

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 07.01.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/tragedie.pdf>

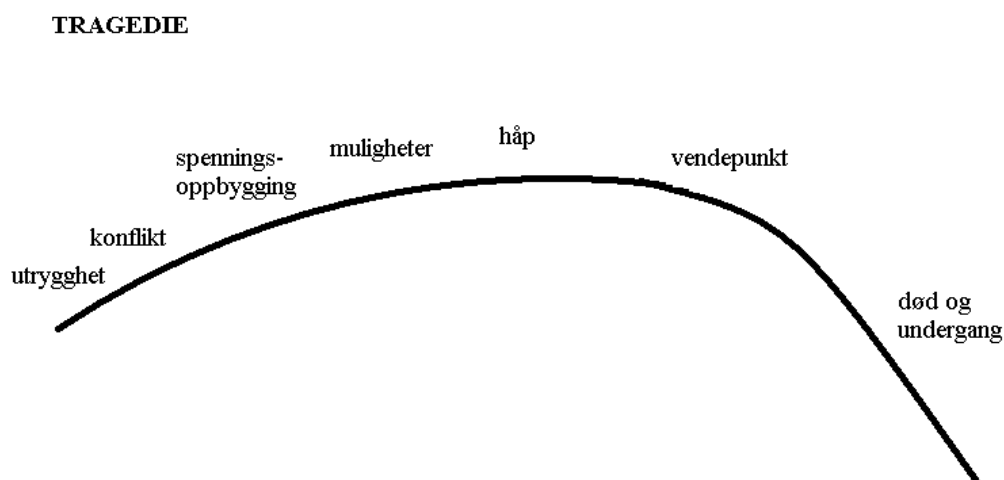
Tragedie

(_sjanger, _drama) Fra gresk “tragodia”: “bukkesang”. Skuespill som ender ulykkelig og som vekker tilskuernes frykt og medlidenhet. Et drama der personers indre og ytre kamp, lidelse og død er det sentrale. En tragedie viser menneskets sårbarhet og rommer handlinger som fører til stor sjelelig smerte. Spørsmålet om skyld og skjebne er viktig.

En kunstnerisk framstilling av menneskelig lidelse og undergang som ikke skyldes et uhell, men som er en konsekvens av menneskets egen “skyld”, dets skjebne eller dets historiske eksistens (Henckmann og Lotter 1992 s. 244).

“A tragedy is a final and impressive disaster due to an unforeseen or unrealised failure involving people who command respect and sympathy. It often entails an ironical change of fortune and usually conveys a strong impression of waste. It is always accompanied by misery and emotional distress.” (Brereton 1968 s. 20; i kursiv hos Brereton)

Handlingsgang i en (vanlig) tragedie:



I en tragedie skal ikke katastrofen kunne forutsettes fra begynnelsen av handlingen; det skal være en mulig åpning til en lykkelig slutt (Brereton 1968 s. 54). Men

handlingen har preg av en tomme skrue, og i en god tragedie “the turning of the screw is masterly” (Kitto 1986 s. 26).

“En tragedie er en etterligning av en seriøs og avsluttet handling av et visst omfang, i et språk som er krydret med forskjellige slags tilsetninger i de forskjellige delene hver for seg, i dramatisk og ikke fortellende form; ved den medynk og skrekk som etterligningen fremkaller, fører den fram til en renselse av den slags sinnstilstander” (Aristoteles 2008 s. lxi).

“Den klassiske tragedies særkende er, at lidenskap, argumenter, fortid og valg står gjennomlyste på scenen og åpner for deltagelse i et fællesskap af skæbne og skyld; det er en anden by, en anden tid, men også nær på. Nærheden skabes af de æstetiske virkemidler, som Aristoteles så omhyggeligt gennemgår og køligt karakteriserer som plottets opbygning.” (Richard 2010)

I komedier “the characters are of moderate estate, the passions and dangers are mild, the outcome of the action is happy; but exactly the opposite is true of tragedy: the characters are great, the dangers severe, the conclusion sad. Furthermore, in comedy things are upset at the beginning and peaceful at the close, in tragedy things take place in the reverse order. Tragedies express the view that life should be rejected, comedies that it should be embraced. Finally, the events of comedy are always fictitious, those of tragedy are often true and taken from history.” (Lerner 1989 s. 300)

“Aristotle says this concerning the hero, or protagonist, of tragic drama, and Shakespeare’s practice at every point supports him:

- (1) A tragedy must not be the spectacle of a perfectly good man brought from prosperity to adversity. For this merely shocks us.
- (2) Nor, of course, must it be that of a bad man passing from adversity to prosperity: for that is not tragedy at all, but the perversion of tragedy, and revolts the moral sense.
- (3) Nor, again, should it exhibit the downfall of an utter villain: since pity is aroused by undeserved misfortunes, terror by misfortunes befalling a man like ourselves.
- (4) There remains, then, as the only proper subject for tragedy, the spectacle of a man not absolutely or eminently good or wise, who is brought to disaster not by sheer depravity but by some error or frailty.
- (5) Lastly, this man must be highly renowned and prosperous – an Oedipus, a Thyestes, or some other illustrious person.” (Arthur Quiller-Couch i Lerner 1989 s. 174)

“In everyday language, the word ‘tragedy’ means something like ‘very sad’. We speak of the tragic car crash of the young woman at the busy crossroads, just as the ancient Greeks used the same epithet for a drama about the slaying of a king at a similar place. [...] a matter of fate and catastrophe, of calamitous reversals of fortunes, flawed, high-born heroes and vindictive gods, pollution and purgation, deplorable endings, cosmic order and its transgression, a suffering which chastens and transfigures [...] heroic resistance, exultant self-affirmation, dignified endurance, the peace which comes from knowing that one’s actions are predestined [...] it is supposed to have something fearful about it too, some horrific quality which shocks and stuns. It is traumatic as well as sorrowful. And doesn’t the tragic differ from the pathetic in being cleansing, bracing, life-affirming?” (Terry Eagleton i http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/0631233598/eagleton.pdf; lesedato 07.08.15)

“Because its starting point, violent crime, is the raw material of tragedy [...] The expected, appropriate responses of horror and pity are constructed as natural and inevitable, common to all who share a basic human identity.” (Joy Wiltenburg i <https://watermark.silverchair.com/109-5-1377.pdf>; lesedato 05.08.19)

“The gulf between the learned use and the popular use of the same word is nowhere better illustrated than in ‘tragedy’. The term is used from day to day in referring to incidents of a distressful nature, and, in so far as it is popularly used as the name of a literary type, it is applied to any play or story with an unhappy ending.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 285) I dramasjangeren tragedie får mennesker sine liv ødelagt av “høyere” grunner enn teknisk svikt eller sosiale, økonomiske eller politiske faktorer (Dörner og Vogt 2013 s. 109).

Det er ingen tragedie uten lidelse, og lidelsen er (antakelig, oftest) både uunngåelig og trøstesløs. Sjangeren fokuserer på lidelsen og bortforklarer eller mildner den ikke. Publikum for et grufullt innblikk i hva lidelse er. Vi skal ta lidelsen inn over oss, men på en (kunstnerisk) avstand, for den gjelder menneskene på scenen. Det er egentlig ingen trøst for den dypeste sorg og lidelse, det kan ikke minskes, reduseres eller gjøres godt igjen. Tragediehelten har en dyp sjel, stor frihet og viktige samfunnsoppgaver, og har stor evne til å lide. Det er en person som tar ansvaret selv og som tar lidelsen over nederlag inn over seg. “The human condition is as inescapable as it is unendurable.” (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 156) Det tragiske viser fra “et grusomt menneskelig vilkår” (Birgitte Hesselaa i http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_13_2010.pdf; lesedato 09.08.19).

Helten i tragedien kjemper til døden mot sin skjebne, og gjennom en stor kamp for sin frihet, med skjebnen som motstander, hevder han denne friheten helt inn i det stadiet der all frihet er forsvunnet (Dastur 1994 s. 26; basert på tanker av den tyske filosofen F. W. J. v. Schelling). “One view of tragedy holds that its essence lies not in the hero’s responsibility (as some say) nor in his redemption (as others say), but

simply in the quality of his defiance when the inevitable happens to him.” (Lerner 1989 s. 277)

“D. H. Lawrence, who also understood the value of extreme commitments, said that a work of art “must contain the essential criticism on the morality to which it adheres. And hence the antinomy, hence the conflict necessary to every tragic conception.” ” (Leech 1964 s. 119)

“The tragic picture of the universe postulates a limited free will. Man cannot determine the pattern of events, but he is frequently responsible either for the initiation of an evil chain or for the release of evil forces latent in a situation. Moreover, his thoughts and feelings, his attitude to the enveloping situation, are in his own control: like Orestes, he can see the horror of the matricide he must commit; like Macbeth, he can recognize his own weakness and ultimately his own insignificance in the universal scheme. Some degree of free will is, indeed, essential in tragedy, for we could hardly feel proud of an automaton.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 295-296)

“Man by suffering shall learn” heter det i Aiskhylos’ *Agamemnon* (vers 177). Personers alvorlige og konsekvensrike valg får katastrofale følger. Tragediens hovedperson eller helt begår en “feil” (det Aristoteles kaller “hamartia”) og går til grunne (et jordskjelv er ikke tragisk i aristotelisk betydning av ordet, selv om mange menneske dør). “Hamartia” kan kanskje oversettes med “forblindelse” og “vurderingssvikt”. Hovedpersonen har det som har blitt kalt “the built-in flaw in the individual, which goes much deeper than ‘character’ ” (Brereton 1968 s. 80). Noen greskesperter mener at hamartia ikke egentlig er en forblindelse eller en karakterbrist, men innebærer å miste styringen slik at personen går ut over en forbudt grense. Det kommer utenfra, ikke fra personen selv. Det er noe irrasjonelt ved hamartia. Og hamartia ligger tett opp til det beste og mest beundringsverdige ved en person.

“Ifølge Eric Bentley’s *The Life of Drama* (1964), handler tragedien alltid om den ekstra-ordinære lidelse, og dét at døden er midt i livet. Der er ikke behov for en skurk, som der er i melodramaet. Den tragiske helt er en helte-skurk – det sidste på grund af sit fejlgreb (hamartia).” (http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_13_2010.pdf; lesedato 09.08.19)

“For the most poignant tragedy of human life is the work of human blindness – the Tragedy of Errors.” (F. L. Lucas sitert fra Leech 1969 s. 62)

Hovedpersonen kan være en i grunnen god karakter som er for svak til å si nei i rette øyeblikk (Rudorff 1991 s. 45). Personen kan være ukontrollerbart sjalu, ha altfor stor selvtillit eller ærgjerrighet, være avsyndig forelsket eller lignende. “[T]he notion of tragedy attaches neither to a foreseen result due to a deliberate act, nor to the effects of pure chance; neither to the clearly expected nor to the totally

unexpected.” (Brereton 1968 s. 9) Tragedien som litterær sjanger bygger på en idé om frihet, samtidig som ting skjer med tilsynelatende nødvendighet. Det er motsigelse og paradoks: En er både bundet og fri. Publikum skal oppleve en dirrende usikkerhet eller spenning mellom frihet og nødvendighet, en motsetning som er en forutsetning for den greske tragediekunsten. Den franske forskeren Jacqueline de Romilly forklarer i boka *Den greske tragedien* (1982) at det tragiske har to *parallele* forklaringsmodeller: den menneskelige og den ikke-menneskelige.

“The traditionalist conception of tragedy turns on a number of distinctions – between fate and chance, free will and destiny, inner flaw and outer circumstance, the noble and the ignoble, blindness and insight, historical and universal, the alterable and the inevitable, the truly tragic and the merely piteous, heroic defiance and ignominious inertia – which for the most part no longer have much force for us. Some conservative critics have thus decided that tragedy is no longer possible, while some radicals have concluded that it is no longer desirable. [...] For Nietzsche, as for such latter-day custodians of the classical tradition as George Steiner, tragedy has died because fate, the gods, heroism, mythology and a proper appreciation of the darkness of human hearts have ruinously yielded in our own time to chance, contingency, democracy, rationality, religious disenchantment and a callow progressivism.” (Terry Eagleton i http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/0631233598/eagleton.pdf; lesedato 07.08.15)

“Tragedy speaks not of secular dilemmas which may be resolved by rational innovation, but of the unaltering bias toward inhumanity and destruction in the drift of the world.” (George Steiner sitert fra Baguley 1990 s. 98)

“[T]here is the rare negative form which might be called Satanic tragedy, the drama which oversets tragic balance, not merely by denying immanent good, but by implying a Satanic universe, a world-order behind the manifestation of event as evil as the event itself.” (Una Ellis-Fermor i Leech 1964 s. 108)

Det kan være vanskelig å skjønne hva som egentlig er grunnen til at katastrofen inntreffer, og det kan hevdes at den tragiske følelsen hos publikum blir større ved grunnløshet enn når det er lett å se grunnen(e) (jf. Söring 1982 s. 12). Men tilfeldighet (gresk “tyche”) består kanskje snarere i hendelser som mennesket ikke klarer å se noen sammenheng i, altså der mennesket støter på en grense for sin forståelse. “The tragedy is most poignant in that it is purposeless, unreasonable.” (G. W. Knight i Lerner 1989 s. 144) Vi tar tilflukt til begrepet tilfeldighet når våre andre begreper ikke strekker til (Söring 1982 s. 47).

Diktere og filosofer gjennom tidene hatt ulike syn på det tragiske og den lidelsen som følger med hendelsene – “at times they believe that misfortunes come because they are merited, at times they feel that there is such a thing as bad luck: they waver

between a planned universe of rewards and punishments and a chaotic universe in which chance operates without motive.” (Lerner 1989 s. 286)

Hos den franske senrenessansedikteren Alexandre Hardy er det ikke skjebnen eller gudene som har skylden for ulykkene. I Hardys tragedier er det makthaveres hensynsløshet som leder til katastrofen. Den tyske dikteren Bertolt Brecht mente at tragedien som sjanger har et konservativt livssyn, fordi menneskets livsbetingelser blir framstilt som uforanderlige (gjengitt fra Sayre 2011 s. 125). Alexandre Hardys tragedier viser derimot at det tragiske kunne vært unngått.

Den spanske 1500-tallsdramatikeren Christóbal de Virués har i likhet med den franske dramatikeren Alexandre Hardy “en forkjærlighet for menneskelige monstre og forbrytere” (Strosetzki 1996 s. 173). Hardys skuespill “are crude but eventful. They ignore the unities and violate *bienséance* [= sømmelighet], not least by their portrayal of violence on stage, including rape (in *Scédase*).” (<http://www.answers.com/topic/alexandre-hardy>; lesedato 29.10.13)

“Of the different views on may take of the nature of the human personality, this is the most desolate and may fairly be called the most tragic. What we do and what we are are inseparable; we have no control over what we are and usually no true knowledge of it; it is ourself in the most intimate sense, yet its nature is decided by an outside agency – God, the gods, fate, social forces, or a fortuitous combination of genes. There is nothing whatever we can do about it.” (Brereton 1968 s. 78-79)

“The ‘law’ which is misunderstood or transgressed may be political, social, or psychological. The nation or the community may replace the ‘god’, and rejection by it will replace the damnation of the theologians. Disaster may even spring from neglect or unawareness of some purely material factor elevated to a ‘law’, such as the maximum stress-point of a metal or the alcohol-tolerance of the human body.” (Brereton 1968 s. 55)

“[T]he sense of the tragic derives from ‘an epiphany of law, of that which is and must be’ [Northrop Frye]. It is significant that, as Frye argues further, ‘the two great developments of tragic drama, in fifth-century Athens and in seventeenth-century Europe, were contemporary with the rise of Ionian and of Renaissance science’.” (Baguley 1990 s. 100)

“I tragedien är utgångsläget ofta en stämning av onda aningar och antydningar om kommande katastrof, vilka hjälten dock hyser gott hopp att kunna avvärja genom kraftfull handling. Till en början verkar han ofta ha framgång i sitt uppsåt, den dramatiska utvecklingslinjen pekar uppåt. Men så kommer en avgörande vändpunkt i skeendet, peripetin eller lyckoomkastningen, och linjen pekar därefter ner mot undergång och slutlig katastrof.” (Bergsten 1990 s. 107) I den klassiske tragedien “består det tragiska inte enbart i att någon bestämd olycka drabbar hjälten utan också i att denne uppnår en viss insikt vars innebörd krossar honom. Denna insikt

är att han själv i blinda hjälpt ödet – han har ivrigt arbetat på sin egen undergång.” (Skalin 1983 s. 103) Tragediesjangerens grunnleggende idé er at sannheten blir tydelig i nederlagets stund (Söring 1982 s. 49).

“Peripetien” i dramaet er Aristoteles’ ord for vendepunktet eller omslaget. Litteraturforskere som har skrevet om peripeti i tragediesjangeren synes å være enige om “(1) that a change of fortune is basic in tragedy, (2) that a sudden change is likely to have a greater impact, and (3) that *peripeteia* as interpreted by [Johannes] Vahlen is a special effect of marked ironic force.” (Leech 1969 s. 63-64)

I det tragiske er det i prinsippet ingen mulighet for en lykkelig utgang: “a ‘disaster’ can sometimes be temporary or partial, while a ‘tragedy’ cannot” (Brereton 1968 s. 7). Dette gir det tragiske en spesiell aura: “‘Tragic’ has the advantage of conferring a certain nobility upon whatever it qualifies” (s. 8). Lidelsen er alltid sentral og overskrider menneskelige mål. “[T]he suffering shown in tragedy is disproportionate to the human cause.” (Brereton 1968 s. 40) Tragedien får sin dybde fra det som ikke lar seg forsones og den lidelsen dette skaper.

Hva er det minste som skal til for at noe er en tragedie? Et stort potensial som går til spille = tragedie? Skjebnens ødsling med menneskeliv = tragedie? Nederlag + patos = tragedie? Tragedien som sjanger kjennetegnes ved å “throwing in highest stakes, human happiness and human lives.” (Brereton 1968 s. 72) Tilskuerne opplever avstanden mellom det som kunne ha blitt (f.eks. et langt, lykkelig liv) og det som ble (f.eks. et selvmord). Noe stort og verdifullt skusles bort. Det er noe stort og beundringsverdig i menneskets kamp og undergang, men det smertelige resultatet av kampen er at noe verdifullt forsvinner, lykken blir ugjenkallelig borte og liv går til grunne.

Tragedier handler om “men we can recognize as sharing with us the human condition. The effect of balance is there obvious. Certainly it often concerns itself with opponents who can – at least in some measure – each claim right on his side. The anguish is thereby increased.” (Leech 1969 s. 58) “[T]hough below the level of immediate consciousness, we may sense that Hamlet and Lear die for us: they have taken our burden on them.” (Leech 1969 s. 53)

Hovedpersonen skal ha en viss fallhøyde. “Man har genom tiderna anført många motiveringar för den tragiska huvudpersonens höga sociala ställning. Han skall representera hela sitt land, har man sagt; det öde som drabbar honom drabbar även hans folk och vinner därmed i allmängiltighet.” (Bergsten 1990 s. 104) I de antikke tragediene er hovedpersonene adelige. I Shakespeares *Hamlet* er hoffmannen Osric direkte medskyldig i heltens død. Osric framstilles som falsk og korrump, en liten mann. Dermed blir han en kontrast til Hamlet: “Der store karakterer dør, er det ikke plass for en usling” (Poppe 1990 s. 53). “Vi er de vesen som lever i høyspenningsfeltet mellom en trang plass for kroppen og sinnets endeløse frihet. Prinsen har et

oppøyet syn på vår stilling og skimter en tilværelse full av overskudd og verdighet.” (Haaland 1982 s. 98)

En adelig helt (en hovedperson av høy sosial og økonomisk stand) har som person en kapital av ære og i prinsippet også sjenerøsitet, kunnskap og lignende som en vanlig borger eller en slave ikke har (Mathé og Couprie 1988 s. 24). Den tyske filosofen og kritikeren August Wilhelm Schlegel oppfattet Macbeths tragedie i Shakespeares *Macbeth* som “forødslingen [tysk “Verwüstung”] av så herlige anlegg” (sitert fra Rudorff 1991 s. 45). Fordi så mange tragedier foregår blant representanter for høye dynastier, har det blitt hevdet at alle tragedier er politiske (Mathé og Couprie 1988 s. 41).

“Universal, the decision of the king will gradually affect his person, his family, his nobility, the people, and all society: in event after event, the royal act resonates over the entire political body. Self-determining, the king is the only character really free to choose and therefore to *act* in the proper sense of the word. He is the primary and, in a certain sense, the only real actor in modern tragedy. As Kierkegaard put it in his reflections on the difference between ancient and modern tragedy: in the ancient world, ‘even if the individual moved freely, he still rested in the substantial categories of state, family, and destiny. This substantial category is exactly the fatalistic element in Greek tragedy, and its exact peculiarity. The hero’s destruction is, therefore, not only a result of his own deeds, but also a suffering, whereas in modern tragedy, the hero’s destruction is really not suffering, but is action. ... Our age has lost all the substantial categories of family, state and race. It must leave the individual entirely to himself, so that in a stricter sense he becomes his own creator.’ There remains only to add that the chief example of this ‘individual’ freed from ‘substantial categories’ *within* society (and not outside it, banished like a vagabond or leper) is furnished by the absolute sovereign, who is literally *absolutus*, that is, released, free. Tragedy could re-emerge only in the late sixteenth century, when the figure of the new prince had entered the stage of history. Without the absolute sovereign, modern tragedy would not have been possible.” (Moretti 2005 s. 45)

Tragediehelten “must be the centre of our most poignant interest, as he is the focus of the moral forces working in the play [...] He is bound to stand out above the crowd; his must be the choice at the crisis; he, the individual, must be seen at grips with his destiny.” (Kitto 1986 s. 29) Han må ha “dybde”: “All we need is that he should be morally and intellectually big enough to realize to the full what has come upon him and to see the dilemma in which he and his people are placed” (Kitto 1986 s. 26).

Tragediens “elementary structure always consists in showing how values that should be in a relationship of dominance and subordination suddenly, mysteriously (the mystery of Iago [i Shakespeares *Othello*], of the witches in *Macbeth*, of

passion in *Phèdre*) become autonomous and take on equal violence.” (Moretti 2005 s. 28)

“A fall there always is, and the tragic writer is inevitably concerned with how it operates. [...] What is necessary is that we should feel the interrelation of character and circumstance.” (Leech 1969 s. 38) “The fall may involve only a few individuals – in extreme cases, only one – but this does not make it ‘less tragic’. Tragedy is qualitative, while disaster tends to be quantitative.” (Brereton 1968 s. 11) En tragedie har også vært kalt “menneske-hetens drama i kamp med ondskapens krefter” (Antoine Adam sitert fra Mathé og Couprie 1988 s. 77). I en bok om ondskap som tematikk hos Fjodor Dostojevskij bruker litteraturforskeren Paul Evdokimov uttrykket “det ondes tragedie” (1978 s. 160). Det onde er en kvalitativ størrelse.

Mennesket havner i en situasjon der det skaper lidelse. Tragediene ender med lidelsens totale trøstesløshet og overveldende sorg. Dramaene viser til slutt den sjlelige smerten som uinnskrenket, og ofte som hemningsløs, for eksempel når en mor sørger over sitt døde barn.

Ifølge Aristoteles’ *Poetikken* skal tragedien gi publikum “katarsis” (også skrevet “katharsis”), dvs. “renselse”, på tross av lidelsen vi ser og sorgen vi føler. “Katarsis” var i gresk brukt som medisinsk term, men kan også oversettes med “klargjøring” og lignende. De tre komponentene i en tragedie er handling, lidelse og innsikt.

Tragediene skulle gi tilskuerne noe som kunne “rense” dem (“katarsis”), f.eks. det å oppleve i Sofokles’ skuespill *Oidipus* sin søken etter innsikt og sannhet, hans verdighet på tross av en ufattelig skjebne og hans lidelse og sorg som ikke rammer tilskuerne direkte, men i en kunstnerisk opplevelse. Tilskueren kan føle seg selv fri ved å se fiktive, ufrie personer gå til grunne. Den tyske barokkdikteren Georg Philipp Harsdörffer kalte tragediesjangeren “kongenes skole” fordi den lærer tilskuerne å føle medlidenhet (Szyrocki 1968 s. 200).

Den engelske litteraturforskeren I. A. Richards hevdet at tragedier “gives us ‘Pity, the impulse to approach, and Terror, the impulse to retreat’ brought into ‘a reconciliation which they find nowhere else’ (p. 245). [...] Pity is exercised on behalf of the suffering characters, Terror in relation to the doom that confronts them: it is difficult to imagine a pair of scales that could weigh them one against the other.” (Leech 1969 s. 56)

“The ultimate effect of tragedy is to sharpen our feeling of responsibility, to make us more fully aware that we have erred as the tragic figures have erred (whether they be many or one in the play we see). We cry out against what has happened. We have experienced a *catharsis* only to reject it.” (Leech 1969 s. 54)

“Anagnorisis” er den greske termen (hos Aristoteles) for en spesiell erkjennelse eller gjenkjennelse, et omslag fra uvitenhet til innsikt. “Aristotle’s definition is simple: “A Discovery is, as the very word implies, a change from ignorance to knowledge, and thus to either love or hate, in the personages marked for good or evil fortune.” (Bywater’s translation) [...] if we take away the notion of suddenness that Aristotle seems to imply, we may go so far as to claim that this – not *catharsis* as an ultimate effect, not *hamartia* – comes as near as we can get to the essence of tragedy.” (Leech 1969 s. 64) “*Anagnorisis* implies ‘suffering’: it is the agency through which suffering, in the ultimate, mental sense, is brought into full being.” (Leech 1969 s. 67) “[T]he recognition is most painfully and most humiliatingly achieved.” (Leech 1969 s. 69).

I greske tragedier er det en kobling mellom menneskers vilje og derav følgende feiltrinn (“*hamartia*”) og hva skjebnen har bestemt (“*ananke*”). Den tyske forskeren Heinz Schreckenbergs skriver i boka *Ananke: Undersøkelser om en ordbruks historie* (1964) at *ananke* for grekerne ble oppfattet som ganske lik den tvang og det åket som slavene i samfunnet led under (Detienne og Vernant 1974 s. 279). Mennesker kan velge, men det er likevel en ubønhørighet i det som skjer. De dødelige er underkastet livets betingelser samt overindividuelle og overmenneskelige krefter. Skjebnen er fastsatt i “det fullstendig uerfarbare”, i det guddommelige som er fullstendig ukommensurabelt (uforenlig og usammenlignbart) med menneskelige målestokker (Neis 1989 s. 63). Gudene kan slå et menneske med blindhet (“*até*”), slik at det blir prisgitt krefter som begrenser den individuelle styringen av livet. En “*daimon*”, en guddommelig makt, gjør det tragiske forløpet til noe uforståelig og uforklarlig. En antikk helt som motarbeider sin “bestemmelse”, opphever den ikke, men bare skjemper den (Söring 1982 s. 22).

Ordet “skjebnen” passer ikke med noe gresk ord. Kanskje “nødvendigheten” er en bedre oversettelse av “*ananke*”. *Ananke* var for grekerne en guddom, en gudinne for nødvendighet, tvang og uunngåelighet. I Homers *Iliaden* brukes begrepet mange ganger, men også lignende begreper, som i norsk oversettelse ofte blir til “skjebnen”. I 19. sang sier kong Agamemnon:

“Titt har akaiernes menn bragt dette på bane og bittert
lastet min ferd; men det er ikke meg som her bærer skylden.
Skjebnen har skylden og Zevs og Erinys, som vandrer i mørket.
Disse har lagt meg i sinn hin rasende dårskap på tinge
dengang jeg ranet med vold Akillevs’ hedrende kamplønn.
Dog, hva skal jeg gjøre? Den mektige dårskaps gudinne
evner jo alt, hint Allfaders barn som dårer oss alle,
grum som hun er.” (l. 85-92; oversatt av Peter Østbye)

Ananke er ifølge historikeren Michael Grant “a mere mechanical force arising from the laws of nature” (1961 s. 153). En mann eller kvinne gjør alt han eller hun kan for å leve et ansvarlig og moralsk liv, men viser seg å være maktesløs overfor

høyere makters vilje. Han eller hun er skyldig uten å ha villet det onde. Tråder knyttes sammen på en ubønhørlig måte og den tragiske avslutningen blir uunngåelig. Ingen anstrengelser for å unngå katastrofen hjelper.

Samtidig er altså mennesket fritt til å gjøre sine valg. Dette er et stort paradoks, men kanskje ikke like gåtefullt for grekerne som det er for oss i dag. Uklarhet om skyld kjennetegner alle heltene/heltinnene i tragedier (Mathé og Couprie 1988 s. 53). “Denne menneskets makt på godt og ondt – og samtidig fullkomne maktesløshet overfor en skjult virkende guddommelig faktor i tilværelsen, blir endevendt av alle de tre store greske dramatikere (Aischylos, Sofokles, Euripides).” (Egil A. Wyller i *Aftenposten* 16. september 1992 s. 18)

“Handlingerne implicerer skyld, og når vi ikke kaster sten mod helten, men følger ham og hende med frygt og medliden, er det fordi vi vedkender os skylden, der klæber til de menneskelige handlinger, om ikke som arvesynd, så som umuligheden af at handle fejlfrit, fordi vi kun kan anskue verden ud fra en begrænset synsvinkel. Sådan kunne helten Ødipus løse selve sfinksens gåde og frelse sin by, men ikke genkende sig selv som sin mors søn. Det er én grund til at føle frygt i konfrontationen med heltens handlinger, at end ikke helten undgår sin skæbne.” (Richard 2010)

Den engelske litteraturforskeren Una Ellis-Fermor er “certainly right in claiming for the choric utterances in the [Aiskhylos] *Agamemnon* an expression of faith in the divine plan: here, indeed, is a passage which simultaneously brings out the remoteness of Zeus and the divine guidance of man through suffering to wisdom: [...]

Who setting us on the road
Made this a valid law –
'That men must learn by suffering.'
Drop by drop in sleep upon the heart
Falls the laborious memory of pain,
Against one's will comes wisdom;
The grace of the gods is forced on us
Throned inviolably.

Agamemnon (tr. Louis MacNeice) p. 18

Man thus has no certain knowledge even of God's name, and God is without pity in his hard discipline.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 292-293)

Mennesket blir stilt i en utveisløs situasjon, der alle feil blir riktige eller alle blir feil. “Melodrama presents the struggle of right and wrong; tragedy – on one famous view of it – the struggle of right and right” (Eric Bentley i Lerner 1989 s. 258).

Det både skjer noe med mennesket utenfra og mennesket er ansvarlig selv – to perspektiver som det er vanskelig å forene. Det er noe irrasjonelt i at mennesket både er bundet og fri, og at disse kreftene er umulig å harmonisere. Mennesket er i nødvendighetens grep, styrt av krefter som destruerer mennesket. Hver person står til ansvar for hendelser som det ikke har oversikt over eller kan kontrollere. Tragediene preges av en understrøm av erkjennelse der vi innser at menneskene er marionetter i ukjente og følelsesløse makters hender. Men menneskets frihet er for tragedien en nødvendig illusjon.

Den tyske dikteren Goethe skrev at mennesket umulig kan overskue sine egne handlinger og deres konsekvenser. Derfor lever alle mennesker i en tragisk verden (Neis 1989 s. 55).

Begrepet tragisk ironi “er faktisk en temmelig sen oppfindelse og savner helt korrelat i de klassiske og postklassiske tragedieteorier. Det stammer fra den romantiske litterat Adam Müller, som hævdede, at Schlegel-brødrene tog grundlæggende fejl i, at tragik og ironi var uforrenelige. Ifølge ham er vores måde at forholde os til det tragiske på netop ironisk, dvs. distanceret selvbevidst, og ikke, som den aristoteliske poetik ellers hævder, indlevende og forfærdet. Müllers begreb videreudvikles af den engelske oldtidshistoriker og Schleiermacher-oversætter Connop Thirlwalls afhandling *The Irony of Sophocles* (1833). Thirlwell ser ligesom Müller sin teori om tragisk ironi som et afgørende brud med den aristoteliske tragedieteori. Thirlwell hævder, at Sofokles i *Kong Ødipus*, udfolder en dobbelt ironi, nemlig på den side “the irony of the action” og på den anden side “the irony of the poet”. Handlingens ironi viser sig i at den tragiske skæbne altid er selvpåført: Ødipus handlinger viser sig at have en anden mening, end han umiddelbart tillægger dem. Denne form for handlingsironi, hvor handlingens mening vendes på hovedet, forbinder sig nøje til Aristoteles’ begreber om peripeti og anagnorisis. Handlingens ironi er den skæbnens ironi, Ødipus selv erfarer. Digterens ironi er en anden. Det er den ironi, der gør os i stand til at erkende handlingens ironi længe før Ødipus. Digterens ironi skaber dermed en distance til handling og helt. Det er i kraft af digterens ironi, at publikum kan distancere sig fra handlingen og hengive sig til æstetisk refleksion, hvor det aristoteliske publikum lader sig opsluge af handlingen og de lidenskaber, den vækker. [...] Menke konstaterer, at den tragiske ironi er betinget af den tragiske helts dobbelte tale: alt hvad han siger, har en dobbelt betydning, som han ikke selv er herre over, og som kun tilskuerne kan fornemme.” (Dahl 2010)

“Tragedy is a ritual which initiates men into reality, and irony is the perspective of tragedy.” (Leech 1964 s. 33)

Det greske ordet “tyche” står for det tilfældige i tilværelsen (i motsetning til “nomos”: orden, kontroll, beherskelse og ikke-tilfældighet). (Tyche var også navnet på en gresk skjebnegudinne.) Mennesket må leve med dunkelhet og risiko, med noe uforklarlig og ufrakommelig, uten løsning (men dette betyr ikke at mennesket for

grekerne er determinert, for tanken om det determinerte dukker først opp med stoikerne). Det greske ordet “moira” betyr nødvendighet eller “lodd”, og dette er noe som fanger inn hvert enkelt menneske – noe som tilkommer mennesket, noe som vil skje, “the non-choice of choice” (Paul Ricoeur). Det er noe “demonisk” (en slags overindividuell energi), en plutselig irrasjonell og uimotståelig tilsynekomst av “krefter” i mennesket og tilværelsen.

“The question of free will remains a highly dubious one in tragic writing. We are shown how things are, or as they appear to be to a writer who, at least for the time being, is seeing man’s condition as ultimately inseparable from disaster. But there is included the fact that, perhaps by some supreme irony, perhaps because he is what he is, a sentient being, a man has the experience of himself contributing to the process which involves his end. *Moira*, at least for the later Stoics, was only roughly equivalent to our ‘fate’: it meant rather the sum total of all things that have been, are, will be; it can be seen as independent of time, independent of the gods, through whom it was none the less mediated to men. William Chase Greene has thus indicated the position of Chrysippus in the third century B.C.: ‘All these arguments might be summarized in the proposition that the future is wholly contained in the present, or indeed in the past.’ (*Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought*, reprinted New York and Evanston, 1963, p. 347.) Late as Chrysippus is in relation to extant Greek tragedies, the notion of ‘timelessness’ seems to underlie most of the major plays. Yet a man could accept, could will, his particular *moira*. In any event, whatever he did, as a sentient being, became part of that totality which was his already written story. H. D. F. Kitto has assured us that in Greek tragedy: ‘The gods are a controlling element ..., but not in what the actors do and suffer: that is entirely their own affair’ (*Form and Meaning in Drama*, 1956, p. 244).” (Leech 1969 s. 41)

Mennesket kan ikke vite hvem som bestemmer over dets liv, og står dermed overfor en fundamental usikkerhet, og i siste instans kaos (sett fra menneskets perspektiv). Det er en gudegitt orden både i gudedimensjonen og i menneske-dimensjonen i tilværelsen, men det er en avgrunn mellom disse to dimensjonene, og mennesket forstår ikke dybdene i den orden som hersker i menneskets liv.

Ingen unngår en forutbestemt skjebne. Utgangen er gitt fra begynnelsen og kampen allerede tapt når det gjelder den tragiske slutten. Mennesket har ikke mulighet til å unnfly det som skal skje. Alle mennesker er prisgitt krefter de ikke kan kontrollere, noe ufrakommelig, men må uansett velge og handle. Valgene har oftest potensial både for godt og ondt, for lykke og lidelse, inklusiv det katastrofale. Vi tar stadig på nytt skritt ut i mørket, ut i det usikre og ikke-kontrollerbare. Mennesket kontrollerer ikke seg selv, det har mørke og forferdelige krefter i seg. Menneskets begrensninger er satt. Kreftene er overindividuelle og overmenneskelige. Vi mennesker kan ikke forstå det – men det kan framstilles i et drama. Tragedien er en dyptforstyrrende konflikt i tilværelsen (Odd Inge Langholm).

