I de situasjonene hvor Filidas oppsøker Diane og gjør kur til henne, er det denne relasjonens sitrende, men skjulte lesbiske ladning som blir stående i beretningens fokus, og ikke Dianes tragiske familiehistorie. Tekstens ennå forsiktige lek med tabuisert erotikk og kjønnsforvirring kaller dessuten på leserens *smil*, fordi dette beileriets ufrivillige komikk understrekes til fulle. Det er et inntrykk som forsterkes av historiens videre forløp, når nye personer introduseres i hendelsesforløpet. Først og fremst gjelder det ankomsten til hyrdinnen Callirée, som er søsteren til Dianes elskede Filandre. Etter sigende ligner de to søsknene hverandre som to dråper vann, slik at Diane snart finner også Callirée farlig inntagende – slik Callirée (som sin bror) blir betatt av Diane. Derfor blir Diane og Callirée raskt intime bestevenninner, og deres nære vennskap blir en nye relasjon i fortellingen som har et lekende og humoristisk, men like-

vel tydelig lesbisk anstrøk.

I nære samtaler blir de to også godt kjent med hverandres fortid. Blant annet skildres Callirées ulykkelige ekteskap med den usympatiske, eldre hyrden Gerestan hjemme i Furan-provinsen. Det er et fornuftsekteskap hun ble påtvunget av foreldrene, noe som gjør at hun holder seg borte fra ham så ofte og så lenge hun kan. Aller helst vil hun nå være i Forez og hos Diane. På dette punkt i Dianes utredning glir fortellingen definitivt over på den dramatiske *komediens* domene. I lengre dialogpartier, i dikt- og sangfremførelser, og i flere ”skjulte” brevvekslinger ser vi de tre frierne (Filidas, Amidor og Filandre) i galant konkurranse om Dianes gunst, hvor denne søker støtte og rådgivning ikke bare hos sin gamle venninne og konfident Daphnis, men også hos sin nye hjertevenn Callirée. De intriger og motintriger som her utspilles på Amors domene, har mye til felles med dem man finner i enkelte italienske renessanse-komedier, i Shakespeares forklædnings- og forvekslingskomedier og hos den tidlige Molière. Man kan med andre ord fastslå at Dianes historie har gjennomgått både en generisk og modal transformasjon.

Ikke før er hendelsesforløpet vel innplantet i den lyse og lette kjærlighets- og intrigekomediens verden, før den dagen kommer at Filandre kalles hjem til Furan-provinsen av sin ”grumme” svoger og formynder Gerestan. Filandre er vel vitende om at han da overlater arenaen til sine to rivaler, noe han klager over til sin søster Callirée, som skal bli igjen hos Diane i Forez. Callirée vet imidlertid råd, og med et komplott-opplegg som overgår alt det intrigante tjenestepiker i klassisisme-komedier senere skulle stille i stand, fremmer hun følgende forslag for sin bror (I, 6, s. 209):

Min bror (...) du er vel fortrolig med den store likheten vi har i utseende, i høyde og i stemmeleie, og vet at dersom det ikke var for forskjellen i klesdrakt, ville selv personer vi omgås ofte, lett kunne ta den ene av oss for å være den andre. Siden du mener at din eneste mulighet til å finne lykken er å få være sammen med

Diane uten hindringer, kan vi da finne noe enklere og bedre virkemiddel enn å bytte klesdrakt, du og jeg? For, dersom du blir tatt for å være pike, vil Filidas aldri fatte noen mistanke uansett hvor langt oppholdet ditt hos Diane blir, og jeg vil, kleddt som deg, forklare Gerestan at Daphnis og Diane ennå nekter å gi slipp på Callirée. Og da gjenstår det bare å finne et påskudd for at Gerestan skal gi også Filandre tillatelse til å dra tilbake på besøk, men jeg vet ennå ikke hvilket påskudd, for du vet jo hvor vanskelig han kan være.

