

Stephen Greenblatt

Myrdende bønder

Status, genre og fremstilling af oprør

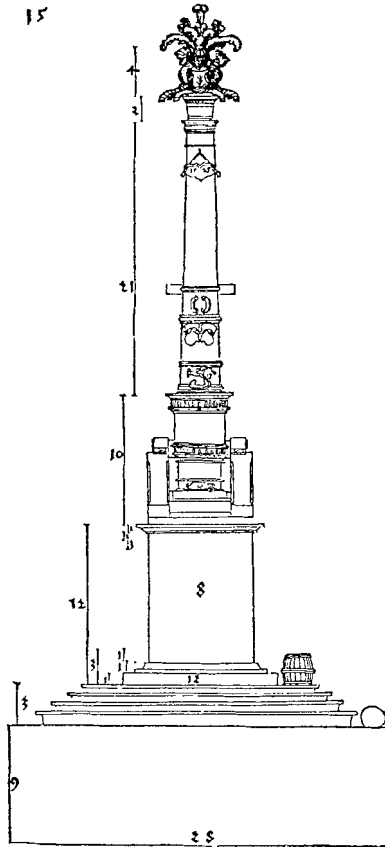
Besluttet på at placere sit lands kunst på et rationelt grundlag ved at instruere dets ungdom i færdigheder i anvendt geometri og perspektiv udgav Albrecht Dürer i 1525 sin *Unterweisung der Messung*, »En vejledning i opmåling af linier, arealer og legemer ved hjælp af kompas og lineal.« Blandt de detaljerede instruktioner - om fastlæggelsen af en cirkels centrum, konstruktionen af spiraler og ægfornede linjer, udformningen af kakkelmønstre, bygningen af et solur o.s.v. - vil jeg fæste mig ved Dürers planer for en række borgerlige monumenter, idet - hvilket jeg håber at vise - disse planer giver en suggestiv introduktion til den problematiske relation mellem genre og historisk erfaring i renaissanceen.

Dürers første forslag er det mest ligefremme og velkendte: et monument til minde om en sejr. »Det sker hyppigt«, skriver han, »at der efter et sejrrigt slag bliver rejst et mindesmærke eller en søjle på det sted, hvor fjenden blev besejret, for at minde om begivenheden og for at fortælle eftertiden om, hvordan fjenden var.«¹ Hvis fjenden var rig og magtfuld, bemærker Dürer, »kunne noget af byttet bruges til konstruktion af søjlen,« ligesom romerne havde gjort mange århundreder før. For så vidt som denne forestilling synes klassisk, er den del af en kulturel drøm - drømmen om en tilbagevenden til antik værdighed og ære - som rækker ud over mindesmærkearkitektur. Monumenter af denne type registrerer ikke kun sejrherrenes præstationer og minder de besejrede om deres nederlag, men giver en passende ramme for de ædle handlinger hos dem, som lever i deres skygge. Som sådan har disse søjler et særligt tilhørsforhold til den litterære tragedie, den genre, som beskæftiger sig med herskernes handlinger og skæbne. Når Sebastiani Serlio forestiller sig en scene egnet til opførelse af klassiske tragedier, tegner han en bybillede domineret af høje triumfsøjler.²

Men den søjle, Dürer foreslår, er alt andet end klassisk i udformningen: den består af en massiv stenkub, som bærer en tifods kanon af den type, der er kendt som en mortar, som igen bærer en 21-fods kanon kranset af fire brystpansre med høje fjer (fig.1). Er skitsen alvorligt ment eller en *capriccio*? Svært

at sige. Der blev faktisk rejst mærkelige mindesmærker over militære triumfer, men Dürers plan, som omfatter krudttønder og kanonkugler, er let foruroligende, som om kunstneren ironisk - eller er det kun uforvarende? - optegne-
de det militære artilleris triumf over selve den menneskelige heroisme. Hvor vi kunne have ventet våbenskjolde, finder vi kun brystpanse. Dürer havde sagt,

Fig. 1 Albrecht Dürer:
»Monument til minde
om en sejr« i *Unter-
weisung der Messung*,
1525.



at monumentet skulle oplyse eftertiden om, hvordan fjenden var; måske var fjenden, som Ariost mente, kanonen selv.³ Med andre ord synes skitsen at skabe i hvert fald muligheden for en intern afstand, et svælg mellem monumentets form og dets etos. Fra midt inde i de heroiske mindesmærkers genre opstår der tvivl om muligheden for at opretholde genren i dens traditionelle form. Ligesom enhver anden kunstnerisk genre er en sejrssøjle en overleveret

lighed af, at mindesmærket nogensinde bliver bygget: hverken en notorisk drukkenbolt eller hans familie og venner ville kunne forventes at påtage sig udgiften til et sådant minde. Skønt her på en mere udtalt og utvetydig måde ser man igen, at udformningen af mindesøjlen undergraver selve genren. Dette er helt bogstaveligt et utopisk projekt, et monument, som ikke ville kunne bygges nogetsteds, som Dürer selv antyder, når han forklarer, at han har undfanget skitsen *von abenteuer*, for dristighedens eller pudsighedens skyld. [Den latinske oversættelse fra 1532 siger »*Haec delectationis causa*,«, d.v.s. for fornøjelsens skyld.⁴]

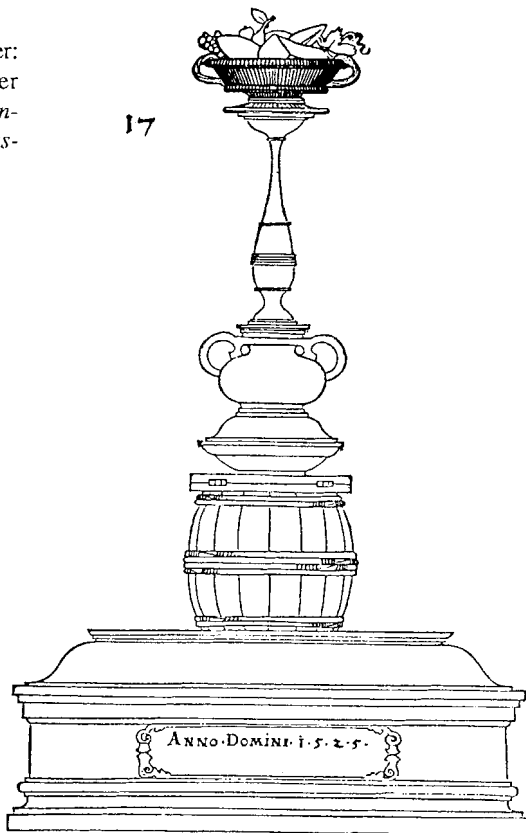
Det mest interessante af det hele er imidlertid, at mellem de heroiske og de satirisk-heroiske mindesmærker, og således mellem det tragiske og det komiske, placerer Dürer følgende bemærkelsesværdige skitse [se omslagsillustrationen. O.a.], hvis beskrivelse jeg vil citere fuldt ud:

»Hvis nogen ønsker at rejse et sejrsmonument efter at have overvundet oprørske bønder, kan han bruge udstyr som angivet i følgende instruktion: placér en kvadratisk stenblok, der måler ti fod i bredden og fire fod i højden oven på en kvadratisk stenplade, som måler tyve fod i længden og én fod i højden. I denne flades fire hjørner kan man have sammenflettede grupper af køer, får, grise etc. Men på stenblokkens fire hjørner placerer man fire kurve fyldt med smør, æg, løg og urter, eller hvad man nu synes. Midt på denne stenblok placerer man endnu en, der måler syv fod i længden og én fod i højden. På toppen af denne anden blok placerer man en solid kiste, der er fire fod høj og som måler seksenhalv fod i bredden forneden og fire fod i bredden foroven. Så placerer man en kedel med bunden i vejret oven på kisten. Kedlens diameter skal være fireenhalv fod ved kanten og tre fod i bunden. Ovenpå kedlen sætter man en ostefad, som er en halv fod høj og toenhalv fod i diameter i bunden. Dæk dette fad med en tyk plade som rager ud over dens kant. På denne plade placeres en smørkerne, som er tre fod høj og har en diameter på halvanden fod i bunden og kun én fod foroven. Dens tud skal rage ud. Oven på smørkernen placeres en velformet mælkekande, toenhalv fod høj og med en diameter, som er én fod forneden, en halv fod foroven, og som er bredere i bunden. Ned i denne kande sætter man fire kæppe, som forgrener sig til forke foroven og som strækker sig op til fireenhalv fod i højden, så kæppene rager en halv fod op, og på dem hænger man bonderedskaber, så som hakker, greb, plejle o.s.v. Oven på kæppene anbringer man et kyllingebur og en flæsketønne, hvorpå der sidder en melanolsk bonde med en sværd stukket ind i ryggen.«

kollektiv praksis, men de sociale betingelser for denne praksis - både de omstændigheder, der gør genren mulig og de objekter, som genren repræsenterer - kan skifte på en sådan måde, at det undergraver formen. Her overtager den moderne krigsteknologi bogstaveligt søjlen og netop ved at give udtryk for genren får den til at forekomme temmelig forældet.

At Dürer var ganske bevidst om de komplekse genremæssige implikationer i sit monument antydes af de to følgende planer, et »Monument til minde om en sejr over oprørske bønder« og et »Mindesmærke over en drukkenbolt.« Hvis det militære monument, vi netop har betragtet, er den rette baggrund for en tragedie, så er monumentet over drukkenbolten - som omfatter en øltønde, dækket af et brætspil, der ovenover bærer en kurv fyldt med brød, smør og ost - tydeligvis egnet til en komedie, en, hvor forhånelse og fejring (ligesom i tilfældet Falstaff) holdes i behagelig balance (fig.2). Viddet i denne skitse ligger ikke kun i dens ironisk heroiske modus, men i den ekstreme usandsyn-

Fig. 2 Albrecht Dürer:
»Mindesmærke over
en drukkenbolt« i *Unter-
weisung der Mes-
sung*, 1525.



gur på titelbladet til *Kleine Passion* (1511; fig.3), og der findes et rørende eksempel i lindetræ af Hans Leinberger (fig.4), der muligvis kan dateres til det samme år som *Unterweisung der Messung*. Hvis man iførte Leinbergers blødende Kristus forrevne klæder og udskiftede torne kronen med en blød hue, ville man få næsten præcist Dürers billede af den myrdede bonde.⁵

Således er det historiske monument, som råber på at blive bygget, men som aldrig bliver bygget, fordi kun sejrherrene betaler for monumenter: det må forblive en skitse, en plan i en malers manual, en dyster fantasi. Skitsen kan fortælle bittert om mere end én periode i den europæiske bondestands historie, men i 1525 i Tyskland refererer den i overvældende grad til en enkel, vulkansk begivenhed, der på det tidspunkt nærmede sig sin blodige afslutning: bondekrigen. I 1524 og 1525 gjorde tusinder af bønder og håndværkere oprør rundt omkring i Swaben, Franken og Thüringen. Delvis vækket af både åndelige og verdslige herskeres kamp i Tyskland for at befri sig fra undertrykkelsen fra Rom besluttede bønderne sig til at befri sig fra deres egen undertrykkelse. De angreb centrale dele af det eksisterende sociale, religiøse og politiske system og startede på at omforme hele den agrare orden.

De øvreswabiske bønders berømte Tolv Artikler krævede, at hele sognet skulle have magt til at vælge en præst, at deres tiender skulle fordeles til de fattige og trængende i de samme landsbyer, som tienderne var samlet ind i, at de skulle have lov til at jage, fiske og samle træ, at lejeafgifterne skulle reguleres og arveafgiften afskaffes, at indhegningerne af fælledele skulle standses. Men først og fremmest kundgjorde bønderne - ligesom Luther havde kundgjort, at Kristus med sit eget blod havde betalt for alle kristnes frihed - at de ikke længere ville ejes som ejendom, og de forlangte ophævelse af livegenskab og den feudale *corvée*.⁶