Menneskene er fjerne og uvesentlige i gresk religion/mytologi (Homers guder, dvs. de olympiske gudene, inngikk sammen med et mangfold av andre guddommelige krefter), med en helt underordnet status og posisjon i tilværelsen sammenlignet med det guddommelige. Vi mennesker er perifere og uviktige i tilværelsens store krefter. Verden er en enorm "kraftmasse" som bare så vidt inkluderer mennesket. Gudenes storhet blir målt i menneskenes nederlag. Fordi gudene er udødelige, kan de ikke erfare menneskets heroiske kamp mot dødskreftene.

Ifølge den britiske filosofen Bernard Williams er tragedier "the very reflection, the realization of such uncompromising powers of fate or nature: the world neither was created for us, nor us for the world, our history is not a story with some aim and there is not any place outside of the history and world, from where our activities can be justified. By this explanation Williams refuses early metaphysical Nietzsche who affirms art that metaphysically redeems life. Life full of sorrow, as artistically portrayed in the tragedy, does not supply the precariousness of our (spectator's) own life [...] The tragedy rather enables us to experience and contemplate fictive horrors and disasters and in this "fictive experience" we adopt "attitudes we cannot take towards real horrors, because we are either "practically engaged in them" (overwhelmed by fear, grief etc.), or "healthily inattentive to them". In the reflection about tragedy, we are healthily engaged in them, i.e. we are not engulfed by them, but we pay them full attention – for example by the distribution in time, which is not possible in the real life: first we cry and after having shed tears we have time to clearly and deeply think about these uncomfortable matters including our previous passions. In this sense, the benefit from contemplating tragedy, as described by Williams – "...some understanding of the real horrors" –, possibly includes (in Aristotelian way) some purgation of fear from our minds. And mainly, unlike the direct hit which immobilizes us (either by apathy, or by grief), the tragedy can provoke our energy, action, political activity, [...] the appeal of Tekméssa who asks friends "to stand in the way of a necessary chance" (*Aiás*, 803). Williams sees the tragedy mainly as a reflection that justice is never done in our world, reflection which encourages always to stand against present force or threat." (Tomáš Hejduk i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

Hovedpersonen i en gresk tragedie blir slått av en slags blindhet (gresk "até") som får han eller henne til å begå en handling i forblindelse, som en slags innskytelse eller et feiltrinn ("hamartia"). Dette feiltrinnet har noe irrasjonelt ved seg, og er ikke det vi i dag ville kalt en karakterbrist. "Det dreier seg nettopp ikke om noen "karakterbrist" eller *tragic flaw*, som det lenge het i toneangivende tolkninger, men en feil, en bommert, som riktignok i tragedien får fatale følger, men som ikke er forankret i karakteren (selv om en dikter bør sannsynliggjøre at nettopp den og den karakteren vil gjøre den og den feilen). Det er en "stor feil", sier Aristoteles; det skal antagelig forstås slik at det er en feil med store konsekvenser. *Hamartia*

springer ut av uvitenhet, en uvitenhet om viktige ting, som får folk til gjøre noe de ikke burde ha gjort.” (professor Øivind Andersen i Aristoteles 2008 s. xlix).

I kapittel 13 i *Poetikken* Aristoteles “claims that the tragic hero, ‘a man not pre-eminently virtuous and just’, should fall from prosperity to misery through a fatal flaw in his character or an error of judgement, and thus he defends the unhappy ending in tragedy; in Chapter 14, however, he gives especial praise to that type of tragedy in which disaster is avoided at the last moment through the revelation of something previously unknown. The contradiction may well be due to the conflicting claims of philosophic theory and dramatic effectiveness. In any event, it may serve as a warning of the difficulty of achieving consistency in a theory of tragedy, and of deciding exactly which plays are to be accepted as tragic.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 286-287)

Aristoteles’ tragedieteori bygger på en “konflikt mellom stof og form” (Dahl 2010), dvs. noe avskrekkende i innholdet (stoffet), men tiltalende i formen. “I den aristoteliske poetik står tragediens tragik og æstetik i et antagonistisk forhold til hinanden. Formen, den poetiske og skønne fremstilling, kolliderer med indholdet, som er forfærdende. Det er i dette spændingsfelt mellem fremstillingens behag og det fremstilledes ubehag, at betingelserne for publikums indlevelse, affekt og katharsis skabes, hvor selv blodtørstige tyranner kan bevæges til tårer.” (Dahl 2010)

Den danske forskeren Anne Birgitte Richard ga i 2010 ut boka *Den urimelige kunst: Om tragediens former og de tragiske følelser*. “Ifølge Aristoteles er tragediens mening de følelser, den afsætter hos tilskueren, men hvordan kan et tragisk forløb og heltens undergang føre til en følelsesmæssig forløsning, og kan det være meningen med tragedien? *Den urimelige kunst* diskuterer meningen med tragedien gjennom en række analyser og i dialog med en række teoretikere, der siden har forsøgt at tolke, anfægte, arve og protestere mod Aristoteles. Den klassiske tragedie er kendetegnet ved sin stramme form og det æstetisk velordnede forløb. Men den bevæger sig også på grænsen af kaos, det ufortolkelige i verden og det ulæselige i mennesket. Ødipus reddede sin by og blev konge, da han løste sfinksens gåde med svaret: mennesket. Men hans tragedie var, at svaret kun var det halve, for han genkendte ikke sig selv som søn og mand. Det er tragediens gru, at den skyr enhver forsoning og river tæppet væk under vores ønske om et endegyldigt svar på en mening, også med og om os selv. Det er ganske urimeligt, men gør også tragedien til en æstetisk grundform for, hvad kunst kan, når den viser det ubærlige, men gør det netop som kunstnerisk form.” (<https://samfundslitteratur.dk/bog/den-urimelige-kunst>; lesedato 12.11.19)

“De eneste græske tragedier, der lever op til de aristoteliske forskrifter om sandsynlighed og nødvendighed er faktisk Sofokles’ *Kong Ødipus* og Euripides’ *Ifigenia hos taurerne*. Resten af de græske tragedier har en mere eller mindre episodisk opbygning.” (Dahl 2010)

Christian Dahls studie *Tragedie og bystat: Om fællesskab og konflikt i Athens dramatiske kultur* (2010) analyserer blant annet “bystatens tvedelte selvforståelse som på den ene side hele samfundet, herunder kvinder, børn og slaver, og på den anden side det politiske fællesskab af frie, mandlige borgere: den inklusive polis over for den eksklusive polis. For at de frie, mandlige borgere kan realisere sig selv som politiske væsner, må privatsfæren udskilles, men tragedierne viser, at privatsfæren, især kvinderne, ikke lader sig neutralisere politisk. Den fortrængte privatsfære vender hævnende tilbake. Stjerneeksemplet er Sofokles’ *Antigone*, som Hegel analyserte ut fra præcist dette perspektiv.” (<https://tidsskrift.dk/kok/article/view/15763>; lesedato 12.11.19) “Tragediens viktigste funksjon var således ifølge Dahl “at bringe bystatens iboende sociale og politiske modsætninger og forskelle til artikulation på en måte, som ikke forsterker disse spændinger.” (19) Dahls tanke synes at være, at tragedien fungerer som et medium for ventilering af en kollektiv angst for “det fortrængtes genkomst” (14, 286). [...] “aporien mellem skyld og skæbne” (11). Desuden ses tragedien som “et kors for tanke og etik” (7), der angriber “grænserne for erkendelse, menneskelighed og fornuft” (15).” (Claus Esmann Andersen i <https://tidsskrift.dk/kok/article/view/15763>; lesedato 12.11.19)

“Tragediens æstetiske behag modsvarer altså af et moralsk eller normativt ubehag ved den tragiske fabel. “Sweet violence” kaldte den elizabethanske aristoteliker Sir Philip Sidney det sælsomme behag, tragediens tilskuere hensættes i ved at betragte begivenheder, som uden for scenen blot ville være modbydelige.” (Dahl 2010)

I Sokrates’ filosofi fører rett tanke til rett handling. Slik er det ikke i tragedienes verden, og dette er én av grunnene til at tragedien ikke får plass i idealstaten som ble uttenkt av Sokrates’ elev Platon. Fenomener som tanken ikke kan gripe, skulle ekskluderes fra Platons ideelle stat.

Den romerske dikteren Seneca skrev i det 1. århundre e.Kr. tragedien *Phaedra*. I dette skuespillet får publikum oppleve det romerne kalte “nefas”, som var en forbrytelse “mot naturen”, der mennesket forlater det menneskelige og blir et monster (Bessières 2011 s. 403). Den kvinnelige hovedpersonen Fedras “nefas” er å elske sin stesønn Hippolytos; Hippolytos’ “nefas” er å avvise kvinner og ville leve et “rent” liv; kong Tesevs’ “nefas” er å påkalle guden Neptun for å straffe den uskyldige Hippolytos (Bessières 2011 s. 403).

Mennesker kan også bli straffet av gudene for sitt overmot (“hybris”). Helten kan ha hybris eller for mye stolthet (“superbia”). Meningsløs lidelse kan i tragedien omtolkes til gjengjeldelse (Söring 1982 s. 53), f.eks. for hybris. Hybris innebærer at “gudene lar de som de vil miste, bli gale, og de gale trakter etter en tilstand og en makt som overskrider grensene for deres rang” (Souiller 1988 s. 70). Et tre som vokser for høyt, blir rammet av lynet ... Enhver handling der et menneske våger noe stort, er en risiko. Når et menneske handler ut fra egen styrke, begår det feil. Krefter i tilværelsen setter en grense for den selvmektige person, særlig når det setter seg selv som mål. Den som har hybris, altså overmot/forblindelse, blir

innhentet av gudene og straffet. En guddommakt, med sin “sjalusi”, griper inn i et individs liv og rammer det svært hardt.

Mennesket med hybris overskrider rimelige mål for hva et menneske skal bety og utføre. Hybris som overskridelse er en synd mot “naturens lover” slik disse voktes over av (de greske) gudene.

“Greek tragedy, from its beginning, is much concerned with the boundaries set to the pride and accomplishment of man; with his mistaking his little life for the whole of life and his limited power for omnipotence. It does not make an exultant delight in life and a full exercise of human power culpable in themselves – without them there could be no heroes. But when a more than common human virtue mistakes itself for super-human virtue, it challenges divine wrath and its presumption or *hubris* is fittingly punished and rewarded. It is perhaps the central mystery of tragedy that the pride which makes the hero also destroys him.” (Brockbank 1977 s. 26)

I en bok om tragediesjangeren skrev W. Macneile Dixon at “the tragic poets, wiser than the philosophers, recognize that there is a tragic flaw, but one that sometimes is not in the character of the sufferer, but in the universe itself”, men Kitto protesterer: “I doubt if the tragic poets would agree. [...] When it [jorden] does not run even, when disaster befalls the innocent, the reason is, in Shakespeare, as in the *Antigone*, that human folly has made the grounds uneven.” (Kitto 1986 s. 10-11)

I gresk mytologi skryter kong Capaneus av at ikke engang et lyn fra Zevs kan hindre han i å nå sitt mål. Straffen var å bli drept av et lyn. Hans dronning Evadne kastet seg inn i flammene for å dø. I Aiskhylos’ *Perserne* (472 f.Kr.) går en persisk invasjonstyrke under i slaget ved Salamis, et sjøslag som grekerne gikk seirende ut av. Stykket framstiller grunnen til nederlaget som perserkongens og persernes hybris, deres overmot når de overskrider de grensene som er satt for dem. Derfor tukter Zevs dem, for deres “altfor høye tanker”.

Jo mer “psykologisk” de greske tragediene spilles i dag, desto mindre tragiske ville de blitt opplevd i gresk forstand. På engelsk har “até” blir oversatt med “ruin, folly, delusion”, på fransk med “ulykke” (“Malheur”; Detienne og Vernant 1974 s. 276).

Når skjebnens vektskåler er i balanse, er det Zevs som med sitt lyn lar den ene skåla senkes ned (Detienne og Vernant 1974 s. 85). Grekerne trodde på de tre skjebnegudene som ble kalt “Moirai” og ingen mennesker kunne unnsnippe deres vilje (Detienne og Vernant 1974 s. 106). Dessuten visste den greske gudinnen Metis ifølge dikteren Hesiod “mer enn noen annen gud eller dødelig menneske”, blant annet alt som i framtiden skulle bringe lykke eller ulykke (Detienne og Vernant 1974 s. 144). Det er fem vanlige motiver i sjangeren skjebnetragedie: spådom om en kommende ulykke, en familieforbannelse, blodskam, drap på slektninger og hjemkomst (Kayser 1973 s. 380).

“If the so-called Unities of Time and Place are observed, we feel more easily that the characters presented in the drama cannot get away from each other: they have to fight (and die sometimes); there is no room for anything but elegance or at least economy, no room to sprawl.” (Leech 1969 s. 75)

Hva kan være opprinnelsen til tragediesjangeren? Den romerske grammatikeren Aelius Donatus skriver at “tragedy and comedy had their beginnings in the religious observances with which the ancients performed their sacrifices in accomplishment of their vows made for their crops” (siteret fra Brereton 1968 s. 48). Denne antakelsen om dramasjangerens opprinnelse kalles “the theory of the Corn King”, en slags årskonge. ”The King [...] is appointed for a fixed term, during which he receives all the respect and honour due to his royal standing. At the end of the term he is taken out and ceremonially slaughtered and his blood sprinkled on the fields as an offering to the mysterious powers which determine the quality of the crops. A new king is immediately chosen to reign for the next period, at the end of which he will be sacrificed in his turn. [...] The sacrifice will still be a ‘King’: he will incarnate the best that the community has to offer. He will represent the ‘best’ not merely as a physically vigorous individual, of high value for labour and war, but because he personifies the power and aspirations of the community.” (Brereton 1968 s. 49)

Kongen er altså i prinsippet den beste representanten for samfunnet, og inkarnerer samfunnets makt og fellesskap. Myten om Kornkongen har antakelig sitt utspring i en primitiv fruktbarhetsrite. Først blir han feiret, får respekt og blir æret, senere blir han drept på en seremoniell måte og hans blod blir sprutet ut over markene som et offer til en mystisk makt som bestemmer hvordan avlingen skal bli. Deretter blir en ny konge valgt for neste syklus, til også denne kongen ofres (Brereton 1968 s. 49). Jo mer sydebukken lider, jo mer akseptabelt er offeret for de guddommelige maktene (Brereton 1968 s. 49). Sydebukken kompenserer for alles synder. Den kjøper frihet for andre gjennom å lide og ofres. Grekernes betegnelse på sydebukken som måtte ofres for det felles beste, var “pharmakos”. Det kreves et grusomt offer av tragediens helt, for å gjenskape en balanse som har gått tapt. Heltens død fungerer som en ofring (Liptay og Bauer 2013 s. 392).

“With the birth of guilt goes the desire to be discharged from it. The transgressions of the community are transferred symbolically to the sacrificial King, who goes to his death loaded with both excellence and sin, with the shame of the community as well as its pride. The sacrifice has become expiatory as well as propitiatory. Thus the King, representing the ‘best’ qualities of the community, can at the same time be made responsible for its worst qualities, be at once hero and scapegoat. Is not this, it may be asked, the essence of the tragic ambivalence; a definition, in general terms, of the typical tragic hero? Further, is it not significant that so much dramatic tragedy treats of kings or their equivalent in exactly those terms – powerful yet fallible, admirable yet guilty – and do not most tragedies culminate in the ending of

an order (the old Corn King's reign) and the inception of a new?" (Brereton 1968 s. 50)

"In any form in which it can be conceived, from the most primitive to the most sophisticated, the expiatory sacrifice of the King excludes all that we have so far seen of the tragic conditions. It is not, in any moral sense, 'final'. It is not a 'disaster', but a triumph. The suffering which it entails may engender pity – on an instinctive and unreflective level – but not fear when it is regarded as a labour necessary to obtain a certain reward. The same will apply to every example of Christian martyrdom, and indeed of martyrdom in any cause which is felt to have triumphed. The moment one envisages either a successful sacrifice of expiation or a reward beyond death one has moved away from the tragic, for these things can only imply, on some plane or another, a happy ending." (Brereton 1968 s. 51)

Kristne martyrtagedier ble skrevet av bl.a. den tyske dikteren Andreas Gryphius (Szyrocki 1968 s. 214).

Jesus fra Nazareth ville bare kunne framstå som en tragisk skikkelse hvis han mislyktes. Hans ord på korset om at Gud har forlatt han, kan ikke tas bokstavelig av den troende kristne (Brereton 1968 s. 52).

"Three historical periods have produced unquestionable 'great' dramatic tragedy which was also materially successful and clearly not out of harmony of the age. Yet Athens of the fifth century B.C., Elizabethan-Jacobean England, and seventeenth-century France were each in a phase of confidence and expansion" (Brereton 1968 s. 65). Det kan derfor ikke være riktig at tragedier skrives i land og perioder i nedgang og ulykke, snarere skrives store tragedier "when the main trend was upward, creative and exhilarating" (Brereton 1968 s. 66).

Hovedpersonen i John Websters *The Duchess of Malfi* (1612) "is at the beginning of the play merely an attractive and enterprising woman, but it is when she cries, in the midst of torment: 'I am Duchess of Malfi still', that we recognize her full stature. Lear develops even more remarkably from a vain, hot-tempered tyrant to a man who sees the omnipresence of social wrong and bodily distress of the poor. So, too, our attitude to Electra and Orestes and Oedipus is inevitably one of growing admiration. Because, moreover, the dramatist has made it clear that his tragic hero is human, a man with weaknesses like our own, we feel not merely admiration but pride: we are proud of our human nature because in such characters it comes to fine flower. In a planned but terrible universe we see man justifying his existence. Thus the equilibrium of tragedy consists in a balancing of Terror with Pride. On the one hand, we are impelled to withdraw from the spectacle, to try to forget the revelation of evil methodized; on the other, we are roused to withstand destiny, to strive to meet it with the fortitude and the clear eyes of the tragic figure. This feeling of Pride comes into full existence when the hero knows his fate and contemplates it: it

is essentially distinct from the hubris which he may display, but which we cannot share in, before his eyes are opened.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 295)

“[T]he work that initiates English tragedy: *Gorboduc*, written by Thomas Norton and Thomas Sackville in 1562. The play tells the story of a king who abdicates and divides his kingdom between his two sons, Ferrex and Porrex. The latter murders his brother to seize entire control of the realm, but he in turn is murdered by his mother. At this point, the people rise up and kill both king and queen. The nobles, assembled in parliament, put down the rebellion, and although the Duke of Albany betrays their common enterprise to secure the throne for himself, the play concludes with the clear suggestion that the aristocracy-in-arms will put down the rebellion.” (Moretti 2005 s. 43) “[T]he force that the king manifests in his decision proclaims him not only a tyrant, but incapable of governing as well. [...] tragedy represents absolutism as an irresolvable paradox.” (Moretti 2005 s. 46)

The Revenger's Tragedy (1606, publisert 1607) ble antakelig skrevet av engelskmannen Thomas Middleton. Dette skuespillet “has many classic ingredients of the genre of Revenge Tragedy, so popular in late Elizabethan and early Jacobean England: An obsession with vengeance, with death, with both moral and physical decay, a court riddled with intrigues and illicit sexual desire, where sycophancy hides jealous and vengeful ambitions. [...] Vindice, the central character, is bent upon revenge on the Duke for the murder of his mistress Gloriana. He edges his way into the bosom of the court by disguising himself and gaining employment as a pander to the Duke's son Lussurioso. Lussurioso, heir to the Duke's throne, is a foppish young man intent upon seducing Vindice's own sister. His jealous and ambitious step sisters' are busy plotting his murder meanwhile, to secure their brother's succession. The brother is in gaol under suspended sentence for rape however. The Duke's bastard son is adulterous with the Duchess herself, while the Duke is pursuing his own fancies, encouraged and entrapped by the disguised Vindice. All of the court is deceived and deceiving, and this rotten core only decays further as the play goes on.” (<https://www.dailyinfo.co.uk/reviews/theatre/Revengerstragedy.htm>; lesedato 11.07.16)

“Whether the chorus of ancient tragedy really functioned as [den tyske filosofen] Hegel claims (a question open to considerable debate), in modern tragedy at any rate, the chorus, still existing in *Gorboduc* where it coincided at the end of the play with the aristocracy-in-arms, is missing. With it disappears a universal, ‘higher’ point of view.” (Moretti 2005 s. 55)

“Calderón and Lope de Vega might show evil in their plays, but it was an evil which attended on divine forgiveness or on an acceptable retribution; they might show suffering, but with them indeed it was the suffering of purgatorial fire. Nor should we look for tragedy in the classical drama of India: the gods there are seen as close to man, as his friends and teachers, ready to test human beings but ultimately to reward virtue wherever it should show itself. We can, however, find

tragedy in those European countries which were brought most fully under Renaissance influences, with a weakening of medieval faith and some return to stoicism. In the atmosphere of comparative toleration under Elizabeth and James, English tragedy was especially free to develop. In seventeenth-century France, Racine would write tragically, though the form of his plays makes them appear almost like careful exercises in imitation of the classics” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 297-298).

Dikteren og kritikeren T. S. Eliot påpekte “how readily, in a period like the Elizabethan, the Senecan attitude of *Pride*, the Montaigne attitude of Scepticism, and the Machiavellian attitude of Cynicism, arrived at a kind of fusion in the Elizabethan individualism.” (i Lerner 1989 s. 306)

Et “confident society can afford to tolerate subversion when presented to it in established art-forms [...] a healthy society uses the tragic, in drama and on occasion in other literature, as an outlet for its misgivings and anxieties. On the other hand, a precarious society will not dare to ask questions for fear of the possible answers (we have already said that tragedy is more than a simple lament.) [...] Great tragedy is always bold in its conceptions and the speculations which it opens up. Declining cultures are afraid of being hurt and are inclined to take refuge in petty repetitions and unadventurous didacticism.” (Brereton 1968 s. 73-74)

Richard B. Sewalls bok *The Vision of Tragedy* (1980) handler om tragedien som “ett visst sätt att uppfatta tillvaron. Den “tragiska visionen” låter sig svårligen formuleras i ord, eftersom den snarare är en osystematisk anhopning av känslor, stämningar och intuitiva insikter än en sammanhängande doktrin. [...] frågor om individens skuld respektive släktförbannelsen. [...] Individen varseblir demoniska krafter inom och utanför det egna jaget, ställs inför förtvivlans och dödens ofrånkomliga fakta, men slår sig inte till ro, vare sig i en kvietistisk hållning eller i en dogmatism av optimistisk eller pessimistisk art, utan tar i stället upp kampen mot ödet och tillvaron, och ställer dessa till ansvar för oförskyllt lidande. [...] Tragedin innehåller av denna anledning mer av upphovsmannens personliga engagemang än andra dramatiska former. Den blomstrar också under perioder då ett relativt stabilt normsystem, religiöst eller filosofiskt, inte längre förmår tillfredsställa och omsluta individens erfarenheter, varvid de centrala livsfrågorna åter upplevs som brännande och ofrånkomliga.” (Pär Hellström i <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 06.07.18)

“Med “Jobs bok” och “Kung Oidipus” som prototype för två släktled inom tragedikategorin – ett alienationens, skuldens och övergivenhetens eskatologiska drama, och en mindre visionär tradition som hellre sysslar med tillvaron sådan den är, än sådan den borde vara – anser sig Sewall kunna vaska fram tre “konstanter” för tragedin: den skall syssla med yttre eller inre destruktiva krafter; den skall samtidigt understryka individens möjligheter att gå utöver sina begränsningar i en frivilligt vald handling, på en gång rättfärdig och skuldbelastad, god och ond, och

därigenom nå kunskap genom lidande; detta psykiska lidande leder till en omgruppering av etablerade värderingar och uppkomsten av nya, vilka gör plågan mindre meningslös eftersom den öppnat vägen mot vidare insikter i existensen. [...] “Kristen tragedi” är ett självmotsägande begrepp, menar författaren, eftersom det onda enligt läran en gång i tidernas fullbordan oåterkalleligen är dömt till undergång. Lidandet ger dessutom inte längre kunskap, utan leder i första hand till identification med det gudomliga, och kampen mot ödets och tillvarons dunkla makter avlöses av uppmaningen att acceptera dem i förlitan på en kommande belöning. [...] Titelfiguren i Marlowes “Doctor Faustus” slits mellan upplevelsen av sin egen storhet och självtillräcklighet och den medeltida ortodoxins krav på underkastelse och uppgivenhet, ett dilemma som i all sin vånda var typiskt för tidevarvet. Denna orientering mot inre själsliga förlopp var kristendomens bidrag till tragedins utveckling.” (Pär Hellström i <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 06.07.18)

“Man har ofte sagt at den kristne middelalder ikke kjenner til det tragiske; men det ville vært mer nøyaktig å formulere det som at alt tragisk i middelalderen var omsluttet av Kristi tragedie.” (Auerbach 1988 s. 296) De antikke tragediene og antikkens tragedieteori var ikke ukjent i middelalderen, men den kristne livsforståelsen var en hindring for å skrive den typen tragedier. Alle menneskeskjebner på jord får innen den kristne tro mening fra Kristi liv og død på korset, og det som kan synes tragisk her på jorden, får sin avslutning først i det hinsidige med dommen over menneskets sjel (Auerbach 1988 s. 302). Tragedien er for middelaldermennesket aldri avsluttet her på jorden, for det jordiske liv er bare en kort fase i Guds store plan med menneskheten (Auerbach 1988 s. 302).

Den spanske forfatteren Andrés Rey de Artiedas tragedie *Elskerne* (1581; spansk tittel *Los Amantes*) har ingen mytologiske innslag (Strosetzki 1996 s. 173). Det er menneskenes egne lidenskaper som forårsaker tragedien, ikke overnaturlige makter.

Den tyske 1600-tallsdramatiker Daniel Casper von Lohensteins tragedier handler om mennesker som er “blindet” av sine lidenskaper, og som derfor handler forkastelig og leder seg selv inn i sin egen undergang (Szyrocki 1968 s. 214).

Engelskmannen George Chapmans *Caesar and Pompey* (publisert 1631) “is an elaboration of the maxim (printed at the end of the play’s ‘argument’) that ‘Only a just man is a free man’, a stoic paradox that must frequently have served as the subject of a *chria* or a debate. Chapman seems to have believed that it is the function of an ‘authentic tragedy’ to excite its audience to virtue and dissuade it from vice (Bradbrook, *Themes and Conventions*, p. 76). In the earlier tragedies attempts at representing inner conflict regularly fall into the inflexible mode of the deliberative oration; the character weighs up the pros and cons of an action before deciding what to do next. Gradually the rigidities of rhetoric were relaxed, so that the soliloquy revealed the speaker’s thoughts as they occurred, rather than as they were predetermined by the dramatist.” (Dixon 1971 s. 57-58)

Den franske 1700-tallsdikteren Voltaire skrev 28 tragedier (Cresson 1958 s. 91).

Greske tragedier

Det greske teatret var en offentlig institusjon med en tydelig sosial og religiøs funksjon. Dramaene inngikk i konkurranser (“agon”, som også kan bety strid og kamp), slik at publikum både så, vurderte og dømte. Det var et årvåkent publikum, som hovedsakelig bestod av de frie borgerne i den byen der et teater lå.

Tragedienes emner hentes ofte fra Homers to epos *Iliaden* og *Odysseen*, fra heltepos og fra mytologien. “Aeschylus is supposed to have called his plays ‘slices from the great banquet of Homer’.” (Merchant 1986 s. 17)

Framføring av tragediene innebar for grekerne å oppleve offentlige/kollektive kunstverk i en religiøs-politisk sammenheng. Om formiddagen ble det framført en tetralogi, som bestod av tre tragedier og et satyrspill, og om ettermiddagen ble det framført en komedie (Neis 1989 s. 22).

Dansken Christian Dahls avhandling *Tragedie og bystat: Om fællesskab og konflikt i Athens dramatiske kultur* (2010) fokuserer blant annet på den politiske konteksten for tragediene. “Bystatens politiske institusjoner har faktisk en rolle å spille i tragediene. Orestes blir omsider fri fra hevngudinnene etter at gudinnen Athene innstifter en domstol på Areopagos-høyden, like nedenfor sitt tempel på Akropolis, og overlater til dem å dømme i saken. Både i Euripides’ tragedie *De bønnfallende kvinner* og i Aiskylos’ tragedie *De bønnfallende* overlater henholdsvis kongen i Athen og kongen i Argos (begge mytiske skikkelser) viktige spørsmål til en folkeforsamling. I den grad tragediene går inn i en spesifikk politisk diskurs, og ikke kun en allmenn etisk/religiøs refleksjon, stiller de effektive, men også vilkårlige beslutningsprosesser under eneherskere opp mot lover, formelle institusjoner og kollektivt ansvar. I så måte feiret tragediene bystaten så vel som guden Dionysos, hvis festival tragediene inngikk i, uten å ta konkret stilling til nøyaktig hvordan bystatens politiske institusjoner burde være utformet eller hvordan maktforholdet skulle være mellom dem. [...] I det demokratiske Athen, og nok også i mange andre bystater, var teaterforestillingene en del av de liturgiske pliktene til de rikeste borgerne, som ble utnevnt til koreger, finansielt ansvarlige for å stille korene, som hadde en svært sentral rolle i skuespillene. Teateret var således en måte for eliten å konkurrere på bystatens premisser, og etter festivalens avslutning ble det stemt over hvem som skulle hedres med priser for sin innsats. Denne fredelige kappestriden var dermed i høyeste grad statsbevarende, og ut ifra overleverte taler ser vi tydelig hvordan medlemmer av eliten legitimerte sin egen posisjon i staten og forsvarte sin personlige ære ved å vise til sin gavmildhet” (Ingvar Mæhle i <https://www.idunn.no/ht/2011/03/art06>; lesedato 09.08.19).

“[I]n the Greek theatre the actor was a remote figure, masked, wearing *cothurnoi* on his feet and an *onkos* on his head (so that he had a height of some seven and a

half feet), and was taking part in a religious and civic rite at a special festival. He stood for the people [...] he was in an important sense their victim – but he was representing a king or hero, he spoke with a poet's majestic words, he was manifestly doomed. He necessarily induced awe, a sense of being 'above' even as he fell." (Leech 1969 s. 33-34)

“535 B.C., when Peisistratus made it [dvs. tragediesjangeren] part of his enlarged and glorified Dionysiac Festival. We know from Aristotle that it took a long time for Comedy to be thought worthy of a place in the festival: the tragedy of Thespis must surely have been a serious form of art.” (Kitto 1986 s. 23) I boka *Den greske tragediens politiske kunst* (1988) viser Christian Meier at dramaene innebar en politisk orientering for tilskuerne. Samtidens konflikter ble vist fram i mytologisk forkledning. Det er en sammenheng mellom samtidens politiske forhold og når en tragedie ble skrevet og framført. For eksempel handler Aiskhylos' *Orestien* om bystatens/polis' tilblivelse. Dramaene stiller og gir svar.

“Tragediekoret synes å gi uttrykk for de moralske og religiøse oppfatningene som rådde i det samfunnet som frembrakte dramatikken.” (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 42) Koret framførte sanger og danser på orkestraen, den runde plassen som utgjør det greske teatrets scene. Koret fungerte oftest som et kollektiv, en gruppe som talte med én stemme, en slags rollegruppe. Koret lar seg lett lede av den som taler i dramaet, det har en tendens til å være “værhane”.

Koret er et bærende element i de gresk tragediene, en viktig bestanddel i framføringen, og til stede under hele forestillingen. Koret bestod av ca. 15 personer. Koret kunne spalte seg i to (f.eks. en gruppe med 7 personer og en gruppe med 8 personer), slik at disse gruppene kunne henvende seg til hverandre i strofer og motstrofer. Koret var nesten hele tiden i bevegelse, og gjennom sine bevegelser illustrerte det følelssvingninger og stemningsskifter. Koret i Sofokles' *Kong Oidipus* viste antakelig fysisk hvordan stykket svinger mellom tvil og sikkerhet, og mellom lykke og ulykke. Koret markerer altså det tematiske i skuespillene. Korsangene kaltes “stasima” (entall: “stasimon”), mens “kommos” var en vekselsang mellom kor og skuespillere.

“Strukturen i en gresk tragedie hviler i hovedsak på balansen mellom deler sunget av koret (*stasimon*) og deler med dialog mellom hovedpersonene (*epeisodon*). En prolog (*prologos*), i form av en monolog eller dialog, presenterer den innledende situasjonen. Den følges av at koret kommer inn (*parodos*). Deretter veksles det mellom korets opptreden og episoder i handlingen, vektlagt gjennom sterke innslag av *agon* (konflikt mellom personene), *kommos* (dialog sunget av vekselvis koret og en hovedperson), og *melos* (en hovedpersons egen sang). Til slutt ender tragedien med at hovedpersonene og koret forlater scenen, i en *exodos*.” (Bessières 2011 s. 360).

“Urtragedien” var antakelig korsanger uten skuespillere. De første tragediene skal ha hatt kun én skuespiller, som kan ha vært dikteren selv.

Blant de eldste greske tragediedikterne var Phrynichus, som skal ha vært den første som hadde kvinneroller (spilt av menn!) på scenen. Han skal ha skrevet ca. ti tragedier, som i dag bare er kjent ved sine titler. To av disse hentet stoff fra samtiden: *Erobringen av Milet* og *De fønikiske kvinnene*. Det førstnevnte av disse to, oppført i 492 f.Kr., minnte atenerne på hva et militært nederlag innebærer, og rørte publikum til tårer, men førte til at dikteren ble bøtelagt (Neis 1989 s. 8). *De fønikiske kvinnene* fungerte som en forherligelse av grekernes seier ved Salamis, sett fra fiendens perspektiv, og dette stykket ble på oppfordring av den athenske politikeren Themistokles iscenesatt med ekstra festivitas. Det viktigste i disse tragediene var korsangene, med fløytespill, mens handlingen var underordnet (Neis 1989 s. 9). Aiskhylos *Perseer* har blitt oppfattet som en slags æresbevisning for Phrynichus, siden Aiskhylos’ stykke behandler det samme stoffet.

De mest kjente greske tragediedikterne fra den greske antikken er Aiskhylos, Sofokles og Evripides. Av Aiskhylos er ca. 80 dramatiske titler kjent, men kun 7 er bevart. Blant disse er *Perseer* og trilogien *Orestien*. Aiskhylos skal ifølge en annen kilde ha skrevet 90 tragedier, der 79 titler er kjent i dag (Neis 1989 s. 9). Han var skaperen av det som har blitt kalt “karakterdrama” (Neis 1989 s. 10). Hans kvinneskikkelse Klytaimnestra er den første tragiske karakteren som handler av fri vilje og føler ansvar for sine egne handlinger, upåvirket av en ytre makt. Likevel handler ikke Aiskhylos’ dramaer primært om menneskelig lidenskap, men om sedelig-religiøse konflikter i tilværelsen (Neis 1989 s. 10).

Den tyske dikteren Gerhart Hauptmann skrev: “Aiskhylos’ tragedier var hellige handlinger. Tretti tusen borgere satt i Athens teater og hørte – framstilt og forsterket av en halvgud – det som befant seg i deres egne hoder, det indre drama, som ethvert menneske har i seg. Det blir framstilt på den menneskelige bevissthets plattform.” (sitert fra Poppe 1990b s. 95)

Ifølge den antikke grammatikeren Aristophanes skal Sofokles ha skrevet 123 dramaer, og vunnet førsteprisen i dramaoppføringer 20 ganger (Neis 1989 s. 13). “Hva Sofokles angår, kjenner vi fra bibliotekatalogen i Alexandria titlene på 123 stykker.” (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 42) Men det er bare overlevet 7 dramaer. Blant hans mest kjente tragedier er *Kong Oidipus*, *Antigone* og *Elektra*.

Sofokles brukte tre skuespillere, alle spilt av menn. Disse tre skuespillerne måtte fordele seg i mellom alle rollene i spillet, så det kunne aldri være mer enn tre personer på scenen samtidig (i tillegg til koret). De tre skuespillerne ble kalt “protagonistes”, “deuteragonistes” og “tritagonistes” (Neis 1989 s. 22). I *Antigone* av Sofokles spilte den første skuespilleren Antigone, Teiresias, budbæreren og tjeneren, den andre skuespilleren spilte Ismene, Eurydike, Haimon og vokteren, og den tredje spilte kun Kreon (Neis 1989 s. 22).

Euripides skal ha skrevet 92 dramaer, og 19 av dem, inklusiv satyrspillet *Kyklovene*, er bevart. Han ble oppfattet som en “scenekunstens filosof” fordi han tematiserte kvinners selvbestemmelse, verdien av moralske begreper, menneskets natur m.m. (Neis 1989 s. 16). Interessen forskjøv seg med Euripides fra mytologi til psykologi, inklusiv det patologiske (Neis 1989 s. 17). Han har blant annet skrevet *Hippolytos* og *Bakkantinnene*, det siste et dionysisk kultdrama om en gruppe kvinner som fanatisk følger fruktbarhets- og vinguden Dionysos.