Når dette prosjektet like etter settes ut i live, og Filandre fremstår for de andre som Callirée, blir Dianes beretning uvegerlig fra komediens og over mot den parodiske *travestiens* verden, hvor den etterhånden ender i et uløselig crescendo. Hovedgrunnen til at komediens lekende intrigeverden må sies å bli forlatt, er at dens tradisjonelle forklednings- og forvekslingsmotiv etter hvert forsterkes, overdrives og dubleres i en slik grad at det nærmest blir en parodi på seg selv. Selv om Filandre i rollen som sin egen søster nå kan være nær og intim med Diane så ofte og lenge han vil, blir Diane selvsagt forundret over hvor pågående og ”het” Callirée nå viser seg å være. Den helhetlige situasjonen på kjærlighetens område blir ikke enklere av at Phormions nevø Amidor, som hittil har beilet til Diane, plutselig får større sans for Callirée og snart forelsker seg i og beiler til henne. Det å bli utsatt for erotiske tilnærmelser fra en mann er noe den forklede Filandre er lite begeistret for, men som han likevel ikke kan lage oppstuss av, uten å vekke de andres mistanke. Man forstår fortelleren Diane når hun med et sukk utbryter (s. I, 6, s. 212–13):

Der ser man hvilke galskaper Amor steller i stand, og hva han bruker tiden sin til! Filidas som er pike, får han til å elske en pike [Diane], og Amidor som er mann, får han til å elske en mann [Callirée, i.e. den forklede Filandre], og begge med en slik hete og ekthet i sitt

uttrykk at dette emnet alene var nok til å fylle våre samtaler. Gud vet hvor godt Filandre fylte sin pikerolle, og hvor godt Callirée greide å gestalte sin bror [i.e. for sin egen ektemann Gerestan].

Resten av ”Histoire de Diane” er sammensatt av en rekke halsbrekkende enkeltsituasjoner (både på tomannshånd og i ”hyrdeplenum”), der de nevnte forkledningene prøves, testes og etterhånden dreies i de mest uventede retninger. Til slutt inngår alt og alle i et kaleidoskopisk spill, med forstillinger og masker i flere lag, der spørsmålet om kjønn, seksualitet og identitet gjennomgår en total relativisering. Selv for den oppmerksomme, nøyaktige leser blir det stedvis vanskelig å henge med i svingene; så omskiftelige er de relasjonene som skildres. Og flere av de enkeltsituasjonene som oppstår, må trygt kunne betegnes som burleske og ved et par anledninger også som groteske. Ved Filandres (dvs. den forklede Callirées) tilbakekomst fra Furan sammen med den fryktede Gerestan kompliseres helhetssituasjonen i en slik grad at ingen lenger overskuer den og kan oppløse dens mange knuter. Travestien avbrytes derfor brått med et *deus ex machina*-lignende grep: den tidligere nevnte maurer-soldatens ankomst. Den sprer hele hyrdeforsamlingen rent fysisk, og med et trylleslag transponeres også Dianes historie tilbake til den tragiske modus igjen. Det skjer i det den når frem til den beskrevne utgangssituasjonen der tilhørerne Astrea og Phillis blir fortalt om Filandres død.

Ut fra ovenstående må det trygt kunne fastslås at personene i ”Histoire de Diane” langt overgår fiksjonspersonene både hos Dostojevskij og særlig Rabelais i personlig, psykologisk og erotisk ”polyfoni”, og at de også må kunne betegnes som uhandgripelige størrelser i en vedvarende metamorfose-prosess. Hva som er ”ekte” og hva som er ”spill” hos dem, blir det etter hvert vanskelig eller umulig å avgjøre; i den grad er personkonseptet labilt og situasjonsbetinget. Det samme må kunne sies om denne fortellingens stemningsmessige modus, der den svinger fra det tragiske, over i det komiske og deret-

ter det travesterende register (med klare burleske og groteske enkeltinnslag), for til slutt å vende tilbake til sitt tragiske utgangspunkt igjen. Biberetningen "Histoire de Diane" er med andre ord polyfon ikke bare med hensyn til narrasjon, genre og diskurs. Det er den i aller høyeste grad også med hensyn til sitt personkonsept, og da særlig når det gjelder kjønn, seksualitet og identitet – som for øvrig er en så godt som fraværende dimensjon i Bakhtins to nevnte favoritt-polyglotter fra renessansen. Mot dette kan det selvsagt innvendes at "Histoire de Diane" kun er én av 85 biberetninger i *L'Astrée*, og at den derfor ikke kan sies å være representativ for helheten. Det spørsmålet skal vi se nærmere på nedenfor.