Skønt han i nogle øjeblikke syntes at sympatisere med mange af disse krav, udtalte Luther sig hurtigt mod rebellerne. »I hævder at ingen skal være nogen andens slave«, skriver han til sine »kære venner«, bønderne, »fordi Kristus har gjort os alle fri. Det er at gøre kristen frihed til en fuldstændig fysisk sag. Havde Abraham og andre patriarker og profeter ikke slaver? Læs hvad Paulus lærer om tjenere, som på det tidspunkt alle var slaver.«⁷ Da bønderne fremtredede med at sammenblende åndelig og verdslig frihed, idet de nedbrød den afgørende skillelinie mellem de To Riger, skrev Luther i 1525 sin berygtede pamflet »Mod de plyndrende og morderiske bondehorder.« Oprørerne, erklærer han, er djævelens håndlangere, og deres revolte er et forspil til verdens ødelæggelse: »Lad derfor enhver, som kan, slå ned, myrde, dolke, skjult eller åbenlyst, idet vi husker, at intet kan være mere giftigt, skadeligt eller djævelsk end en oprører.«⁸

Vi må antage, at de tyske fyrster, som sørgede for, at over 100.000 bønder

Hvordan skal vi opfatte dette? For os ser monumentet ud til at være det overvældende mindesmærke ikke over en sejr, men over et ondsindet forræderi. De livsopretholdende frugter af bondens arbejde er afbildet i minutiøs detaillerede - kvæget, ostene, mælk, smør, æg, flæsk, grønsager - ligesom hans redskaber på Dürers vedlagte tegning er omhyggeligt bundet op med et neg af modent korn. Oven på alt dette sidder så bonden, alene, sammenbøjet, ubevæbnet, dolket i ryggen. I sin ensomhed, elendighed og hjælpeløshed er han det direkte modsatte af den herskende klasses store mareridt i renaissance: den plyndrende horde, den mangehovede mængde, den umættelige, forvirrede og morderiske masse. Og da der ikke er afbildet nogen trussel, så synes der heller ikke at være afbildet nogen triumf: der er ikke sat noget kors over den besejrede skikkelse, ligesom søjlen heller ikke har noget symbol på, at den verdslige orden er blevet genoprettet. Derimod er selve søjlen sat sammen af alt det, som bonden frembringer, mens frembringeren er gennemboret med et sværd, hvis indgangsvinkel antyder, at dræberen stod oven over så vel som bag ham, med andre ord at offeret blev fældet på forræderisk vis, mens han sad - måske hvilende efter at have arbejdet.

I det 16. århundredes tyske kunst er der selvsagt én dominerende figur, der viser det tragiske forræderi, og det er netop denne figur, Dürers tegning kalder frem: den siddende bonde - med den venstre arm træt hvilende på det venstre lår og den højre arm understøttende det bøjede hovede - er formet tæt efter den ikonografiske type kaldet »Den lidende Kristus«. Dürer brugte selv denne fi-

*Ballione d'innu teli
m'ia cum figuris*



Fig. 3 Til venstre: Albrecht Dürer: »Siddende mand i sorg« (titelblad, første korrektur) fra *Die kleine Passion*, 1511 i ; gengivet efter Karl-Adolf Knappe, Dürer: *The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, London, 1965, p.254.

Fig. 4 Til højre: Hans Leinberg: »Den lidende Kristus«, ca. 1525, fra Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, 1475-1525*, New Haven 1980, tavle 99.

ved og sin herre med et trukket sværd. Ingen bør derfor vente, indtil hans herre befaler ham at forsvare sig, men den første, som kan, bør tage initiativet og kaste sig ind og fælde skurken og ikke bekymre sig om at begå mord.« Og som om han også tænkte på at lave et udkast til et monument til minde om sådan en handling, bemærker Luther, at i det jordiske rige - d.v.s. i det rige, hvor Gud dømmes de onde - er det rette »redskab ikke en rosenkrans eller en kærlighedsblomst, men et trukket sværd; og et sværd er et symbol på vrede, strength og straf.«¹³

Hvis Dürers skitse blev undfanget i samme ånd som Luthers bemærkninger - og jeg anser det for sandsynligt, at den blev - så havde kunstneren ikke til hensigt at fremstille forræderiet over for bønderne. Tværtimod kan vi måske sige, at monumentet faktisk deltager i forræderiet. Den bitre ironi, som vi indledningsvis opfattede, byggede mindre på konkrete vidnesbyrd om Dürers subversive sindelag end på vores egen sympati for bønder, en sympati betinget af dette århundredes ideologi, af nyere historieforskning og først og fremmest givetvis af vores sikre afstand fra 1525's frygt og forbandelse. Men denne erkendelse forekommer, skønt nødvendig, utilstrækkelig; for vores solidaritet med det tidlige 16. århundredes tyske bønder har interesse kun for så vidt, som den synes at være blevet fremkaldt af Dürers monument og ikke simpelt hen læst ind i det. Spørgsmålet er derfor, hvordan Dürer kunne skabe en glimrende, detaljeret og sammenhængende skitse, som lod sig anvende til en stærk fortolkning i den grad i strid med hans egne sandsynlige intentioner, en skitse, som i virkeligheden er blevet til to helt forskellige monumenter.

Vores fortolkningsstrategi her skal ikke være at undsige vores reaktion som anakronistisk: der var nogen i 1525, som i Dürers skitse kunne have set præcis, hvad vi indledningsvis så i den. Endnu mindre bør vi forsøge - i den »korrekte« læsnings navn - at affærdige sympatien for bønderne og inde i os selv genskabe den morderiske forbandelse, som sandsynligvis inspirerede monumentet. Vi burde snarere forsøge mere fuldstændigt at forstå de historiske og æstetiske muligheder, som førte til frembringelsen af denne mærkelige og foruroligende skitse. Her skal vi ikke vende tilbage til Dürers egne følelser, men til genrens ressourcer og pres. Den genremæssige baggrund vil føre os hen til de elementer i Dürers værk, som er anledning både til dets radikale diskontinuitet i relation til os - og derved muliggør den omvurderende fortolkning - og til dets kontinuitet. Hvis sidstnævnte er mindre slående end førstnævnte - hvis den faktisk forekommer næsten usynlig - muliggør den ikke desto mindre den fornemmelse af fremmedhed, ja af opstemthed, som udspringer af vores erkendelse af, at meningen vendes om. For det er mindesmærketraditionens overlevelse ind i det sene tyvende århundrede - vores vedvarende behov for at fremstille »historiske« begivenheder, for at konstruere monumen-

blev myrdet ved nedkæmpningen af oprøret og dets efterveer, ikke havde det store behov for Luthers opmuntring, men de henviste begejstret til hans traktat og må, så vidt vi kan se, have fundet ægte åndelig trøst i den. »Dette er mærkelige tider«, erklærer Luther, »når en fyrste bedre kan vinde himlen med blodsudgydelse, end andre kan med bøn!«⁹ For så vidt angår de oprørske bønder og deres sympatisører, så anklagede de overlevende bittert Luther for at have forrådt dem. Og det er en følelse af forræderi, har vi hævdet, som gennemsyrrer Dürers monument.