Tyskeren Paul Ernst skrev i boka *Dramaet og den moderne verdensanskuelse* (1899) at da Euripides stod fram med et livssyn som innebar at den samme handlingen kunne være god eller ond alt etter omstendighetene, var den greske tragediens epoke forbi. Greske tragedier forutsetter en moral som skiller mellom godt og ondt på en måte som er gyldig under alle omstendigheter (Žmegač 1980 s. 341).

I tragediene fra den greske antikken er det ofte drap innen familien, storfamilien, slekten (et kjennetegn som også er vanlig i tragedier fra senere tider). Siden storfamilien var det viktigste sosiale sikkerhetsnett og den sentrale referanserammen i grekernes liv, var det å se personer på scenen som drepte sine nærmeste, trolig ekstra tragisk for tilskuerne i Hellas.

Brian Vickers' bok *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society* (1973) “argues against the application of transcendent schemes of ‘critical modes’ like ‘hybris and nemesis’, ‘hamartia’, ‘dramatised ritual’; and he asserts that the variety and immediacy of the presentation of human emotions wrung out by the social strains of tragedy cannot be reduced to such impersonal patterns. He lays a salutary stress on pity and revulsion as tragic emotions and introduces the importance of family relationships, of crime, and of pollution. [...] Vickers goes on to show how the myths which the tragedies exploit and scrutinize explore the violation of human relationships within the family and society as a whole, and how tragedy uses the terrible and destructive consequences of the disruption of such relationships. [...] the humanness of tragedy and the way it shows people suffering under the destructiveness and waste of tragic situations.” (<https://www.boekwinkeltjes.nl/b/181785011/Towards-Greek-Tragedy-Drama-Myth/>; lesedato 05.07.18)

I de greske tragediene ble de skrekkeligste, voldeligste handlingene holdt unna scenen, dvs. de foregikk inne i et hus eller et helt annet sted utenfor synsvidde, og ble så fortalt om av en tjener eller en budbærer (Neis 1989 s. 39).

Handlingen og undergangen i tragediene var for grekerne ikke uttrykk for en rettferdighetstanke. Vi lever tvert imot i en uhellssvanger, dunkel, ubestemmelig, ukjent verden. Livet setter krav til deg som du ikke kan oppfylle: kravet om innsikt. Du kan ikke vite! Vi lever en ikke-beskyttet eksistens i ikke-forståelse av de dype sammenhengene. “Mennesket feiler gjennom mangel på innsikt. Grensene

oppdages gjennom handlingens følger og her ligger straffen. Alle kan spare seg for å bli forarget på andre, siden alle forløper seg, hver på sitt vis.” (Haaland 1982 s. 96)

Mennesket blir i de greske tragediene påført en skyld, eller påfører seg selv skyld, og må lide konsekvensene av denne “uskyldige skyld” (Neis 1989 s. 52). Det er noe tvetydige ved hele menneskets eksistens, en slags ironisk forbannelse – som da kong Oidipus løper rett i armene på katastrofen når han tror seg å løpe bort fra den.

Den britiske dikteren W. H. Auden skrev i artikkelen “The Gulty Vicarage” (1948): “Greek tragedy and the detective story have one characteristic in common, in which they both differ from modern tragedy, namely, the characters are not changed in or by their actions: in Greek tragedy because their actions are fated, in the detective story because the decisive event, the murder, has already occurred. Time and space therefore are simply the when and where of revealing either what has to happen or what has actually happened.” (her sitert fra Bessières 2011 s. 471)

Aiskhylos, Sofokles og Evripides skapte skjebnetragedien (mens mange har hevdet at Shakespeare skapte karaktertragedien) (Neis 1989 s. 55). I en skjebnetragedie skjer hendelsene med kausal nødvendighet, og mennesket er bare en marionettfigur, et vesen underlagt en ubønhørlig skjebne. I en karaktertragedie griper ikke skjebnen på samme måte inn på en uventet måte, men oppstår ut fra menneskers handlinger – personer som handler etter tilbøyeligheter, evner og viljer. Mennesket handler slik det “må”. Livets “må” ligger i mennesket, i våre lidenskaper og viljer, og i sammenstøtet mellom ulike viljer. “Skjebnen er mennesket selv” hevder Edgar Neis om karaktertragediene (1989 s. 55), og henviser til et utsagn av personen Illo i Friedrich Schillers *Wallenstein* (1799): “Tro meg, i ditt bryst er din skjebnes stjerne.”

I Aiskhylos’ tragedie *De bønnfallende* (ca. 463 f.Kr.; også kalt *Hiketides*) er det “perhaps the most purely tragic of tragic situations: a total divorce of suffering from guilt or responsibility, a situation that Aristotle would not accept, because he found it shocking” (Kitto 1986 s. 10). Stykket viser “the spectacle of the hero isolated before some awful rift in the universe, looking, like Pelasgus, into the chasm that must engulf him.” (Kitto 1986 s. 29) Om Zevs’ rolle i stykket skriver H. D. F. Kitto: “His mind is an abyss which no mind can fathom [... this] is true, tragic, and Aeschylean” (1986 s. 17).

I *De bønnfallende* er det femti døtre som utgjør koret. De ankommer med sin far byen Argos på flukt fra Egypt for å unngå å bli giftet bort der. Kongen i Argos frykter at det å ta imot flyktingene vil føre han på kollisjonskurs med egypterne, men ikke å beskytte dem kan føre Zevs’ vrede over byen. For kongen “a chasm is opening beneath his feet. [...] he cried: ‘I see, and shudder.’ He is in a cleft stick: either he must undertake a dangerous and unwanted war, or he must risk the anger of the gods.” (Kitto 1986 s. 8) De femti kvinnene kommer med trusler om å

“hanging themselves at the altars of the gods – threats which they are presently to apply to the King of Argos.” (Kitto 1986 s. 5)

Aiskhylos gjorde “kamper mellom likeverdige fiender til moralske konflikter, om hevn og arverett. I *Orestien*, som tar utgangspunkt i Homers fortellinger fra Troja, blir den mykenske kongen Agamemnon, hjemvendt seierherre fra Troja, drept av sin kone og hennes elsker. Dette skjer i første del av *Orestien*, *Agamemnon*. Dette drapet blir hevet av hans sønn, Orestes i andre del, *Gravofferet*. Men i stedet for å ende som evig blodhevn, viser Aiskhylos en vei ut; opprettelse av en domstol i tredje del, *Eumenidene*. Orestes blir jaget fra sted til sted av hevngudinnene som bærer dette stykkets navn, men ved å erkjenne sin skyld foran en jury opprettet av Athene, får Orestes tilgivelse, og nye runder med blodhevn kan unngås. Det tradisjonelle forsvaret for hevn blir derfor kritisert i Aiskhylos’ tragedie. Det er ikke hevnen som avslutter *Orestien*, men ideen om at konflikter kan løses og bør løses gjennom et rettsvesen. Aiskhylos’ tragedie illustrerer at det ikke er sånn at alle tragedier ender tragisk, med død og vold. Dette kan derfor heller ikke brukes som kjennetegn på tragedien, selv om det også fins flere tragedier som ender med død og fordervelse. Den mest kjente er *Kong Oidipus*. Ifølge des Bouvries er det heller et dypere brudd med grunnleggende sosiale normer som er tragediens kjennetegn; i *Kong Oidipus* bryter Oidipus med incest-normen. Det er ikke Oidipus’ skyld som fokuseres i *Kong Oidipus*, men hans brudd med en sosial norm – selv om den ikke er en bevisst handling. Det tragiske i tragedien er bruddet med normen, og har ikke noe med å gjøre om dramaet ender med død (som i *Kong Oidipus*) eller forsoning (som i *Orestien*) å gjøre. I *Orestien* myrder Clytaimnestra sin egen mann Agamemnon, og myrdes selv av sin sønn Orestes. Den forsoning mellom gudene som man finner i *Orestien*, er også en rangering av forholdet mellom menn og kvinner. Tragedien befester den mannlige arveretten. De kvinnelige hevnmaktene (*Eumenidene*) tvinges til forsoning og tilbys en kult i det underjordiske Athen. Det sentrale normbruddet i *Orestien* er dermed bruddet på den mannlige arveretten, dvs. at sønnen Orestes fordrives fra sin rettmessige *oikos*, sin eiendom, sitt hjem og rike. Det er denne retten som gjenopprettes når han dreper sin mor og hennes elsker, og som utfordres av eumenidenes rop om hevn, dvs. de som representerer den gamle morsretten.” (Tor-Helge Allern i <http://www.dramapedagog.no/generelt-om-kunstnerisk-virksomhet/klassisk-dramaturgi/alle-sider>; lesedato 11.11.15)

“The drama of the *Oresteia* consists in the fact that the old and new accounts of justice are completely opposed. The old gods of revenge, the Furies, who are all women, put the family ahead of all other values; the new gods, mostly men, are for detached universal law that makes no exception for particular individuals, families, or cities.” (Dreyfus og Kelly 2011 s. 92)

De athenske politikeren Lykurg fikk vedtatt i byens folkeforsamling at det skulles stilles opp statuer av Aiskhylos, Sofokles og Evripides i Athens teater, og at det skulle etableres offisielle versjoner av deres verk som alle skuespillere måtte rette seg etter (Neis 1989 s. 12).

Perserne

Hovedpersonene i Aiskhylos' *Perserne* (oppført 472 f.Kr.) er Xerxes, en persisk konge, og hans mor Atossa. For grekerne fungerte stykket som en slags feiring av deres militære seier over perserne ved Salamis. Xerxes har lidd nederlag, og er på vei hjem med sine overlevende soldater. Atossa drømmer imens en illevarslende drøm, og forteller om den til koret. Et kongestyre som persernes står og faller med kongens person, og Atossa frykter at Xerxes er død og at kongedømmet dermed vil gå til grunne (altså direkte politiske konsekvenser). Koret bebreider kongen. Atossa klandrer deretter koret for at de har tolket drømmen hennes på en uheldig måte. En budbringer kommer og skildrer sjøslaget der perserne tapte. Atossa og koret er enige om at nederlaget bare kan forklares ved noe som ligger utenfor mennesket, altså at overnaturlige krefter må stå bak. Det er som om gudene har narret perserne. En av grunnene til nederlaget slik grekerne oppfattet det, var at gudene hadde slått Xerxes med en slags blind galskap ("até" på gresk).

Perserne er fra begynnelsen av preget av forutanelser og angst for det som skal skje, og stykket forteller om innfrielsen av forutannelsene. Ordet "daimon" brukes ca. 20 ganger i skuespillet. Xerxes krysset en ulovlig grense da han gikk over broen ved Hellespont (i dag kalt Dardanellene). Likevel får han sympati i stykket, fordi publikum kunne gjenkjenne en type overskridelse som også greske ledere hadde begått. Overskridelsen leder til katastrofe. Tragedien inneholder en lang klagesang mellom Xerxes og koret, med svært sterke følelser. Kongen oppfordrer koret til å leve ut sorgen, samtidig som han framtrer som et mer beundringsverdig *individ* etter nederlaget. Han står tilbake som "bare" et menneske, ikke som en kongelig halvgud, og får dermed sympati. Publikum ser hans sårbarhet. Men den modningen som han har oppnådd, oppstår for sent til å komme hans kongerike til gode.

Perserne handler om grunnen til Perserrikets undergang. Naturkreftene, eller selve Naturen, virker mot perserne. Xerxes ville underlegge seg naturen og legge et slags åk på havguden Poseidon, og derfor hevnet naturen seg. Han hadde hybris. Den persiske herskermakten knuses, og vi minnes på hvor rikt og stort Perserriket var under Xerxes' far Dareios. Dynastiet går under. Stykket slutter med en slags formell klagesang (på gresk "threnos"), en lyrisk klage over de døde og tapet. Publikum opplever persernes undergang, som for et gresk publikum sikkert fungerte som et bilde på tyranniets selvdestruksjon.

Dette skuespillet er "the only surviving Greek tragedy which treats of a non-mythical subject. It was exhibited in 472 B.C., nearly seven years after the final defeat of the Persians, whose overthrow it celebrates. [...] In no work of Aeschylus is the grandeur of his mind more strikingly revealed. In the hands of an ordinary poet the play might easily have been converted into a mere manifestation of national pride. But the Persians is pitched in a higher key. The tone is one, not of triumph, but of solemn warning, addressed to victors as well as vanquished. The truth continually enforced is the certainty of the retribution which awaits the

oppressor. In the great history of the Persian War, that which strikes the imagination of Aeschylus is, not so much the struggle of liberty against despotism, or of Greek against barbarian, as the spectacle of divine justice humbling the pride of nations. [...] The purpose of the tragedy, then, is essentially a moral one: the glory and triumph of the Greeks are only incidentally displayed. At the same time no device can be conceived, which would have placed the victory of the Greeks in a clearer light than the device adopted by Aeschylus. In laying the scene in Persia he made his countrymen the witnesses, as it were, of the ruin and degradation of their adversaries; and it is easy to imagine the emotions which such a performance must have excited in the minds of the Athenian audience. Most of them had taken an active part in the great events described. In the drama which was now unfolded before their eyes they saw their enemies receiving, in abject despair, the successive tidings of calamity; they heard the stately narrative of those life and death struggles from which they had just emerged; and they beheld the actual workings of that oppressive despotism from which they themselves had narrowly escaped. A spectacle of this kind must have gone to their hearts with a directness which no legend could hope to equal.” (Arthur E. Haigh i http://www.theatredatabase.com/ancient/aeschylus_005.html; lesedato 19.06.17)

“It has often been observed that no individual Greek is mentioned by name in the course of the play. The omission is remarkable, and was due, not so much to the fear of exciting jealousy and party feeling, as to the desire of avoiding everything familiar, and of imparting a sort of mysterious dignity to the tragedy, by confining it to strange scenes and distant peoples. [...] The sense of strangeness is intensified by the local colouring given to the play. Many instances are to be found. Long enumerations of Persian names, and barbarous exclamations of sorrow, are of frequent occurrence. The chorus of elders address the queen with oriental adulation as “wife and mother of a god”; and are so terrified by the sight of Darius, that they dare not look in his face, or answer his questions. Atossa’s high-flown description of her libations [et religiøst ritual] – “drops from the flower-working bee, watery tricklings of virgin fountain, splendour of ancient vine, stainless draught of untamed mother” – suggests the extravagance of oriental imagination. The final scene, too, in which Xerxes and the chorus, amid wild and barbarous music, abandon themselves to paroxysms of sorrow, is no doubt intended as a picture of Persian effeminacy. Yet it is to be observed, at the same time, that Aeschylus, like Shakespeare, and most early poets, shows little regard for archaeological accuracy. The gods invoked by the Persians are the ordinary Greek gods, Zeus, Hermes, and Apollo; a statue of Apollo stands, in Greek fashion, before the royal palace; the offerings on the tomb of Darius are Greek, and not Persian.” (Arthur E. Haigh i http://www.theatredatabase.com/ancient/aeschylus_005.html; lesedato 19.06.17)

Aiskhylos bruker ofte metaforer fra sjølivet (f.eks. i *De syv mot Theben og Perserne*) og legekunst (f.eks. i *Promethevs i lenker*), som er områder preget av usikkerhet og trussel (drukningsdød og dødelig sykdom). Mennesket kan gå under, tilintetgjort av ville bølger, eller langsomt gjennom en snikende sott.

“In Aeschylus we find moral laws which have the same sort of validity as physical and mathematical laws.” (Kitto 1986 s. 143)

Kong Oidipus

Sofokles' *Kong Oidipus* ble antakelig spilt første gang i år 431 f.Kr., som var det første året i den såkalte peloponneskrigen, en krig mellom Athen og Sparta.

“Oidipus” betyr “han med de oppsvulmete føttene”. Navnet hans betyr “svellfot” (Neis 1989 s. 63). Det greske “oida” betydde å vite, å kunne, mens “oideo” betydde å hovne opp (jf. “ødem”). Ordet “pous” betydde fot. Navnet Oidipus henspiller på de opphovnete anklene etter at han som lite barn ble bundet og båret etter anklene. Han skulle dø for ikke å oppfylle en advarsel fra gudene (et orakelsvar) om at han kom til å drepe sin far og gifte seg med sin mor. Orakelets svar var ofte dunkelt og flertydig, men i denne tragedien kan ikke svaret misforstås (Neis 1989 s. 28). I skuespillet er det noen påfallende hentydninger til føtter, og sammenhengen skal etter hvert gå opp for både Oidipus og oss tilskuere.

Den unge Oidipus rømmer fra Korinth for å unngå at spådommen skal gå i oppfyllelse. På vei inn i Theben løser han sfinksens gåte og blir deretter en mektig og klok kongen i byen. Likevel går spådommen om at han skal drepe sin far og gifte seg med sin mor i oppfyllelse, og det skjer i Theben, som uten at han vet det er hans egentlige hjemby. Oidipus tror at han flykter fra den uhyggelige spådommen, men han flykter i stedet mot den. Han ønsker å sikre sin egen makt i byen gjennom å undersøke mordet på kong Laios, men knuser i stedet sin egen maktposisjon. Han arbeider på sin egen undergang – en bitter ironi. Oidipus avslører til slutt den virkelige betydningen av at han kom til byen og giftet seg med dronningen.

I omtrent 15 år lever Oidipus et godt liv som hersker over Theben. Han er en mektig og lykkelig konge. Men så kommer det pest over byen, og den skyldige for denne ulykken må finnes. Den skyldige er den som drepte den tidligere kongen i Theben, kong Laios. Oidipus vil søke etter sannheten om hvem som drepte kongen og denne sannhetssøkingen skal gjøre at gudene ser i nåde til byen og ikke lar pesten utslette alle innbyggerne. Men oppklaringen av årsakssammenhengene i hva som skjedde med Laios, fører til katastrofe for både Oidipus (som blinder seg) og hans dronning og mor Iokaste (som tar livet sitt).

Sofokles har vært sparsom med hvilke personer som er involvert: gjeteren som skulle sette den nyfødte Oidipus ut i fjellområdet Kithairon, er også den eneste overlevende etter drapet på Laios og hans ledsagere, og budbæreren som kommer med beskjed om at kong Polybos er død, er den andre gjeteren som overtok det lille barnet og tok det med til det korintiske hoffet (Neis 1989 s. 62).

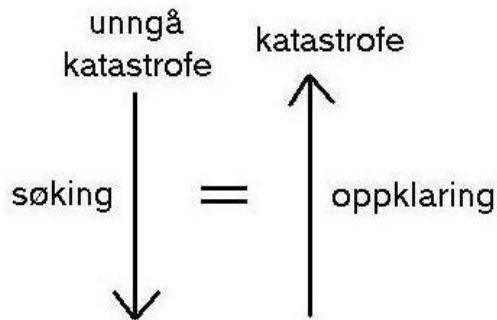
“Verket “Kong Oidipus” selv er et redselsdrama. Byen Teben uttrykt ved koret, står i sentrum av hendelsene. Dens frigjørelse fra Sfinxens demoni ble oppnådd samtidig med at en forsyndelse har funnet sted mot de guddommelige makter. Og det, viser det seg, er Oidipus’ uforskyldte skyld. Frigjørelsen har lagt skyld over byen, besmittet den derved at han uten selv å vite det har drept sin egen far og ektet sin egen mor. Nå må den renses. Og så handler tragedien om hvordan kongen i byen, Oidipus selv, i en umettelig vilje til sannhet – sannheten skal frem, koste hva det koste vil – møter seg selv i døren: Du er mannen! Det er ikke menneskets lavtliggende drifter, det er dets edleste drift, sannhetsbegjæret, som i dette verk, og i den greske tragedie overhodet, fører til dets egen undergang. [...] Dog – byen Teben er derved renses. Det er den enkelte som går til grunne; byen, staden, fellesskapet er blitt frelst nettopp ved det. Dypest sett er verket et offerdrama. Det er derfor ikke underlig at enkelte fortolkere av den greske tragedie i sin alminnelighet og Sofokles i særdeleshet heri ser et forvarsel om det kristne forløsningsmysterium på Golgata. “Det er bedre at et menneske dør for folket, enn at hele folket går til grunne”, sa dengang ypperstepresten Kaifas. Dette er en tvetydig innsikt, for den spiller i både godt og ondt. Nettopp denne type tvetydighet skaper det mørkt funklende spill i den greske tragedies lysskimmer – en drøm før solen står opp.” (Egil A. Wyller i *Aftenposten* 16. september 1992 s. 18)

“Historien om kong Oidipus er en av de frykteligste historiene som noensinne er blitt fortalt. Den handler om en mann som for enhver pris vil vite sannheten. Men selv om den ligger rett for nesen på ham, får han ikke øye på den. Og da han endelig ser den, blir han så ulykkelig at han stikker ut øynene sine.” (Thurah 2007 s. 29)

Kong Oidipus viser at hovedpersonen leder seg inn i en dobbelt selvforskyldt ulykke: Kong Laios’ død og pesten kommer fra hans egne handlinger. Oidipus er hissig. Han dreper sin far “uaktsomt”, i oppfarende vrede, krenket verdighet og rasende hevnløst. Men han vet ikke hva han “egentlig” gjør, at det er sin egen biologiske far han dreper. Oidipus’ karakter, hans personlighet, fungerer som et redskap for å fullbyrde hans tragiske skjebne. Oidipus er i vredens vold, og vi ser i forholdet til Kreon at denne oppfarende vreden er typisk for han. Oidipus har stor respekt for seg selv, og denne selvrespekten er en bakenforliggende grunn til at han dreper Laios.

Oidipus er selvbevisst, og insisterer på at det var han selv, ikke spåmannen Teiresias, som løste sfinksen gåte. Kongens ærekjærhet viser seg i iveren etter å finne Laios’ morder. Oidipus har en beundringsverdig vilje til å vite, til kunnskap om sannheten, til å søke og stå ved sannheten. Han får noe manisk og besettende over seg i jakten på sannheten og på innsikt. Samtidig representerer han fornuft og rasjonell viten, i motsetning til Teiresias. Oidipus framtvinger selv avsløringene av det som har skjedd – avsløringer som knuser hans dronning og lar han selv stå tilbake i fortvilelse og lidelse.

Kong Oidipus er et analytisk drama der de avgjørende begivenhetene allerede har funnet sted når skuespillet begynner: Oidipus har allerede drept sin far og giftet seg med sin mor. Det er noe ubønhørlig over avsløringene som Oidipus leder (han er som en etterforsker som ikke vet at han selv er forbryteren). Dynamikken i det analytiske dramaet er slik:



Det som har skjedd før stykket begynner, blir avslørt. *Kong Oidipus* er et drama som går “baklengs” inn i katastrofen. Oidipus aner hvilket slag han skal få like før han får det, men “det må høres”. Det er for sent å snu, og han har fortsatt drivet i seg etter å komme til bunns og finne sannheten. Å komme til et endelig resultat lokker, samtidig som det blir mer og mer truende. Katastrofen kommer som en logisk følge av Oidipus’ ubøyelige vilje til å få kunnskap om fortiden. Sannheten er den avgrunnen som Oidipus styrter ned i (Neis 1989 s. 63). Og katastrofen er ufravikelig, i og med at alt det forbudte *allerede* har skjedd. Oidipus må erkjenne det som ødelegger hans liv. I *Kong Oidipus* “the perfection of its form implies a world-order” (Kitto 1986 s. 144).

Det han vil sikre seg mot er uunngåelig, og hvert skritt han tror seg å ta vekk fra det, fører han i retningen avgrunnen (Neis 1989 s. 54). Gjennom selvavsløringen tilintetgjør han seg selv, og dette til tross for at avsløringen skjer etter påbud av guddomskrefter og med de edleste hensikter (Neis 1989 s. 54). Han handler ansvarlig og pliktoppfyllende, men ødelegger gjennom dette sin egen eksistens. Mennesket må handle (ikke å handle er også en handling), men gjennom sine handlinger vikler personen seg inn i noe uoverskuelig og pådrar seg skyld. Mennesket er blindt når det gjelder skjebnens gang.

Oidipus driver sin vilje igjennom og presser fram sannheten. Noen av personene i dramaet prøver å hindre videre avdekking (fordi de før Oidipus ser hvor det bærer), og deres motstand fungerer som små retardasjoner/forsinkelser. Gjeteren, Teiresias og Iokaste ser stupet, og ønsker å trekke foten tilbake. Teiresias vil tie etter at han har kommet inn på scenen, og budbringeren går over fra å være pratsom til at Oidipus må true ordene ut av han. Men Oidipus er ubønhørlig og ustoppelig (nesten som om han allerede er blind) – og forholder seg derfor til de andre slik skjebnen forholder seg til hans eget liv. Han viser stadig mer dramatiske og

ekstreme reaksjoner, som da han anklager Kreon for forræderi. Han går fra å framstå som svært rasjonell til å bli stadig mer irrasjonell.

Stykket har en slags dynamisk, svingende rekkefølge mellom scener som avkrefter spådommer og scener som bekrefter spådommer. Publikum opplever dette som tvetydig. Oidipus forbanner de som myrdet Laios og alle som dekker over mordet. Det må ha gått et gys gjennom publikum da de hørte denne forbannelsen, for myten om Oidipus var velkjent for tilskuerne.

Både Oidipus og Iokaste spotter i løpet stykket gudene og Apollons orakel, og viser dermed sin hybris. Dermed kan det sies at de bidrar til å nedkalle straffen over seg selv. Iokaster bagatelliserer og forkaster orakelsvaret (men sier likevel noe som gjør Oidipus mistenksom). Gjennom sin avvisning av de guddommelige ordene som er rettet til menneskene, avviser Iokaste guddommelig makt i tilværelsen. Men senere ofrer hun likevel til gudene og ber en bønn til den Apollon som hun like før har forkastet som sannhetskilde. Koret er forarget over Iokastes blasfemi. Kjeden av orakelsvar binder handlingen sammen og representerer at det er en ikke-menneskelig sammenheng i tilværelsen. Oidipus' innsikt skal lede publikum til from frykt og ærbødighet overfor gudene.

Den greske tittelen er *Oidipus tyrannos*, og tyrann var for grekerne en som ikke var født til å bli konge, men likevel hadde tatt makten. I stykket har dette et ironisk islett, fordi Oidipus er født av en konge. Oidipus framtrer som en tyrann ikke bare politisk, men "eksistensielt": Alt skal føye seg etter hans vilje. Det er et ironisk meningsspill mellom hans stolte selvbevissthet og at han setter igang den prosessen som knuser han. Oidipus' ulykke er i *dobbelt* betydning selvforskyldt: Den kommer fra hans egne handlinger, og det er han selv som framtvinger avsløringene som fører til at han i desperasjon blinder seg.

Det brukes ofte dramatisk ironi i de greske tragediene: Publikum skjønner allerede hva personene i skuespillene snart skal oppdage. Tilskuerne vet mer enn personene på scenen. Personene foran øyne våre skal snart skjønne det samme som oss. Vi har bevissthet om deres ennå-ikke-bevissthet.

"Oedipus, as we see him time after time, is intelligent, determined, self-reliant, but hot-tempered and too sure of himself; and an apparently malignant chain of circumstances combines now with the strong, now with the weak side of his character to produce the catastrophe. A man of poor spirit would have swallowed the insult and remained safe in Corinth, but Oedipus was resolute; not content with Polybus' assurance he went to Delphi and asked the god about it, and when the god, not answering his question, repeated the warning given originally to Laius, Oedipus, being a man of determination, never went back to Corinth. It was a coincidence, but not an unnatural one, that Laius was on his way from Thebes to Delphi. They met at the cross-road, and a father and son were of similar temper the disaster occurred. Even so, he could have arrived at Thebes safely, had he not been a

man of high intelligence; for then he could not have read the riddle of the Sphinx. But again, though intelligent, he was blind enough to marry a woman old enough to be his mother, certain that his mother was in Corinth.” (Kitto 1986 s. 138-139)

Den tidligere kongen, Laios, er uhevnet, og dette kan være en grunn til at gudene hevner seg på byen. Hevntanken legitimeres, og en urett kan bare utjevnes gjennom en manns blodige fall. Taushet og glemsel er ingen mulighet her. Men Theben er “smittet” og “forpestet” også i overført betydning, nemlig ved ekteskapet mellom mor og barn. Det ligger noe farlig og trykkende under utbruddet av pest som rammer folket. Men Oidipus bærer byens skjebne på sin skuldre. Hans rolle som hersker blir sterkt framhevet. Folket og prestene kommer til han for å få slutt på pesten i byen. Kong Oidipus sier at han føler byens lidelser konsentrert i seg selv, og at folkets sorger veier tyngre enn hans eget liv. Kongen er den myndige enehersker som påtar seg å avhjelpe folkets problemer. Hans lidelse til slutt har preg av et sonoffer til gudene, for å rense byen fra pest og synd. Kongens død bringer naturens og gudenes orden i lage igjen.

Oidipus’ søken etter sannheten er uttrykk for menneskets verdighet på tross av en ufattelig skjebne – en skjebne skapt av guder eller ukjente makter. Det er som om maktene har lagt en felle for Oidipus, og at han går i fellen selv om han flyktet fra den. Anelsene er der tidlig i stykket, og forsterkes stadig som en streng som spennes, til strengen brister. Dialogene og handlingen er gjennomvevd av dobbeltydighet. Oidipus’ mistanke blir vakt da dronning Iokaste forteller at kong Laios ble myrdet ved et veikryss. Lettelsen etter at budbringeren fra Korinth har fortalt at kong Polybos (stefaren som Oidipus tror er faren) er død, gjør bare neste avsløring enda mørkere. Det at Polybos er død, fungerer som en retardering. Gjeteren og sendebudet sitter inne med forskjellige grader av viten og også dette innebærer at handlingens tempo senkes. Avsløringen av sannheten blir forsinket. Det er en langsom, effektfull dramatisk bevegelse i retning sannheten, som da budet fra Korinth deretter forteller at Polybos ikke var Oidipus’ far.

“In many tragedies the recognition is the culminating point. Nearly always it gives a touch of completeness and finality to a drama which would otherwise be a less clear-cut emotional experience. But it is not often that the tragic situation only exists in virtue of it, as it does in Sophocles’ play” *Kong Oidipus* (Brereton 1968 s. 84). Oidipus oppsøker ufrivillig sin skjebne i stedet for å unngå den. Men i all sin maktesløshet overfor skjebnen, er han likevel et menneske som kan *ville* det rette.

Oidipus er seg ikke bevisst å ha gjort noe umoralsk, og føler seg “uskyldig”. Han ønsker å rense byen for pesten, selv om det koster han livet. At han ikke var fri, at han var underlagt en forutbestemt skjebne, gjør ikke hans gode vilje til skamme. Han handlet som om han var fri, og det kunne ha gått godt, om gudene hadde villet det. Men skjebnens veier er innviklete og ugjenomskuelige for menneskene. Fordi vi ikke kan vite eller forstå alt, fordi vi i våre liv ikke vil la oss styre av gudene

eller skjebnen, må vi bruke vår egen vilje og ha våre egne planer som vi forsøker å gjennomføre.

Stykket skal vise at det finnes en langtvirkende skjebne som virker *gjennom* Oidipus' handlinger – handlinger som er *både* frie og skjebnebestemte. Mennesket må velge, selv om gudene bestemmer utfallet. Mennesket er et stykke på vei fritt selv om gudene har bestemt et utfall av handlingene på forhånd. Problemet for Oidipus og andre tragedieskikkelser er: Hva er de frie til, og hva er skjebnens vilje? I dette ligger det et for mennesket ubegripelig paradoks.

Jo nærmere sannheten Oidipus kommer, jo nærmere er hans egen destruksjon. Jo bedre han ser sannheten, jo nærmere er katastrofen og blindingen. *Kong Oidipus* som analytisk drama har en ironisk struktur, med utstrakt bruk av dramatisk ironi og tragisk ironi. Ironi er vanlig i tragedier: “Irony is a favourite standby of the tragic dramatist because of the effectiveness with which it underlines the change of fortune.” (Brereton 1968 s. 15) Tragedien kjennetegnes ved “the frequent incidence of an ironical change of fortune, the feeling of waste, the emotional misery” (Brereton 1968 s. 54). Noe verdifullt, edelt, stort og godt går tapt for alltid. Beundringsverdige personer går til grunne, noe skylls bort og livet står redusert tilbake.

Oidipus' søken etter den skyldige favner først vidt, men snevrer seg så stadig mer inn, til han til slutt selv står der som den skyldige, den som gudene har forstøtt. Sannheten må søkes “innover”. Teiresias er blind, men er likevel mer “seende” enn de fleste – fordi han skuer inn i tilværelsens mysterier. Han er altså den blinde som ser. Oidipus derimot er blind for de sanne sammenhengene, men han vil ha alt fram i lyset. *Kong Oidipus* viser motsetninger eller paradokser mellom synskraft og blindhet. Oidipus kan (fysisk) se, men er blind, mens Teiresias er (fysisk) blind, men kan se, og begge bebreider den andre for å være blind (Neis 1989 s. 64).

Det er mange metaforer og henspillinger på lys og mørke i stykket. Mennesket søker lys, men havner i mørket. Vi kan se, men er blinde for de avgrunnsdype konsekvensene våre handlinger kan få. På slutten av stykket er Oidipus famlende og lyttende på blindes vis, og hans blindhet blir et tydelig bilde på hans hjelpeløshet. Til slutt er alt klart, avslørt, men Oidipus må leve som blind. Det er en paradoksal struktur i skuespillet mellom å være blind og kunne se: Da Oidipus trodde han kunne se og avsløre alt, var han blind, og da han har blindet seg selv, skjedde det fordi han så alt i sin grufulle sannhet. Blindingen blir et uttrykk for den dunkelheten som råder i tilværelsen, og Oidipus' kropp gjør fysisk synlig denne dunkelheten og det “blinde” bak menneskets synsevne (Neis 1989 s. 69).

“[D]en blinde Ødipus beder om at blive ført ud af byen, men Kreon ønsker ham indespærret af frygt for at han vil besudle byen ved at vise sig i Apollons dagslys.” (Dahl 2010)

Det er skjebnen som har forårsaket incesten, men det er likefullt avskyelig, skremmende og fullstendig forbudt. Thebens redningsmann kan ikke unngå skammen og redde seg selv. Den store, mektige kongen er som et blad i vinden for gudenes vilje og bestemmelse. Flere personer i skuespillet sier til Oidipus at han ikke vet hva han sier og hva han gjør. Lys og mørke nevnes vanligvis sammen i dette skuespillet, som krefter som råder over oss.

Det er en enorm ironisk brodd i at Iokaste henger seg mens Oidipus ser på seg selv som lykkens barn eller sønn, at han akkurat da føler at lykken intensiveres. Han føler seg på grensen til det guddommelige før han får sin fulle innsikt. Når Oidipus kaller seg “lykkens sønn” tenker han seg som gudinnen Tyches sønn, gudinnen som etter lune og vilkårlighet fordeler lykke og ulykke, godt og vondt i menneskelivet. Å være sønn av Tyche vil si å godta tilfeldigheter, og det gjør nå Oidipus lykkelig – fordi han som konge ikke blir ydmyket av å få vite at han har lav herkomst, men er av kongelig slekt (Neis 1989 s. 37). Oidipus’ gode humør smitter over på koret, som uttrykket at det kan vise seg at han i Kithairon ble født av en gud, altså at han har guddommelig opphav (Neis 1989 s. 38).

Men i linje 1188 og utover synger koret at den største lykken for et menneske er å tro seg lykkelig, underforstått: det finnes kun innbilt lykke, ikke sann lykke (Neis 1989 s. 39). Koret synger bl.a.: “And none among mortals, none, / Seeking to live, hath won / More than to seem, and to cease / Again from his seeming.” (oversatt av Gilbert Murray)

Kong Oidipus er en “tragedy of recognition [...] full of opportunities for irony [...] the audience knows how the tragedy will end, the irony is constantly in evidence. It is present from the first moment when the people of Thebes come humbly and trustingly to Oedipus to ask him to deliver them from the pestilence. [...] Oedipus, in flight from the evil he is supposed to be at Corinth, finds it irrevocably in Thebes. It is a classic instance of an irony which can properly be called tragic because of its inherence in the destiny of the individual.” (Brereton 1968 s. 84-85) “As the revelation grows nearer, so the speeches of Oedipus become unconsciously more double-edged.” (Brereton 1968 s. 85)

Oidipus’ skjebne fungerer som et eksempel på å vokse i motgang og bli større gjennom lidelse. Han er aldri mer selvbevisst enn etter å ha blindet seg selv. Han er nesten hånende overfor seg selv. Det er som om all den ironien han har oversett tidligere i stykket, nå fortetter seg. Oidipus får en slags verdighet gjennom lidelsen, og han framstår som sta og selvrådig igjen, slik han var mens han trodde at han var skyldfri. Det er som om han har “overtaket” på verden gjennom sin uutholdelige lidelse, som om alle andre framstår som bagatellmessige liv sammenlignet med hans.