"Alexis"

Allerede i romanens åpningsscene med Astrea og Celadon ved Lignon-elven har vi sett at det er *hun* som – på basis av den fatale misforståelsen – tar *initiativet* i deres hemmelige kjærlighetsrelasjon, som driver handlingen og som tar beslutningen om et brudd. Celadon på sin side fremstår i denne krisen som både famlende, passiv og underkastende, der han etterlever beileridealet *servir et plaire* ("tjene og behage"). Han makter på ingen måte å forsvare seg mot de falske anklagene som fremsettes mot ham, og han greier heller ikke å holde Astrea tilbake, slik at han kan få fremført et motinnlegg. Det eneste han kan, er i sin ensomhet å la tårene renne, i strie strømmer – noe han jevnlig gjør også senere i romanen, når livet blir for vanskelig. Innenfor et tradisjonelt skjema for kjønnstenkning må åpningen av *L'Astrée* derfor kunne sies å presentere leseren for en "maskulinisert" heltinne og en "feminisert" helt. Det er et inntrykk som ikke svekkes i den fortsatte primærberetningen, og heller ikke i de biberetningene som redegjør for Astrea og Celadons nære forhistorie – snarere tvert om.

Det er til Diane at Astrea (med Phillis som bitilhører), forteller om de første møtene med Celadon, og hvordan de to ble forelsket i hverandre ("Histoire d'Astrée et

Phillis", I, 4, s. 111 ff). Det skjedde i kjærlighetsgudinnen Venus' tempel i Forez, der det hvert år, over tre hele dager, arrangeres en fest til denne guddommens ære. Den siste dagen setter man i scene en rekonstruksjon av den velkjente og fatale gresk-mytologiske hendelsen der et gulleple kastes inn blant tre gudinner, med påskriften "til den vakreste", og hvor prins Paris skulle være dommer i striden om hvem det var tiltenkt. I Forez-varianten av dette evenementet skal de tre utpekte hyrdinne-skjønnhetene tre inn i Venus-templet, og der enkeltvis posere *uten klær* for en kvinnelig dommer, som så avgjør hvem som er vakrest og dermed får eplet. I det angjeldende året var Astrea utpekt som kandidat, sammen med de vakre medhyrdinene Malthée og Stelle. Menn har ingen adgang til denne konkurransen, men det var et forbud den unge Celadon flagrant satte seg ut over (I, 4, s. 115):

Men da skjedde det at denne ynglingen, uten hensyn til de farer han utsatte seg for, denne dagen kledde seg som hyrdinne, blandet seg i vårt felleskap og der ble tatt for å være pike, og som om skjebnen selv ville begunstige ham (...) da man trakk ut navnet på henne som skulle spille Paris' rolle, hørte jeg oppropt Oritchie, som var det navn Celadon hadde tatt som pike. Gud vet at han må ha kjent all den fryd han var i stand til å føle, da han slik så sin plan lykkes til fulle.

Celadon gjør raskt unna intim-beskuelsene av både Stelle og Malthée, for å kunne bruke desto mer tid på Astrea, som somler mest med å kaste klærne. Det er noe den falske Oritchie ikke billiger (ibid):

Celadon, som tiden syntes altfor lang (..) og som så at jeg ikke forhastet meg, beskyldte meg for dovenskap. Og da jeg ikke lenger kunne utsette det, ble jeg nødt til å føye ham, men gode gud! når jeg minnes dette dør jeg av skam: jeg sto der med utslått hår som dekket deler av overkroppen, og bare ikledd den blom-

sterkransen han hadde plassert på hodet mitt dagen før.

Selv om den ”hete” Celadon i denne unike situasjonen vekselvis rødmer og blekner av opphisselse, sørger han likevel for å foreta en grundig og detaljert granskning av den tredje og siste hyrdinnens mange fordelaktige attributter. Og alle forstår og aksepterer det uten innvendinger, når han noe senere tildeler Astrea Venus-eplet – for deretter å forsvinne i folkemengden uten at noen senere hører mer til den ukjente Orithie. Selv om Astrea stuset ved Orithies pågående granskning, aner hun ingen ugler i mosen når Celadon i tiden som følger viser henne en helt tilsvarende interesse.



1700-tallsillustrasjon til den scenen i del I, bok 4, der Celadon, forkledd som hyrdinnen Orithie, får beskue sin elskede Astrea uten klær, i konkurransen om Venuseplet.

I vår sammenheng er det grunn til å merke seg at romanens mannlige helt, Celadon, ikke bare oppviser en rekke tradisjonelt feminine karakteregenskaper, men at han i samværene med sin elskede Astrea også

jevnlign opptrer i kvinneklær og spiller en tilsvarende rolle. Orithie-episoden, som er grunnlaget for hans forelskelse, er i denne sammenheng bare det første og mest beskjedne tilfellet av denne typen. I senere fortsettelser av Celadon og Astreas fortidige kjærlighetshistorie får vi høre at han også ved to andre anledninger, som begge var mer langvarige, benyttet seg av samme virkemiddel. I Astreas mest intime samværsstunder med Celadon i tiden før han styrter seg i Lignon, har han derfor fremtrådt og agert som pike. Kronen på verket i denne sammenheng er imidlertid den skjellsettende Alexis-forkledningen, som faktisk preger hele primærhistorien i størsteparten av delene III, IV og V av romanen.