Men det er præcist her, i det øjeblik den historiske situation begynder at få skikkelse, at vores forståelse af Dürers skitse begynder at løbe ind i problemer. For mens det er muligt, at visse af hans fæller var sympatisk indstillede over for bøndernes sag,¹⁰ findes der ikke nogen lignende tegn på solidaritet, åbenlyse eller skjulte, andre steder i Dürers kunst eller skrifter. »Dürer vaklede ikke et øjeblik i sin loyalitet over for Luther«, påstår Panofsky,¹¹ og der er vidnesbyrd om - i en bemærkelsesværdig penne- og akvarelskitse lavet i samme år som *Unterweisung der Messung* - , at Dürer på bondekrigens tid delte Luthers frygt for en forestående apokalypse (fig.6). Dürer skriver neden under tegningen:

»Natten mellem onsdag og torsdag efter pinse i 1525 drømte jeg, at jeg så fire vældige søjler af vand komme ned fra himlen. Den første ramte med voldsomt raseri og en frygtelig støj fire mil fra mig og oversvømmede hele landskabet. Jeg blev så forfærdet over det, at jeg vågnede. Så faldt de andre. De var meget store. Undertiden faldt de langt borte, undertiden nær på. Og de kom ned fra sådan en højde, at de syntes at falde langsomt. Faldene blev ledsaget af så meget blæst og damp, at hele min krop endnu rystede af frygt, da jeg vågnede. Det varede længe, før jeg genvandt min sindslige vægt. Da jeg stod op om morgenen, maledede jeg, hvad jeg havde set. Gid Gud ville gøre det godt igen.«¹²

Mens Bondekrigen var på sit højeste, og mens han blev hjemsøgt af sådanne hallucinatoriske angstforestillinger om en apokalyptisk syndflod, er det muligt, at Dürer haft nydelse ved, uden iblanding af sympati eller ambivalens, at forestille sig et monument til minde om en sejr over oprørske bønder. Det, som vi opfatter som selvindlysende tegn på forræderi, ville i en sådan stemning være detaljerne i en ønskedrøm: de frygtelige horder er blevet smadret til forsvarsløse enkeltindivider ligesom de ubevæbnede bønder; oprøreren forlanger ikke længere noget, men sidder melankolsk resignerende over for sin skæbne; og denne skæbne bliver med rette repræsenteret af sværdet. »Se nu!« udbryder Luther, »En oprører er en mand, som stormer frem mod sit overho-

hed, deres sociale afstand fra ordenens bevæbnede forsvarere. (Jeg bliver mindet om den fascistiske indskrift, som stadig - eller påny - kan ses neden under kalkningen i italienske landsbyer: »Ploven furer landet, men sværdet forsvarer det.«) De komiske implikationer udgår fra inkongruensen i at inddrage pastorale og landlige elementer i en sejrssøjle, ligesom humoren i drukkenboltens mindesmærke består i den højtidelige offentlige fremstilling af brødtspillet, drikkekrusene og brødkurven. Flæsketønden, smørkernen, kyllingeburet og den slags hentyder i denne sammenhæng ikke til det centrale og vigtige i landbrugsproduktionen, men snarere til producentens fremmedartethed, til en marginalitet, som sikrer, at ingen ære vil tilkomme den besejrede bonde.

Hvis pastoralen, landidyllen og komedien både er det logiske resultat og ophævelsen af monumentets heoriske og tragiske koder, når de bliver anvendt på oprørske bønder, så udløser Dürers skitse en gensidig ophævelse: hverken hyldesten til lediggangen eller hyldesten til arbejdet overlever sværdet plantet i ryggen på bonden, og den latter, som monumentet fremkalder, bliver standset i det øjeblik, den bryder ud. For ligesom anledningen fordriver den normale symbolik i det heroiske mindesmærke, således udelukker selve monumentets form en ægte komisk behandling ved vedvarende at insistere på sejrens tragiske og episke dimensioner.

Således er altså de sammenvævede former for pres, som historien udøver på genren og genrekonventionerne på den historiske fremstilling: en sejr tænkt som verdenshistorisk betydningsfuld bliver mindet i en søjle, i hvilken fjenden reduceres til afmægtig meningsløshed, mens sejrherren bliver fuldstændig udslettet. Dürer løser klogt de genremæssige problemer, som de historiske fremstillingsvilkår frembyder, men kun for at skabe en konstruktion, som truer med at bryde sammen i sin egen antitese. Dette sammenbrud er faktisk nu fuldstændig gennemført, således at vi kun kan afdække Dürers formentlige intentioner ved at se bort fra forræderiets manifeste og »selvindlysende« billedsprog. Dette billedsprog forsvinder ikke fuldstændig; derimod bliver det bevidst undertrykt i en fortolkningsstrategi svarende til den, som Luther opfordrede til, da han bad sine læsere om at sætte enhver sympati for bønderne til side: »Der er ingen plads til tålmod eller nåde. Dette er sværdets tid, ikke nådens dag.«²⁰ På baggrund af særegenhederne i de omgivende skitser hos Dürer - en sejrssøjle, som rokker ved selve sejrssøjleens etos og en mindesøjle, som humoristisk gør nar af den mand, den påstår at ære - kan det være, at Dürer var helt bevidst om behovet for denne omfortolkning. Risikoen har nok forekommet mindre alvorlig i et land, der stadig var i den intense frygts og klassehadets greb; læsere har nok været tilbøjelige til at fortolke monumentet korrekt, og at kvæle sympatien har været en lille, æstetiseret udgave af den større og mere tvingende historiske opgave. Forræderiets symbolik, frembragt

ubevidst, med de undertrykte og revolutionære masser.¹⁸ Det vægtige og magtfulde ved Dürers skitse er, at de samme tegn kan tolkes både som den personlige uenigheds radikale ironi og som den barske hyldelse til den officielle orden. Denne uhyggelige konvergens er ikke, vil jeg mene, den teoretiske betingelse for *alle* tegn, men mulighedsbetingelsen for visse tegn i særlige historiske momenter, momenter, hvor den herskende overklasse fremmaner så barske undertrykkelsesbilleder, at de kan fordoble sig til protestbilleder.