Dronning Iokaste får den fulle innsikten i den grufulle sammenhengen før Oidipus får den. Hun vil stanse kongen i hans undersøkelser når hun har forstått at hun er

gift med sin egen sønn. Hun representerer underbevissthetens mulighet – i form av at livet fortsatt kan leves hvis det grufulle holdes unna, fortrennes. Kongen nesten spotter sin dronning da han ser henne løpe sin vei. Senere går også kongen inn i borgen. Borgen eller kongsgården er et lukket rom for det intime, usynlige, for driften og lidelsene – og det er her Iokaste henger seg og Oidipus blinder seg.

Oidipus tar det personlige ansvar gjennom å blinde seg. Blindingen representerer selv-nedverdiggelse (i motsetning til hans tidligere sterke selvhevdelse). Gjennom blindingen fratrer Oidipus fra makten og utstøter seg selv fra samfunnet. Blindingen er en (relativt) fritt valgt handling, og kan tolkes som en protest mot den guddomsstyrte skjebnen. Det er en siste selvhevdelse før han går under som en av de svakeste og mest hjelpeløse i samfunnet. Med blindingen hevder han sin egen vilje og sin frihet. Selv om Oidipus ikke overskuer verken sin fortid, nåtid eller framtid, er han likevel fri til å handle og må ta ansvar for sine handlinger (Neis 1989 s. 58).

Etter blindingen virker Oidipus igjen bydende ved å forlange å bli landsforvist. Nå kan han handle med viten og innsikt, og har innsett de menneskelige begrensninger. Dette gir han en paradoksal styrke. Det er som om han reiser seg *i* lidelsen. Han er fortsatt stor og betydningsfull, men med motsatt fortegn i forhold til begynnelsen av skuespillet. Han fraber seg alle gode råd! Han insisterer på konsekvensene av det forbudte han har gjort: drept sin far og giftet seg med sin mor. Korets fattigslige trøst tar han som en fornærmelse. For han er ulykken total og ugjenkallelig. Det er noe stort og beundringsverdig i at han klarer å vurdere sin egen ulykke. Å dø er for svakt og tamt for han. Nå vil han leve resten av sitt liv i lidelse og i vissheten om det grufulle.

“Oedipus swears to discover the criminal and punish him, and from that point the whole truth is gradually made clear. [...] He is warned of the danger and attempts to avert it by a practical act, but all his efforts only lead him more surely towards it. His destiny proves to be inescapable. [...] like other tragic heroes, he realised that he had no place in the scheme of things and blinded himself to see nothing more” (Brereton 1968 s. 77-78)

Grunnen til at Oidipus blinder seg selv er fordi han ikke lenger vil se de han føler skyld og skam overfor: sine egne barn, innbyggerne i Theben, de hellige gudebildene, og til slutt sine egne foreldre i underverdenen (Neis 1989 s. 40). Blindingen fungerer også som hans egen straff mot sine øyne for det de har sett og for det de ikke har sett, altså for det han har opplevd (ikke minst å gifte seg med sin egen mor og få barn med henne), men også for det han ikke har visst eller innsett om sitt eget liv (Neis 1989 s. 58).

Oidipus' spor leder inn i avgrunnen. Gudene eller skjebnen bruker han i et spill der han selv sparker bort det fundamentet han står på, der han driver seg selv inn i ulykken og fortvilelsen. Han er vergeløs, også fordi han ikke vet hvor fienden

befinner seg, og dette er grunnen til at han begjærlig griper etter Kreon som syndebukk. Oidipus mistenker Kreon for å ha sammensvoret seg med de delfiske prestene. Disse vet sannheten. De har kontakt med det guddommelige. Iokaste kommer svært nær blasfemi i sin omtale av orakelsvaret fra Delfi. Hun nedvurderer det hellige og ukrenkelige, men dette slår til slutt igjennom som den uimotsigelige sannhet. *Kong Oidipus* fungerer som et forsvar for tillit til og respekt for gudene.

Oidipus' uskyldighet-skyldighet (Borne 1992 s. 57) er tragediens paradoks. Skjebnen eller gudene straffer den ondskapen som den samme instansen selv har forårsaket (Borne 1992 s. 58). I *Kong Oidipus* er det "a conception of destiny embodied in personality, or – to vary the terms – a refusal to draw a distinction between destiny and personality." (Brereton 1968 s. 79) Når Oidipus har innsett at han har drept sin egen far, giftet seg med sin mor og ført pest over byen, "he fully accepts his guilt. From the moment when the truth dawns upon him, he does not offer a word of self-exculpation. He takes the full horror of responsibility upon himself (Brereton 1968 s. 79). Det kan hevdes at Oidipus er subjektivt uskyldig, men objektivt skyldig (Kästler 1990 s. 10). "What happens is the natural result of the weaknesses and the virtues of his character, in combination with other people's", hevder Kitto (1986 s. 139).

"The notion presupposed by the Greek Oracle is that the future is pre-ordained; that is to say, there is no real future because it is already latent in the present. If one asks, therefore, what would have happened if Oedipus had remained in Corinth instead of running away, the only answer can be that, although the actual events would have been different, the results would have been the same; in the end he would have murdered his father and married his mother. What the Oracle says may be put in a riddle form, but, once this is deciphered, what it says is not a promise but a statement of fact like a statement of a scientific law, and there is no question of belief or disbelief." (W. H. Auden i Lerner 1989 s. 219)

En av personene i stykket er den gamle, synske Teiresias. Han skal ha blitt blind som straff fra Athene, fordi han så henne bade naken (Detienne og Vernant 1974 s. 88). En annen forklaring fra antikken var at han ble straffet med blindhet fordi han som spåmann røpet gudenes vilje for menneskene. Også Oidipus ender som blind. "The blind Tiresias is the real representative of truth, and for this reason Oedipus persecutes him. The conflict played out by this tragedy is the conflict between the human pretension of owning the totality of truth and the accepted blindness of the seer. Oedipus will end his days blind: he decides to blind himself, because when he could see, he was not able to see the real truth. By putting out his eyes, he lets his inner and intellectual eye see the real light of truth." (Chiara Chinello i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

"Oedipus is not the voluntary author of his first actions. He suffers his destiny. However, the end of his story shows that there is still something that he can do: he

can carry upon his shoulders that unwilling guilt, by acknowledging himself as the starting point of his actions. He is able to acknowledge his responsibility in this initiative.” (Chiara Chinelloh i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

“One might say that, though there is a history of Oedipus, Oedipus himself has no history, for there is no relation between his being and his acts. When the play opens he has already committed parricide and incest, but he is still the same person he was before he had done so; it is only when he finds out that the old man whom he killed in a quarrel about precedence, a deed which neither he nor his audience are supposed to think wrong, was, in fact, his father, and that the Queen of Thebes to whom he has been happily married for years is, in fact, his mother, that there is a change, and even then this is a change not in him but in his status. He who formerly was a happy king beloved by his subjects is now a wretched outcast.” (W. H. Auden i Lerner 1989 s. 220) Koret sier at Oidipus har vært misunt av mange, men skuespillet viser til slutt at det var uten grunn.

Den tyske filosofen Arthur Schopenhauer beundret Oidipus på grunn av hans mot til å avsløre sin egen fryktelige skjebne, og “forske” videre selv om han aner at svarene på hans spørsmål vil være fryktelige (Safranski 1999 s. 255).

Sigmund Freud oppfattet *Kong Oidipus* som et skuespill som iscenesetter en avsløringsprosess som kan sammenlignes med psykoanalyse (Bellemin-Noël 1989 s. 46).

Det er en vanlig tolkningsmåte å oppfatte “Oedipus purely as a victim of Fate. Fate is a generalised name for some cosmic force which decides the particular destiny of the individual. This destiny is still inescapable but it is distinct from the personality. The latter thus possesses some independent essence of its own. Theoretically it could even have an independent existence. One might perhaps use the metaphor of the plant trained up a stake. It must follow the line of the stake, but it is not the same thing as the stake and it could perfectly well be conceived as existing without it. When instead of a plant there is a conscious individual, he may well have the illusion of doing just that. In mind, if not in act, he can ‘rise superior to his destiny’. He can shout defiance at the external thing before it forces him back into line. Some essential part of him – expressed as his personality, or his soul, or his spirit, or his will – remains unbroken. The objection against reading this conception into Sophocles’ play is that, if it were there, Oedipus ought to have gone down with his flag flying. He should – and it would have been perfectly in character – have been ‘heroic’. But, instead of condemning Nemesis for the filthy tricks she plays on mankind, he fully accepts his guilt. From the moment when the truth dawns upon him, he does not offer a word of self-exculpation [= å frikjenne seg selv]. He takes the full horror of responsibility upon himself.” (Brereton 1968 s. 79)

“Nothing that Oedipus did or omitted to do would have made any difference. We are left with only two alternatives. Either the gods, having decided to destroy Oedipus in any case, amused themselves by playing with him first. This, besides being a doubtful interpretation of the Greek fifth-century conception of the superhuman powers, would not account for Oedipus’ overwhelming personal feeling of guilt, as we have already suggested. Secondly, we are brought back to the only tenable hypothesis: the built-in flaw in the individual, which goes much deeper than ‘character’. Once again, Oedipus fails because he is the man he is. He himself is the failure.” (Brereton 1968 s. 80) “Sophocles is not trying to make us feel that an inexorable destiny or a malignant god is guiding the events.” (Kitto 1986 s. 139) “[I]n the ode that immediately follows the catastrophe the chorus says not that the fate of Oedipus is a special display of divine power, but on the contrary that it is typical of human life and fortunes.” (Kitto 1986 s. 140)

Er det i *Kong Oidipus* en “grim determinism? Is Sophocles telling us that Man is only the plaything of Fate? Or does he mean, as Bowra suggested, no more than that the gods have contrived this awful fate for Oedipus in order to display their power to man and to teach him a salutary lesson?” (Kitto 1986 s. 138) “[T]he whole texture of the play is so vividly naturalistic that we must be reluctant to interpret it as a bleak Determinism. These people are not puppets of higher powers; they act in their own right.” (Kitto 1986 s. 140)

Oidipus går fra å være en stolt konge til en blind tigger. På samme måte er alle menneskeliv truet av undergang og tilintetgjørelse (Neis 1989 s. 58). Oidipus får publikums medlidenhet fordi han er uskyldig i det som fører til hans lidelse, og fordi han er en edel mann som folket kan takke for å ha blitt reddet (Neis 1989 s. 57). Og tilskuerne kjenner frykt fordi skjebnen er så vilkårlig og grusom, og fordi ethvert menneske lever utrygt, uten noen sikkerhet mot kommende katastrofer. Vi har ingen beskyttelse mot de fundamentale kreftene i tilværelsen.

Oidipus erkjenner sin skyld og finner selv ut hvilken straff han fortjener (blindingen og å leve som tigger). Kreon vil finne ut hva som bør skje med den blinde Oidipus, ved å spørre orakelet i Delfi på nytt, for det er noe guddommelig ved hvordan gudene har grepet inn i Oidipus’ liv både på godt og ondt (Neis 1989 s. 68). “I still / Tremble, and fain would ask Apollo’s will sier Kreon” (oversatt av Gilbert Murray).

“The evil is finally proved to lie in the King himself, the honoured head of the community and once its saviour from the Sphinx, who is now marked down as a necessary sacrifice. [...] It is impossible not to recognise in this [handlingen i *Kong Oidipus*] some of the main features of the Corn King tradition – the offering of a victim prominent enough to satisfy the gods and upon whose head all the disease or sin of the community can be heaped. And no doubt somewhere in the genesis of the Oedipus legend this element was dominant, no doubt also its influence persists in

the tragedy which Sophocles wrote, as it does in numerous other tragedies.”
(Brereton 1968 s. 81)

I *Kong Oidipus* omtales både Artemis og Dionysos (og noen andre guder). Artemis var opprinnelig en døds-gudinne, men også fruktbarhetsgudinne, kjent blant annet for sin misunnelse og uberegnelighet. Dionysos må dø for deretter å gjenoppstå. Om vinteren er han i underverdenen. Hans gjenkomst krever offer (dyreoffer) (Neis 1989 s. 78).

Fra linje 1414 i stykket uttrykkes en tanke om at hendelsene er så forferdelige at de kan smitte over på andre (Neis 1989 s. 40). Oidipus beroliger folket: “What? Do ye fear to touch a man so sore / Stricken? Nay, tremble not. My misery / Is mine, and shall be borne by none but me.” (oversatt av Gilbert Murray) Oidipus håper nå å dø på Kithairon, slik han som barn skulle ha gjort hvis ikke oraklets spådom hadde gått i oppfyllelse.

“The Chorus of Theban elders who close the play speak only of the miserable fall of Oedipus the individual and draw from it a moral for other individual men.” (Brereton 1968 s. 81) Stykkets lærdom er blant annet at intet menneske kan prise seg lykkelig før det har kommet til livsveiens ende. Koret avslutter dramaet med ord som minner om den athenske statsmann og dikteren Solon, kjent for sin visdom og for å ha uttalt blant annet at “La ingen kalles lykkelig før han er død. Fram til da er han bare heldig”:

“Ye citizens of Thebes, behold; ‘tis Oedipus that passeth here,
Who read the riddle-word of Death, and mightiest stood of mortal men,
And Fortune loved him, and the folk that saw him turned and looked again.
Lo, he is fallen, and around great storms and the outreaching sea!
Therefore, O Man, beware, and look toward the end of things that be,
The last of sights, the last of days; and no man’s life account as gain
Ere the full tale be finished and the darkness find him without pain.”
(oversatt av Gilbert Murray)

Ifølge den tyske filosofen Christoph Menke i *Tragediens samtid: Forsøk om spill og dom* (2005; på tysk) “er *Kong Ødipus*’ refleksjon over subjektivitetens betingelser nøye forbundet med tragediens karakter af retsdrama. Ganske vist ender Ødipus som forbandet og udstødt, men tragedien tematiserer snarere indstiftelsen af en retsorden, idet den lægger ritualets orden bag sig. Således bryder Ødipus med den rituelle praksis, da han ved tragediens begyndelse iværksætter en retsundersøgelse af, hvad der har bragt smitte til Theben, i stedet for at uddrive smitten rituelt gjennom en vilkårligt udvalgt syndebuk. At denne retsproces ender med, at Ødipus forbander sig selv, røber ganske vist en brist i domshandlingens subjektivitet. Men vi kan ikke forstå forbandelsens karakter, hvis vi analyserer den i ritualismens førretlige optik. [...] Ødipus lærer af sine lidelser, men hans erfaring er til ingen nytte. Tragediens erfaring er, som Menke siger “en metaklogskab”, som

handler om grænserne for vores viden, men uden at formå at flytte dem. For Ødipus bliver konsekvensen af denne erfaring, at han forbander sig selv, og idet han giver sig skæbnen i vold mister han evnen til at handle og leve.” (Dahl 2010)

Menke mener at “Ødipus’ klage over sin skæbne viser, hvad det at dømmes i virkeligheden betyder: tabet af evnen til at handle og leve; selvbedømmelse betyder for Ødipus selvtab.” (Dahl 2010)

“I en hegeliensk analytik er gudernes magt udtryk for uerkendte, objektive kræfter, der endnu mangler at blive erkendt som fornuft. Et aktuelt eksempel på en sådan protohegeliensk fornuftsbestemmelse af tragediens mytiske kræfter finder man i henholdsvis Vernant og Girards ritualistiske tragedieanalyser. Her bliver tragediens skæbnemagter oversat til sociale kræfter. Det er nu ikke guderne, der hersker over Ødipus, men polisfællesskabet, der udsondrer ham som sydebuk. Vernant forklarer, at Ødipus på en gang inkarnerer og truer polis’ værdier, og derfor bliver han sydebuk, ophøjet og udstødt. Ifølge Girard er denne udstødelse grundlæggende for etableringen af den sociale orden, og det er denne grundlæggelse tragedien gør til ritual. Et problem ved den slags sydebuklæsninger af *Kong Ødipus* er imidlertid, at polisfællesskabet i Sofokles’ drama (repræsenteret af koret af ældre thebanske borgere) intetsteds forsøger at gøre Ødipus til sydebuk. Tværtimod nedkalder Ødipus selv forbandelsen over sig, ligesom han frivilligt abdicerer efter at have blindet sig.” (Dahl 2010)

Sofokles’ drama *Oidipus i Kolonos* viser hva som skjer videre med den avsatte, blinde kongen. Han har blitt en paria som aldri finner hvile, men til slutt blir han forsonet med gudenes vilje. Den verste forbannelsen Oidipus kan tenke seg er å ønske en motstander det samme livet som han selv må leve (etter at de har tatt datteren Antigone fra han). Han ønsker ikke at koret skal forhøre seg om hans fortid, men det er vitebegjærlig og vil ikke tie. Tilsvarende måtte Oidipus i *Kong Oidipus* stadig gå videre i sin trang til å vite og hale ordene ut av munnen på mennesker som helst ville tie.

“Having arrived at Colon, Oedipus can determine which crime he has really committed, he can evaluate his acts. He now comprehends his innocence. ‘I am charged with a crime, stranger;’ says Oedipus, ‘yes, I am so charged in spite of myself; let the gods know, I wanted nothing of this (421-422).’ No one else but Oedipus has killed his father and married his mother, and he feels regret, but he can also feel relief because of his ignorance and innocence.” (Chiara Chinelloh i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

Den østerrikske dikteren Hugo von Hofmannsthals skuespill *Oidipus og sfinksen* (1905) er en slags forløper (førfølger) til Sofokles’ drama, som blant annet viser den hemmelige tiltrekningen mellom mor og sønn (Neis 1989 s. 73). Nederlenderen Max Croisets *Oidipus og hans mor* (1950) er en slags visualisering av Freuds idé om Oidipus-komplekset, der Oidipus i dette tilfellet med vitende og vilje gifter seg

med sin mor for å ta henne fra sin forhatte far. Den amerikansk-britiske dikteren T. S. Eliots *The Elder Statesman* (1959) flytter handlingen fra Sofokles inn i vår tid.

Antigone

I de greske tragediene står ofte hensynet til individet mot hensynet til samfunnet. Samfunnsplikt er i konflikt med personlige interesser. I Sofokles' *Antigone* står familie og stat, religion og rasjonalitet, personlig samvittighet og offentlige lover mot hverandre (Kästler 1990 s. 44). *Antigone* har en av kong Oidipus' døtre som hovedperson. Hennes to tvillingbrødre Polyneikes og Eteokles kjemper om tronen i Theben. Polyneikes tvinges til å forlate byen, men kommer tilbake med en stor hær. Begge brødrene blir drept i kampen, og Kreon (en av dronning Iokastes brødre) arver tronen. Han nekter folk å begrave Polyneikes fordi han angrep byen, og lar liket ligge som åtsel for ville dyr og fugler. Stykket begynner i stillheten etter et angrep på byen, etter en krig. Hovedkonflikten i skuespillet er at Antigone nekter å bøye seg for onkelens påbud, og foretar en provisorisk gravleggelse ved å drysse jord over broren. Hun er individet som motsetter seg maktmenneskets påbud og autoritet.

Polyneikes kjenner sin skjebne, at han kommer til å bli drept, men tier med den for ikke å ta kampmotet fra sine soldater. Dette kan tolkes som en parallell til hvordan gudene behandler menneskene: Skjebnens gang er bestemt, men fordi skjebnens innhold er ukjent, blir det likevel meningsfullt å kjempe videre. Polyneikes ber om å bli gravlagt, og legger dermed grunnlaget for tragedien i *Antigone*. Han bidrar til å bringe en ond skjebne over sin søster.

Kreon står med sine prinsipper og politiske hensyn mot Antigones krav, men han må bøye seg for høyere makter. Kreon ender like ensom som Antigone var. Han blir offer for sine egne prinsipper (Kästler 1990 s. 65). Tragediehelten Antigone må lide ufortjent for en handling som har et edelt motiv (Kästler 1990 s. 92). Hun er både uskyldig og skyldig, hun er "uskyldig skyldig" (Kästler 1990 s. 74). Lidelsen er både begrunnet og ufortjent (Kästler 1990 s. 91).

Antigone er drevet av en sterk vilje og er villig til å ofre sitt eget liv. Hennes imperativ er: Du skal lyde gudene mer enn mennesker. Hun tar inn over seg lidelsene både for sin far, kong Oidipus, og sine brødre. Hun forakter søsteren Ismenes engstelighet og fryktsomhet. Ismenes liv i middelmådig ynkelighet er ifølge Antigone i seg selv en passende "straff" for søsteren. Ismene er den eneste av Oidipus-slekten som blir tilbake, men hun er den svakeste av dem.

"Kreon is depicted as a typical technocrat of power; he perceives himself as a saviour of the city whose only task is to lead it straight after the times of turmoil and unrest. His very first appearance ought to make two things clear: Kreon is the ruler and he will rule for the sake of the *polis*, regardless of what ends. He emphasizes that he rules because of the kinship with the dead ones. However, his

own principles of rule have nothing to do either with gods he invokes at the beginning of his speech or with the duties to the deceased ones. [...] anyone “who feels that someone close to him is more important than his own fatherland” does not even exist for him. [...] Kreon sees the political work simply as a kind of technical behaviour that demands obedience and uniformity from its subjects. When Antigone calls him a tyrant (l. 506) – this term does not have all its negative connotations yet – he replies that she is the only one to think so; Antigone replies that the others are merely silenced and perhaps afraid to talk. Kreon surprisingly does not dispute this but he asks whether she is not *ashamed for not thinking as they do* (l. 510), i.e. he considers diversity and independence of views to be something shameful.” (Jakub Jirsa i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

Når Kreon oppdager at noen har drysset jord over Polyneikes' lik, blir han rasende. Det er ironisk at både Kreon og vaktmannen taler om gjerningsmannen. Det fungerer også ironisk at da Kreon kommer med sitt forbud, har Antigone allerede brutt det. Kreon anklager sin omgivelser (blant andre Teiresias) for konspirasjoner og korrupsjon. Han frykter at hans posisjon skal bli underminert, slik at han blir fjernet fra maktens tinde. Dramaet viser at det ikke er en politisk fare som truer, men Kreon klarer ikke å identifisere faren. Det fungerer ironisk at han ser i feil retning. Kreon ser moralsk forfall rundt seg: Mennesker lar seg bestikke, korrumpes av gulletts fristelser, og mangler troskap til og respekt for landets hersker. Her viser dramaet at han tar feil. Det finnes moralsk høyverdige og rakryggete mennesker rundt han, men dette er personer han fordømmer. Antigone og Kreons egen sønn Haimon har de kvalitetene som Kreon sier at han savner. Det er et stort paradoks i dramaet at Kreon etterlyser noe *og* tilintetgjør det selv.

I sin første monolog uttrykker Kreon forakt for en feiging som viker tilbake bare for å redde sitt eget skinn. Dette er indirekte en lovprisning av den holdningen Antigone har. Men for Kreon går hjembyen og fedrelandet foran pliktene overfor slekt og familie. Han legger stor vekt på lydighet i familien, men statens trygghet er premissen og målet. Kreon representerer staten, mens Antigone representerer familie- og blodsband. To juridisk-moralske prinsipper står dermed mot hverandre, personifisert ved Kreon og Antigone. Kong Kreon sier uttrykkelig at han ikke ville kunne spare selv sin nærmeste slektning. Staten går foran alt.

Antigone er den eneste som står imot alt press, som gjør det riktige etter egen vurdering uansett lover, påbud, forbud og dødelige konsekvenser. Antigone sier til Kreon at den største straffen som han er i stand til å gi henne, veier lite mot det gode hun oppnådde ved å begrave sin bror. Hun er på sett og vis usårlig, uskadelig. Hun er sterkere enn all verdens makt, tvang og straff. Av Kreons neste replikk skjønner vi at Antigone har talt på en stolt og spottende måte, som gjør Kreon enda sintere og mindre forsonlig. Antigone oppfatter Kreons forbud som uttrykk for hybris. Han trosser gudenes lover, mens hun forsvarer det hun har gjort ved å henvise til gudenes og slektsærens lover, som hun oppfatter som evige, i

motsetning til statens lover, som er menneskeskapte. Statens lover er av den typen som Kreon og andre feilbarlige mennesker kan lage. Gudenes og slektskapets lover er derimot overlevert fra evigheten av.

Haimon, som er Kreons sønn og Antigones forlovede, står i et sterkere følelsesforhold til Antigone enn til sin far Kreon. Han er også mer fornuftig og sindig enn sin far, noe som vitner om hans sjlelige storhet og gjør han til et verdig "objekt" for den tragiske lidelse. Haimon taler om ubøyelighet på samme negative måte som hans far Kreon tidligere gjorde om Antigone. Både Antigone og Kreon er sta og trassige, og ligner dermed hverandre.

"At one moment Antigone compares herself to a daughter of Tantalus, Niobe (l. 823 ff); chorus immediately warns her not to mix categories, since Niobe was from the race of the gods whereas they are just mortal human beings (l. 834-839). It seems that Antigone is too quick in transgressing boundaries between human beings and gods, between mortals and the dead (treated as immortals). [...] Antigone remains confident (and therefore commits the radical act of suicide as well) until the very end. The only place where she reveals certain insecurity is on lines 923-928: 'If all this does seem good to the gods, then I through suffering would know within myself that I did wrong ...' That is the only place where she seems to acknowledge – quite formally – that her point of view might not be the correct one. Antigone makes clear in her last words that she understands her situation as a tragic one: she calls her tomb a bridal chamber (l. 891) and describes herself as the last and worst among the shadows (l. 895) and as a suffering being (l. 943). However, her confidence about the right way of action remains unshaken. Kreon, on the other hand, stays alive in order to suffer the loss and the tragedy of his situation." (Jakub Jirsa i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

"The life in the polis has an essential value to all ancient Greeks (cf. Plato, *Protagoras* 322b ff. or Aristotle, *Politics* 1253a3 ff.). Ismene and Haimon acknowledge the role of the personal but at the same time claiming that the personal is not the political. They respect a certain plurality in their lives and make it clear that they can live in the world that is not entirely according to their own views. Ismene and Haimon seem to be aware of what [filosofen Hannah] Arendt calls "boundlessness of action" and therefore of a risk which someone runs when one takes an absolute standpoint (or course of action) without any moderation. In order to avoid these risks, they accept some elementary value pluralism and try to view more options as being possibly the correct and valuable ones. Ismene tries to convince Antigone and Haimon attempts the same with Kreon that other ways of life and other opinions might have some truth. However, Antigone is fully devoted to "the justice that dwells with the gods below" (l. 451) and does not recognize any other values; in this respect she is fully "a law to herself" (*autonomos*, l. 821). Kreon, on the other hand, levels out any differences between private and public. He claims that "he who is a good man in his domestic affairs will be shown just in the

city too” (l. 662-663). Charles Segal notes that “Kreon ... lacks a deep awareness of the complexities within the human realm” and the same must also be said of Antigone.” (Jakub Jirsa i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

“For Antigone innebærer situasjonen en utålelig vanære, *atimía*. [...] Her finnes det ingen uutgrunnetlig gåte, ingen sjokkerende sannhet, kun et ufravikelig kall, en uendelig subversiv vilje. Uten å tenke seg om, trosser Antigone makten og begraver sin bror. Som straff dømmes hun til døden og sperres inne i en hule. Igjen svarer hun med ubøyelig trass og tar selv hånd om sin egen død. Og denne ultimate handlingen, selvmordet, rammer til slutt Kreon, som mister både sønn og hustru, som en indirekte, utilsiktet konsekvens av Antigones opprør. [...] For [den tyske filosofen] Hegel var “Antigone” det ypperste verket den klassiske kulturen hadde frembrakt: På eksemplarisk vis illustrerer det den uløselige tragiske konflikten mellom to like berettigede etiske “substanser”, staten og familien. [...] Antigone velger en utvei som ifølge makten ikke finnes. Hun aksepterer ikke rammen som ideologien setter for hva som er mulig. Hun skjærer gjennom de symbolske grensene og trer ut av situasjonen slik den thebanske staten har definert den. Ifølge Ismene er Antigone “forelsket i det umulige”. Søsterens replikk er fryktsom, og muligens ment som en formaning. Men enhver handling som virkelig betyr noe, vil i utgangspunktet fremstå som umulig. Virkelige handlinger hører til unntakene. Ved å handle slik hun gjør, definerer Antigone situasjonen og dens regler på nytt. Derfor representerer Sofokles’ drama et nødvendig, men risikabelt alternativ til den rådende tesen om at tiden for radikal endring er over, eller utsatt på ubestemt tid.” (Gisle Selnes i *Klassekampen* 19. oktober 2011 s. 13)

For Haimon er det en tragisk avstand mellom et lykkelig ekteskap og å se at hans tiltenkte brud har begått selvmord. Død og bryllup sammenknyttet metaforisk. Katastrofen utsletter håpet om lykke. Lidelsen overvelder Haimon. Kreons trass faller på få minutter, men da er det allerede for sent. Dette er både tragisk og ironisk. Korsangen etter Kreons “omvendelse” er en påkallelse av og hyllest til guden Dionysos, som bl.a. representerer livskrefter.

Haimon angriper sin far for å drepe han, fordi Kreon har krenket slektens evige lover som holder familiebånd hellig. Kreon får nå selv oppleve hvordan det er når disse lovene er satt ut av spill, med en sønn som ønsker å drepe han. Haimon, som i sin første tale var ydmyk og æret sin far, ønsker nå at faren skal dø.

At Haimon forsøker å drepe sin far, kan altså tolkes som et uttrykk for at Kreon har krenket slektens bånd og lover. Kreon har også oversett familiens bånd gjennom tidligere å “ofre” sin eldste sønn Megareus, og nå gjennom å fordømme Antigone og bli skyld i hennes død. Kreon står tilbake omgitt av lik. Han har unngått å bli drept av sin sønn, men ønsker deretter døden selv å dø.

Antigone nedvurderer slektskapspliktene overfor en framtidig ektemann og barn, men samtidig klager hun over at hun ikke fikk oppleve å ha egen familie. Kanskje hun nedvurderer det for å gjøre tapet og det ikke-realisererte mindre. Det kan spille inn at hun lenge mistenker Haimon for å stå på Kreons side og at hun derfor vil spotte sin forlovede.

Antigone mener at hun dør med ære, og da er døden intet onde. Det var den guddommelige retten til å begraves hun forsvarte med sitt liv, og dermed Polyneikes' ære. Polyneikes ville aldri funnet hvile i Hades uten Antigones (symbolske) gravleggelse. Dermed kan det oppfattes som at Antigone vil hindre en tragedie ved å gravlegge broren, på bekostning av sitt eget liv. Hun kjemper imot det tragiske, men blir selv offer for det. "Min død er min", sier Antigone til Ismene. Hun er fundamentalt alene med sitt valg, men står inne for det med sitt liv. Hennes død etterlater mennesker med svakere vilje enn hennes. De "små" går fri og lever videre: vokteren, Ismene, Kreon, koret.

Antigone "har ved flere anledninger blitt oppført som politisk teater. Bertolt Brecht bearbeidet stykket under tittelen "Antigonemodell" (1948) til en kritikk av fascismen. I "The Island" (1973) iscenesatte den sørafrikanske dramatikerer Athol Fugard to svarte fangers framføring av "Antigone" på Robben Island. Griselda Gambaros "Antígona Furiosa" (1986) gir assosiasjoner til de som forsvant under det argentinske militærdiktaturets "skitne krig" mot sivilbefolkningen." (Klassekampen 19. oktober 2011 s. 13)

"Syria's civil war has created nearly four million refugees – most have lost family members in the conflict and are living in camps in neighbouring countries. Women in one of these centres have joined a drama project and are finding that an ancient Greek tragedy is proving cathartic. [...] Antigone is the story of a young woman whose city had been ripped apart by civil war. Her dead brother is lying outside the walls and she wants to bury him. But he'd fought on the losing side and his body has been left out to rot as an example. If Antigone defies the king's decree and buries him, she herself will face death. Feminists love Antigone because it's about a young woman defying male authority. [...] we all want and need to bury our loved ones. It's an important part of the grieving process. [...] a group of about 30 Syrian women refugees perform the same play. Greek dramas always have big casts because of the chorus. The actresses range in age from early 20s to late 50s. Most are mothers, many are widows – all dressed in long black abayas with their heads covered, but not their faces. [...] Why do they think this Greek tragedy is still relevant today? Muntaha is the first to answer. "I lived this story," she says raising her hand to her heart and hitting her chest several times for emphasis. "My brother was detained, taken away by the regime in Syria. I think he is dead and I want to bury him but I can't. I don't know where his body is," she says, her voice full of anguish and her eyes brimming with tears. Antigone of Shatila is named after the refugee camp these women now call home. Camp doesn't describe it properly. It's an overcrowded, fetid slum measuring 1 sq km in the centre of Beirut. [...]"

Antigone in Shatila was produced by a well-known theatre director and a playwright from Damascus, both now refugees. The playwright wrote down the women's stories and incorporated them into the Greek text. The funding for the project came from Unicef and the British Council. Is it right, I ask the Syrian women cast members, to spend money on drama projects when there are so many other pressing needs such as food, shelter, electricity, schools? Muntaha grabs my hand and holds it tightly. "We need this. Do you know how lonely and depressed all of us were? These women have lost everything, their homes, their husbands, some of them have lost children." "Before we were introduced to Antigone's story, we felt alone," says Fadwa. "Then we realised these tragedies keep happening throughout history and it gave us the courage to speak out. Together we feel stronger and more confident." (Kirsty Lang i <http://www.bbc.com/news/magazine-33362642>; lesedato 22.01.16)

Den amerikanske TV-serien *Dexter* (2006-13) handler om en seriemorder som dreper for å uskadeliggjøre mordere som ikke blir dømt for sine drap. Dexter vil følge det han oppfatter som et rettferdighetsprinsipp. Han har blitt sammenlignet med Antigone, fordi han gjennom sine handlinger respekterer et ideal om likeverd og rettferdighet (Maurice 2009 s. 112). Selv om Dexters drap er forbudt av samfunnet, får de likevel en slags legitimitet (rettferdigheten i at en person som er skyldig i mord ikke slipper unna).

Andre greske tragedier

De greske tragediene var "knyttet til ritualer og symboler: Tidlig i handlingen marsjerte koret syngende inn på orkesterplassen, og dramaet sluttet med at det forlot orkesteret samme vei som det kom. Skuespillerne brukte masker for å signalisere sine rollefigurer; den tragiske helten var dessuten utmerket ved sitt iøynefallende skotøy. For øvrig var handlingen omhyggelig segmentert i kor-partier (oder) og replikkvekslinger (episoder), enten mellom skuespiller og kor, eller mellom flere skuespillere. Og av sjangerhensyn var ikke bare versemålet, men også språkformen i odene en annen enn i episodene. Med ett unntak – Aiskhylos "Perserne" (472 f.Kr.), som er det eldste overleverte dramaet – henter alle de greske tragediene vi kjenner handlingen fra gammelt mytestoff. Det vil i hovedsak si fra de to store sagnkretsene som poetene allerede hadde sunget om i flere århundrer, nemlig den trojanske og den thebanske." (Gisle Selnes i *Klassekampen* 19. oktober 2011 s. 12)

I Sofokles' *Elektra* er hovedpersonen datter av Agamemnon og Klytaimnestra, og søster av Orestes. Moren og hennes elsker ydmyker henne etter å ha drept hennes far, men det er et sterkt emosjonelt bånd mellom henne og broren. Bror og søster samarbeider om å drepe moren og morens elsker Aigisthos. Det "etiske" blir underordnet hevnen. Dette vil senere forfølge Orestes: Mordet på moren er grufullt, selv om det er "rettferdig". Koret vil utjevne, lede inn på en middelvei, men for koret er Elektra også et høyt og edelt eksempel på trofasthet og sjelestyrke. Elektras

tale kombinerer klage og påkallelse – et ønske om hevn, et rop om gjengjeldelse – og både sorg og håp. Lykke på et feigt og falskt grunnlag (som hos Elektras bror Krysotemis) framstilles som usselt. Det er bedre å leve stolt og ulykkelig.