Selv om vi her ikke kan gå detaljert inn på alle intrigene rundt denne forkledningen, og de utallige og til dels ”dristige” scenene den etter hvert fører de to hovedpersonene opp i, skal vi likevel fremheve noen viktige enkeltpunkter. Det første å merke seg er at det er stordruiden Adamas, og ikke den handlingslammede tåreperseren Celadon selv, som fremkommer med forslaget om at Celadon skal opptre som Adamas’ egen niese, Alexis. Opplegget for og den første utprøvingen av denne ordningen, som skal tillate den forviste (og antatt døde) Celadon å omgås Astrea igjen, er meget nøye beskrevet (II, 10, s. 397 ff). Det samme er den første testingen på andre og innforståtte unge hyrdinner, som finner Celadons rollespill helt lytefritt. Endelig utprøves maskespillet også på Celadons egen og uvitende bror, Lycidas (II, 11, s. 433), og her slår fortellingen over i både sjokkert forferdelse og burlesk humor, fordi Lycidas øyeblikkelig forelsker seg i Alexis (dvs. sin egen bror ”in drag”) og gjør åpent kur til den nyankomne hyrdinnen (hva ville Freud kalt dette?). Ikke rart at Adamas etter dette så raskt som mulig introduserer sin angivelige niese for Astrea (III, 2, s. 66 ff), slik at Alexis kan få ”beskyttende” kvinnelig anstand i de videre møtene med den pågående Lycidas. Og Astrea og Alexis blir da også raskt bestevenninner, som tilbringer tiden sammen i mesteparten av den resterende primærhistorien. Når Alexis endelig lar masken

falle, og fremstår som den ”gjenoppståtte” Celadon, fører imidlertid dette øyeblikkelig til en ny forvisning. Den utføres av en krenket, rasende, språkmektig og igjen særs handlekraftig Astrea, overfor en fremdeles like passiv, famlende og gråtkvalt Celadon (V, 6, s. 257–60). Etter flere tusen sider er man med andre ord igjen tilbake ved utgangspunktet.

Av ovenstående har det fremgått at det overskridende spillet med masker, kjønn, seksualitet og identitet i ”Histoire de Diane” slett ikke er noe særegent eller avstikkende fenomen i romanen som helhet. Dersom man i sammenheng leser de spredte sekvensene av primærberetningen som jevnlig er innskutt mellom biberetningene i delene II–V, ser man at et tilsvarende spill er helt dominant i det primære kjærlighetsparets relasjon. Det labile, ”polyfone” personkonseptet vi tidligere har beskrevet, er altså likevel representativt for verket som helhet, slik det er tilfelle også med de komisk-humoristiske, burleske og delvis også groteske situasjonene og hendelsene som følger av dette. Det *generelle* personkonseptet i pastoralromanen *L’Astrée* overskrider derfor på alle vis den ”seriøse”, endimensjonale modus Bakhtin setter som typisk også for *fiksjonsfigurene* i denne typen litteratur.

Restituert fontene

De avsluttende bøkene av del V i *L’Astrée* iscenesetter det som utvilsomt må være verdenslitteraturens mest omfattende *deus ex machina*-scene. Den finner sted etter at Celadon er kommet tilbake til Forez gjennom nok en inngripen fra Adamas’ side, noe som igjen skaper kontakt mellom det primære kjærlighetsparet (V, 10, s. 421–23). Kort tid etter leder Adamas romanens hovedpersoner frem mot Kjærlighetens sannhetsfontene, hvor han fremfører en bønn til kjærlighetsgudinnens sønn om at fontenen nå må bli restituert. Straks opplever de at denne guden selv fremtrer gjennom en sky og med et trylleslag opphever forhekselsen (en hendelse som er helt i tråd med samtidens populære

”maskin”-dramatikk). Dermed får også Celadon endelig sin Astrea (V, 11, s. 475):

Fra forskjellige kanter lot Himmelen sin rullende torden høre, og da den tåkeskyen som omga fontenen hadde åpnet seg, så man litt etter litt et basseng av jaspis tre frem, hvor små bølger kruset vannflaten, og som understøttet en pidedestall av porfyr (...) hvor Amor lot seg beskue i samme skikkelse som tilforn.