Det er alt for let for os at opfatte muligheden for ironisk uenighed i Dürers skitse; den vanskelige opgave består i at opfatte hyldelsen til ordenen. I første omgang forekommer allusionen til Den lidende Kristus utvetydigt sympatisk over for bønderne, men Dürer kan have valgt denne ikonografiske type, fordi den stærkere end noget andet billede af kroppen, der fandtes i hans kultur, formidlede en stemning af den yderste opgivelse, forladthed og hjælpeløshed. Han kan have forventet, at hans publikum registrerede denne stemning uden at konkludere, at bønderne var lig Kristus i uskyldighed eller i sidste ende bestemt til at triumfere over dem, der pinte dem. Han kan mere præcist have følt, at det klare formål med monumentet, bondeklædningen og frem for alt sværdet i ryggen resolut ville standse enhver bevægelse i retning af at opfatte de overvundne som den pinte Kristus, og at disse træk ville efterlade betragteren alene med den magtfulde fremstilling af nederlag.

Det er givet, at denne strategi afhænger af den drastiske opsplitning af en traditionel fremstilling - af at Kristi sublimе uskyld filtreres bort fra billedet af nedbøjet, udmattet sorg. Men hele skitsen styres af lignende strategier: således opretholder Dürer, som vi har set, paradoksalt æreskoden ved at vende den om eller udelade dens hovedelementer. Her er der også en risiko: omvendingen eller ophævelsen af monumentets genre. Langt fra at undgå denne konsekvens er Dürers strategi at tage den til sig: for så vidt som sejrsmemorialer peger i retning af epos og tragedie, forsyner han det - ved at sammensætte søjlen af kvæg, landbrugsprodukter og redskaber - med tegn på pastoralen og den landlige idyl og følgelig med komiske træk. Kompositionens elementer har derudover en aktuel reference, idet bondens arbejde var et hovedspørgsmål i oprøret. Med den døde oprører på toppen af søjlen kan kornet pege i retning af den voldelige bekræftelse på *corvée*-systemet, mens kvæget ved foden kan betyde noget, der ligner Luthers bemærkning om, at i stedet for at rejse sig til oprør burde bønderne fremover takke Gud, hvis de kunne nøjes med at miste blot én ko for at kunne beholde den anden i fred.¹⁹

De bredere genremæssige implikationer er her lige så vigtige som nogen aktuel reference. De pastorale og landlige elementer, som søjlen er sammensat af, fungerer som tegn på pacificeringen af bønder - en pacificering, hvis vigtigste middel grafisk skildres øverst - og som tegn på deres sårbarhed og ring-

han vil at dræbe en gal hund. Et herorisk møde er en kamp for ære og må være i overensstemmelse med den kodex, som kræver, at kombattanterne er af nogenlunde samme byrd. Dette krav udspringer ikke i nogen rudimentær sans for »fair play«, men snarere i den tilegnelsens symbolske økonomi, som antydes af den engelske salme: »Conquering Kings their titles take / From the Foes they captive make«. ¹⁶ »Jeg vil hellere miste det skrøbelige liv,« gisper den besejrede Hotspur til Hal, »end de stolte titler, som du har vundet fra mig« (*Henry IV Første del*, 5.4.78-79). Men bønder har naturligvis ingen titler, man kan gribe, og de kan ikke fremvise nogen trofæer egnet til at smykke sejrherrens monument. I ærens økonomi er de ikke blot et ciffer, men et deficit, eftersom et nederlag for en fyrstes hænder truer med at overføre noget af fyrstens beholdning af ære til dem, mens det, som er tilbage af den sejrrige fyrstes beholdning, kan miste glansen gennem det uværdige møde.

Dürer kan således ikke opvurdere bønderne i sin skitse ved at fremstille dem som værdige fjender, lige så lidt som han kan indlægge et billede af den triumferende adelige, thi billedet kan kun blive degraderet ved et sådant lavt møde. Jeg tror, at han kunne have valgt mere symbolske fremstillingsformer som f.eks. Herkules, der dræber Hydra, men ved at gøre det, ville han have frataget sin skitse dens intellektuelle indhold, dens karakter af problemløsning. Dürer havde i de omgivende monumenter viet sig til en slags mindesmærkealisme: sejrssøjlen sammensat af kanoner, drukkenboltens søjle af mad og drikke. At have opgivet denne modus i bondesøjlen ville faktisk have signaleret et nederlag for hans kunst over for selve historien.

I stedet afbilder Dürer en bonde, men en bonde fuldstændig uden tegn på ære; han er måske blevet dræbt i kamp, men det kan lige så godt have været i et slagtehus. Sejrherrén slipper for at blive fremstillet, og selv hans sværd er uplettet, for det har ikke *mødt* en lav modstander (hvilket ville have impliceret en kamp ansigt til ansigt), men har *overmandet* ham bagfra. I en kultur, der var sensitiv over for henrettelsens semiotik, er våbnets position ikke forblevet ubemærket.¹⁷

Det er imidlertid vanskeligt at fremstille en så ekstrem ydmygelse af en enkelt, ubevæbnet mand uden at henvise til Kristus og derved risikere en semiotisk kontamination af hele denne øvelse i mindesmærker. Som vi har set, forøger Dürer denne risiko ved direkte at forme sin besejrede bonde i den ikonografiske type kaldet Den lidende Kristus. Denne æstetiske beslutning kan muligvis signalere en dyb ambivalens for Dürers vedkommende, en hemmelig, subversiv sympati med de overvundne indkodet i selve toppunktet af sejrherrens monument. Jeg tror ikke, at vi kan udelukke denne mulighed, en mulighed, som tilfredsstillende vedvarende længsel siden romantikken for at afsløre, at alle store kunstnere har solidariseret sig, omend kun indirekte og

ter i offentlige rum, for at hænge indskrifter op på bygninger og rejse sten ved vejsiden - som gør omskiftelighederne i Dürers skitse til et betydningsfuldt emne.¹⁴