Sofokles' *Kvinnene fra Trakhis* har fått sin tittel fra koret, som består av kvinner fra byen Trakhis. Herakles har drept en kentaur, og blodet fra denne skal bli en kjærlighetseliksir. Blant Herakles' krigsbytte er den unge kvinnen Iole, som er kong Eurytus' vakre datter, og Herakles' kone Deianeira vil bruke kentaurblodet som middel til å holde på mannens trofasthet og kjærlighet. Deianeira smører kentaurens blod på en drakt og sender den til sin mann, men drakten kleber seg til kroppen hans og gir grusomme smerter. Herakles trygler om å få dø. Han vil dø straks, men er ikke fysisk sterk nok til å ta sitt eget liv. Herakles har utført store heltegjerninger, men blir ironisk nok drept ved en feiltagelse. Deianeira begår selvmord. Sønnen Hyllos uttrykker seg bittert om gudenes likegyldighet, men koret minner om at Zevs' vilje må skje uansett. Herakles beholder gjennom desperasjonen og de voldsomme lidelsene en slags verdighet, fordi han ikke glemmer sin status og beholder en slags kontroll. "Heracles realizes that the prophesies about his death have come to pass: he was to be killed by someone who was already dead (namely, Nessus the centaur). As the play draws to a close, a somewhat chastened Heracles begs to be put out of his misery, bidding his soul meet his fate joyfully. He expresses a final wish that Hyllus should marry Iole, which Hyllus (under protest) promises to obey. At the end of the play, Heracles is carried out to be burned alive in order to end his suffering. [...] A major theme of the play is that of loyalty and responsibility to one's family. Each of the main characters grapples with issues of duty and obedience, although none of them performs perfectly, and Heracles' lack of respect for his wife is a prominent point of stress in the play. The plight of women is described with some sensitivity (at least for its time) and the destructive power of love is another theme with which Greek audiences would have been quite familiar." (http://www.ancient-literature.com/greece_sophocles_trachiniae.html; lesedato 29.12.17)

Euripides' *De trojanske kvinnene* handler om kvinnene på den tapende siden etter krigen om Troja (kampene skildres i Homers epos *Iliaden*). Publikum skal oppleve de tapende sin fortvilelse og høre deres klage. Dramaet "was first presented at the City Dionysia of 415 BCE [...] It follows the fates of Hecuba, Andromache, Cassandra and the other women of Troy after their city has been sacked, their husbands killed, and their remaining families about to be taken away as slaves [...] a penetrating depiction of the barbaric behaviour of Euripides' own countrymen towards the women and children of the people they subjugated in war. [...] Euripides' tragic commentary on the inhumanity of war challenged the very nature of Greek cultural supremacy. In contrast, the women of Troy, notably Hecuba, appear to shoulder their burdens with nobility and decency. Led by the circumstances they find themselves in, the Trojan women, Hecuba in particular, repeatedly question their faith in the traditional pantheon of gods and their dependence on them, and the futility of expecting wisdom and justice from the

gods is expressed again and again. The gods are portrayed in the play as jealous, head-strong and capricious, which would have greatly disturbed the more politically conservative contemporaries of Euripides, and it is perhaps no surprise that the play did not win in the Dionysia dramatic competition, despite its obvious quality. The main Trojan women around whom the play revolves are deliberately portrayed as very unlike each other: the weary, tragic old queen, Hecuba; the young, holy virgin and seer, Cassandra; the proud and noble Andromache; and the beautiful, scheming Helen (not a Trojan by birth, but her view of the events is also presented by Euripides for contrast). [...] Of the two male characters in the play, Menelaus is portrayed as weak and officious, while the Greek herald Talthybius is represented as a sensitive and decent man caught up in a world of depravity and grief, a much more complex character than the usual anonymous herald of Greek tragedy, and the only Greek in the whole play who is presented with any positive attributes at all.” (Luke Mastin i http://www.ancient-literature.com/greece_euripides_trojan.html; lesedato 15.06.17)

Euripides' *De fønikiske kvinnene* (ca. 411-408 f.Kr.) “henter sit stof fra en ganske fjern fortid; Euripides lader Iokaste i den indledende monolog orientere om forhistorien, inden tragedien går sin skæbnesvangre gang. Fjernt fra os er også koret, som har navngivet stykket; de fønikiske kvinder er krigsbytte og kommenterer begivenhederne fra denne vinkel, som fremmede, som kvinder og som krigens ofre. Desuden indgår der i stykket spådomme og referencer til byen Thebens blodige forhistorie, der også inddrager de græske guder og krigsguden Ares' hævngherrige følelser mod byen. Som tragedie er stykket mærkeligt, fordi det mangler en helt; heltet karakteren er dels spaltet på to rivaliserende brødre, Ødipus' sønner, der strides om byen og slår hinanden ihjel, dels er sorgen, protesten og fornuften placeret hos kvinderne, moderen, fønikerinde-koret og sluttelig datteren Antigone, der træder ud af sit jomfrukammer og op mod sin onkel, kong Kreon. Kernen i plottet er de forgæves forsøg på at afværge det gensidige brodermord, hvor kærlighed går under i en hadefuld magtkamp, der ødelægger både familien og byen. Undervejs strides også forklaringerne, og det er ikke blot brødrene, der foretager dårlige valg. Så fjernt det er, har tilskuere i dag ingen vanskeligheder med at blive draget ind i dette familie- og borgerkrigsdrama, hvor rationalitet og lidenskab, den skæbnesvangre forhistorie og de mulige valg er til stadig konfrontation og afvejning, mens kvinderne ikke blot sørger, men protesterer, raser og handler mod de malstrømme af destruktion, der følger brødrenes færd. Netop spændingen mellem orden, det velordnede plot, som Aristoteles beskriver det, og det truende kaos fra menneskelig dårskab og en uigennemskuelig skæbne, er brændpunktet i den græske tragedie; det er her tilskuerens affekt bindes, i spænding, men jo også i frygt for hvad der sker, og som kunne ske også for mig, fordi det er sandsynligt, og medliden med karaktererne (oftest helten), hvis skæbne er ubønhørligt grim, og ikke kun i kraft af egen dårskab. Brødrenes undergang er deres egen, men også familiens og tæt forbundet med byen og dens historie.” (Richard 2010)

“I *Fønikerinderne* sker opbygningen gjennom de stadige fortvilede og fortvivelde forsøg på at avværgje katastrofen; undervejs begår Kreons ene søn selvmord som en offerhandling til byen, der viser sig forgæves og meningsløs. Skruen strammes mellom den strenge kausalitet, skjæbnens ubønhørlighet og persongalleriets passionerede handlinger, dårlige valg, protesterne og korets sorg. Det trenger ind mod en kerne, brodermordet, familiens undergang, lidenskabernes rasen [...] De krigeriske brødre gjennomfører deres skyldige handlinger, men forløbet minder skjæbnesvangert om, hvor vanskelig det er at avværgje en lidenskab, der er blevet sin egen grund. *Fønikerinderne* peger mod kaos og meningsløshed, men rummer også en sterk vilje til at trodse, protestere, sørge [...] I *Fønikerinderne* er det især Iokaste og Antigone, der kæmper imod den katastrofe, som de indbyrdes kæmpende tvillingebrødre tilsyneladende blindt har kurs med, idet de alt for sent får syn for, at det er den elskede broder, de myrder. Kvinderne er i magtens periferi, men i stykkets centrum, og inkarnerer derigennem radikalt den tragiske trods, alle de kræfter der i tragedien går imod det skjæbnesvangre forløb.” (Richard 2010)

I en av Evripides’ siste tragedier, *Bakkantinnene*, triumferer krefter som ligger utenfor menneskets forståelse og kontroll. *Bakkantinnene* (ca. 406 f.Kr.) minner sterkt om et dionysisk kultdrama, men det er uklart om det fra dikterens side var ment som troserklæring eller kritikk. Det avgjørende for handlingen er ikke bare guden Dionysos, men kvinnenens sjeleliv, deres lidenskaper og irrasjonalitet. Kong Pentevs framstilles først som en appollinsk motkraft til den dionysiske rus, men blir deretter en latterlig voyeur.

Dionysos opptrer i *Bakkantinnene*, men oftest i kamouflert skikkelse. Han er vinens, fruktbarhetens og lidenskapens gud, og representerer dermed det mest irrasjonelle i mennesket. Mye av dramaet er knyttet til møtet mellom guden og kong Pentevs. Dionysos ser ut som et menneske, og føres fram for kongen som fange, der han utgir seg for å være en av dyrkerne av Dionysos. Hans replikker til kongen er overlegne og tvetydige. Han vet at intet menneske kan triumfere over han. Han ironiserer over andres uvitenhet. Pentevs framstår i stykket som latterlig, nesten som en komediefigur. I en mellomstilling, ulik den selvrådige (og komiske) Pentevs, er bakkantinnene (også kalt menader), som dyrker Dionysos. De blir grepet av dionysisk raseri og deltar i ekstatiske orgier der til slutt Pentevs blir drept av sin egen mor. Moren spidder sin sønns avrevne hode på en thyrsos-stav og bærer det i triumf. Pentevs’ hode på staven blir det grusomme synet som moren får se når hun våkner opp fra sin rus. Skuespillet viser at mennesket taper mot det guddommelige. Dionysos viser seg som en demonisk kraft og en grusom gud.

Det kan stilles spørsmål om *Bakkantinnene* underbygger troen på Dionysos eller om dramaet kritiserer kulten rundt han som leder til en konges død og en mors sorg. Uansett gir denne tragedien innsikt i menneskers sjeleliv. Lidenskap står mot rasjonalitet, vanviddsrus mot psykisk balanse, ekstase mot kontroll, og de kvinnelige dionysosdyrkerne mot den mannlige kongen. Dionysos er immanent, dvs. han virker i både naturen og i menneskets sjel, også i Pentevs, som blir

“forført” av den guddommelige kraften. Dionysos lurer den apollinske Pentevs inn i det dionysiske ved tilværelsen (jf. Nietzsches distinksjon). Pentevs er svak overfor de ville orgiene med de ustyrlige kvinnene som han offisielt vil nedkjempe, og lar seg lede til å betrakte dem. Evripides lar ofte skuespillene avsluttes med *deus ex machina*, og det skjer også her. Dionysos står til slutt på scenen og hevder at alt publikum har sett følger Zevs’ vilje. Dionysos har fordi han er en gud makt til alt, og bakkantinnerekoret synger derfor til slutt til hans ære.

“I tragedierne træder mennesket ind på scenen og mister sin menneskelighed, som *Bacchantinderne* hos Euripides, hvor Dionysos hævner dem, der fornægter ham og deres egen forbindelse til det dyriske. Mennesket er også køn, rus, krop og passion, og den viden er en del af tragediernes som en stadig modpol til det ophøjede apollinske, som de klassiske tragedier også fejrer. Tragedierne peger på det umulige og nødvendige i at rumme begge dele. I rusen intensiveres livsfølelsen, men den blænder også for rusens, f.eks. blodrusens, kurs mod udslettelsen. I den ophøjede helts ædle forsøg på transcendent, stræben mod indsigt og ædel handling hylder vi menneskets kulturskabende potentiale, men er blinde for begrænsningen; at fejl ikke blot er mulige, men uundgåelige, at mennesket ikke er en gud.” (Richard 2010)

Evripides’ *Medea* har som flere av hans skuespill en kvinnelig protagonist. For å hjelpe Jason sviker Medea sitt hjemland, og sammen med sine to barn drar hun og Jason som flyktninger til Korint, der kong Kreon hersker. Men her sviker Jason henne, og gifter seg med Kreons datter. Medea bestemmer seg for å ta den mest grusomme hevn hun kan tenke ut. Før Medea dreper sine barn sier hun blant annet dette i en monolog: “I know indeed what evil I intend to do; but stronger than my deliberations [*bouleumata*] is my *thymos* [what makes me move], which is the cause of the greatest evils among mortals” (oversatt av H. Arendt). *Thymos* er hennes irrasjonelle jeg, og fungerer som Evripides sin avvisning av filosofen Sokrates overbevisning av at onde handlinger bare skyldes uvitenhet (M. I. Finley gjengitt fra Müller 1995 s. 61).

“Medea er en prinsesse med trolldomsevner som flykter fra sitt hjemland ved Svartehavet for å gifte seg og leve sammen med den greske helten Jason. Etter at de har søkt tilflukt i Korint sammen med sine to sønner, forelsker imidlertid Jason seg i den korintiske kongens datter og bryter med Medea, som opplever dette som en uopprettelig krenkelse og blir fra seg av sjalusi. Til slutt hevner hun seg ved å ta livet av deres barn, da dette er den grusomste måten hun kan ramme Jason på. Juridisk er nemlig sønnene mer hans enn hennes. Men hvor patriarkalsk det greske samfunnet enn var, tillot det like fullt tragedier der kvinnen i all offentlighet kunne skrike ut den urettferdigheten hun ble utsatt for. “For ublu medgift må hun kjøpe seg en mann”, sier Medea i en av sine monologer, “og det som verre er, den husband hun har fått, / er den som fritt kan råde over hennes kropp. / Da er det store spørsmål: Har hun fått til mann / en slyngel eller hedersmann? Ti kvinner kan / ei skilles uten skam og ei gå fra sin mann.” Men mannen kan altså forlate sin

hustru. Like fullt finnes det en klangbunn for Medeas klage og pine, sjalusi og hevni i det urettferdige samfunnet hun lever i. Hun skriker følgelig ikke ut sin smerte for døve ører. Det er selvfølgelig av betydning at Medea er av høy byrd, og at hun derfor har desto større grunn til ikke å godta å bli krenket. Hennes sosiale status bidrar også til at hennes sjalusi, lidelse og hat møtes med allmenn forståelse, representert ved for eksempel athenerkongen Aigevs, som blir hennes andre ektemann – etter at hun i sjalusi har drept både Jasons nye hustru, hennes far (kongen i Korint), og sine egne barn med Jason. I dag synes en lignende klangbunn for sjalusiens rettmessighet og smertefullhet å være fraværende, fordi den nå i så stor grad er individualisert, ja, privatisert, og fordi den i tillegg blir så patologisert. Begreper som ære, verdighet, ydmykelse og krenkelse spiller heller ikke den samme rollen i liberale demokratier som i den greske antikken, selv om de så absolutt fremdeles er virksomme.” (Per Buvik i *Morgenbladet* 19.–25. august 2016 s. 29)

Evripides’ *Hippolytos* ble første gang oppført i 428 f.Kr. I likhet med flere andre av hans tragedier, kommer hovedpoenget med dramaets historie fram allerede i stykkets prolog. Det sentrale er to krefter som står mot hverandre, og som trekker personene i forskjellige retninger. Denne motsetningen representeres av gudinnene Artemis og Afrodite. Evripides har antakelig oppfattet Artemis og Afrodite som psykiske krefter som bør være i balanse for at et menneske skal ha et harmonisk liv. Disse to gudinnene kan altså tolkes som immanente krefter i menneskene. Jaktgudinnen Artemis representerer i skuespillet en streng overholdelse av sømmelighet, og jomfruelighet, Afrodite det motsatte. I stykket blir dronning Fedra et medium for Afrodites gudekraft, en hjelpeløs brikke i denne gudinnens plan. Prins Hippolytos dyrker Artemis, med en spesielt dyp respekt for denne gudinnen. Den som ærer én av gudene, kan vanskelig gjøre like mye ære på de andre gudene, og dette medfører fare. Hippolytos er ensidig og selvgod, og har dermed hybris. Kjærlighetsgudinnen Afrodite forlanger å bli dyrket med ærefrykt, og vil først og fremst ramme Hippolytos fordi han avskyr de livskreftene hun representerer. Fordi han er asketisk, skal han tilintetgjøres. Hippolytos har tilsynelatende selvkontroll, men når han til slutt mister kontrollen over sine hester, blir det hans undergang.

Fedra er – som så mange av kvinnene hos Evripides – en splittet karakter, med en dyp motsetning i seg. Etter hvert klarer hun ikke å undertrykke sin lidenskap for sin stesønn Hippolytos eller lytte til sin fornuft og følge sin dømmekraft. Det blir umulig for henne å ta et moralsk og rasjonelt valg. Afrodite (Eros) tar over kontrollen. Hippolytos sverger å tie om Fedras lidenskap overfor han da han får vite om den, og holder sitt løfte. Han gjør et bevisst, etisk valg og holder fast ved dette valget selv om han blir forbannet av sin far.

Ammen, Fedras tjener, har en pragmatisk og opportunistisk moral. Hun er en slags sofist, som vinner makt gjennom sin tale. Hun fungerer som en karikatur av en taler som vinner kun gjennom sine ord. Kong Tesevs er en annen person som svikter

moralsk. Han er handlingsmenneske og politiker, og handler uten refleksjon når han kommer med forbannelsen av sønnen og ønsker hans død.

Det ligger en ironi i at Artemis i avslutningen taler svært likt Afrodite, når hun sier: “Leave it at that, Hippolytus. Because even in the darkness of the earth where you are buried, Aphrodite’s anger which has broken over you, your chastity and virtue will be rewarded by many and great honours. I, personally, will see that justice will be granted to you with these unerring arrows of mine, by shooting them at another mortal, whoever is the dearest to her. And to you, you poor, suffering man, for these pains you have endured, I shall grant you the highest honours in the city of Troezen. Unmarried girls will cut their hair before their wedding and through the passage of many years, you will harvest an abundance of tears of their grief, for you. Virgins will cherish you for ever and they will sing about you and keep the memory of Phaedra’s love for you alive. [...] I urge you not to hate your father because you know well Fate by which you were destroyed.” (her sitert fra <https://bacchicstage.wordpress.com/euripides/hippolytus/>; oversatt av George Theodoridis; lesedato 04.04.17) Artemis gir Tesevs en slags syndsforlatelse ved å uttrykke at han ikke var ansvarlig for sønnens død – selv om kongen gjorde en stor feil – fordi gudene allerede hadde bestemt at Hippolytos skulle dø.

Hippolytus handler om illusjoner og begrensninger i menneskelivet. Et menneske kan avlegge eder og holde dem, og det viser storhet. Men menneskene befinner seg ofte i et moralsk kaos. Konflikten er mellom *nomos* (lov, orden, harmoni) og *physis* (natur, kaos). Fedra prøver å holde på sin selvrespekt, men kan ikke stå imot kreftene som kommer både utenfra (Afrodite) og innenfra (hennes sjeleliv). Det undertrykte i mennesket skaper frykt. Afrodites prosjekt fullbyrdes gjennom menneskenes egne handlinger og gjennom deres karakteregenskaper. Dette er en dyp ironi i tragedien. Alle menneskelige handlinger ender med frustrasjon, og ofte med død. Evripides framstår som en mann med stor psykologisk innsikt, men det er ikke en harmonisk menneskepsyke han viser. Kaoskrefter råder i tilværelsen. De ukontrollerte kreftene ødelegger eksistensen for personene vi ser på scenen.

En ekkyklema var en slags plattform som kunne rulles inn på scenen i det greske teatret for å vise liket til en person som hadde dødd utenfor scenen, f.eks. Hippolytos etter å ha blitt drept av hestene sine da de ble skremt av havoksen. Selve dødsscenen blir kun fortalt, ikke vist, men publikum kan se resultatet: en ung manns døde kropp (spilt av en skuespiller).

Evripides’ *Hekabe* er “en av hans mange rystende tragedier fra historien om grekerens felttog mot Troja. Hekabe er dronningen av Troja som ved krigens slutt er grekernes fange. Av hennes utallige barn er det bare tre igjen, men også de tas fra henne på blodigste vis. Kjernen i Evripides’ tragedie er grekernes ofring av datteren Polyksena (som gjenferdet av den nylig døde Akilles vil ha med seg til underverdenen), Hekabes grusomme hevn mot dem som har tatt livet av sønnen Polydoros, og hennes påfølgende fall fra det menneskelige. (I noen versjoner av

myten blir hun etter hevnen forvandlet til en hund.) Mens Polyksena dør med all verdighet i behold, hevner Hekabe seg “på menneskelivet selv og på selve grunnlaget for verdens verdier”, som [Martha C.] Nussbaum formulerer det. Hekabe har betalt den høyeste pris for å ha elsket andre og gitt seg verden tillitsfullt i vold, men verken Evripides eller Aristoteles ser noen alternativer til de dyder som har fått styre den lykkelige delen av hennes liv.” (Erik Bjerck Hagen i *Morgenbladet* 18. – 31. mars 2016 s. 66)

“Euripides, through the familiar imagery of the old gods, reveals the irresponsible, meaningless or even malevolent forces that overbear man’s valour. His gods, it is true, are more powerful than man, but certain of them are less noble, and from them comes the frustration which annuls creation, confuses valour, and cripples wisdom. Even in those plays where this interpretation is less clearly defined, the perception of pain and the poet’s sympathy with it outweigh all else. And Euripides’ nearest approach to a vindication of life’s processes would appear to be Hecuba’s in *The Troades*, where she justifies the sufferings of Troy as the raw material of art.” (Una Ellis-Fermor i Leech 1964 s. 109)

Evripides bruker ofte “stikomyti”, dvs. replikker som består av én linje, og som gir et høyt tempo i dialogen, med dramatisk tilspissing, ofte som en “verbal krigføring”.

I Sofokles’ tragedie *Ajax* (eller *Aias*) møter vi den homeriske helten Ajax etter krigen. “The wrongs exist only in Ajax’s own mind. He has received what is to him a shattering reverse and a deadly insult, and he cannot accommodate himself to it: his answer is to attempt a treacherous and frantic murder, the nemesis of his obstinate pride.” (Kitto 1986 s. 122) To ganger i dramaet sier en budbærer “that Ajax is unable [... to] ‘think human thoughts’, to recognize the limitations of humanity and to behave accordingly. [...] Athena says: ‘One single day can overthrow or raise up anything human’ ([verselinje] 131). Ajax himself (679-83) reflects that neither friendship nor enmity endure, and he is echoed in this by Odysseus (1359).” (Kitto 1986 s. 123) I stykket taler Tecmessa i verselinjene 485ff. “of the blind stroke of fate [...] which destroyed her fortunes; and she lets us see how she faced it.” (Kitto 1986 s. 124)

Ajax torturerer dyr som han tror er mennesker, og roser i sin forblindelse seg selv. Når forvillelsen er over, blir smerten overført fra dyrene til han selv. Han blir selv den pinte og lidende, som identifiserer seg med sine egne ofre. Ajax’ død river til slutt hans nærmeste med seg i ulykken. Hans elskerinne Tekmessa sier at selv en uvenn må blir grepet av Ajax’ død, dvs. at den tragiske katastrofen overskrider de moralske aspektene ved hans handlinger. Også Odysseus innser dette. Koret avslutter med sin livsvisdom: Tilværelsen er fundamentalt usikker.

“I det ene øyeblikket vil han [Ajax] piske andre til blodet renner, i det neste vil han selv bli avlivet, før han skriker at han var den modigste og aldri mistet fatningen, så

hvorfor er livet blitt en vits nå etterpå? Ajax, en av mytenes aller største krigere, oppfører seg som en lærebok i det man i dag ville kalle posttraumatisk stresslidelse. [...] I 2010 [men første gang i 2008] reiste teatergruppen Theater of War rundt til 50 militære installasjoner [el. institusjoner] med opplesninger [...] fra Sofokles' stykker om Filoktetes og den ovennevnte, traumatiserte Ajax." (*Morgenbladet* 14.–20. januar 2011 s. 11) Ajax torturerer dyr i stedet for (som han tror) mennesker – senere identifiserer han seg med sine ofre. Sofokles hadde selv vært offiser i krig. "Theater of War Productions, which presents readings of ancient plays to military communities across the U.S., will be staging readings of Sophocles' "Ajax" on Friday and Saturday [...]. The event, which will include a panel discussion with audience participation [...]. Over the past year, Theater of War has delivered more than 100 performances at more than 50 military sites throughout the U.S. and Europe. Nearly 25,000 service members and veterans of every rank, from high-level Department of Defense and Veterans Affairs officials to Special Forces and Army and Marine Infantry, have attended the performances." (<http://wlunews.wordpress.com/2011/02/03/theater-of-war-2/>; lesedato 15.02.11)

"New York Times leverer en forunderlig nyhet: Pentagon skal bruke 3,7 millioner dollar på å la den uavhengige teatertruppen *Theater of War* reise rundt og sette opp stykker av Sofokles på amerikanske militærbaser. For eksempel stykket *Aias*: Hovedpersonen planlegger å myrde en gresk general, men det ender med at han slakter husdyr og tar selvmord. Soldatene får også med seg *Filoktetes*, der konspirerende greske generaler prøver å lure helten til å angripe Troya. Teatertruppens leder, Bryan Doerries, beskriver oppsetningene som et "*public health project*". Hensikten er å hjelpe militære og deres familier til bedre å møte stigmatiserende holdninger og psykologiske problemer. For selv historiens modigste helter sliter mentalt." (*Morgenbladet* 13.–19. november 2009 s. 24)

En veteran fra Vietnam-krigen sa om sine traumer: "I do not want to take drugs for my nightmares because I must remain a memorial to my dead friends" (sitert fra <http://www.lisazunshine.net/>; lesedato 10.03.16).

Shakespeare

"[I]n Greek tragedy the principal stress is on moral issues, as defined by the actions of the characters; in Shakespearean tragedy the characters do not so much define the issues as contribute to their creation." (Brereton 1968 s. 95)

"The essence of Shakespeare's tragedies is the expression of one of the great paradoxes of life. We might call it the paradox of disappointment. Defeat, shattered hopes, and ultimately death face us all as human beings. They are very real, but somehow we have the intuitive feeling that they are out of place. They seem to be intruders into life. Tragic literature confronts us afresh with this paradox and we become fascinated by it. [...] Let us consider several characteristics common to Shakespeare's four great tragedies. Each play is especially concerned with one

central figure or tragic protagonist. Hamlet, King Lear, Othello, and Macbeth are the protagonists of their respective plays. It is significant that each is the story of a man because the paradox of tragedy in real life is experienced mostly by individual men. Thus as we identify ourselves with the protagonist the sense of tragedy is aroused in us. The protagonist is therefore portrayed vividly as a believable human being. Traits may include strength of character as in Othello, intelligence and cleverness as in Hamlet, foolish vanity as in King Lear, and even treachery as in Macbeth. We are led to identify ourselves with the protagonist as in Hamlet's soliloquies we share the thoughts that only Hamlet knows. Similarly in Macbeth we find ourselves let in on the plot to murder Duncan and we hear the prophecies that motivate Macbeth. Such characterization of the central figures is well suited to expressing tragedy. Each play contains an element of hope that is disappointed or ambition that is frustrated. Here is the acting out of the disappointment paradox. Macbeth is the most straightforward example. Macbeth murders Duncan with the assurance of good reward. He then enters battle with what again seems to be positive assurance. Only when it is too late does he realize that he is being led to his destruction." (David Chandler i <http://www.lcurve.org/writings/Tragedy.htm>; lesedato 06.04.16) "[T]he tragic figure or figures shall sense a point of no return." (Leech 1969 s. 68)

I *Romeo and Juliet* er hver av de sentrale personene "for svak for sine egne følelser i øyeblikket, med sterk hang til å la forbigående stemninger munne ut i handling, og vill hast med å gjennomføre sine uoverlagte tiltak." (Haaland 1982 s. 14)

Slutten av *Romeo and Juliet* har fått noen tilskuere og litteraturkritikere til å spørre seg om den representerer en slags seier – "the play's fundamental question [...] is its ending frustration or fulfilment?" (Lerner 1989 s. 17) De to unges død er en "Liebestod", altså død som følge av intens kjærlighet. "Shakespeare ensures that our final emotion is neither the satisfaction we should feel in the lovers' death if the play were a simple expression of the *Liebestod* theme, nor the dismay of seeing two lives thwarted and destroyed by vicious fates, but a tragic equilibrium which includes and transcends both these feelings." (Lerner 1989 s. 32)

"In Shakespearean tragedy, the hero is always a man of outstanding social status. He may be a king (as in *King Lear* and *Julius Caesar*), a prince (as in *Hamlet*), and a very high official (as in *Othello* and *Macbeth*) etc. [...] These heroes undergo a series of sufferings and hardships and torture. In the early tragedies, the form of this suffering is physical but in the later stages, it is not merely physical torture but mental upheaval which sways and rocks them. The hero, under the stress of these sufferings, appears shaken in spite of his greatness and heroic capacity for suffering. Hamlet by his mental torture is virtually laid on the rock. Othello experiences a tempest in his very soul. Lear turns mad. Macbeth loses all interest in life and is obliged to characterize it as "A tale told by an idiot, / Full of sound and fury, signifying nothing." [...] There is a certain tragic flaw in the character of the hero, which Aristotle termed as "Hamartia" and which provides the ground for the

calamity which eventually overwhelms him. Bradley observes: ‘Lear’s tragedy is the tragedy of dotage and short-sightedness, Othello’s that of credulity, Hamlet’s that of indecision, Macbeth’s that of ambition, Antony’s that of neglect of duty and so on’. In Shakespeare, we find a variety of tragic flaws, while in Marlowe’s tragedies, the Hamartia is common and that is “Uncontrolled Ambition”. [...] The conflict is of two kinds, both of which generally go on simultaneously in Shakespearean tragedy. Antony’s mind is torn between the opposite pulls of love and duty; Macbeth’s between those of ambition and duty. In *Romeo and Juliet* and *Richard II*, the conflict is almost entirely external. A lot of bloodshed is generally found in Shakespearean tragedy.” (Shuaib Asghar i <http://shuaib6727.blogspot.no/2013/08/shakespearean-tragedy-shakespeare-as.html>; lesedato 04.05.16)

“Chance plays an important role in the tragedy of the hero. In *Romeo and Juliet* it is by chance that the hero does not get the Friar’s message about the potion, and the heroine does not awake from her long sleep a little earlier. In *Hamlet* it was a chance that Hamlet’s ship was attacked by the pirates and he was back in Denmark to face the tragic end. Some people think that the introducing the element of chance is to manipulate the action of the play to suit one’s own purposes. But this is not correct because chance or accident is as much of a real life as any normal happening. But where Shakespeare has proved superior to many other playwrights is that he keeps the role of chance within the probable limits. He does not allow even chance or accident to take more importance than the character of the hero. [...] Shakespeare’s plays give a large place to the supernatural. This is because he wrote for an audience which had a liking for the fabulous and the marvelous. There are Witches in *Macbeth*, Ghost in *Hamlet*, Hautboy music in *Antony and Cleopatra*. These have a close relation with the abnormal conditions of minds of the protagonists. Hamlet’s mobility of mind is connected with the appearance of [the] ghost in the first act and in mother’s closet. Macbeth’s lust for power is aroused by the witches.” (Shuaib Asghar i <http://shuaib6727.blogspot.no/2013/08/shakespearean-tragedy-shakespeare-as.html>; lesedato 04.05.16)

“Hamlet also has a central, well considered ambition, but its result is not so straightforward. Hamlet wants to avenge his father’s murder, but the whole matter is so entangled with every thing from petty court rivalries to national politics that his success is accompanied by disaster.

And let me speak to the yet unknowing world
How these things came about. So shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgements, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall’n on the inventors’ heads. (*Hamlet*, V ii)

Finally, we should consider a very prominent part of all four tragedies: death to the protagonist. Death is important in expressing tragedy because it is at the very heart of the paradox of disappointment. For secular man and even for many religious men death brings final conclusive disillusionment to every meaningful hope. It is the embodiment of defeat. In the tragedies under consideration, death is not used as an extreme expression of human suffering. Rather it is used symbolically to emphasize the disappointment and defeat that accompany it. The symbolic character of death is especially notable in Othello's suicide. Iago's treachery caused several other deaths but not Othello's. Othello's suicide is a response to his despair. The tragedy in Hamlet is not specifically Hamlet's death, but the overall miscalculation and unnecessary bloodshed. Hamlet's own death merely confirms the disaster. We have said that tragedy deals with one of the great paradoxes of life. It does not propose a solution to the paradox. It does not tell us that life is meaningful in spite of defeat and disappointment, nor does it point to despair and proclaim the worthlessness of our hopes. Rather it affirms the paradox and challenges us with it." (David Chandler i <http://www.lcurve.org/writings/Tragedy.htm>; lesedato 06.04.16)

"Desdemona, as she appears in relation to Othello, is not so much individual woman as the Divinity of love. Iago is cynicism incarnate. He stands for a 'devil-world', unlimited, formless, negative. He is the spirit of denial of all romantic values." (Maud Bodkin i Lerner 1989 s. 102) Fra skurkens perspektiv viser skuespillet "the Machiavellian interest in plots for their own sake, which Iago could not resist and allowed to destroy him." (William Empson i Lerner 1989 s. 111)

Othello og Desdemona er nesten *for* lykkelige, og i dette ligger det en trussel. "The words of Othello greeting Desdemona communicate the experience of that high rapture which in a tragic world brings fear. We feel a poise of the spirit like that of the sun at its zenith, or of the wheel of fate, before the downward plunge. [...] To the menace immanent in the form of the ecstatic moment substantial shape is given in the figure of Iago. [...] the shadowing fear that lies in excess of happiness" (Maud Bodkin i Lerner 1989 s. 100-101). "There is terrible truth in the reflection that if a man is wedded to his fantasy of woman as the steadfast hiding-place of his heart, the fountain whence his current flows, so that he grows frantic and blind with passion at the thought of the actual woman he has married as a creature of natural varying impulse – then he lies at the mercy of life's chances, and of his own secret fears and suspicions." (Maud Bodkin i Lerner 1989 s. 103)

"When Othello wagers, 'My life upon her faith!' (I. 3. 295), both terms ironically come true: she is faithful, and he pays with his life." (R. B. Heilman i Lerner 1989 s. 121)

Jago er "i slekt med sjalusien til Othello. I tillegg blir han et menneske uten tilknytning til andre, siden alle hans verdier blir samlet rundt hans egen vilje alene. [...] Andre teller bare som redskap for hans personlige formål. [...] en

inntrengende studie over Machiavellis statsmannskunst overført på privatlivet” (Haaland 1982 s. 28-29).

“Iago may be considered ‘consubstantial’ with Othello in that he represents the principles of jealousy implicit in Othello’s delight in Desdemona as a private spiritual possession. Iago, to arouse Othello, must talk a language that Othello knows as well as he, a language implicit in the nature of Othello’s love as the idealization of his private property in Desdemona. This language is the dialectical opposite of Othello’s; but it so thoroughly shares a common ground with Othello’s language that its insinuations are never for one moment irrelevant to Othello’s thinking. Iago must be cautious in leading Othello to believe them as *true*: but Othello never for a moment doubts them as *values*.” (Kenneth Burke sitert fra Bygrave 1993 s. 99)

“What then were the real moving forces of Iago’s action? [...] Let us remember especially the keen sense of superiority, the contempt of others, the sensitiveness to everything which wounds these feelings, the spite against goodness in men as a thing not only stupid but, both in its nature and by its success, contrary to Iago’s nature and irritating to his pride. Let us remember in addition the annoyance of having always to play a part, the consciousness of exceptional but unused ingenuity and address, the enjoyment of action, and the absence of fear.” (A. C. Bradley i Lerner 1989 s. 94)

“Iago did not clearly understand what was moving his desire; though he tried to give himself reasons for his action, even those that had some reality made but a small part of the motive force; one may almost say they were no more than the turning of the handle which admits the driving power into the machine. Only once does he appear to see something of the truth. It is when he uses the phrase ‘to *plume up my will* in double knavery’. To ‘plume up the will’, to heighten the sense of power or superiority – this seems to be the unconscious motive of many acts of cruelty which evidently do not spring chiefly from ill-will, and which therefore puzzle and sometimes horrify us most. It is often this that makes a man bully the wife or children of whom he is fond.” (A. C. Bradley i Lerner 1989 s. 95)

“The boy who torments another boy, as we say, ‘for no reason’, or who without any hatred for frogs tortures a frog, is pleased with his victim’s pain, not from any disinterested love of evil or pleasure in pain, but mainly because this pain is the unmistakable proof of his own power over his victim. So it is with Iago. His thwarted sense of superiority wants satisfaction. What fuller satisfaction could it find than the consciousness that he is the master of the General who has undervalued him and of the rival who has been preferred to him; that these worthy people, who are so successful and popular and stupid, are mere puppets in his hands, but living puppets, who at the motion of his finger must contort themselves in agony while all time they believe that he is their one true friend and comforter? It must have been an ecstasy of bliss to him. And this, granted a most abnormal deadness of human feeling, is, however horrible, perfectly intelligible. There is no

mystery in the psychology of Iago; the mystery lies in a further question, which the drama has not to answer, the question why such a being should exist.” (A. C. Bradley i Lerner 1989 s. 95-96)

“Iago’s longing to satisfy the sense of power is, I think, the strongest of the forces that drive him on. But there are two others to be noticed. One is the pleasure in an action very difficult and perilous and, therefore, intensely exciting. This action sets all his powers on the strain. He feels the delight of one who executes successfully a feat thoroughly congenial to his special aptitude, and only just within his compass; and, as he is fearless by nature, the fact that a single slip will cost him his life only increases his pleasure. His exhilaration breaks out in the ghastly words with which he greets the sunrise after the night of the drunken tumult which has led to Cassio’s disgrace: ‘By the mass, ‘tis morning. Pleasure and action make the hours seem short.’ ” (A. C. Bradley i Lerner 1989 s. 96)

Jago “ ‘is,’ says [William] Hazlitt, ‘an amateur of tragedy in real life; and, instead of employing his invention on imaginary characters or long-forgotten incidents, he takes the bolder and more dangerous course of getting up his plot at home, casts the principal parts among his nearest friends and connexions, and rehearses it in downright earnest, with steady nerves and unabated resolution.’ ” (Lerner 1989 s. 96-97) “It is like the passion with which a tragic hero wholly identifies himself, and which bears him on to his doom. It is true that, once embarked on this course, Iago *could* not turn back, even if this passion did abate; and it is also true that he is compelled, by his success in convincing Othello, to advance to conclusions of which at the outset he did not dream. He is thus caught in his own web, and could not liberate himself if he would. But, in fact, he never shows a trace of wishing to do so, not a trace of hesitation, of looking back, or of fear, any more than of remorse; there is no ebb in the tide. [...] His fate – which is himself – has completely mastered him: so that, in the later scenes, where the improbability of the entire success of a design built on so many different falsehoods forces itself on the reader, Iago appears for moments not as a consummate schemer, but as a man absolutely infatuated and delivered over to certain destruction.” (A. C. Bradley i Lerner 1989 s. 97-98)

“Iago seems to Othello so honest, so wise beyond himself in human dealings, possessed of a terrible power of seeing and speaking truth, because into what he speaks are projected the half truths that Othello’s romantic vision ignored, but of which his mind held secret knowledge. If we attempt to define the devil in psychological terms, regarding him as an archetype, a persistent or recurrent mode of apprehension, we may say that the devil is our tendency to represent in personal form the forces within and without us that threaten our supreme values. When Othello finds those values, of confident love, of honour, and pride in soldiership, that made up his purposeful life, falling into ruin, his sense of the devil in all around him becomes acute. Desdemona has become ‘a fair devil’; he feels ‘a young and sweating devil’ in her hand. The cry ‘O devil’ breaks out among his incoherent

words of raving. When Iago's falsehoods are disclosed, and Othello at last, too late, wrenches himself free from the spell of Iago's power over him, his sense of the devil incarnate in Iago's shape before him becomes overwhelming. If those who tell of the devil have failed to describe Iago, they have lied:

I look down towards his feet – but that's a fable.
If that thou be'st a devil, I cannot kill thee. (V. 2. 288)

[...] Iago – a being through personal yet hardly human, concentrated wholly on the hunting to destruction of its destined prey, the proud figure of the hero.” (Maud Bodkin i Lerner 1989 s. 104-105)

“The fifty-two uses of *honest* and *honesty* in *Othello* are a very queer business; there is no other play in which Shakespeare worries a word like that. *King Lear* uses *fool* nearly as often but does not treat it as a puzzle, only as a source of profound metaphors. In *Othello* divergent uses of the key word are found for all the main characters; even the attenuated clown plays on it; the unchaste Bianca, for instance, snatches a moment to claim that she is more honest than Emilia the thief of the handkerchief;” (William Empson i Lerner 1989 s. 107).