Ved synet av denne guddommen senket alle øynene i respekt, men etter hvert ga de etter for nysgjerrigheten og lot blikket vandre over de forskjellige tingene som var blitt åpenbaret for dem: de så således at Amor i sin venstre hånd holdt en stor asurfarvet stentavle, hvor disse verslinjene var innrisset med gullskrift:

Da Alexis, denne trofast elskende hyrdinne

Som gudene innsatte, endelig har veket plassen til din fordel,

Motta, Celadon, den lykke

Som Himmelen skjenker deg:

Astrea er den pris du gis for din utholdenhet,

Og dette hjertet som så lenge har gjort opprør mot deg

Har ikke lenger noen motstand

Å yte mot din fasthet i kjærligheten.

Ved denne gudebefalingen lar Astrea sin fem og et halvt tusen sider lange ”hårdhet” overfor Celadon falle, slik at en happy ending kan iscenesettes for romanens primære kjærlighetspar. Den følges av en detaljert utformet gjenkjennelsesscene av den typen man finner i de fleste hellenistiske romanene, der Adamas til slutt forstår at Celadons dublett-figur i trofasthet, Silvandre, egentlig er hans egen og lenge bortkomne sønn (V, 12, s. 522 ff). Dermed kan også Silvandre få sin utvalgte elskede, den tidligere nevnte Diane, som slik finner lykken til slutt, etter sorgen over den avdøde Filandre. Når tåkeskyen over fontenen er helt borte og dens vannflate uten krusninger, er det så tid for

den *kollektive* happy ending vi har nevnt tidligere. I en velorganisert parade beveger et helt tog av hyrder seg frem til fontenen, hvor de parvis får sin gjensidige kjærlighet bekreftet, slik at den opprinnelige hyrdeidyllen blir gjeninnsatt. Forhekselsens æra i Forez er med andre ord over; man må tro for godt. Ikke rart at denne begivenheten feires med en åtte dager lang fest på *le Grand Pré*, den forsamlingsplassen i Forez-skogen hvor så mange av romanens biberetninger tidligere er blitt fremført. Verkets primærberetter avslutter så hele fortellingen med følgende betraktninger (V, 12, s. 538):

(...) og alle hyrdene og hyrdinnene sparserte deretter tilbake til Lignon-elven for å fortelle den om de triumfer de nå hadde innkassert, og om nytelsen av de privilegiene de hadde ventet på så lenge; noe denne elven etter hvert ble så breiddfull av kunnskap om, at det synes som den ennå i dag, i sin mykt mumlende risling, ikke kan synge om annet enn Celadons fred og Astreas lykke.

L'Astrée avsluttes altså på en måte som er helt i tråd med sluttscenene i hellenismens idylliske romanser; det vil si det som i følge Bakhtin er antikkens mest typiske narrative monoglotter. Den eneste forskjellen ligger i så måte i at d'Urfé, på vanlig "overdreven" barokkmaner, har utbygget og utvidet alle tradisjonselementene både i dybden og bredden – noen vil si *in absurdum*. Likevel mener vi ovenfor å ha dokumentert at *L'Astrée* på en lang rekke vesentlige punkter også *skiller* seg klart fra Bakhtins beskrivelser av denne romantypen, og at d'Urfés roman både på innholds- og uttrykkssiden har en rekke innslag som trekker den i retning av det *polyfone* register i fortellekunsten. Det at et europeisk hovedverk i pastoraletradisjonen avviker så sterkt fra "skjemaet", er noe som setter spørsmålsteget ved Bakhtins overordnede klassifikasjonssystem for eldre tiders narrativer. Selv om vi ikke kan gå nærmere inn på det her, skal det avslutningsvis nevnes at heller ikke andre hovedverk i fortellekunsten fra renessanseepoken i denne sammen-

heng er så klare og entydige som man kan få inntrykk av hos Bakhtin. Det gjelder Ariostos heroiske "epos-monoglott" *Orlando Furioso*, som har en rekke viktige enkeltinnslag av både burlesk og grotesk karakter, og som dessuten er et hovedverk også innenfor den europeiske romanse-tradisjonen. Og det gjelder ikke minst Rabelais' "polyglott-romaner" hvor man, blant alle de grovkornede ablegøyene, kan finne lengre enkeltinnslag av både høytidsstemt, pastoral og idyllisert karakter.¹⁹



1700-tallsillustrasjon til den "kollektive" knuteløsningen i romanen (del V, bok 12), der de fleste hyrdepårene fremstiller seg ved Kjærlighetens sannhetsfontene og får alle sine håp bekreftet.