Lad os repetere, at det monument, vi har betragtet i *Unterweisung der Messung*, befinder sig mellem den høje heroiske tribut til militær sejr og den ironisk-heroiske fejring af drukkenbolten, førstnævnte svarende til tragedie og sidstnævnte til komedie. Hvad betyder den mellemliggende position? Jeg vil mene, at et monument til at hylde en sejr over oprørske bønder skabte et genreproblem, et problem, som Dürer var særdeles opmærksom på, eftersom han - som vi har set - allerede nærede en munter tvivl om det mere konventionelle sejrsmonument. Dürer kan faktisk have gennemtænkt problemet såvel som fundet en løsning på det, fordi hans bog handlede om problemløsning: skitsen står ved siden af spørgsmål så som, hvordan man sammenbinder to blokke af samme størrelse, sådan at ét punkt i hvert enkelt tilfælde gennemskærer den tilsvarende flade på den anden blok.¹⁵



Fig. 5. Albrecht Dürer: »Syn af syndfloden,« 1525. Akvarel og manuskript, Wien, Kunsthistorisches Museum.

En sejr over oprørske bønder lægger op til en mindesøjle - når alt kommer til alt, afhænger den verdslige magts skæbne, d.v.s. selve den menneskelige civilisation, af denne kamp - og dog er fjenden genstand for foragt og latterliggørelse. De fyrster og adelsmænd, for hvem sådanne monumenter blev bygget, kunne ikke vinde nogen hæder af triumfen, lige så lidt som de kunne vinde

af det historiske pres på genrekoderne, kunne helbredes ideologisk som en slags »falsk bevidsthed«, en sentimental positur, som måtte overvindes, hvis de oprørske bønder skulle nedkæmpes, og hvis denne nedkæmpning skulle fejres på den rette måde.

Vi har således konstrueret en læsning af Dürers skitse ud fra det komplekse samspil af tre instanser: kunstnerens intention, genren og den historiske situation. Ved sidsnævnte forstår jeg både de specifikke objekter i fremstillingen og den specifikke struktur i ideologien og begivenheden, som giver noget - person, sted, institution, ting, idé eller handling -, der er tilstrækkelig bemærkelsesværdigt til at blive fremstillet. Hverken intention eller genre kan reduceres til denne historiske situation: en given genre, hvilket Dürers skitse magtfuldt demonstrerer, kan have stor vanskelighed ved at indpasse en særlig fremstillingsgenstand, og den kunstneriske intention har et arsenal af strategier - herunder ironi, latter, åbent oprør og subversiv underkastelse for blot at nævne nogle få - udformet til at differentiere den fra den omgivende verden. Men denne differentiering er ikke det samme som autonomi, og den vigtigste lære, der kan udtrages af vores diskussion af Dürers skitse, er, at intention og genre er lige så socialt betingede, kontingente og ideologiske størrelser som den historiske situation, de sammenføjer for at fremstille. Monumentgenren er ikke mere neutral og tidløs end Bondekriegen, og Dürers kunstneriske intention, så vidt vi har været istand til at rekonstruere den, er udtryk for en specifik måde at træde i forhold til de folk og de begivenheder, som hans skitse refererer til.

Hvis intention, genre og historisk situation alle er lige sociale og ideologiske, så konstituerer de ingenlunde et enkelt socio-ideologisk »sprog.« Tværtimod er de, som Dürers skitse viser, i realiteten særskilte kræfter, som kan støde sammen, forbinde sig eller kæmpe voldsomt med hinanden.²¹ Hvad de ikke kan, når de én gang er gået ind i et levende kunstværk, er at forblive neutrale, - »rene«, frit omkringflydende tegn -, for de er allerede i kraft af selve deres eksistens specifikke synspunkter på verden. Som sådanne stiller de krav til os, ligesom vi gør til dem: herfra stammer den mulighed, som vi allerede mødte i reaktionen på bondemonumentet, at vore egne intentioner kan tilegne sig værket og omforme dets betydning. Dürers skitse hjælper os til at se, at hvad der er på spil i fortolkningen er aldrig simpelt hen en passiv underkastelse under kunstværkets rene og enestående oprindelige betydning. Produktionen og konsumtionen af sådanne værker er ikke enhedslige fra begyndelsen; de involverer altid en mangfoldighed af interesser, hvor godt organiserede de end er, af den afgørende årsag, at kunst er social og derfor forudsætter mere end én bevidsthed. Og i vores reaktion på fortidens kunst registrerer vi uundgåeligt - hvadenten vi ønsker det eller ikke - de skift i værdier og interesser, som udgår fra det sociale og politiske livs kampe.

Jeg vil nu vende mig fra det tidlige 16. århundredes Tyskland til det sene 16. århundredes England og se kort på nogle forskellige kunstnere, der møder et genreproblem tæt sammenligneligt med Dürers. Fokusering på en enkelt kunstner tenderer til at skjule den bredde af »løsninger«, der bliver frembragt som svar på historiske tryk mod de genremæssige koder. Trykket var i dette tilfælde ikke en bondekrig, men den uro og det klassefjendskab, som lejlighedsvis angreb England i løbet af Elisabeths regeringstid. Inflation, arbejdsløshed og periodisk dårlige høstår førte, sammen med vedvarende religiøse og politiske forskelle, til en række forstyrrelser, som foruroligede den besiddende klasse. Dybden i denne foruroligelse er i nogen grad blevet skjult af den kendsgerning, at intet for alvor flammede op, intet, der kunne ligne Armadaen, konspirationerne omkring den skotske dronning Mary eller Essex' mislykkede oprør, og derfor skete der kun lidt, som kunne sætte sit mærke i rigets storslåede annaler. Men lokale historikers tålmodige arbejde har afsløret en officiel bekymring, der var tilstrækkelig intens og udbredt til at udgøre noget, der kunne ligne en national besæthed.