Den engelske litteraturforskeren Una Ellis-Fermor har hevdet at “the very principle of order apparent in the formal articulation of tragic plays acts as a counterpoise to the evil chaos that seems to prevail. Her view, in brief; is that the tragic equilibrium consists in the simultaneous holding in the mind of the two conflicting ideas: that the universe is divinely directed and that it is devil-ridden. [...] The difficulty in Professor Ellis-Fermor's position is that the indications of a divinely controlled universe are in many tragedies scarcely sufficient to counterpoise the presentation of evil. It is not enough that in *Othello* we have characters who mean no harm: Othello and Desdemona are well-intentioned enough, but their disaster comes upon them through his credulity and her lack of directness: in view of the magnitude of the suffering that is brought about by these comparatively minor faults, it is difficult to see that their good qualities point to a divinely controlled universe. [...] many characters in these plays are subjected to an evil for which they are in no way responsible. Nor is there in great tragedy the suggestion that these things will be put right in another world.” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 288-290)

“G. R. Elliot, in *Flaming Minister*, says Shakespearean tragedy is “the tragedy of pride” (xix-xxi). In saying so, though, he is choosing to put his total focus on one flaw, thus regarding “such characteristics as the credulity or jealousy of Othello, Macbeth's overweening ambition or Antony's sexual passion” as not as important as the flaw of their pride. Muir quotes A. C. Bradley's *Shakespearean Tragedy* saying, “We remain confronted with the inexplicable fact, or no less the inexplicable appearance, of a world traveling for perfection, but bringing to birth, together with glorious good, an evil which it is able to overcome only by self-torture and self-waste. And this fact or appearance is tragedy” (13). At the end of

many Shakespearean tragedies, though, it does not seem as though good has prevailed or that we are in a world traveling towards perfection. Where is the good in Desdemona's dead body? Where is the good in all the bodies the dying Hamlet is stepping over to finish his task and add one more by killing Claudius? As Muir says, "The world does not seem to be traveling for perfection... but rather bent on substituting the ordinary for the exceptional" (13)." (Shane O'Hara i https://www.southeastern.edu/acad_research/programs/writing_center/pick/backissue/volume30/assets/ohara.pdf; lesedato 11.04.16)

I *Macbeth* drives hovedpersonen Macbeth av ærgjerrighet og maktlyst, men også av en "gåtefull, dunkel indre nødvendighet" (Neis 1991 s. 22), av en slags "demon i sitt indre" (s. 22) som driver han framover til det som utløser fryktelige ytre handlinger, men også vekker skremmende, grusomme bilder i hans indre. Han forsvinner stadig dypere inn i en sjelelig natt og overgir seg helt til mørket og ondskaperen (Neis 1991 s. 62). Samtidig skjer handlingen med hans vitende og vilje, altså frivilling og med bevissthet om alle følger, og har blitt kalt "det ondes heroisme" (Neis 1991 s. 74). "Slik starter mordet som en arbeidsdeling mellom to unnfalnlne partnere. Kona gir ordre og tar skylden, men er for feig til å utføre ugjerningen. Mannen utfører overgrepet, men på ektefellens ansvar." (Haaland 1982 s. 72) Den tyske litteraturviteren Walter Naumann skrev i boka *Shakespeares dramaer* (1978) at "naturens uhyggelighet har valgt seg ut et menneske" (siteret fra Neis 1991 s. 87), nemlig Macbeth, og betoner dermed mindre det frivillige enn det Neis gjør.

Macbeth vet at hans handlinger et utilgivelige. Mange litteraturkritikere påpeker at denne selvinnsikten hos hovedpersonen gjør at vi som publikum blir litt forsonet med hans blodige handlinger og får medfølelse med han (Rudorff 1991 s. 47). Menneskene i *Macbeth* er bundet og lammet av ondskaperen i verden. I 1907 skrev Walter Raleigh at Shakespeares tragedier "har å gjøre med det som er større enn mennesket; med makter og lidenskaper, med elementærkrefter, med lidelsenes dunkle avgrunner" (siteret fra Rudorff 1991 s. 75). Mennesket begår stadig syndefallet på nytt (Rudorff 1991 s. 84).

Shakespeare "made this man, a sworn soldier, murder Duncan, his liege-lord.

He made this man, a host, murder Duncan, a guest within his gates.

He made this man, strong and hale, murder Duncan, old, weak, asleep and defenceless.

He made this man commit murder for nothing but his own advancement.

He made this man murder Duncan, who had steadily advanced him hitherto, who had never been aught but trustful, and who (that no detail of reproach might be

wanting) had that very night, as he retired, sent, in most kindly thought, the gift of a diamond to his hostess.

To sum up: instead of extenuating Macbeth's criminality, Shakespeare doubles and redoubles it. [...]

He [Shakespeare] could, by majesty of diction, make them [sitt publikum] feel that Macbeth was somehow a great man: and this he did. He could conciliate their sympathy at the start by presenting Macbeth as a brave and victorious soldier: and this he did. He could show him drawn to the deed, against will and conscience, by persuasion of another, a woman: and this – though it is extremely dangerous, since all submission of will forfeits something of manliness, lying apparently on the side of cowardice, and ever so little of cowardice forfeits sympathy – this, too, Shakespeare did. He could trace the desperate act to ambition, 'last infirmity of noble minds': and this again he did. All these artifices, and more, Shakespeare used. But yet are they artifices and little more. They do not begin – they do not pretend – to surmount the main difficulty which I have indicated, How of such a criminal to make a hero? [...] to make our hero – supposed great, supposed brave, supposed of certain winning natural gifts – proceed to his crime *under some fatal hallucination ...*" (Arthur Quiller-Couch i Lerner 1989 s. 174 og 176-178)

Macbeth "is one who commits monstrous deeds without becoming wholly a monster, since his knowledge of the right principle is never altogether obscured, though it is almost in Act IV. We can understand such a person and hence feel fear and pity of a kind for him because he is only doing upon a grander scale and with deeper guilt and more terrifying consequences for himself and others what we can, without too much difficulty, imagine ourselves doing, however less extremely, in circumstances generally similar. For the essential story of *Macbeth* is that of a man, not naturally depraved, who has fallen under the compulsive power of an imagined better state for himself which he can attain only by acting contrary to his normal habits and feelings; who attains this state and then finds that he must continue to act thus, and even worse, in order to hold on to what he has got; who persists and becomes progressively hardened morally in the process; and who then, ultimately, when the once alluring good is about to be taken away from him, faces the loss in terms of what is left of his original character." (R. S. Crane i Lerner 1989 s. 210)

"[T]he catharsis is effected not merely by the man's deserved overthrow but by his own inner suffering and by his discovery, before it is too late, of what he had not known before he began to act. If we are normal human beings we must abhor his crimes; yet we cannot completely abhor but must rather pity the man himself, and even when he seems most the monster (as Macbeth does in Act IV) we must still wish for such an outcome as will be best, under the circumstances, not merely for Scotland but for him. [...] If the catharsis of the tragedy is to be complete, we must be made to feel both that Macbeth is being killed in a just cause and that his state of mind and the circumstances of his death are such as befit a man who, for all his

crimes, has not altogether lost our pity and goodwill.” (R. S. Crane i Lerner 1989 s. 211)

Den amerikanske litteraturforskeren Wayne C. Booth skriver om Macbeth og Lady Macbeth at “the suffering of these criminals is worse than their crimes. [...] murders, then, are followed immediately by scenes of suffering and self-torture. It is almost as if Shakespeare were following a rule that Aristotle never dreamed of because none of the plays he knew presented this kind of problem: by your choice of what to represent from the materials provided in your story, insure that each step in your protagonist’s degeneration will be counteracted by mounting pity. [...] The hero here must be really aware, in advance, of the wickedness of his act. The more aware he can be – and still commit the act convincingly – the greater the regret felt by the spectator. [...] The conclusion brings a flood of relief that the awful blunder has played itself out, that Macbeth has at last been able to die, still valiant, and is forced no longer to go on enduring the knowledge of what he has become.” (i Lerner 1989 s. 187 og 189-190)

“Macbeth knows what he is doing, yet he does not know. He knows the immorality of the act, but he has no conception of the effects of the act on himself or his surroundings. Accustomed to heroic killing, in battle, and having valorously ‘carv’d out his passage’ with ‘bloody execution’ many times previously, he misunderstands what will be the effect on his own character if he tries to carve out his passage in civil life. And of course he cannot foresee that success in the first murder will only lead to the speech ‘to be thus is nothing; But to be safely thus’, and to ever increasing degradation and suffering for himself and for those around him.” (Wayne C. Booth i Lerner 1989 s. 188)

“Macbeths verden er tett og sluttet, og det lar seg ikke gjøre å unngå. Selv naturen er marerittaktig ugjennomtrengelig og tett, den består av søle og fantomer.” (Kott 1966 s. 97)

“I den verden hvor mordet blir pålagt en som skjebne, tvang og indre nødvendighet, finnes det bare en drøm: drømmen om et mord som bryter mordets onde sirkel, som vil åpne en vei ut av marerittet og dermed bety befrielse. For tanken på mord som må begås, mord man ikke kan slippe fra, er enda verre enn mordet selv.” (Kott 1966 s. 98)

“Macbeth har drept ikke bare for å bli konge, men for å bekrefte seg selv. Han har valgt mellom den Macbeth som er redd for å drepe og den Macbeth som har drept. Men den Macbeth som har drept, er en ny Macbeth. Han vet ikke bare at man kan drepe, men også at man må drepe.” (Kott 1966 s. 99)

“Fra første scene og hele veien fremover definerer Macbeth seg selv gjennom negasjon. Overfor seg selv er han ikke den som er, men snarere den som ikke er. Han er nedsenket i verden som i intetheten; han eksisterer bare potensielt. Macbeth

velger seg selv, men etter hver valghandling finner han seg selv mer skremmende, mer fremmed for seg selv. "... alt som bor i ham, fordømmer seg selv fordi det er der." (V, 2) De formler Macbeth prøver å definere seg selv med, minner forbløffende om det sprog eksistensialistene benytter seg av. "Å være" har for Macbeth en tvetydig eller ihvertfall en dobbelt betydning; det er en konstant, fortvilende motsetning mellom eksistens og essens, mellom å være "for seg selv" og "i seg selv".

Han sier:

... ingen ting er til
unntagen det som ennå ikke er. (I, 3)" (Kott 1966 s. 101)

"Før han begikk sin første forbrytelse, nemlig mordet på Duncan, trodde Macbeth at døden kunne komme enten for tidlig eller for sent. "Å, var jeg bare død en time før, hadde mitt liv vært lykkelig." (II, 3) Nå vet Macbeth at døden ikke forandrer noen ting, at den er like absurd som livet. Hverken mer eller mindre. For første gang er Macbeth ikke redd. "Jeg husker ikke lenger hvordan skrekken kan smake." (V, 5) Det er ingenting å være redd for lenger. Han kan omsider godta seg selv, fordi det er gått opp for ham at ethvert valg er absurd, eller rettere sagt – at det ikke finnes noe valg." (Kott 1966 s. 103)

"For Macbeth spiller holdningen ingen rolle, han tror ikke lenger på den menneskelige verdighet. Macbeth har nådd den menneskelige erfarings grenser. Alt det han har igjen er forakt. Selve hans menneskebilde har smuldret, det er ingenting igjen. [...] Selvmord er enten en protest eller en innrømmelse av skyld. Macbeth føler seg ikke skyldig, og han har ingenting å protestere mot. Alt han kan gjøre før han dør, er å trekke med seg ned i intetheten så mange levende vesener som mulig. Dette er den siste konsekvens av verdens absurditet. Macbeth er ikke i stand til å blåse verden til værs. Men han kan fortsette å myrde helt til slutten." (Kott 1966 s. 104)

Heksene i *Macbeth* spiller en viktig rolle. Shakespeare "purposely left vague the extent of their influence; purposely left vague the proportions of their influence and Macbeth's own guilty promptings, his own acceptance of the hallucination, contribute to persuade him; vague as the penumbra about him in which – for he is a man of imagination – he sees that visionary dagger. For (let us remember) it is not on Macbeth alone that this horrible dubiety has to be produced; but on us also, seated in the audience. We see what he does not see, and yearn to warn him; but we also see what he sees – the dagger, Banquo's ghost – and understand why he doubts. [...] As witchcraft implies a direct reversal of the moral order, so the sight and remembrance of the witches, with the strange fulfilment of the Second Witch's prophecy, constantly impose the hallucination upon him – 'Fair is foul, and foul is fair.' Evil, be thou my good.' " (Arthur Quiller-Couch i Lerner 1989 s. 178-179) "In *Macbeth*, the witches prophesy that Macbeth shall become king. If he had listened to them as a Greek would have listened to the Oracle, then he would have

been able to sit and wait until by necessity it came to pass.” (W. H. Auden i Lerner 1989 s. 219) Shakespeares samtidspublikum “believed in the power of curses” (Lerner 1989 s. 30).

Richard i *Richard 3*. “liker ondskaben for dens egen skyld. [...] Blant annet er han helt uten sans for de kvinnelige verdier hos Anne og Elisabeth, og søker å vise at der finns intet annet livsgrunnlag enn hans egen foregripping av den aller groveste maktvilje, med “samvittighet” som et tomt ord de feige gjør bruk av for å temme de sterke, siden rå kraft er livets eneste lov (V 3). – Slike utbrudd foregriper Nietzsches syn på slave- og herremorale med tre hundre år. [...] Svakhets fellestrekk er begjær, feighet og uvitenhet om følgen av var egen atferd. Slik blir Richard en følgestreng studie i borgerkrigens kilder. [...] Slik blir Richard en rendyrket utgave av borgerkrigens motsigelser. Utfallet er likevel at han sluker seg selv, ved at hans uberegnelige opptreden gjør ham helt ensom til slutt. [...] innenfor sin egen ramme kommer Richards verden til å mangle mening. Til gjengjeld finns der bestandig et felt som ligger utenfor forkrøplingens forferdelser. For alle som viser at en underordnet verden mangler mening, blir selv opphav til et videre og bedre ordnet univers.” (Haaland 1982 s. 51-52 og 54-55)

Richard 3. bestemmer seg for å erobre den engelske tronen, koste hva det koste vil, om det så krever mord. I *Richard 3*. viser Shakespeare “sit digteriske mesterskap ved at krybe helt ind i hovedet på denne ene mand, som beslutter at anvende hele sit ikke ubetydelige potentiale til det ene formål at sætte sin ondskab kompromisløst igennem. Som omdanner sin virkelyst til glubende ambition. Som anvender sin følsomhed til at vælge empatien fra. Og som vender sin kærligheds-hungrende afmagt på hovedet og gør den til en hadets almagt. Hvad sker der i hovedet og hjertet på en mand, der vælger det menneskelige fællesskab radikalt fra og hengiver sig hæmningsløst til sin egen grænseløse individualitet? [...] [dramaet viser] hvor let det kan være for én enkelt ond vilje at manipulere en hel nation, når den vælger at basere sin politik på angst og trangen til at sikre sig selv. [...] Personerne i *Richard III* er bange. De er lige kommet ud af en stor krise, og de frygter for at blive slynget tilbage i krisen. De plejede at være bange og urolige, det vil de *ikke* være igen. De plejede at være udsatte, det vil de *ikke* være igen. Så de indgår klippefaste aftaler med sig selv og hinanden om at sikre sig selv og egne privilegier, alt imens de overser at de netop derved holder den angst i live, som lige netop er dét Richard skal bruge, og har tænkt sig at bruge, og bruger. Frygt er den hest, som Richard af Gloster rider til magtens tinde på.” (Albinus 2016)

Shakespeares drama om Richard 3. “er historien om et menneske, der har besluttet sig for at sætte alt til side for at få genoprejsning og som derfor siger: Hvad sker der, hvis vi suspenderer det, der hedder medfølelse? [...] Når man tænker over det, er der noget næsten lærestykkeagtigt konsekvent, noget næsten eksemplarisk over, hvordan ofrenes *egne* karakteregenskaber, deres egen individualitet, bliver kernen i deres fald: Den sladdervorne og lemfældige Clarence fældes af sladder og lemfældighed. Den forbandende Margareta rammes af *sin egen* forbandelse.

Edwards egen hidsighed og tøjlesløshed lægger indirekte ham selv i graven. Elisabeth rammes af sig egen forstillelse (over for Clarence). Som en dygtig judokæmper bruger Richard kraften i de andres udfald mod dem selv. [...] Richard (antikrist) siger: Intet kommer af nåde! Medfølelsen er det, der slører vores blik. Væk med den! Han sætter klarhed frem for medfølelse, konsekvens frem for føleri. [...] Når han vel er slået *helt* i bund og fuldt ud har indset sin egen udsathed, så vælger han *alligevel* – til *allersidst* – at række en hånd ud mod publikum – sin trofaste følgesvend på rejsen – og sige: “Kom! Lad os Gå! Lad os afskaffe samvittigheden!” Og det siger han vel at mærke på et tidspunkt, hvor han til fulde har indset, hvad dette credo indebærer! “Samvittighed, det ord har krystere/ skabt for at holde stærke sjæle nede./ Slå til kun, kan vi ej til himlen nå/ så skal vi hånd i hånd til helvede gå” ” (Albinus 2016).

“Richard er hverken psykopat eller humørløs livshader. Han er fuldstændig ond og deformeret i sit sind. Men ondskaben og deformiteten er ikke en skæbne, han er kastet ind i som følge af tragiske hændelser, overgreb eller katastrofer. Det er ikke noget, han ikke selv er herre over. Det er værre: Det er noget, han bevidst vælger til. Ved sine sansers fulde brug, og med anvendelsen af al sin følsomhed, humor, og ikke mindst intelligens, vælger han et blik på verden, der er så fuld af lede, så færdig med verdens dumhed og uretfærdighed og smålighed, at han med åbne øjne vælger det onde til. Han vælger sin egen skygge over solen, vælger at lade denne skygge vokse og bringe ham så langt det går. Og medfølelsen, menneskeligheden, dagen, lyset, de andre. Alt det vælger han fra. [...] han inkarnerer hadet, han definerer sig selv ved det – og ligesom hos et par af Shakespeares andre notoriske hadere (Shylock, Jago) findes der motiver og forklaringsmuligheder bagved (moderen, den deformede krop, osv.) – men egentlig er det fuldstændig rene had måske så attraktivt (og medrivende), i og med at det sætter sig blindt igennem.” (Albinus 2016)

Richard 3. dreier seg om “Overlevelse! Først og sidst det: Vi befinder os “in the aftermath of a great civil war” [...]. Ingen kan vide sig sikre. Ingen ved, hvad der kommer til at ske rundt om næste hjørne: Hastings, Catesby, Tyrrell, Stanley, Brakenbury, Buckingham. Som med mere eller mindre held forsøger at placere sig med størst mulig personlig vinding i spillet. Hvem er væk i næste øjeblik? Hvem viser sig at have satset rigtigt? Hvem har netop forseglet sin egen skæbne? [...] den borgerkrig, der går forud for handlingen i *Richard III*, udryddede en femtedel af landets samlede befolkning. En *femtedel*! Dvs: Alle kender nogen, alle er i familie med nogen, der er forsvundet i løbet af natten, pludselig er væk, for ikke mere at dukke op. I morgen kan det være dig. Eller mig. Det er i et sådant landskab, at denne teateraftens karakterer famler efter OVERLEVELSE. Hver gang nogen åbner munden i denne tekst er det for at gribe “denne ene chance”! Der er ikke plads til tilbagelænet sniksnak – der er ikke plads til at føle sig tryk: – Hastings, som et øjeblik tillader sig at “slappe lidt af” og føle sig i tryk forvisning om sin egen sikkerhed: Han kommer til at opleve følgerne umiddelbart!” (Albinus 2016)

Det første ordet i *Richard 3.* er “Now”, “og heraf kan samtlige medvirkende passende tage stikord! Alle som åbner munden, satser, de taler NU. Lad mig tale NU, mens jeg endnu ikke er slået bort. Lad mig tage chancen NU, den kommer ikke igen – INGEN ved, hvordan det ser ud i morgen. Eller om en time. Eller om 5 minutter. På sin vis er det et mentalt pres, der kan minde om udryddelseslejren. Man kan ikke engang blot satse på at holde lav profil. For måske er det netop dem, der *ikke* satser, der bliver de næste. Hvad der betød overlevelse i går, kan være lig med udryddelse i dag. Det er så radikalt. [...] Når Anna beslutter sig for at begræde sin dræbte ægtemand midt i Londons gader, udviser hun et gigantisk mod. Og det er én, der vil OVERLEVE, som foretager dette sats! Når Margaret ser alle sine fjender samlet på ét sted ved hun at dette er øjeblikket. NU. Når hertuginde siger til Richard: “Lad mig tale”, er det i knivskarp bevidsthed om, at hun har dette ene vindue til at gøre det i. Denne ene chance. NU.” (Albinus 2016)

Jens Albinus skriver om Richard 3.: “Der er følsomhed i ham. Og der er en næsten fortvivlet lede ved at verden er sådan, at han kan sætte sig igennem på den måde, han gør. Samtidig med at der er fryd og glæde og nydelse og lyst og leg. [...] Netop fordi man *ikke* er sammensmeltet med verden – men befinder sig på afstand af den – kan verden læses og spilles. Man forsvinder ikke ind i verden. Man fremkaldes in absurdum (4.akt sc.3) – man kan ikke give sig hen til verden (medfølelse er ikke en mulighed) og ikke acceptere at slippe den og ikke dø. Man kan ikke give sig ind under verden. Verden er *forskellig* fra en selv. Man kan aflæse verden og underlægge verden. Verden er et *fremmed* sted.” (Albinus 2016)

Det er “contrasting plot-forms embodied respectively in *Othello* and in *Richard III*: the first a tragic plot-form in the classic sense of Aristotle’s analysis in *Poetics* 13; the second a plot-form which Aristotle rejected as non-tragic but which appealed strongly to tragic poets in the Renaissance – a form of serious action designed to arouse moral indignation for the deliberately unjust and seemingly prospering acts of the protagonist and moral satisfaction at his subsequent ruin.” (R. S. Crane i Lerner 1989 s. 208-209)

De mannlige hovedpersonene i Shakespeares tragedier er konger, prinser, feltherrer, adelsmenn og viktige personer fra romersk historie. Alle er av “edel byrd”, kun med unntak av jøden Shylock i *The Merchant of Venice*, som ikke har en viktig politisk posisjon, men snarere er en paria i sitt samfunn (Auerbach 1988 s. 298-299). Shylock er ut fra tradisjonelle kriterier ikke verdig til å være en tragisk hovedperson, og han fungerer primært som en hindring for en edlere og åndelig friere mennesketype som tilhører aristokratiet (Auerbach 1988 s. 300). Det er mulig at Shakespeare ville at jøden Shylock skulle oppfattes som en hovedsakelig komisk karakter, til tross for sin hardhet og grusomhet, ikke primært tragisk slik han ofte oppfattes i dag (og at skuespillet er en komedie fordi det ender lykkelig for mange, men ikke for Shylock).

Hovedpersonen i *Hamlet* avskyr det hoffet som utgjør hans virkelighet. At onkelen gifter seg med hans mor og overtar kongemakten etter hans døde far “crowns his disgust and misgivings [...] Hamlet can never again be confident of behaving rationally, since his rational world has collapsed. [...] He must live on to avenge his father. It is worth noting, however, that even if he succeeds in this, revenge will not diminish the horror he has experienced. His mother’s infidelity and the manner of his father’s death are irrevocable.” (Brereton 1968 s. 86-87) *Hamlet* er en hevn-tragedie, men Hamlet tviler, nøler og spiller sinnssyk samtidig som han er på grensen til å bli sinnssyk eller allerede har tippet over grensen. I Hamlets bevissthet skjer det “a dissemination of evil through awareness of it to a point at which it cankers everything” (Brereton 1968 s. 93).

“What we seem to have is a wholesale contamination of the court of Denmark by the murder of the old King and the incestuous union of his brother with his widow. That little world is ‘rotten’ because of the evil which is abroad in it and which must run its course like a disease until every character of note has been destroyed. Even Hamlet’s friend Horatio is about to commit suicide and so complete the shambles of the last scene; he is only dissuaded by Hamlet in order that one witness may survive to tell the tale. It is as though a force of nature has been released which dwarfs questions of personal innocence and guilt. It cannot abate until the old order has been extirpated and a new order, foreshadowed by the arrival of Fortinbras of Norway, is ready to take its place.” (Brereton 1968 s. 92)

“That Hamlet is suffering from an internal conflict, the essential nature of which is inaccessible to his introspection, is evidenced by the following considerations. Throughout the play we have the clearest picture of a man who sees his duty plain before him, but who shirks it at every opportunity and suffers in consequence the most intense remorse. To paraphrase Sir James Paget’s well-known description of hysterical paralysis: Hamlet’s advocates say he cannot do his duty, his detractors say he will not, whereas the truth is that he cannot will.” (Ernest Jones i Lerner 1989 s. 49)

“The long ‘repressed’ desire to take his father’s place in his mother’s affection is stimulated to unconscious activity by the sight of someone usurping this place exactly as he himself had once longed to do. More, this someone was a member of the same family, so that the actual usurpation further resembled the imaginary one in being incestuous.” (Ernest Jones i Lerner 1989 s. 58-59) Hamlets egen “ ‘evil’ prevents him from completely denouncing his uncle’s, and in continuing to ‘repress’ the former he must strive to ignore, to condone, and if possible even to forget the latter; *his moral fate is bound up with his uncle’s for good or ill*. In reality his uncle incorporates the deepest and most buried part of his own personality, so that he cannot kill him without also killing himself. This solution, one closely akin to what Freud has shown to be the motive of suicide in melancholia, is actually the one that Hamlet finally adopts. The course of alternate action and inaction that he embarks on, and the provocations he gives to his

suspicious uncle, can lead to no other end than to his own ruin and, incidentally, to that of his uncle. Only when he has made the final sacrifice and brought himself to the door of death is he free to fulfil his duty, to avenge his father, and to slay his other self – his uncle.” (Ernest Jones i Lerner 1989 s. 62)

“By refusing to abandon his own incestuous wishes he perpetuates the sin and so must endure the stings of torturing conscience. And yet killing his mother’s husband would be equivalent to committing the original sin itself, which would if anything be even more guilty. So of the two impossible alternatives he adopts the passive solution of letting the incest continue vicariously, but at the same time provoking destruction at the King’s hand. Was ever a tragic figure so torn and tortured! Action is paralysed at its very inception, and there is thus produced the picture of apparently causeless inhibition which is so inexplicable both to Hamlet and to readers of the play. This paralysis arises, however, not from physical or moral cowardice, but from that intellectual cowardice, that reluctance to dare the exploration of his inmost soul, which Hamlet shares with the rest of the human race. ‘Thus conscience does make cowards of us all.’ ” (Ernest Jones i Lerner 1989 s. 63-64)

Det har blitt hevdet at “Hamlet is a conscious instrument in the progress towards disaster/expiation, and he is an imperfect one. He is too delicate, or too subtle, for the purpose.” (Brereton 1968 s. 90) Hamlet er mer en grublende dikter enn en maktsøkende prins, og han trives bedre blant skuespillere enn blant hoffmenn. Han er ikke den direkte, rasende hevner som griper til våpen uten skygge av tvil. Laertes, Polonius’ sønn, er Hamlets motsetning når det gjelder innbitt pågangsmot i å utføre hevn. Laertes synes å glemme både denne verden og den hinsidige: “Let come what comes”, sier han.

“Litt dypere sett blir Hamlet en overgangsskikkelse med to sprikende trekk. På den ene side bærer han frem en ny tids verdier, med tvil, innsikt og forandring, men under overflaten gir han seg over til gjenferdets påtrykk i retning av kritikløst tilbakefall i en av fortidens aller mest hardkokte følelser, begjæret etter uhemmet hevn.” (Haaland 1982 s. 106)

“The world of *Hamlet* is a world where one has lost one’s way. The Prince also has no doubt lost his, and we can tell the precise moment at which he finds it again. ‘Not a whit. We defy augury. There’s a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, ‘tis not to come: if it be not to come, it will be now: if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is’t to leave betimes?’ If I wanted to make one more addition to the gallery of Hamlet’s portraits I should trace his hesitation to the fear of death; not to a physical fear of dying, but a fear of being dead. [...] Any serious attention to the state of being dead, unless it is limited by some definite religious or anti-religious doctrine, must, I suppose, paralyse the will by introducing infinite uncertainties and

rendering all motives inadequate. Being dead is the unknown x in our sum.” (C. S. Lewis i Lerner 1989 s. 72)

I sine monologer veksler Hamlet mellom lavstil og høystil, med vittigheter, lyriske formuleringer, ironisk-absurde uttalelser, spott og dyp (selv-)refleksjon (Auerbach 1988 s. 301).

Hamlets “famous soliloquy from Act III Scene 1, “To be or not to be, that is the question,” takes on the fundamental issue of whether he should choose to live or choose to die. The very idea that he understands this as a choice open to him indicates that his culture no longer takes it for granted that God determines these fundamental facts of our existence. This is not to say, of course, that nobody ever contemplated suicide before Hamlet. But the cultural interpretation of what one is up to when one is contemplating such a thought is radically different for Hamlet than it would have been for a character of the Middle Ages. In the medieval tradition suicide is understood as an act of rebellion against God, an attempt to take over from God a decision that is rightfully his. (Indeed, Dante puts the suicides in the seventh of the nine circles of Hell, sitting right beside the blasphemers against God.) [...] For Hamlet, by contrast, the thought that suicide would be an affront to God never seems to occur. [...] The question is whether *it's a better decision* – “nobler in the mind” – to suffer or to commit suicide.” (Dreyfus og Kelly 2011 s. 18)

“For what, after all, is happening to us when we read any of Hamlet’s great speeches? We see visions of the flesh dissolving into a dew, of the world like an unweeded garden. We think of memory reeling in its ‘distracted globe’. We watch him scampering hither and thither like a maniac to avoid the voices wherewith he is haunted.” (C. S. Lewis i Lerner 1989 s. 73) Hamlet er “a dishevelled man whose words make us at once think of loneliness and doubt and dread, of waste and dust and emptiness, and from whose hands, or from our own, we feel the richness of heaven and earth and the comfort of human affection slipping away.” (Lerner 1989 s. 77)

Hamlet er en mann som “på postmodernistisk vis plages av sin egen teatrale tomhet og derfor fascineres av skuespillerens overbevisende illusjonskunst” (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 237). Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche “warned us that what we can find words for is already dead in our hearts, so that there is always a kind of contempt in the act of speaking. Hamlet agrees with Nietzsche” (Bloom 1995a s. 523).

“[T]he ‘psychological’ element found in Shakespeare is an addition, or a potential addition, to the concept of the dramatic character in general, and need not be exclusive to tragedy. While therefore it increases the complexity of tragedy, and so the difficulty of its analysis, it appears to bring no basic change to the theoretical tragic components. Hamlet is a different kind of hero from Oedipus. He might be

described as ‘more human’, ‘more credible’, ‘more interesting’, ‘more complex’, and by various other comparatives. But rigorously he is not ‘more tragic’.” (Brereton 1968 s. 96)

“Orestes’ mandate to revenge his father’s murder encompasses the reinstatement of Agamemnon’s political power as Orestes takes his father’s place. Oedipus assumes his father’s identity involuntarily, but he fulfils his role both politically and sexually. Hamlet sees himself compelled to behave in a role more typical of his aggressive father than himself. Phèdre envisions herself as the victim of the same curse that Venus imposed upon her mother. In the course of Ibsen’s *Ghosts* Oswald grows into the likeness of his father, Captain Alving. In each of these cases, the protagonist’s identification with the parent encompasses his or her destruction.” (Lyons 1983 s. 181)

“The sense in which death is the subject of *Hamlet* will become apparent if we compare it with other plays. Macbeth has commerce with Hell, but at the very outset of his career dismisses all thought of the life to come. For Brutus and Othello, suicide in the high tragic manner is escape and climax. For Lear death is deliverance. For Romeo and Antony, poignant loss. For all these, as for their author while he writes and the audience while they watch, death is the end: it is almost the frame of the picture. They think of dying: no one thinks, in these plays, of *being dead*. In *Hamlet* we are kept thinking about it all the time, whether in terms of the soul’s destiny or of the body’s. Purgatory, Hell, Heaven, the wounded name, the rights – or wrongs – of Ophelia’s burial, and the staying-power of a tanner’s corpse: and beyond this, beyond all Christian and all Pagan maps of the hereafter, comes a curious groping and tapping of thoughts, about ‘what dreams may come’. It is this that gives to the whole play its quality of darkness and of misgiving. Of course there is much else in the play: but nearly always, the same groping. The characters are all watching one another, forming theories about one another, listening, contriving full of anxiety.” (C. S. Lewis i Lerner 1989 s. 71-72)

“*Hamlet* ble oppført i Krakow i 1956, utvetydig og med en forferdende klarhet. Utvilsomt var det en forenklet *Hamlet*. Men like sikkert er det at denne tolkningen var så suggestiv, at da jeg tok frem teksten etter forestillingen, så jeg ikke annet i den enn et skuespill om politiske forbrytelser. På det klassiske spørsmål om Hamlets galskap er virkelighet eller forstillelse, ga fremførelsen i Krakow følgende svar: Hamlet spiller gal, han anlegger med kaldt blod en gal manns maske for å gjennomføre et statskupp; Hamlet er gal, fordi politikken selv er galskap når den ødelegger all hengivenhet, enhver følelse. Jeg har ingenting imot en slik tolkning. Og jeg savner ikke alle de andre Hamlet’ene: moralisten som ikke er i stand til å trekke en klar linje mellom godt og ondt; den intellektuelle som ikke makter å finne tilstrekkelige grunner for å handle; filosofen som stiller seg tvilende til hele verdens eksistens. Jeg foretrekker denne unge mannen som er trukket dypt inn i politikken, blottet for illusjoner, sarkastisk, lidenskapelig og brutal. En ung opprører som har noe av James Deans sjarm over seg. Hans lidenskap virker iblant barnslig. Han er

utviltsomt mer primitiv enn alle tidligere Hamlet'er. Aksjon, ikke refleksjon, er hans styrke. Han er vill og beruset av harme. Den polske Hamlet etter den 20. partikongress. En av mange. Han opplever ennå ikke noen dype moralske tvil, men noen dumrian er han ikke. Han vil være fullt viss på at hans far virkelig er myrdet. Han kan ikke riktig stole på gjenferdet, ikke på noe gjenferd for den saks skyld. Han ser seg om etter mer overbevisende vitnesbyrd, og det er derfor han arrangerer den psykologiske prøven ved å iscenesette den forbrytelsen som er blitt begått. Verden fyller ham med avsky, derfor ofrer han Ofelia. Men han viker ikke tilbake for et statskupp. Han vet imidlertid at et kupp er en vanskelig ting. Han veier for og imot. Han er den fødte konspiratør. "Å være" betyr for ham å hevne sin far og myrde kongen, mens "ikke være" betyr å gi opp kampen." (Kott 1966 s. 58-59)

Noen av Shakespeares tragedier og historiske dramaer kan oppfattes som varianter av en Fortuna-tradisjon i teatret fra middelalderen, der det ble vist en mektig persons oppkomst og fall (Rudorff 1991 s. 6).