Vår konklusjon må derfor bli at den temmelig rigide hovedinndelingen Bakhtin lager mellom poly- og monoglotter i eldre tiders episke litteratur, ikke tåler en konfrontasjon med de angjeldende epokenes narrative enkeltverker, og at denne inndelingen derfor må anvendes med forsiktighet og en viss

skepsis. En slik konklusjon rokker likevel ikke ved Bakhtins imponerende arbeid med å fremme interessen for eldre tiders fortellekunst, og for å skape en levende, meningsfylt dialog med verker som ellers ville ha vært glemt, eller kun ansett som materiale for tradisjonell filologisk utforskning. Slik jeg ser det, er Bakhtins største fortjeneste at han, gjennom sine kultur- og genrehistoriske analyser, har bidratt til en gjenreisning av disse verkene som viktige og levende *kunstverk*.

NOTER

¹ *Problems of Dostoevsky's Poetics*, eng. utgave University of Minnesota Press, Minneapolis 1984; eg. Moskva 1929, omarbeidet og utvidet utgave Moskva 1963.

² Bakhtin skiller ikke klart mellom romanens reelle forfatter og fiksjonshistoriens forteller, slik det etter hvert ble vanlig i den vestlige narratologi-tradisjonen i romanforskningen.

³ *Rabelais and his World*, eng. utgave Indiana University Press, Bloomington 1984; eg. Moskva 1940, omarbeidet og utvidet utgave Moskva 1965. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, eng. utgave av "Epic and Novel", "From the Prehistory of Novelistic Discourse", "Forms of Time and the Chronotope in the Novel" og "Discourse in the Novel", University of Texas Press, Austin 1981; eg. hhv. 1941, 1940, 1937–38 og 1934–35.

⁴ I flere av de artiklene som er samlet i *The Dialogic Imagination* interesserer Bakhtin seg for perioder og samfunnstilstander i europeisk historie som var preget av at flere språk eksisterte og ble praktisert side om side (heteroglossia) – f.eks. Palestina på Kristi tid, der folket snakket arameisk, men hvor gresk skriftspråk fremdeles var kulturelt dominerende, samtidig som latin var den nye herskerklassens tale- og skriftspråk. Likeså var han opptatt av samfunn der slike språk var ved å gli inn og over i hverandre (polyglossia), slik tilfellet skal ha vært under senhellenismen i deler av Sør-Italia og på Sicilia. Dette var innsikter han ga overføringsverdi når han videreutviklet sine teorier om polyfon, dialogisk versus monologisk romankunst.

⁵ Selv om han aldri ga åpent uttrykk for det, er det hevet over tvil at Bakhtins positive vurdering av det polyfone prinsipp i romankunsten, og hans tydelige forakt for all institusjonalisert monologisme i kulturlivet, også var en indirekte kommentar til utviklingen innenfor sovjet-kunsten i Stalin-tiden. Knesettingen av den heroiske, oppblåste og selvhøytidelige tesen om "sosialistisk realisme" som den eneste gangbare modus i litteraturen, sto i klar opposisjon til alt det Bakhtin så som verdifullt hos både Dostojevskij og Rabelais. Det var noe også de politiske maktøverne og deres koryfeer i kulturlivet forsto. Tatt i betraktning det klima som hersket i Sovjetunionen under 1930-årenes utrensninger blant kunstnere og intellektuelle, og som gikk parallelt med de famøse Moskva-prosessene mot Stalins politiske motstandere, kan man si at Bakhtin var heldig som slapp med arrestasjon og en årelang forvisning i Kazakhstan og deretter i Sørøst-Russland. Med mange av hans venner og meningsfeller fra disse årene gikk det langt verre.

⁶ Som man forstår, kunne Bakhtin til tider også hente sine litterære eksempler utenfor den narrative litteraturen i streng forstand, ikke minst fra folkelige uttrykksformer innenfor dramagenren. Hovedårsaken til dette var nok at det for ham var særlig viktig å kunne gripe alle slags litterære blandingsformer når han skulle utrede polyfonisens prinsipper i et lengre litteraturhistorisk perspektiv. Imidlertid rokker dette ikke ved det sikre inntrykk at Bakhtin først og fremst må anses som romanforsker.

⁷ I samtiden ble dette sett på som en god og behagelig kontrast, og et håp for fremtiden, sammenlignet med de mange råde og brutale hendelsene som hadde funnet sted innenfor kongefamilien og adelsstanden under de siste regentene av huset Valois, dvs. under de lange og blodige religions- og borgerkrigene i siste halvdel av 1500-årene (huguenott-krigene; er det dem, og ikke folkevandringstiden d'Urfé "egentlig" skildrer?). Kongemaktens fremtreden i *L'Astrée* (dronning Amasis m. sønner) er av en helt annen karakter, og gjenspeiler klart samtidens håp til det nye kongedømmet under huset Bourbon.