Alene for Essex har Emmison samlet et betragteligt antal af sager om påstået oprør, som kom for kvartals- og assiseretterne. Når den anklagede viste sig at have været tomt skrydende eller fordrukkent våsende kunne dommerne være relativt milde, skønt det er værd at bemærke, at selv i sådanne tilfælde blev der faktisk rejst anklager og foretaget efterforskninger. Således blev John Feltwell, en daglejer fra Great Wenden, i 1591 sat i gæbestokken for at have erklæret, at »Dronningen er kun en kvinde og styres af adelsmænd, og adelsmændene og lavadelen er ét fedt og lavadelen og bønderne vil holde sammen, så de fattige ikke får noget.«²² Feltwells dunkle tale om et oprør for igen at gøre verden »munter« blev tydeligvis betragtet som mundsvejr, anstødelig, men ikke en alvorlig trussel mod nogen. Når talen derimod ikke var isoleret, når der i en utilfreds periode var tegn på kollektiv aktion, var den officielle reaktion ubønhørlig. »Vi kan ikke få noget arbejde,« skal væver Edward White angiveligt have sagt i 1566, »vi har heller ingen penge, og hvis vi stjal, ville vi blive hængt, og hvis vi bad om noget, ville ingen give os det, men vi vil få en løsning en dag inden så længe, eller også vil vi tabe alt, for almindelige mennesker vil rejse sig, vi ved ikke om hvor længe, for vi venter det hver time. Så vil to-tre tusinde i Colchester og omkring Colchester rejse sig, for der behøver blot en mand ride på en hest, klappe i hænderne og råbe »De har rejst sig, de har rejst sig!« og en anden til at ringe »Vågn op«, så skal I se den hedeste høst, der nogensinde har været i England.« White og tre andre arbejdere, som havde talt på samme måde, blev hængt.²³

»De fattige hader de rige,« skrev Deloney i 1597, »fordi de ikke vil give dem arbejde: og de rige hader de fattige, fordi de forekommer dem byrdefyl-

de.«²⁴ Det er i sammenhæng med dette had, og med dets allierede: frygten, at vi skal forsøge at forstå de hyppige fremstillinger i elisabethansk litteratur af de besiddende kræfters, ordenens og den sande religions sejr over det mangehovedede uhyre. Disse fremstillinger afbilder sjældent de faktiske metoder, der som regel blev benyttet til at straffe dem, som myndighederne anså for alvorlige trusler: de tusinder af hængninger som blev foretaget lokalt i Tudor og Stuart-tidens England. I stedet for at skildre det almindelige virke af den lov, som fungerede til at beskytte ejendomsretten, fortæller engelske kunstnere oftest begivenheder, der på én gang er mere truende og mere socialt prestigeomgærdede, begivenheder farvet af de feudale fantasier, som det 16. århundredes lavadel iklædte sin brændende ambition om ære.²⁵ Således får vi i stedet for assiseretter og hampreb fortællinger om masseoprør og ridderlige sejre. Men sejrene bliver ikke mindet med den heroiske højtidelighed, der normalt forbindes med det engelske ridderskabs *Indian Summer*; de genlyder i stedet af en mærkelig latter - ikke nogen hjertelig latter, ikke engang den latter, som ledsager en pludselig lettelse oven på en trussel, men en over-spændt, grusom latter, som på én gang er fuldstændig beregnet og - ligesom i et mare-ridt - ude af kontrol. En passage fra Sidneys »nye« *Arcadia*, den udgave, som blev revideret tidligt i 1580'erne, kan tjene som eksempel. Forklædt som amazonen Zelmane og hyrden Dorus kæmper de to unge fyrster Pyrocles og Mucidorus mod »en uregerlig samling af bønder og andre rebeller«, som rejser sig mod den tåbelige, ineffektive, men legitime Kong Basilus. Den »gale mængde« tvinger det kongelige parti til tilbagetog, hvorunder heltene dygtigt gør det af med et antal af udskuddet. Her følger et eksempel på Sidneys facon:

»Åh,« sagde en møller som var halvfuld, »se hvilken lykke guttermanden har,« og med dette ord løb han med en høtyv frem mod Dorus; men vinens snarrådighed førte hans hoved så stærkt afsted, at den fik det til at løbe hurtigere end hans fødder, så han faldt pladask lige mellem Dorus' ben, som, idet han satte sin fod på hans nakke (skønt han tilbød to malkekøer og fire fedesvin for sit liv), stødte sit sværd igennem fra det ene øre til det andet; som optog det meget umildt at føle sådanne nyheder, før det havde hørt om dem, som i stedet for at høre blev udsat for sådan en følelse. Men Dorus, som overlod det til mølleren at brække sin sjæl op i vin og blod, huggede med sit tohåndssværd livet over på en anden, som natten før havde drømt, at han var vokset til at blive et par, og som havde fortolket det sådan, at han skulle giftes og havde pralet af sin drøm den morgen over for sine naboer. Men dette slag forbløffede helt en stakkels maler, som stod ved siden af med et spyd i hænderne. Denne maler skulle lave en efterligning af kampen mellem kentaurerne og

lapitterne og havde været meget begærlig efter at se nogle ordentlige sår, så han kunne fremstille dem mere livagtigt; og ført med af dette kompagni, der strømmede afsted, havde den stakkels fyr denne morgen ligefrem nydt at se virkningerne af slagene. Men dette sidste, der skete tæt på ham, forbløffede ham så meget, at han stod stille, mens Dorus, med en drejning af sit sværd, huggede begge hans hænder af. Og således vendte maleren tilbage veluddannet i sår, men med ikke så meget som en hånd til at udøve sin færdighed.«²⁶

Had og frygt for oprør nedefra har mange stemmer; hvorfor skulle de anslå denne særlige tone i dette særlige værk? Hvorfor skulle Sidney, der var følsom, gavmild og idealistisk, vælge at skildre heltene i sin romance i dette groteske og beskidte lys? Til dels ligger forklaringen i visse genkommende træk i Sidneys stil og i hans personlige omstændigheder: den aggressivitet, som ofte lader sig mærke i hans skrifter, indtrykket af angst, der er forklædt som forceret opstemthed, frustrationerne i hans politiske karriere og hans længsel efter resolut handling, ja selv det forhold, at Peshurst, hvor *Arcadia* blev skrevet og revideret, selv var et resultat af de indhegninger i begyndelsen af det 16. århundrede, som de fattige bittert havde modsat sig og bar nag over.²⁷ Disse faktorer er vigtige i ethvert forsøg på at forstå Sidneys tone, men de er utilstrækkeligt *bevidste* til i sig selv at gøre rede for hans intentioner og utilstrækkeligt *offentlige* til at gøre rede for hans værks brede appel.