Om *King Lear* skriver Franco Moretti: "[T]he simple and slight reason Lear adduces for abdicating – the weight of his old age – clearly suggests that he has betrayed his political and public function to the advantage of his physical and private person. Like Claudius or Macbeth, albeit in different form, Lear thus yields to 'fallen nature', and this yielding points to the transformation of the king into a tyrant. The entire abdication scene is dominated by Lear's arrogant absolutism. [...] Lear does not stop at simply rejecting the advice of his counsellor Kent; he banishes him from the kingdom under pain of death. What gratifies him in the speeches of Goneril and Regan is the abyss they excavate between himself and them, the unlimited dependence they declare. Conversely, what infuriates him in Cordelia is her untainted feudal spirit: 'I love your Majesty / According to my bond; no more nor less' (I, i, 92-3). Cordelia still inhabits a world of reciprocal obligation, of feudal rights and duties, whereas Lear aspires to absolute omnipotence." (Moretti 2005 s. 51)

"Kongen, ennå i den tro at han er på toppen av verden, forbanner Goneril og ber naturen gjøre henne steril. Tordenen begynner å skralle utenfor samtidig som stormen bryter løs på innsida av kongen. Han nekter å kripe og begir seg ut i uværet. Dette, skriver Harvard-professoren Marjorie Garber, er det som gjør Lear til en tragisk helt. Han velger skjebnen sin, han viker ikke unna, men konfronterer, omsider, seg selv. [...] Litteraturforskeren Stephen Greenblatt er blant dem som har påpekt at Shakespeare flere ganger, og tydelig i "Kong Lear", med vilje gjør handlingen mindre rasjonell enn den er i kildene han baserer seg på. [...] Yale-professor og Shakespeare-formidler Harold Bloom, skriver om "Kong Lear" at "alle utenom Edmund enten hater eller elsker for mye". Lears kjærlighet til Cordelia er umettelig og overmodig, frykten for å bli sviktet er for stor, og han ber henne om for mye. Slik forårsaker han sitt eget fall. [...] Harold Bloom beskriver "Kong Lear" som "en storm som ikke letner". Gudene som kongen påkaller, ordner ikke opp, og den nye innsikten, kan ikke brukes til noe. Til sist er også Cordelia

tapt, og med det tapet går også det siste, nemlig språket. Kongen, bøyd over Cordelias lik, klarer bare å si at hun aldri mer skal komme til ham, “aldri, aldri, aldri, aldri, aldri”. Mannen som forlangte ordrike kjærlighetserklæringer i første akt, reduseres til en besvergende repetisjon og til sist til stillhet. “Kong Lear” handler om folk som fratas alt, av seg selv og andre, til bare kjernen står igjen. Og så bare fortsetter reduksjonen. Det er tragedien.” (*Dagbladet* 12. november 2013 s. 48)

Kong Lears hamartia i Shakespeares skuespill er hans manglende evne til empati med andre (Tatjana Silec i <http://babel.revues.org/2045>; lesedato 12.05.15). “Lear is selfish, self-centred. The images he creates of his three daughters’ love are quite false, sentimentalized: he understands the nature of none of his children, and demanding an unreal and impossible love from all three, is disillusioned by each in turn. But, though sentimental, this love is not weak. It is powerful and firm-planted in his mind as a mountain rock embedded in earth. The tearing out of it is hideous, cataclysmic. A tremendous soul is, as it were, incongruously geared to a puerile intellect. Lear’s senses prove his idealized love-figments false, his intellect snaps, and, as the loosened drive flings limp, the disconnected engine of madness spins free, and the ungeared revolutions of it are terrible, fantastic.” (G. W. Knight i Lerner 1989 s. 131-132)

“The overriding critical problem in *King Lear* is that of its ending. The deaths of Lear and Cordelia confront us like a raw, fresh wound where our every instinct calls for healing and reconciliation. This problem, moreover, is as much one of philosophic order as of dramatic effect. In what sort of universe, we ask ourselves, can wasteful death follow suffering and torture? Nor is this concern an extrapolation from our own culture. It is, rather, implicit in Lear’s own image, when he calls for tongues and eyes to howl ‘That heaven’s vault should crack’ (v. 3. 259), and in his despairing question:

Why should a dog, a horse, a rat, have life,
And thou no breath at all? (V. 3. 306)

[...] The impression of unreconciled savagery and violence in the ending has been mitigated, in our generation, by a critical reading that would interpret Lear’s last emotion as one of joy, even ecstasy, rather than one of unbearable agony. [...] one might, for all the enormous difficulties involved, affirm that a species of order is re-established. If not, however, then the impression is irresistible that in *King Lear* Shakespeare was confronting chaos itself, unmitigated, brutal, and utterly unresolved.” (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 147-148)

“Gloucester died between extremes of joy and grief, at the knowledge that his son was miraculously preserved, Lear between extremes of illusion and truth, ecstasy and the blackest despair, at the knowledge that his daughter was needlessly butchered. Gloucester’s heart ‘burst smilingly’ at his reunion with Edgar; Lear’s,

we are driven to conclude, burst in the purest agony at his eternal separation from Cordelia.” (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 151-152) “Edmund’s fate is nobly tragic: ‘The wheel has come full circle; I am here’ (V. 3. 175). And Edmund is the most villainous of all. Again, we have incongruity; and again, the Gloucester-theme reflects the Lear-theme. Edmund is given a noble, an essentially tragic, end, and Goneril and Regan, too, meet their ends with something of tragic fineness in pursuit of their evil desires. Regan dies by her sister’s poison; Goneril with a knife. They die, at least, in the cause of love – love of Edmund. Compared with these deaths, the end of Cordelia is horrible, cruel, unnecessarily cruel – the final grotesque horror in the play.” (G. W. Knight i Lerner 1989 s. 144)

I *King Lear* sier Earl of Gloucester: “As flies to wanton boys are we to th’ gods – / They kill us for their sport.” (4. akt, 1. scene) “Many have argued that Shakespeare, as well as Gloucester, believed that “As flies to wanton boys, are we to th’ Gods: They kill us for their sport.” They believed that Shakespeare’s view of the world in *King Lear* was essentially pessimistic – most die, cruelty remains unchecked, and all are ravaged by evil. Thomas Roche, states that the play’s ending is “as bleak and unrewarding as man can reach outside the gates of hell”. Samuel Johnson, himself one of Britain’s most famous literary figures, claimed the play is, “contrary to the natural ideas of justice.” (<http://www.stjosephscomp.co.uk/wordpress/>; lesedato 14.06.17)

“All seventeenth-century English tragedy is, indeed, marked by a feeling that, if there are gods who control the universe, they are far away from men, and indifferent to the individual’s fate. Sometimes this sense of remoteness becomes sharpened into a belief that the gods are malicious, enjoying the impotence and the suffering in the world beneath them. Gloucester’s cry in his despair: As flies to wanton boys are we to th’ gods – / They kill us for their sport. [...] is almost paralleled by this piece of bitterness from [John Websters] *The Duchess of Malfi*:

We are merely the stars’ tennis-balls, struck and bandied
Which way please them.

V. 4.

But these are dramatic utterances, mere exclamations of the characters’ despair, and are no more to be taken as expressing the totality of the playwright’s attitude” (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 291-292).

“So, too, it is remarkable that in *King Lear* there are repeated references to divine justice. [...] What kind of justice, we wonder, is this, which will seize on so small a fault and inflict so terrible a punishment? The ‘justice’ of the gods, as seen in tragedy, is as terrible as their indifference: in fact, we shall not see tragedy aright unless we recognize that the divine justice mirrored in it is an indifferent justice, a justice which cares no whit for the individual and is not concerned with a nice balance of deserts and rewards. This justice operates like an avalanche or an echo in an enclosed space. If an evil act is committed, no matter how trifling, it will

bring consequences which are far more evil than the original act. Lear, vain and delighting in power and its display, indecently demands a public profession of love from his daughters: that leads to the events of the heath, the hanging of Cordelia, the loss of Gloucester's eyes, civil war, and Lear's own death. [...] We may therefore easily understand why the revenge-motive is so common in Greek and Elizabethan tragedy: the blood-feud is the most obvious example of the kind of situation in which wrong inevitably succeeds to wrong." (Clifford Leech i Lerner 1989 s. 293-294)

Kong Lear "er ein av oss, eit menneske som går til grunne og blir driven ut i galskapen når sanninga går opp for han. Kong Lear ser gjennom samværet med narren sin at det ikkje finst nokon naturens orden, inga rettferd, inga sanning og ingen nåde i verda. Da kong Lear har lært denne lekse, forsvinn narren. Kongen overtar narrens språk, og tragedien kan fullendast. Ribba for alt, ikkje minst den kongeære som han trudde ville følgje han også da han hadde gitt makta frå seg, ser han til slutt at han er eit menneske: "Dei sa eg var alt her i verda. Det er løgn, eg er ikkje herre over frostrier." [...] Naturens nådelause krefter og menneskeleg vondskap omgir han heile vegen og sørger for hans fall. [...] dersom ein vågar å følgje kong Lear, med alle hans brå kast og irrasjonelle handlingar, der galskap og fornuft skifter om å ha styringa, der irrasjonalitet og overlegg etterfølgjer kvarandre, ja, der dagklare tankar og vrangforestillingar avløyser kvarandre, blir han eit menneske med tragiske dimensjonar, og ein som som liknar på oss som lever no." (Edvard Hoem i *Klassekampen* 26. april 2014 s. 14)

I *King Lear* "almost every possible point of view on the gods and cosmic justice is expressed, from a malevolent, wanton polytheism (IV. I. 36-7) to an astrological determinism (IV. 3. 32-3), from an amoral, personified Nature-goddess (I. 2. 1) to 'high-judging Jove' (II. 4. 223). But the very multitude, concern, and contradictory character of these references do not cancel each other out, but rather show how precarious is the concept of cosmic justice. [...] Despite the pagan setting, the problem of theodicy, the justification of God's way with man, is invoked by so many characters, and with such concern, that it emerges as a key issue in the play." (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 153)

"[S]ocial ritual, whether religious in character, like confession or periodic fasting, or secular, like the ceremonial convening of a legislature, is an attempt to strengthen the bond of a covenant inevitably weakened by the attrition of evil and the brute passage of time. These are all, in a sense, acts of penance, that is, acts whose deepest intent is to purge us of guilt and the fear of being abandoned, to refresh our bond with one another and with our private and collective destiny. [...] with Lear's death, each audience, by the ritual of the drama, shares and releases the most private and constricting fear to which mankind is subject, the fear that penance is impossible, that the covenant, once broken, can never be re-established, because its partner has no charity, resilience, or harmony – the fear, in other words, that we inhabit an imbecile universe." (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 159-160)

“In *Romeo and Juliet*, redemption comes when the tragic hero affirms the traditional frame of values of society, love, an appropriate marriage, peace, and the like, though society has, in practice, ceased to follow them. The result is to enhance the *sancta* of society by the sacrifice of life itself. In *Hamlet*, redemption only comes, finally, when the tragic hero spurns and transcends the *sancta* of society, and appeals to a religious mysticism into which human wisdom can have no entry, and in which, at most, ‘the readiness is all’. The final result, however, is none the less the redemption of society and the reconciliation of the tragic hero to it; for Hamlet’s last act is to cast a decisive vote for the next king of Denmark. Even *Othello*, domestic tragedy though it is, ends with the reconciliation of the tragic hero and society; and Othello’s last act is an affirmation of loyalty to Venice and the execution of judgement upon himself. *King Lear* is Shakespeare’s first tragedy in which the tragic hero dies unreconciled and indifferent to society. The opening movement of *King Lear* is, then, not merely a physical exile from, but an abandonment of the formal *sancta* and institutions of society, which is pictured as even more bankrupt than in *Hamlet*. In *Hamlet*, only one man’s deliberate crime corrupts the Danish state, ‘mining all within’; in *King Lear*, animalism, atheism, brutal ambition, superstition, self-indulgence, and lethargy all contribute to society’s decay.” (J. Stampfer i Lerner 1989 s. 156-157)

Angus Fletchers bok *Evolving Hamlet: Seventeenth-Century English Tragedy and the Ethics of Natural Selection* (2011) “writes of Darwinism, “it asks us to accept that our nature is alien to the nature that conceived us” (xii). For Fletcher, the way forward – and the way out of the crisis that follows upon natural selection’s (apparent) disqualification of ethics and its own (apparent) unsuitability as an ethics of its own – lies in the domain of “tragedy” that, particularly in its seventeenth-century English form, can offer a “practical remedy to a biological problem” (xiv). [...] for Fletcher, seventeenth-century English tragedy, epitomized in *Hamlet*, offers a powerful mechanism by which the audiences (in the theater or in the study) can themselves be embroiled in crisis and conflict that require a pragmatic solution. [...] Fletcher offers powerful and frequently compelling readings of a range of plays, beginning with Marlowe’s *Doctor Faustus* and Shakespeare’s *Macbeth*; continuing on to *Julius Caesar*, *Hamlet*, and *Othello* (including the Restoration versions of *Othello*); and extending into a series of Restoration tragedies (particularly plays by John Dryden) including *The Indian Emperour*, *All for Love*, and *The Conquest of Granada*.” (<https://muse.jhu.edu/article/591560/pdf>; lesedato 22.06.16)

Ifølge noen forskere er hovedpersonen i Shakespeares *Julius Caesar* (publisert i 1623) ikke Julius Cæsar, men Brutus. Tragedien “has Brutus as its tragic hero. On this view Brutus is the sensitive idealist who in his moral innocence and lack of awareness of the practical realities of power-politics kills his best friend from the highest motives and produces in Rome an exacerbated version of the very despotism that killing has been designed to prevent. Supporters of this view cite the

many scenes where we see Brutus exhibiting kindness, sensitivity, high moral feeling and disinterested concern for the welfare of the state and quote Antony's concluding remark that 'all the conspirators save only he / Did that they did in envy of great Caesar.' Brutus thus appears as an exemplar of private virtue as opposed to public virtue, his behaviour and his fate illustrating the fact that private virtue cannot in itself cope with the necessities of public life and that, however admirable in a domestic context Brutus may appear, in a public context the very qualities that make him a good private person make him a menace. This, it is argued, is a genuinely tragic insight. There are situations in which virtue can be politically and socially dangerous, and in such situations a shrewd sense of *Realpolitik*, a genuine apprehension of the real motives which inspire men and the most effective way to get them to act, which often goes together with a degree of lack of moral scruple, is what best serves the public welfare. Both Cassius, who proceeds against Caesar from personal jealousy but who knows just what he is doing and what ought to be done if the assassination of Caesar is to result in the consequences he wishes, and Antony, who combines personal passion with a cool ability to manipulate the passions of others in his own interest, are morally inferior though politically superior to Brutus. Octavius, a cold fish who conducts himself with a quiet awareness of his own interests which he identifies with those of the state, emerges at the end as the natural restorer of order and thus, while far from the ideal man morally, is the effective practical man whom his country needs. Such an interpretation would construe *Julius Caesar* as a politico-moral play about the relation between virtue and power." (Daiches 1976 s. 7-8)

Cæsars mordere oppdager kort tid etter det politiske drapet at "the assassination of Caesar was undertaken in vain. They are weary and resigned men, with no longer any sense of public policy (if indeed they ever had one after Caesar's death) and only a sense of private doom. Yet somehow the two friends, in talking together for the last time, sound in their elegiac tones of sad foreboding touchingly human, and more appealing than the two together have ever sounded before. It is not that we are invited to admire failure more than success; it is rather that the mixed motives and impulses which brought these two men together in an illogical and ill-starred political murder in the end reveal to us with moving clarity something of the moral and psychological ambiguities of human character and behaviour. [...] they no longer knew the public cause for which they were fighting." (Daiches 1976 s. 54-55)

Shakespeares *Titus Andronicus* har blitt kalt "grusomhetens og det absurdes teater" (Diane Larquetoux i <https://ml.revues.org/723>; lesedato 02.06.16). Stykket begynner med en slags feiring av heroisme, men fortsetter med å vise et paradoksalt forhold mellom det positive ved slike verdier og det destruktive ved dem (<https://ml.revues.org/723>; lesedato 02.06.16).

Doctor Faustus

Den engelske renessanse-dramatikeren Christopher Marlowe skrev bl.a. tragedien *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (ca. 1592, antakelig framført første gang i 1594). Faustus inngår en pakt med djevelen. Han er villig til at hans sjel går evig fortaapt etter døden, mot at djevelen sørger for at han får det han ønsker inntil han dør. “Faustus wilfully denies himself the choice of salvation.” (Brockbank 1977 s. 33)

Faustus “makes it plain that he is no humble seeker after instruction, but one whose personal fame and honour are to be [the] main concern [...] Faustus goes to conjure alone, and alone he concludes his pact with the devil. What use will he make of his hazardously won powers? His dreams [are] self-centred [...] the seeds of decay are in his character from the first – how else should he come to make his fatal bargain? Beside his passion for knowledge is a lust for riches and pleasure and power. [...] the promptings of his soul reveal themselves in the words of the Bad Angel:

Be thou on earth, as Jove is in the sky,
Lord and commander of these elements.” (W. W. Greg i Leech 1964 s. 93 og 95-97).

“Though *Faustus* is “modern” in thought, it has the guise of a morality play.” (Leech 1964 s. 11)

Marlowe dikter om “masterful personalities overpowered by contradictory circumstances – the immovable object, the irresistible force. Love and majesty do not agree with each other; affection, seemingly thwarted, gives way to aggression [...] Among the reiterated images that carry his peculiar impetus through his various writing, probably the most typical recurrence is the constellation of “topless towers” and “quenchless fires.” Both of these complementary phrases impose concreteness on the idea of infinity: unlimited construction, ambition, pride; unlimited destruction, purgation, suffering. [...] Insofar as power was a dream he shared, it was one that he looked at with astonishingly clear eyes, admiring the man who fully and remorselessly exercised that power, yet knowing his term was limited, his ambition never satisfied, his self-regard comic. [...] what is conspicuously lacking in Marlowe’s heroes, the motives of altruism and self-sacrifice.” (Leech 1964 s. 11 og 27-28)

“[A]n inexorable fatality looms behind a capricious fortune, limiting the range of man’s potentialities, and humbling his virtue by weakening his free will. [...] Will, overreaching itself, encounters the limitation superimposed by fate. But wit, the intellect, climbing toward the infinite, is not so readily circumscribed. It is forever striving to refute the geographers, to prove cosmography, to resolve ambiguities. If it cannot probe unsearchable mysteries, it can push to the outside limits of the known;” (Leech 1964 s. 32).

“Marlowe, whose tragedy appears at its height and in characteristic form in *Faustus*, takes up a unique position as a tragic thinker, because of the implacable paradox on which his reading of the universe rests; man’s innate fallibility on the one hand, and, on the other, the infallibility demanded by inflexible law. To this paradox there is only one conclusion: “Why then belike we must sin and so consequently die.” The precision and finality of this deduction indicate a vision terrifying alike in its assumptions and in its omissions. For implicit in Marlowe’s premiss is the predestination of man to destruction by some determinate power capable of purpose and intention, and, as such purpose can only be sadistic, the world order it implies must derive from a Satanism [...] Marlowe, in the opening argument of the play, sees the

Wearisome condition of humanity,
Born under one law, to another bound.

[...] he reveals his belief that evil is not only inherent in man’s destiny but both irremediable and predetermined.” (Una Ellis-Fermor i Leech 1964 s. 109-110)

Marlowe hadde en “notion of the irresponsibility with which the universe functions. [...] He wrote tragedy because he was aware that man’s aspirations made his destruction more poignant. His tragedy had always an undercurrent of comedy because he had a sense of the absurdity of man’s trying.” (Leech 1964 s. 9-10)

“After the scholars have left, the mockery of Mephistophilis administers a last turn of the screw: “ ‘Twas I, that when thou wert i’ the way to heaven, Dammed up thy passage; when thou tookst the book To view the scriptures, then I turned the leaves And led thine eye.” Faustus weeps. It is a terrifying speech, recoiling upon our whole experience of the play. But without it the exploration of the mystery of evil would not be complete; it is the dramatic equivalent of the gospel’s equally disturbing, “Then entered Satan into Judas” (*Luke* xxii. 3). From one point of view the play’s devils are only symbols of “aspiring pride and insolence,” and it is simply Faustus’s wilful pride that turned the leaves and led his eye. [...] In the tragic tradition, Satan’s power is like a malignant fate (man is punished for the pride he was born with) [...] Faustus’s great final soliloquy consummates the play in both its aspects – Morality and Heroic Tragedy – and each in its own way triumphs over the other. In fear we acquiesce in the littleness and powerlessness of man, and in pity we share his sufferings and endorse his protest.” (Leech 1964 s. 115-116)

“Mephistophilis’s honest realism evokes a charge of cowardice from the excited Faustus, who urges him to learn ‘manly fortitude’. For Faustus, Mephistophilis remains the glorious means whereby he is going to be ‘great emp’ror of the world’. But the expectation, the ultimate disappointment and the final tragedy spring wholly from Faustus; they are not inspired by any dishonesty or false promises on the part of Mephistophilis. Once the pact is made Mephistophilis carries out his

side of the bargain faithfully, albeit somewhat disappointingly in terms of Faustus's expectations." (Bunnell 1978 s. 38)

"Marlowe does not allow us to forget the Gospel question, 'what shall it profit a man if he shall gain the whole world, and lose his own soul?' " (Brockbank 1977 s. 45) Dramaet handler om "the pathos and folly, arrogance and splendour of a man bound to the human condition he refuses to accept." (Brockbank 1977 s. 33-34) Det er "a bitter irony that the will in its freedom can more readily fall than climb." (Brockbank 1977 s. 54)

"Faustus's ordeal is specifically that of the aspiring mind (the 'unsatiable speculator' as the Faust-book has it), of that part of our nature which is dissatisfied with being merely human and tries vainly to come to rest in fantasies of omnipotence and omniscience. It is a romantic agony which oscillates across an abyss between extremities of hope and despair. Marlowe, seeing it for what it was, related the hope to the imperial and speculative ambitions of his time, and the despair to that side of Christianity which brings home to us the inescapable mortality and doom of man." (Brockbank 1977 s. 59)

"[T]he three character defects in Faustus that led to his ultimate domination by Mephistophilis: his overweening pride; his restless intellect; and his desire to be more than man, to possess the power and the insight of a god. [...] In some ways Faustus's aspirations are admirable." (Bunnell 1978 s. 32)

"Faustus succumbs easily to the threats of Mephistophilis. There is a prevailing feeling that evil has power over him because he is fascinated by its conflict with good, and by the powers it promises." (Bunnell 1978 s. 36)

"Love and revenge are alike insurances against salvation. "Helen" then is a "spirit," and in this play a spirit means a devil. [...] Faustus commits the sin of demoniality, that is, bodily intercourse with demons. [...] But with Faustus' union with Helen the nice balance between possible salvation and imminent damnation is upset. [...] But in presenting the fall and slow moral disintegration of an ardent if erring spirit, he [Marlowe] did not shrink from depicting, beside Faustus' spiritual sin of bartering his soul to the powers of evil, what is in effect its physical complement and counterpart, however he may have disguised it in immortal verse." (Leech 1964 s. 105-107)

Faustus' ord "Divinity, adieu", som han sier i begynnelsen av skuespillet, "will have a different meaning at the end of the play." (Brockbank 1977 s. 33) Når døden nærmer seg, oppdager han at hans hjerte har blitt så forherdet at han ikke klarer å angre. "Faustus hardens his heart by resolutely dismissing the salutary fears of conscience." (Brockbank 1977 s. 18) "As Faustus pleads that 'one drop' [en tåre] then 'half a drop' would save his soul, he confesses his barren littleness of life in the vastness of the moral universe." (Brockbank 1977 s. 57)

“Even without appeal to Christian symbolism, the play has made the streaming blood emblematic of eternal life. Blood refuses to flow when Faustus cuts his arm, it “dries with grief” as his “conscience kills it,” and it gushes forth from his eyes “instead of tears.” As Faustus pleads that “one drop” then “half a drop” would save his soul, he confesses his barren littleness of life in the vastness of the moral universe.” (Leech 1964 s. 117)

“There are two kinds of conflict in the play: one between rival views of the nature of evil, and the other between the choice of good and the choice of evil. The first is at its sharpest in the contrast in the first acts, between Faustus and Mephostophilis; the second, in the play’s soliloquies. Faustus’s initial obstinacy makes him persist in an heroic view of evil and renders him incapable of moral reflection.” (Brockbank 1977 s. 39) “[T]he impression of a will paralysed by incapacity grows stronger as the play advances.” (Brockbank 1977 s. 41)

“From one point of view the play’s devils are only symbols of ‘aspiring pride and insolence’, and it is simply Faustus’s wilful pride that turned the leaves and led his eye. It is *as if* the devil were directing him. But when Christianity externalised and personalised pride in its dramatic mythology of Satan it exposed itself to the hazard it meets here: man is prey to an adversary whose power daunts even Faustus [...]. In the tragic tradition, Satan’s power is like a malignant fate (man is punished for the pride he was born with); in the Morality tradition it has grown into an inexplicable challenge to the power and mercy of God.” (Brockbank 1977 s. 55-56)

“Yet the Good Angel denies the devil’s ultimate power over man: ‘Hadst thou affected sweet dinity Hell or the devil had had no power on thee’; and Faustus’s failure to affect divinity is manifestly voluntary and culpable. But whether we take Mephostophilis’s claim literally or metaphorically, we are left to repeat Augustine’s unanswerable question: ‘what can cause the will’s evil, the will being sole cause of all evil?’ ” (Brockbank 1977 s. 56)

“*Doctor Faustus* has been called an inverted morality play, where the controlling impulse is towards evil rather than good. The final speech at the Chorus may be in conflict with much in the play, but its feeling is close to that of the morality play. From the morality play comes the element of allegory in *Doctor Faustus*, the Good and Evil Angels and the Old Man; the theme of the struggle between vice and virtue for the possession of the soul of man. In spite of their moral purpose, the ‘moralities’ sometimes contained a great amount of crudity; and the level of clowning was closely related to that in the comic scenes of *Doctor Faustus*.” (Bunnell 1978 s. 21-22)

Faustus’ utvikling viser publikum “the betrayal of ideals, the lapse into luxury and buffoonery. And what, in the devil’s name, would the critics have? I say “in the devil’s name,” because all that happens to Faustus once the pact is signed is the

devil's work: "human standards" are no longer relevant. Who but a fool, such a clever fool as Faustus, would dream that any power but evil could be won by a bargain with evil, or that truth could be wrung from the father of lies? "All power tends to corrupt, and absolute power corrupts absolutely," is indeed an aphorism to which few Elizabethans would have subscribed; but Marlowe knew the nature of the power he put into the hands of his hero and the inevitable curse it carried with it." (W. W. Greg i Leech 1964 s. 96)

"After the bond is signed the discussion is renewed, but while the devil loses nothing in dignity of serious discourse, we can already detect a change in Faustus; his sceptical levity takes on a more truculent and jeering tone. [...] the progressive fatuity of Faustus' career, which in the clownage and conjuring tricks at Anhalt sinks to the depth of buffoonery. [...] the gradual deterioration of Faustus' character and the prostitution of his powers" (Leech 1964 s. 98 og 100).

"Faustus's great final soliloquy consummates the play in both its aspects – Morality and Heroic Tragedy – and each in its own way triumphs over the other. In fear we acquiesce in the littleness and powerlessness of man, and in pity we share his sufferings and endorse his protest." (Brockbank 1977 s. 56)

"The Chorus leaves us with, the tragic sense of waste. Faustus, who might have been a force for good, remains as a warning to those who desire a power beyond what God is prepared to grant." (Bunnell 1978 s. 37)

"Faustus's choice is Elizabethan, not medieval – he sacrifices eternity for twenty-four years of full life now – yet the authority of the Middle Ages and the Church remains. *Doctor Faustus* opens in a spirit of rebellion; it closes in one of orthodoxy. That is the basic conflict in the mind of Faustus, a man caught between two worlds." (Bunnell 1978 s. 32-33)

"Without alluding to the Old Testament, Marlowe moves in the same territories of the imagination, and feels Ezekiel's fascination for conjunctions of beauty, passion and destruction (see *Ez. xxiii*)." (Clifford Leech sitert fra Brockbank 1977 s. 52)
Hos profeten Esekiel i Det gamle testamente, kapittel 23, vers 46-49, står det om Guds straff for toprostituerte kvinner: "For så sier Herren Gud: Jeg samler en menneskemengde mot dem og gir dem over til angst og plyndring. Mengden skal steine dem og skamhugge dem med sverd. Sønnene og døtrene deres skal de drepe, og husene skal de brenne. Jeg gjør slutt på skamløsheten i landet. Alle kvinner skal ta lærdom av det, de skal ikke lenger leve skamløst som dere. Jeg gir dere igjen for skamløsheten, dere må selv bære straffen for den syndige avgudsdyrkelsen. Da skal dere kjenne at jeg er Herren Gud."

Faustus, "through his bargain with hell, has himself taken on the infernal nature, although it is made clear throughout that he still retains his human soul. [...] Faustus calls on Christ to save his soul [...] Thus the possibility of Faustus'

salvation is left nicely poised in doubt – like that of the archdeacon of scholastic speculation. It is only when, back among his students at Wittenberg, he faces the final reckoning that Faustus regains some measure of heroic dignity. [...] One good, or at least amiable, quality – apart from a genuine tenderness towards his students – we may be tempted to claim for him throughout: a love of beauty in nature and in art” (Leech 1964 s. 102-103).

“In the last phase of the play the damnation of Faustus is ruthless and absolute, the proper punishment of ‘self-conceit’. Yet we are made to feel that it is a reward too – an end at once pitiful and magnificent – with the experience of damnation endorsing the splendours of the moral order in a final vision of the wrath and the sacrificial love of God.” (Brockbank 1977 s. 30)

“A man who died in 1593 belongs to the earliest phase of Elizabethan dramatic writing. It was a phase in which formal rhetoric was the staple medium of high utterance, when the long set speech was cultivated as a matter of course, when departures into informality stood out in sharp and simple contrast. A very few years after Marlowe’s death, we can find Shakespeare and others using a much freer manner of writing, in which the tension could slacken unobtrusively.” (Leech 1964 s. 2)

Tamburlaine the Great

Marlowes *Tamburlaine the Great* (oppført i 1587) handler om en kriger som blir en mektig feltherre. “The tragic flaw in Tamburlaine’s nature goes deep. As judged by sixteenth-century standards, his passions have fallen victim to three ills: immoderation, misdirection, and delusion. Or, to put the matter another way, his tragedy is explainable in terms of the degenerate source of his inspiration, the mistaken goal of his aspiration, and the intemperate course of his desire.” (Leech 1964 s. 57) “This blindness-of-mind we may regard as the cause of Tamburlaine’s never contented life. His argument for thinking an earthly crown the sole felicity is that Nature teaches us to have aspiring minds. [...] Ambition, furthermore, takes away a man’s concern for his life; it causes him to contemn religion; and it offers violence even to the laws of nature, for it causes the murder of parents, children, and brothers.” (Leech 1964 s. 60-61)

“Tamburlaine can enjoy no rest. He is insatiably greedy for glory. He loves to flatter himself in furious and frantic actions.” (Leech 1964 s. 62) “Regarded from the Elizabethan vantage point, Tamburlaine’s idealism appears in quite another light than that in which modern criticism has interpreted it. The great Scythian’s tragedy, when measured by the canons of Marlowe’s day, is seen to be the result of uncontrolled, misdirected, and diseased passions. The spectator feels *pity* when he beholds Tamburlaine’s aspiration turned wholly toward things of earth, carrying a noble man headlong into ambition and its attendant misery. And the spectator experiences *fear* and takes warning when he sees Tamburlaine’s inspiration,

grounded in human passions rather than in divine wisdom, bringing a fevered madness. [...] Marlowe depicts Tamburlaine as the type of insatiable conqueror who falls victim to his own covetousness.” (Leech 1964 s. 67 og 69)

“One of Tamburlaine’s most important traits, his infinite aspiration, receives its first major treatment in a much discussed speech in the second act about the “thirst of reign and sweetness of a crown” (II, 7, 12-29). [...] It is a manifestation of the will to “soar above the highest sort.” When Tamburlaine seizes his first crown, the crown of Persia, he makes the act symbolic of his will [...] His contempt for earthly potentates and the assertion of his will combine in his conception of himself as the scourge of God, a conception which he shares with Hercules (III, 3, 41-54). He is the avenger, nemesis to the mighty of the world, contemptuous demonstrator of the absurdity of their claims, liberator of captives. He is not so much the instrument as the embodiment of a divine purpose. His serene confidence that his will is seconded by destiny gives him the magnificence of the hero who transcends the merely human. The activities of such a hero are always confined to the earth, though always pointing, in some sense, to a goal beyond. Thus Seneca’s Hercules Oetaeus, while rejoicing in his earthly deeds, never forgets that he is destined to become a star. Toward the end of Part II Tamburlaine begins to speak of an otherworldly goal, but even before this time the thrones and crowns of the world stand for something which though *in* the earth is yet not *of* it. Their importance to Tamburlaine lies in taking them away from tyrants like Bajazeth, for whom they have intrinsic value. Tamburlaine’s last instructions to his son are to sway the throne in such a way as to curb the haughty spirits of the captive kings (Part II, V, 3, 234-41). An earthly crown represents the sweet fruition of his purpose in being. Tamburlaine’s moving description of the aspiration for sovereignty has the utmost value in the play in presenting his double attitude towards the earth. And as he both seeks and despises earthly glory, he both claims and defies the power of the gods. “Jove himself” will protect him (I, 2, 179); not even Mars will force him to give up the crown of Persia (II, 7, 58-61). He does not belong entirely to either earth or heaven. Though he has distinctly human characteristics, both good and bad, he has something of the magnificence and the incomprehensibility of a deity. [...] He is not merely more angry, more cruel, more proud, more powerful [enn andre herskere, som han dreper]. Though sharing certain characteristics with his victims, he embodies a force of a different order.” (Leech 1964 s. 72-74 og 77)

“In the depiction of the Herculean hero there is no relaxation of the tensions between his egotism and altruism, his cruelties and benefactions, his human limitations and his divine potentialities. Marlowe never lets his audience forget these antitheses. [...] The last moments of the play appeal to the spectator’s pity by insisting on the tragic limitation of Tamburlaine as a human being.” (Leech 1964 s. 90)

Fedra

I franskmannen Jean Racines tragedier skrevet på 1600-tallet kan det være lidenskapelig kjærlighet, men det er alltid et innslag av hat i kjærligheten (Jules Lemaitre gjengitt fra Roubine 1971 s. 163). Et av Racines hovedtemaer er menneskets ensomhet (Roubine 1971 s. 218 og 221). Han er mest kjent for *Fedra* (1677), en bearbeiding av en tragedie av Evripides. For mange tragedier, og for Racines tragedier i særdeleshet, gjelder dette: “Maktkampen ser med andre ord ut til å være et viktig tragisk fundament: maktkamp mellom guder, mellom guder og mennesker, og menneskene innbyrdes. Selv om Racines personer kan ha visjoner om et annet liv, tvinges de inn i genrens eget verdisystem. Den tragiske helt streber etter makt og ære, etter å oppfylle eller bekrefte sin aristokratiske bestemmelse, også i kjærlighet eller kanskje nettopp i kjærlighet (hos Racine)” (Karin Gundersen i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 33).

Dramaene viser fram menneskers store, voldsomme lidenskaper, i et forsøk på å framstille det evig-menneskelige i livets mest avgjørende øyeblikk (Auerbach 1988 s. 367). Litteraturforskeren Erich Auerbach kaller det “den til det ytterste drevne lidenskapskulten” (1988 s. 369). Hos Racine og de andre franske tragediedikterne i hans samtid taler de tragiske personene med “sublim stilisering og hengir seg til sine lidenskapelige følelser” (Auerbach 1988 s. 364). Handlingen og språket virker løsrevet fra all hverdagsvirkelighet.