⁸ Dette gjaldt særlig for forfatterne av 1600-tallets idylliske og heroiske barokkromaner, som Gomberville, La Calprenède og Mlle de Scudéry, som i diverse forord og tilegninger alle hyller d'Urfé som sin viktigste inspirasjonskilde.

⁹ For Bakhtins utredning av de forskjellige tid/rom-

kombinasjonene i romanen som han kaller kronotoper, og som han betrakter som genrebestemmende komponenter, se artikkelen "Forms of Time and the Chronotope in the Novel" i *The Dialogic Imagination*, op. cit.

¹⁰ *L'Astrée* er inndelt i fem deler, som hver består av tolv bøker. I originalutgaven utgjør dette til sammen ca. 5.500 sider, som kan betegnes som normal størrelse for denne typen barokkromaner. Den lengste av de franske, Mille de Scudéry's *Artamene ou le grand Cyrus (Artamenes eller den store Kyros; en Xenophon-palimpsest på dennes Cyropaedia)*, er på ca. 15.000 sider. I vårt arbeid har vi benyttet den eneste komplette moderne utgaven av *L'Astrée*, på Slatkine Reprints, Genève 1966. Alle henvisninger til og sitater fra verket nedenfor forholder seg til denne utgaven.

¹¹ Dette, og alle andre norske sitater fra *L'Astrée* nedenfor, er oversatt fra fransk av artikkelforfatteren.

¹² Hele forhistorien til denne forhekselsen utredes først i en senere biberetning ("Histoire de Damon et de Fortune", I, 11, s. 441 ff), som er fortalt av selveste stordruiden Adamas. Hans beretning er gitt form av en sterkt utvidet *ekfrase*, dvs. den helt spesielle type kunstverksbeskrivelse som er innlagt allerede i de fleste hellenistiske romansene (se f.eks. innledningen til Achilleus Tatios' *Leukippe og Kleitophon*). I en tidligere artikkel har jeg studert denne kombinerte ekfrasen og helt særegne biberetningen nærmere: "Ekphrasis transposed. Adamas' Narration of Architecture, Sculpture and Painting in Honoré d'Urfé, *L'Astrée* ("Histoire de Damon et de Fortune")", i K. Gundersen og S. Schult Ulriksen (red.): *Représentations et figurations baroques*, KULTs skriftserie no. 97/NFR, Oslo 1997.

¹³ Når det gjelder en videre utredning av det primære hendelsesforløpet i *L'Astrée*, og en fortolkning av det tematiske universet man der stilles overfor, viser jeg til kapitlene 3, 4 og 5 i min tidligere avhandling om d'Urfés roman:

Hyrden og fortelleren. En studie av den franske barokkromanen L'Astrée (1608–27) med utgangspunkt i narratologisk teori og metodikk, dr. philos.-avhandling, Universitetet i Trondheim 1980.

Denne avhandlingen inneholder også en gjennomgang av *L'Astrée*-kritikken fra ca. 1650 og utover (kap. 1), og dennes hovedtitler (m. referanser) er oppført i avhandlingens alfabetiske bibliografi (s.

295 ff).

¹⁴ Beretningsorganiseringen hos d'Urfé er langt mer innfløkt og intrikat enn det man kan gjøre rede for her. For en mer detaljert utredning av det fortellekniske systemet i *L'Astrée* – og av de enkelte biberetningene og deres indre sammenheng og mange tematiske implikasjoner – og likeså av systemets videreføring i senere franske mammutromaner fra barokkeperioden, viser jeg til en av mine tidligere artikler:

"Archetextual Palimpsests. Compositional Structure and Narrative Self-Awareness in *L'Astrée* and other French Baroque Novels", i R. Eriksen (red.): *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*, Mouton/de Gruyter, Berlin–New York 1994.

¹⁵ To av de klareste "ideologene" på kjærlighetens domene i *L'Astrée* er de mannlige Forez-hyrdene Silvandre (en dublett av hovedpersonen Celadon) og hans rake motsetning Hylas. Mens Silvandre klart formulerer det "trofast-inntil-døden"-konseptet som Celadon lever ut i praksis overfor Astrea ("constance"), forfekter Hylas de tilfeldige lysters prinsipp i omgangen med det annet kjønn ("inconstance"). Det er et prinsipp han både argumenterer for på en velopplagt og lystig måte, og som han også lever ut i praksis; alt sammen til de fleste andre hyrdenes store *morskap*.

¹⁶ Skildringen av Forez-provinsens metamorfose fra hyrdeidyll til kriger- og riddersamfunn skildres i de relativt korte delene av primærberetningen som er skutt inn mellom de mange og lange biberetningene i romanens del IV. Således beskrives ankomsten av de første av (den historiske) burgunderkongen Gondebauts soldater ute på markene i IV, 4, s. 201 ff, mens opprustningen av hovedstaden Marcilly og hyrdenes flukt inn i byen beskrives fra og med IV, 8, s. 437. Dronning Amasis' utnevning av fyrst Godomar til diktator mens krisen varer, og hans grep for å forsvare hovedstaden, skildres i IV, 11, s. 654 ff., mens Gondebauts krigserklæring fremsettes i samme bok s. 703. Forræderen fyrst Polemas' innledende omringning av hovedstaden er et faktum f.o.m. s. 732, og beleiringen og de første angrepene fra burgunderne skildres i flere avsnitt i IV, 12, s. 796 ff. Det gjelder bl.a. den skakende hendelsen der de fire fangene "Alexis" (eg. Celadon), Astrea, Lydias og Silvie brukes som skjold under hundre burgunder-ridderes fremstøt mot bymuren (s. 801–04). Selve krigshandlingene og den endelige seieren over burgunderne

fremstilles så på samme oppstykkede måte i de første bøkene av del V. – Det bør bemerkes at en rekke av de skildrede rangspersonene i disse partiene av romanen er mer eller mindre klare allusjoner til det tidlige franske 1600-tallets kongelige og høyadelige frontfigurer. For lesere som selv ikke lenger ser dette, kan det henvises til følgende publikasjon, hvis forfatter etter sigende fikk utlevert alle ”nøklene” fra forfatteren selv, i en samtale de hadde i Savoia like før d’Urfés død. Olivier Patru: ”Eclaircissement sur l’histoire de l’Astrée” i *Plaidoyers et oeuvres diverses*, vol. II, Paris 1681.

¹⁷ I den lange, avsluttende Hades-scenen i *Froskene* iscenesettes det en *agon* mellom dramatikerne Aischylos og Euripides om hvem av dem som er den største tragediedikteren. Dommer i striden er Dionysos, selveste skytsguden for dramafestivalene i det klassiske Athen, mens Hades-guden selv, Pluto, er bisitter. Selv om denne ordstriden er travestert og kraftig latterliggjort, gir den likevel et godt inntrykk av hvordan d’Urfés gammelgreske forelegg for ”rettsaken” en gang ble utspilt.

¹⁸ For moderne lesere er dette ett av de mange forvirrende trekk ved renessansens og barokkens pastorer som bidrar til å skape en ikke ubetydelig avstand mellom tekst og mottager. I en tidligere artikkel har jeg, med basis i Hans-Robert Jauss’ dialog-tenkning overfor eldre teksters største ”fremmedheter”, drøftet både slike anakronismer og andre lignende proble-

mer i denne type litteratur:

”Hyrdene i *parken* og ridderne av de runde *ord*. Den franske barokkroman; en erfaring med historisk-estetisk avstand”, i S. Meyer (red.): *Estetikk og historisitet*, Novus, Bergen 1990.

¹⁹ Hos Ariosto er det burlleske og groteske tilstedeværende primært ved enkelthendelser av mirakuløs eller fantastisk art, som oftest forbundet med trollkvinnens og magikers motstandsprosjekter overfor verkets heltegalleri. Det som særlig innskriver verket også i den idylliske romanse-tradisjonen i europeisk litteratur, er viderverdighetene rundt legendariske kjærlighetspar som Orlando/Angelica og Ruggiero/Bradamante. – Hos Rabelais kan særlig nevnes avslutningskapitlene i *Gargantua* (kap. LII–LVII) som – i sterk kontrast til den øvrige handlingsverdenen – omhandler byggingen og organiseringen av det ”idylliske” og høviske klostersonnet (av verdslig karakter og for begge kjønn): Theleme.

Illustrasjoner

s. 71, venstre: Clark og Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, 1984.

s. 71, venstre og s. 72: *Verdens litteraturhistorie* bind 3, J.W. Cappelens Forlag 1971.

s. 73, 74, 75, 77, 79, 80, 84 og 86: *L’Astrée*, Slatkine Reprints, Genève 1966.