Hos Racine og de andre klassisistiske tragediedikterne er det aldri en gammel, syk eller sosialt degradert person som står i sentrum av tragedien. Det er aldri en kong Oidipus eller en kong Lear på scenen i disse dramaene (Auerbach 1988 s. 362). Tematisering av det kroppslige mente Racine hørte til på komediescenen.

I Racines dramaer er en konge, prins eller prinsesse alltid bevisst sin posisjon i samfunnet, uansett hvilke tragiske hendelser de måtte utsettes for. Selv i de sterkeste følelsesutbrudd omtaler de sin sosiale stand ved å kalle seg “fyrste”, “prinsesse” eller en annen høy tittel (Auerbach 1988 s. 355-356).

Fedra er fylt av følelser: kjærlighet, håp, skam, anger, sjalusi. Hun elsker sin stesønn, men vet at denne kjærligheten er forbudt. Temaet i Racines skuespill er lidenskapenes tragedie (Lanson og Tuffrau 1953 s. 284). Han viser sjeler i krise. I hvert menneske slumrer det impulsive krefter, og den sterkeste er kjærligheten (Lanson og Tuffrau 1953 s. 285). Derfor er det kjærligheten som oftest utløser det tragiske. Det er umulig å motstå denne kraften. For Racine er kjærligheten *fatal* (s. 285). Det hjelper ikke å bebreide seg selv, å dømme eller fordømme seg selv. Denne oppfatningen av følelsene er helt forenlig med oppfatningen innen jansenismen, den religiøse retningen som Racine stod nærmest. Jansenistene oppfattet menneskenaturen som svak, uten evne til å styre seg hvis den ikke har Guds nåde. Menneskets vilje strekker ikke til, særlig ikke hos kvinner (s. 286). Fordi kvinnene er mer i sine lidenskapers vold enn mennene, var det naturlig for Racine å skape mange kvinnelige hovedroller. Hos Racine er imidlertid både

kvinner og menn ofte impulsive og får angre dette (Lanson og Tuffrau 1953 s. 194). Slik oppstår “the ‘majestic sadness’ Racine achieved” (Secretan 1973 s. 42).

Tesevs elsker Fedra som elsker Hippolytos som elsker Aricie (Mathé og Couprie 1988 s. 30). Fedras kjærlighet til Hippolytos er sosialt forbudt, og en forbudt kjærlighet leder hos Racine til døden. I Racines skuespill er kjærligheten både en irrasjonell, uimotståelig og destruktiv kraft, og slår ned som et lyn. Fedras navn kommer fra et gresk ord for “strålende” (Mathé og Couprie 1988 s. 16). Den oppstår som en plutselig flamme og piner personen som den oppflammer (Mathé og Couprie 1988 s. 30-31). Tilværelsen blir for Fedra en lidelse, en tortur (Mathé og Couprie 1988 s. 18). Fedra kaller seg selv et monster; det er hun som (ifølge Racines forord til skuespillet) sterkest føler det skrekkelige i at hun elsker Hippolytos. I forordet skriver Racine at Fedra “verken er helt skyldig eller helt uskyldig”.

Fedra vet at hun er et offer for kjærlighetsgudinnens Afrodites hevn. Afrodite (også kjent som Venus) vil hevne seg på Solen for at denne lyste opp da hun hadde et ulovlig kjærlighetsmøte med guden Mars. Fedra er datterdatter av solguden Helios.

Gjennom bekjennelsen til Tesevs på slutten av stykket og ved modig å ta på seg ansvaret for Hippolytus’ død, “renser” Fedra seg og kan dø med en “gjenopprettet” moralsk standard (Mathé og Couprie 1988 s. 18). Hun dør med verdighet.

Hippolytos er sønn av kong Tesevs og amasonedronningen Antiope. Etter sin død ble Hippolytos æret som en gud (Mathé og Couprie 1988 s. 57; i Italia under navnet Virbius).

Den franske litteratursosiologen Lucien Goldmann “derived Racine’s ‘tragic vision’ directly from his Jansenism, and related this religious creed in turn to the discontent of a particular social class. This was the *noblesse de robe*, the higher ranks of the legal profession” som ble utmanøvrert av kongens byråkrati og som fikk en tragisk livsfølelse (Brereton 1968 s. 66-67). Goldmann setter tre begreper opp mot hverandre: Gud, verden og mennesket. “When the middle term is out of harmony with the other two or, to put the proposition in another way, when God, though not absent from the World, is ‘silent’ in it, the man who is conscious of this possesses a tragic awareness.” (Brereton 1968 s. 67) Den tragiske opplevelsen slik den kommer til uttrykk hos Racine på 1600-tallet, skyldes ifølge Goldmann en religiøs livsfølelse innen en bestemt sosial klasse.

Det har blitt hevdet at den klassiske franske tragedien er nært kulturelt og politisk knyttet til eneveldet som samfunnssystem (Sayre 2011 s. 217). Franco Moretti kaller “the age of absolutism” for “the age of tragedy” (Moretti 2005 s. 27). “In the world of tragedy the monarch is truly *absolute*.” (Moretti 2005 s. 43) “Only tragedy looks the new prince straight in the face, taking his absolutist claims at their word and systematically elaborating them.” (Moretti 2005 s. 49)

I forordet til *Berenice* (1670) skrev Racine: “Det er ikke essensielt å inkludere blod og lik i en tragedie. Det er nok at handlingen er opphøyd, skikkelsene heroiske, lidenskapene vekket, og mest av alt, at stykket puster den majestetiske tristheten som er tragediens hele fornøyelse.”

Handlingens, stedets og tidens enhet ble innen den franske klassisismen en standard som måtte følges. Tragediedikterne oppfattet det som usannsynlig at det i løpet av et par timer på scenen kunne utspille seg hendelser som lå langt fra hverandre i tid og sted. Mulighetene for å skape illusjon på scenen var små på grunn av teatrenes tekniske begrensninger (Auerbach 1988 s. 365-366).

I Frankrike på 1600-tallet var (kunstnerisk vellykkete) tragedier den litteraturen som med størst sikkerhet ga både intellektuell anerkjennelse og økonomisk gevinst (Joch og Wolf 2005 s. 51).

Tragedien på 1700-tallet

Den engelske forfatteren og dramatikerinnen Hannah Mores *Percy* (1777) “is based on a twelfth century story of Eudes de Faiel, which Belloy (the author of *Le Siège de Calais*) had already dramatised; but the horrible episode of Raoul de Coucy’s heart was, of course, omitted. The action takes place among old-fashioned English heroes and shows how Elwina, betrothed to Percy from her childhood, has wed earl Raby at her father’s behest, but cannot return his love. Just as the earl’s suspicions are being aroused at this coldness, Percy returns with glory from the crusades and hastens to his lady, not knowing that she is married. The spectators watch the sentimental lover as he is gradually trapped by the jealous husband, while the heroine is torn between duty to her marriage vow and her unconquerable passion for the suitor of her youth. In the end, Elwina goes mad and drinks poison, while Raby slays Percy, and then, learning that his wife was chaste, kills himself. Artificial and insipid as the play now seems, its combination of emotion, action and theory was considered a revelation. Besides the most ample recognition in London, the drama was acted in Vienna, and the authoress was elected a member of the Paris and Rouen academies.” (<http://www.bartleby.com/221/1209.html>; lesedato 22.06.16)

Tyskeren Johann Wolfgang von Goethes *Ifigeneia på Tauris* (1779) “epitomizes Goethe’s original approach to tragedy. [...] For sheer beauty, *Iphigenie* is nearly unsurpassed; the control of strong and vital emotions, the circumscribed setting (a holy shrine, between the King’s palace and the island’s coast), the loftiness of language and ideal, the gradual victory of enlightened humanity over barbarism: these are some of the features that make up this more meditative and lyrical, rather than dramatic, masterpiece of the period. The German term *Trauerspiel* (literally ‘play of grief’) fills the bill much better than *tragedy*: Goethe’s deepest convictions lay in an educational idea, namely the development of the individual towards self-

knowledge, towards knowledge of the great laws governing the universe, in practice, towards greater humanity, awareness and fulness of life.” (Secretan 1973 s. 72-73)

På 1700-tallet oppstod det en type tragedie som i ettertid har blitt kalt borgerlig sørgespill. Det vesentligste kjennetegnet ved disse tragediene er at personene tilhører borgerskapet (eller lav-adelen), og altså ikke er konger og prinser. Vanlige borgere i samfunnet skal i disse dramaene være i stand til å vekke tragiske følelser når deres ulykker og katastrofer framstilles på scenen. Det første skuespillet i denne tradisjonen er franskmannen Paul Landois' *Silvie* (1741). To tyske eksempler på borgerlige sørgespill er Gotthold Ephraim Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) og Friedrich Schillers *Kabal og kjærlighet* (1784). Begge handler om ulykkelige kjærlighetshistorier med en ung kvinne fra borgerskapet i sentrum av handlingen. Schillers skuespill angriper adelen som ikke kan tolerere et ekteskap mellom en borgerlig kvinne og en adelig mann.

Tragedien på 1800- og 1900-tallet

Tradisjonen med borgerlige sørgespill fortsatte på 1800-tallet. Henrik Wergeland ga i 1828 ut *Sinclars Død: Historisk nationalt Sørgespil i tre Acter med Mellemspil og Efterspil*. Tyskeren Friedrich Hebbel skrev også innen sjangeren. “Til grunn for Hebbels dramatikkk lå en tragisk verdensanskuelse. Han så enkeltindividets tilværelse som et frafall fra en opprinnelig sammenheng, et “ur-jeg”, og derfor som en form for eksistensiell synd, uavhengig av og forut for enhver individuell skyld eller konkrete sosiale omstendigheter. Karakteristisk for hans dramatikkk er de store kvinnerollene, utviklingen av tragedien gjennom avdekking av katastrofens forhistorie, i tilslutning til Sofokles' *Ødipus*, og tilknytningen til det borgerlige sørgespill. Hebbel, som selv kom fra svært beskjedne kår (hans far var murer), ville vise at tragedier kunne utspille seg også i slike omgivelser. I *Maria Magdalene* [1843] driver faren hensynet til borgerlig moral og ære ut i det absurde og får datteren Klara til å se selvmord som eneste mulighet til å oppnå uavhengighet” (Narve Fulsås i https://www.ibsen.uio.no/BRINNL_brevInnledning_7_2.xhtml; lesedato 09.08.19). Hebbel skrev også *Agnes Bernauer: Tysk sørgespill* (1851).

Den amerikanske dikteren og dramatiker George H. Boker skrev en rekke tragedier på 1800-tallet, bl.a. *Anne Boleyn* (1850) og *Francesca da Rimini* (1855). “Boker's first play, *Calaynos* [1848], was a tragedy known for its depiction of the racial issues between the Spanish and the Moors. This play attracted audiences in London, Chicago, Baltimore, and Albany. It portrays a detailed story of a wife who is seduced by her husband's devious friend, who exposes that Calaynos has Moorish ancestry. During this time of writing his plays, Boker was determining, himself, the difference between poetic and dramatic style. Boker is best remembered for his last play, *Francesca da Rimini*, which is a verse tragedy based on the story of Paolo and Francesca from the fifth canto of Dante's *Inferno*. According to critic Paul D. Voelker, this is to be known as Boker's “masterpiece,”

which some scholars rate as the “best nineteenth-century American play.” ” (http://pabook2.libraries.psu.edu/palitmap/bios/Boker__George_Henry.html; lesedato 15.06.16)

Den tyske politiker og forfatteren Ferdinand Lassalles *Franz von Sickingen: En historisk tragedie* (1859) “assigns to personality a role in determining the course of history. [...] Lassalle wanted to improve upon the historical drama as created by Schiller and Goethe; to go a step further. The historical struggle was not, as is especially the case with Schiller, merely to supply the background for the tragic conflict, while the real dramatic action is concerned only with purely individual interests and destinies. The historical conditions of the times and of the people were to be the actual subject of the tragedy, so that this should not concern itself with individuals as such, individuals who are but the representatives and embodiment of the conflicting interests, but with the greatest and most potent destinies of nations – “destinies which determine the weal or woe of the general spirit of the time, and which are made by the dramatis personae with the consuming passions begotten of historic aims, the one question of their life.” [...] As its title indicates, its central idea is the struggle of Franz von Sickingen against the German princes. Sickingen, a Franconian nobleman, was one of those nobles who, at the time of the Reformation, stood out not only against the princes of the various German states, but also against the rule of the Church of Rome in Germany. Sickingen towered above others of his class by his moral and intellectual qualities, his military capacity, his broad view, and his readiness to succour the oppressed. Together with his learned, and even more enthusiastic friend, Ulrich von Hutten, he attempted to bring about a revolutionary movement, with the object of restoring to the German Empire its past glory, but freed from the influence of Rome. But their efforts failed. The burghers in the towns and the peasants in the country had no confidence in the nobles, while most of the latter deserted their leaders. Sickingen was defeated by the superior armies of the princes, and fell, mortally wounded, at Landstul in 1523. Hutten was forced to fly to Switzerland, where he died, in poverty, at the little island of Utnau, on the Lake of Zurich. [...] “Read my tragedy,” he writes to Sophie von Soltzew; “everything I could say to you here, I have made Hutten say. He too had to bear all kinds of calumny, every form of hatred, every species of malevolence. I have made of him the mirror of my soul, and I was able to do this as his fate and my own are absolutely identical, and of astounding similarity.” ” (Eduard Bernstein i <https://www.marxists.org/reference/archive/bernstein/works/1893/lassalle/chap02.htm>; lesedato 18.12.19)

“To write tragedy means in some sense to believe, if not in God or some other metaphysical order, then at least in human dignity. It was that that made Ibsen above all a writer of modern tragedy who occasionally used comic techniques in his work to communicate an essentially tragic vision.” (Howarth 1978 s. 164) Innslag av komedie finnes f.eks. i Ibsens *Vildanden* (1884).

Den tyske forfatteren Frank Wedekinds drama *Vårløsning: En barnetragedie* (1891; på norsk 1983) har blitt oppfattet som innledningen på sjangeren barnetragedie (Wagener 1991 s. 61). Wedekind skrev om stykket: “For dette er det spesielle med denne grusomme tragedien: at barn, uten at deres sjeler er skyldige, uten patetiske lidenskaper, uten hjertekonflikter, mister lykken og livet bare gjennom å være til, gjennom sin vorden, sin kroppslige utvikling.” (sitert fra Wagener 1991 s. 112) Andre barnetragedier fra samme periode var Max Halbes *Ungdom* (1893), Henrik Ibsens *Lille Eyolf* (1894) og Gerhart Hauptmanns *Hannele* (1894) (Wagener 1991 s. 174).

Tragediesjangeren overlapper med operasjangeren i modernismen og helt opp til vår egen tid. “Verdi and Wagner are the principal tragedians of their age, and Wagner in particular is a dominant figure in the history of tragic form” skriver George Steiner (1961 s. 285). “In the twentieth century, opera has further [etter Wagners opera-tragedier] strengthened its claim to the tragic succession. There is little in the prose or the revival of verse drama to match the coherence and eloquence of tragic emotion which we find in the operas of Janáček and Alban Berg. [...] It is not a play but an opera that now holds out the most distinct promise of a future for tragedy” hevder Steiner (1961 s. 288-289).

“Is there a bleaker opera than Berg’s “Lulu,” with its wrenching 12-tone score and sordidly depressing story? It tells of a calculating femme fatale who can also be seen as a victimized young woman getting ahead as best she can in a male-dominated society. The opera would seem guaranteed to leave you shattered, almost sickened. [...] Many powerful operas wed ingenious music to grim stories, like Britten’s “Peter Grimes” and Janacek’s “Jenufa.” But Berg’s “Lulu” and his earlier masterpiece, “Wozzeck,” stand out as works with disturbing stories that provide not just grandeur but a kind of uplift. [...] Consider the story of “Lulu.” By the midpoint of the three-act opera, she has gone through three husbands, including a painter who slashes his throat when he learns more about her sexual past and a newspaper editor she shoots during a heated argument. Lulu goes to prison, contracts cholera, breaks out (thanks to the sacrifice of a lesbian countess obsessed with her), flees to Paris and winds up in London working as a prostitute, where she makes the fatal mistake of taking in the wrong client: Jack the Ripper. What makes this tale bearable rather than over the top and lends the opera tragic depth is that Berg’s music presents these outrageous characters with such brutal yet sympathetic honesty. The compositional language mostly uses Schonberg’s 12-tone technique, though Berg folds in evocations of cabaret, ragtime and jazz to subtle dramatic effect. The resulting score pulses with Expressionist tension while heaving with sadness and frailty. When music cuts to the core of roiling passions and contrary feelings, as Berg’s does, it can be distressing, but you feel heartened to be in the hands of a composer who sees human nature so acutely. The artful way he tells her story offers its own kind of redemption.” (Anthony Tommasini i <http://www.nytimes.com/2016/01/10/arts/music/from-lulu-to-madama-butterfly-tragedy-transcended-by-a-visceral-truth.html>; lesedato 08.06.16)

“Puccini’s “Madame Butterfly,” [...] is as depressing a story as opera offers. Set in Nagasaki, Japan, in the early 20th century, “Butterfly” looks unflinchingly at the racism permeating American imperialism. Pinkerton, a dashing naval lieutenant, is beguiled by the young geisha Cio-Cio-San. Pinkerton is the biggest cad in opera. That we care about him at all, even if just briefly, is due to the soaring love duet that Puccini provides at the end of the first act. At least on their wedding night, Pinkerton seems to truly adore his Butterfly. The opera’s ending is famously harrowing. After three years’ absence, Pinkerton returns with his new American wife and proposes to take his son home to be raised in the States. The stricken Butterfly agrees on the condition that Pinkerton claim the boy in person, and she times her suicide to his arrival. [...] Puccini renders Cio-Cio-San with stunning realism: an abandoned wife swept up in a tangle of fierce resolve and abject humiliation. The first time she tries to stab herself, Cio-Cio-San is interrupted by her little boy, whom she embraces almost “to suffocation,” the libretto indicates in stage directions. “Tu, tu, piccolo iddio!” (“You, you, my little god!”), she sings – anguished, molten music. No great singer of Cio-Cio-San can seem a pathetic character, and the operagoer leaves feeling that unique combination of emotions: depressed and yet not defeated. Even somehow, yes, uplifted.” (Anthony Tommasini i <http://www.nytimes.com/2016/01/10/arts/music/from-lulu-to-madama-butterfly-tragedy-transcended-by-a-visceral-truth.html>; lesedato 08.06.16) Operaen *Madame Butterfly* (1900) er basert på en novelle av amerikaneren John Luther Long.

Den sveitsiske forfatteren Friedrich Dürrenmatt hevdet: “Tragedy presupposes guilt, suffering, balance, responsibility. In the muddle of our century [dvs. 1900-tallet], in this last dance of the white race, no one is guilty and no one is responsible any longer. Nobody could help it and nobody wanted it to happen. Everybody really is dispensable. . . . That is our bad luck, not our guilt: guilt only exists now as a personal achievement, as a religious act. All we are entitled to is comedy.” (siteret fra Howarth 1978 s. 172)

Den spanske filosofen Miguel de Unamuno skrev i 1913 i boka *Om den tragiske livsfølelse* at det er religiøs fortvilelse hos oss mennesker som skaper den tragiske opplevelsen (Unamuno 1937 s. 152). Det er “den evige angsten” som er den tragiske livsfølelsens kilde (1937 s. 241). Et annet sted i samme verk hevder han at det er kjærligheten som er det mest tragiske i livet, fordi den er “illusjonens barn og desillusjonens far” (1937 s. 160). Unamuno skrev også: “Den ypperste skjønnhet er tragediens skjønnhet.” (Unamuno 1937 s. 239)

Den amerikanske dramatikerene Eugene O’Neill skrev: “The tragedy of Man is perhaps the only significant thing about him. What I am after is to get an audience leaving the theatre with an exultant feeling from seeing somebody on stage facing life, fighting against the eternal odds, not conquering, but perhaps inevitably being conquered. The individual life is made significant just by the struggle.” (siteret fra

<http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1k.htm>; lesedato 09.05.16) “*Sorga kler Elektra* er Eugene O’Neills adaptasjon av *Orestien*. O’Neill ønsket å finne en måte å gjenskape de antikke tragedienes skjebnetyngde i moderne drakt, og på slutten av 1920-tallet var det nærliggende å ty til psykoanalytisk teori. Freuds ødipus- og elektra-komplekser fikk da de greske gudenes plass som menneskelivets ubønhørlige krefter.” (*Morgenbladet* 4.–10. mai 2012 s. 35)

Den tyske dramatiker Bertolt Brecht var skeptisk til tragediesjangeren fordi den ikke åpner for menneskets revolt (gjengitt fra Bessières 2011 s. 474). Skjebnen råder uomgjengelig, og det har ingen hensikt å sette seg opp mot den. Brecht mente at denne formen for skjebnetro var påført folket av den herskende klassen for å hindre en samfunnsutvikling som truet herskerne.

Den svenske oppfinneren og prisinnstifteren Alfred Nobel skrev skjønnlitteratur, blant annet “tragedien *Nemesis*, skrevet mot slutten av hans liv. Stykket er basert på legenden om den unge romerske adelspiken Beatrice Cenci (1577-1599), som ble voldtatt av sin far og led martyrdøden etter at hun hadde hevet seg. Voldtekt, tortur og bestialske drap er viktige ingredienser i dramaet, som ble skrevet mens Nobel lå syk og ensom i sin nyinnkjøpte luksurvilla i San Remo ved den italienske Rivieraen. Lidelse finnes overalt, den stjernebestrødde himmelen er “besatt med millioner verdener, der mennesker synder og straffes, lider og sukker”. Det finnes ingen nåde, bare smerte i universet.” (Anne S. Simensen i *Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 2 i 2019 s. 50)

“Det uden tvivl mest indflydelsesrige argument mod tragediens samtidighed finder man hos G.W.F. Hegel, som i *Phänomenologie des Geistes* (1807) foretager en fortættet historiefilosofisk analyse af Sofokles’ *Antigone*, der udlægges som en nødvendig og uundgåelig konflikt mellem to ligeberettigede, men ufuldstændige retsprinsipper, hvis legitimitet begge er normativt forankrede. Det ene princip forbinder sig til familien og individet (det private), det andet til staten (det offentlige). Ifølge Hegel ophæves muligheden for tragiske sammenstød mellem individet og almenheden imidlertid med indstiftelsen af retsstaten. Retsstaten har nemlig til forskel fra polis ikke værdifællesskabet som sit grundlag. I stedet er den forankret i en procedural fornuft, der forhindrer den slags normative selvmodsigelser, tragedielitteraturen er rig på, hvor handlinger på én gang fremstår moralsk nødvendige og forbryderiske. Denne argumentation flugter med en grundantagelse i Oplysningens historiefilosofi: at modernitetens historie er en fortælling, hvor mennesket, idet det fortrænger skæbnetroen som ufornuft, vinder sin frihed. I det moderne projekt er der derfor ikke plads til en kunstform som tragedien, der insisterer på forekomsten af moralske dilemmaer, som ikke blot er uløselige, men også nødvendige. Samme konklusion når også den marxistiske tragediekritik, hvor eksempelvis Bertolt Brecht afviser tragedien, fordi den i hans øjne maskerer det kontingente som nødvendighed. Hvad tragedien bestemmer som uforanderlig skæbne, dækker i et marxistisk perspektiv over samfundsskabte konflikter, som kan løses politisk.” (Dahl 2010)

“Ifølge Schlegel-brødrene er den uafvendelige, tragiske skæbne uforenelig med et borgerligt frihedsideal, og de foretrak derfor den mere frie komedie frem for den “antikverede” tragedie. Hvad skal vi moderne dog stille op med tragediens tilsyneladende så anakronistiske skæbnebegreb? [...] Friedrich Schlegel finder ligefrem tragedien antikveret og foretrækker komediens frihedserfaring som “det skønneste symbol på borgerlig frihed”. Komediens frie og legende form er ikke hæmmet af skæbnedramaets atavistiske indhold. Samme ubehag ved den aristoteliske indlevelsespoetik finder man også langt senere hos Brecht, der heller ikke bryder sig om skæbnedramaer, fordi man ikke kan lære af dem. Brecht foretrak lærestykket, hvis helte er utragiske, fordi de formår at lære af deres erfaringer.” (Dahl 2010)

Den danske forfatteren Astrid Saalbachs skuespill *Aske til aske, støv til støv* (1998) “har mange minder om en meget omtalt kriminalsag, som kulminerede med en mordbrand, hvor en mor og to små børn brændte inde i deres hjem på Bornholm. Man kunne måske forvente, at et drama, som i den grad lader os associere til det dokumentariske også ville være optaget af en psykologisk forklaring og en moralsk dom over hovedpersonen, den unge læge, Nina. Men det sker jo ikke. [...] Stykket har en afsluttende monolog, hvor de kræfter, vi er omgivet af sammenlignes med de sorte huller i universet. Man kan ikke se dem, man kan ikke forklare dem, man kender dem kun gennem deres virkninger. Sådan er det for karaktererne i Saalbachs drama. Lidelsen slår igennem fuldstændig ukontrollerbart. Og det gør den for *alle* karaktererne. Det interessante er de øjeblikke, hvor disse kræfter slår ind i figurerne. Hvor de mister verdensfortroligheden, hvor selv deres refleksion styres af disse kræfter. Og nu kan vi jo tillade os at kalde dem kræfter. Men de svarer jo til de græske guder i den antikke tragedie, som rider menneskene som marer og jo heller ikke selv kan styre noget som helst. De er underlagt skæbnen, det er jo en af de store pointer. Saalbachs drama er et eksempel på de lommer af ekstra-moralsk natur, der kan eksistere inden i en grundlæggende moralsk kultur. Disse lommer er væsentlige, fordi vi dér bliver hjulpet til den erkendelse, at vi ikke altid skal spørge til skyld og straf, når vi står over for lidelsen, men at der i vores eksistens kan være lidelsesforhold, hvor et moralsk blik simpelt hen ikke gør fyldest, fordi det får os til at lukke af for den rædsel, der egentlig er på færde. [...] Det er jo så menneskeligt at spørge: Hvorfor? Hvem har skylden? Den ekstra-moralske tragedie er hinsides dét. Der er intet svar på “hvorfor”? [...] Det lyder, som om manglen på et egentligt tragisk perspektiv i den moderne kultur kan medføre en vis nådesløshed, fordi der hele tiden skal placeres et personligt ansvar [...] Men det kan vi nok ikke undgå i en kultur, som på mange måder er en journalistkultur. En journalist vil altid forsøge kritisk at finde ud af, hvem man kan drage til ansvar. [...] Vi er inden for det moralfilosofiske felt, men uden at kunne udpege det gode og det onde.” (Birgitte Hessela og Steen Sidenius i http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_13_2010.pdf; lesedato 09.08.19)

I Terry Eagletons bok *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003) er tragediebegrebet “så bundet til ideen om det tragiske, at det mister enhver formel

eller genretypologisk bestemmelse, hvorfor en betragtelig del af hans tragedier faktisk er hentet fra romanlitteraturen.” (Dahl 2010) Eagleton setter opp mot hverandre “two warring views of tragedy, the traditionalist’s represented by George Steiner, author of *The Death of Tragedy*, and the radicals represented by Mikhail Bakhtin, the great writer on art as carnival, are fighting on the same ground. Both camps agree that the conception of tragedy turns on a number of distinctions – “between fate and chance, free will and destiny, inner flaw and outer circumstance, the noble and the ignoble, blindness and insight, historical and universal, the alterable and the inevitable, the truly tragic and the merely piteous, heroic defiance and ignominious inertia”. The difference is that conservative critics believe, along with Nietzsche, that tragedy has died since we no longer believe in fate and the gods. This they lament: a proper appreciation of the darkness of human hearts has “ruinously yielded in our time to chance, contingency, democracy, rationality, religious disenchantment and a callow progressivism”. As Steiner puts it: “At the touch of Hume and Voltaire the noble or hideous visitations which had haunted the mind since Agamemnon’s blood cried out for vengeance disappeared altogether or took tawdry refuge among the gaslights of melodrama.” The left usually favours an anti-tragic mode. Bakhtin, the guru of alternative radical theatre in the 1960s, is against premature harmonising, the tightening of the world into a metaphysical view. He believes truth lies in the open-ended, the “carnavalesque”: a tragic plot expresses “the profound crime of all self-asserting individuality”. So the conservatives have concluded that tragedy is no longer possible while the radicals have concluded it is no longer desirable.” (Howard Brenton i <https://www.theguardian.com/books/2002/sep/21/highereducation.news>; lesedato 09.08.19)

“Steiner har direkte kaldt et af sine værker *The Death of Tragedy* (1961), og her skriver han bl.a. om tragedien, at den er så sort i sit væsen, at ethvert forsonende træk, der føjes til, vil forskyde genren til noget andet, og at vi i de moderne samfund netop vil tilføje forsonende træk, fordi vi er præget af den forestilling, at vi kan slippe af med lidelsen. De moderne samfund har satset på fornuft, videnskab, marxisme etc., og kan slet ikke lade være med at tænke i en af disse kategorier – og derfor er tragedien, ifølge Steiner, død.” (Steen Sidenius i http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_13_2010.pdf; lesedato 09.08.19)

Den tyske filosofen Christoph Menke ville med avhandlingen *Tragediens samtid: Forsøk om spill og dom* (2005; tysk tittel *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Spiel und Urteil*) “relancere tragedien som en særlig, irreducibel refleksionsform, idet han gør op med en række fastgroede forestillinger om hvad en tragedie er. Et af de vigtigste opgør i *Die Gegenwart der Tragödie* fremgår allerede af bogens titel, som insisterer på tragediens nærvær og samtidighed. Dette opgør retter sig mod en udbredt og måske ligefrem dominerende tilbøjelighed i det moderne til at anskue tragedien som en overstået eller usamtidig kunstform.” (Dahl 2010)

Death of a Salesman

Ifølge George Steiner i boka *The Death of Tragedy* (1961) er det ikke plass for tragedien som litterær sjanger når vi tror på framskritt og vitenskapelige løsninger også på store, fundamentale problemer (en medisinsk oppdagelse kunne ha kurert Osvald Alving i Ibsens *Gjengangere*). Moderne mennesker er dessuten ofte små brikker i et stort maskineri, og har derfor ikke den tragiske fallhøyden som tidligere tiders prinser og konger hadde. Mennesker faller ned og knuses, men vi ser også at noen mennesker justerer sitt selvbilde og sine mål etter omstendighetene. Noen moderne tragedier handler om små nåtidsmennesker, som det (med det greske sjangerutgangspunktet) skulle være umulig å skrive tragedier om. Moderne mennesker har ikke samme fallhøyde som en eneveldig konge, men har tvert imot bare små seire og små nederlag. Det er liv som snarere preges av langsom nedsliting eller oppsmuldring enn av stupbratte fall. En tragediehelt kan i utgangspunktet ikke avfinne seg med nedjusterte krav og trøstende illusjoner, men må velge døden når det “ekte” livet har blitt umulig.

“[T]he central figure is given a position of manifest eminence. He will appear to have a special claim to our attention, and [...] a special claim to be our victim. But in contemporary writing, unless we go back to the past for our material, we have not enough candidates for the position. In our scheme of things, the higher the eminence, the greater the responsibility and the more restricted the power. A shop steward or a students’ leader (lacking major responsibility) can exercise authority more easily than a prime minister, a president of a business firm or a university. This seems indeed to be increasingly the situation even with princes of the church. In the drama, as for a long time in the novel, we now have ordinary men as heroes, for almost all the extraordinary men live in private life and are therefore in that sense ordinary. They may, none the less, when brought to the stage or the pages of a novel, stay more firmly in our minds than men in apparently more prominent places.” (Leech 1969 s. 36)

Den tyske dikteren Gerhart Hauptmann viste med sitt skuespill *Rottene* (1911) at det tragiske ikke er knyttet til en høy sosial klasse, men at også de fattige sliterne i et samfunn kan ha en tragisk skjebne som publikum blir grepet av (Brinkmann og Poppe 1988 s. 12). En vaskehjelp kan være sentrum i en tragedie (Brinkmann og Poppe 1988 s. 67). Enhver sterk skjebne og lidelseshistorie egner seg for en tragedie, hevdet Hauptmann (gjengitt fra Brinkmann og Poppe 1988 s. 70).

Steiner hevder også at dagens ledere har mindre ansvar enn det tidligere tiders prinser og konger kunne ha. I dag er ansvaret spredt på mange, på sosiale institusjoner. Denne fordelingen (eller pulveriseringen) av ansvar gir enkeltmennesket mindre betydning, mindre selvstendighet, mindre integritet. Men det tas fortsatt livsavgjørende beslutninger, og kanskje er det evnen til å innse det smertefulle og evnen til å sørge som er det sentrale i tragediesjangeren.

“It is commonly urged that today we have not faith enough in man to see him as a tragic figure.” (Leech 1969 s. 77)

Amerikaneren Arthur Miller prøvde med *Death of a Salesman* (1949) å skrive en tragedie der hovedpersonen, selgeren Willy Loman, er en tragisk hovedperson. Willy Lomans fallhøyde er fra en innbilt storhet til en sann litenhet og ubetydelighet (Loman = low man). Willys kone Linda sier om ektemannen: “I don’t say he’s a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He’s not the finest character that ever lived. But he’s a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He’s not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person.” (Miller 1977 s. 44) Willy på sin side sier om Linda: “ ‘Cause she’s suffered Ben, the woman has suffered. You understand me?” (Miller 1977 s. 99). Kanskje er Linda en av hverdagens “stille martyrer” (Kierkegaard).

“[E]fter hvert som tomheten bak fasaden avdekkes, går det opp for oss at Lomans tragedie stikker dypere enn den brutale slutt på en karriere i en kald forretningsverden. Aldri har denne mannen vært i kontakt med verdier som ikke måles i penger, aldri hatt annet håp og andre ønsker for seg selv og sine sønner enn å gjøre karriere, øke inntektene, oppnå anseelse og beundring. [...] Biff finner til slutt ut at han hører skog og jord til, og fremfor alt at han ikke hører hjemme i farens livsløgn om ham selv som den overlegne sønnen som skal erobre verden.” (Eilif Straume i *Aftenposten* 22. april 1992 s. 35)

Willy Loman blir holdt oppe av sin families kjærlighet, tross alle hans feil og feigheter. For bak fasaden er det falskhet, svik, fiasko og livsløgn. Han lever på illusjoner om seg selv og sine to sønner. Drøm og virkelighet glir over i hverandre, og han fortrenger ubehagelige episoder fra fortiden. Sønnene vil ikke skuffe sin far, men klarer ikke å leve opp til hans skyhøye forventninger. Willys selvbilde er oppblåst, og han er langt mindre betydningsfull og verdsatt i de flestes øyne enn det han innbiller seg. Måten skuespillet *Death of a Salesman* er konstruert på gjør at vi stadig gjennomskuer Willy: hans urealistiske forhåpninger, pompøse idealer og uærlige selvbetraktninger. Denne gjennomskuingen gjør at han påkaller vår medlidenhet.

Blant mange andre har litteraturkritikeren Garland kommentert det tragiske i skuespillet: “Willy has created an image of himself which fails to correspond with Willy Loman as he is. According to the playwright, it’s the size of the discrepancy that matters. In *Salesman Loman*, the discrepancy is so great that it finally slays him. Ironically, by his own unsteady hand. In *Death of a Salesman*, the present and the past of Willy Loman exist concurrently – the “stream of consciousness” idea – until they collide in climax. Isn’t it true that the Willy Lomans of this world are their own worst tragedy? At the Morosco [= et teater,], only Linda Loman kan foresee the end. And she, as wife and mother, is powerless to prevent it. This, to me, is the play’s most tragic tragedy.” (R. Garland sitert fra Poppe 1988 s. 73)

“The failure of a great potential could never be so moving or so universally understandable as in the fate of Willy Loman, because his complete happiness

could have been so easy to attain.” (W. Hawkins sitert fra Poppe 1988 s. 74) Willy er en “enkel sjel” som først og fremst ønsker en lykkelig familie og litt økte inntekter år for år. Hans gigantiske drømmer på sine egne og sønnenes vegne skyldes at de to mindre kravene til livet ikke blir oppfylt. Emmel fokuserer på den amerikanske drømmen og skriver at *Death of a Salesman* er ”en tragisk framvisning av den typiske amerikanske suksess-optimismen som skal realiseres for enhver pris” (F. Emmel sitert fra Poppe 1988 s. 78)

Arthur Miller “sought to combine social with tragic drama, a knotty problem he has also addressed in the essay “Tragedy and the Common Man” (1949). On the one hand, so strong are the social pressures in the lives of his characters that they threaten to turn into mere victims. Tragedy, on the other hand, must present human life in terms of individual conscience and responsibility. This is the conflict at the heart of Miller’s drama, not least in the story of the failed American salesman, Willy Loman.” (Ro 1997 s. 286)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>