Skønt det ikke blev publiceret, mens han levede, blev *Arcadia* kort efter Sidneys død en af de mest fejrede litterære præstationer i perioden, det værk, som bedre end noget andet udtrykte hele ethosen i det engelske aristokrati og hos dem - og de udgjorde en stor del af hele den ejendomsbesiddende klasse - som gjorde denne ethos til deres egen.

Hvad er da det publikumsmæssige grundlag for en passage som den, jeg netop har citeret? Hvilke sociale og æstetiske problemer forsøger Sidneys groteske komedie at løse? Svaret, mener jeg, ligger i det æstetisk kodificerede lager af social viden, d.v.s. i genren, og vi kan begynde med at bemærke visse ligheder mellem Sidneys redegørelse for sine heltes sejr over den »gale mængde« og Dürers plan til et monument til minde om en sejr over oprørske bønder. I begge tilfælde er der en iøjnefaldende insisteren på genstande, som normalt ikke ville have nogen plads i et slag; og i begge er der en overdrevet fremstilling af de socialt lavereståendes sårbarhed. Dürers monument beskytter sejrherrenes sociale status ved fuldstændig at udviske dem, idet han kun lader det hævnende sværd stå tilbage; Sidney kan naturligvis ikke på lignende vis beskytte sine helte, hvis nærvær er væsentligt for fortællingen, men romance-traditionen giver midlerne til en delvis udviskning gennem forklædning.

Som hyrden Dorus og amazonen Zelmane - forklædninger, som er påfaldende marginale i henseende til klasse og køn - får Musidorus og Pyrocles ikke deres fyrstelige ære kompromitteret af et sammenstød med uregerlige bønder. Vi kan naturligvis bemærke, at deres ære allerede blev kompromitteret af selve forklædningen - og andre steder i sit forfatterskab gør Sidney meget ud af den mulige besmudsning, der kan ligge i en forklædning sat iværk af kærlighedens magt -, men paradoksalt genskaber heltens sejr over bønderne i hvert fald delvis den ære, som bliver plettet af deres forklædning, mens deres forklædning beskytter den ære, som ellers ville være blevet plettet af en sådan sejr.

Ligesom det anonyme sværd i Dürers skitse tjener heltens forklædning i *Arcadia* også til at berøve de besejrede bønder enhver ære, som kunne tilkomme dem ud fra sejrherrenes sociale position. Og ligesom Dürer trækker Sidney omhyggeligt æreskodens grænser op ved hjælp af en frygtelig latter: kvæget på sejrssøjlen fundament og flæsketønden på toppen har deres narrative sidestykke i møllerens tilbud om »to malkekøer og fire fedesvin for sit liv« og i den grotesk komiske præcision i hver enkelt voldshandling. Bønder er naturligvis stof til latter i renaissancekunsten, men det er vigtigt at skelne mellem en latter, som nivellerer - sætter herre og bonde på linie under kødets fælles vilkår - og en latter, som forsøger at indskrive uudrydelige forskelle.²⁸ Hos en kunstner som Rabelais bekræfter latteren, at kroppen og jorden er ét, og den hylder overskridelsen eller nedbrydningen af grænser; Sidneys latter trækker derimod skarpe skillelinier: kun de andre, de besejrede knoldesparke vender tilbage til jorden, mens de adelige sejrherre stiger op over den: »Zelmane lod dem mærke forskellene mellem en ørn og en spurv med en så snarrådig vedholdenhed og en så sikker snarrådighed, at mens den ene løb baglæns af frygt, fik hans kammerat hendes sværd i maven« (379). I forhold til slaget er oprørernes professioner for Sidney medfødt latterlige, og deres skæbner svarer ikke så meget til deres ugeringer som til deres sociale meningsløshed. En »elegant fyr, skrædder af profession« og »bejler til en skrædders datter,« får sin næse hugget af og bøjer sig ned, »fordi han havde hørt, at hvis den blev sat på med det samme, ville den klæbe fast igen. Men da hans hånd var nede på jorden for at bringe næsen tilbage til hovedet, sendte Zelmane med ét slag hans hoved ned til hans næse«(380). Hvis vi genkalder os, at de smukke fyrster er bejlere til kongens døtre, fornemmer vi til fulde det sociale hierarki, der bliver udstukket gennem en sådan komisk vold.

Højdepunktet i denne episode og i Sidneys strategi m.h.t. at markere sociale statusgrænser er lemlæstelsen af den »stakkels maler«, og det er her, at vi tydeligst kan iagttage Sidney - ligesom Dürer - konfrontere den principielle fare i dette særlige fremstillingsmæssige foretagende: den utilsigtede besmudsning af de adelige sejrherre og forædlingen af den besejrede underklasse.

Faren er således udviskningen eller alternativt flytningen af grænser, sådan at vi opfatter lighed i stedet for forskel eller forræderi i stedet for sejr. Den sikreste fremgangsmåde til at undgå denne opbrydning i det faste forhold mellem hyldest og nedgøring er bogstaveligt at afhumanisere rebellerne og derved udelukke enhver antydning af lighed med sejrherrene eller kunstneren selv. Men lad os huske, at Dürer ikke gik væk fra den sympatetiske gengivelse af bonden, som truede med at invalidere hensigten med hans monument. I en gestus af æstetisk dumdristighed tog han imod truslen og overvandt den ved at fremstille den. Ligeledes her midt i skildringen af denne fægtning indfører Sidney en kunstner på samme side som - eller i det mindste i nærheden af - oprørerne, en underklassekunstner på vej til at beskrive netop sådan en fægtning. Ligheden mellem Sidney og den stakkels maler kunne se ud til at forøges af malerens motiv - slaget mellem kentaurerne og lapitterne - eftersom dette yndlingsemne i renaissancens ikonografi bruges i adskillige af *Arcadia's* litterære kilder til at beskrive netop den type konflikt som Sidney selv fremstiller.²⁹

Men hvilken trussel kunne en sådan forestillet lighed repræsentere? Truslen om et statustab til Sidney selv svarende til det, som truer hans forklædte helte. Frygten for sådant et tab plager mange af Sidneys litterære værker, intetsteds måske mere end i de retoriske knudepunkter og ironier i hans *Defense of Poetry*. Her i *Arcadia* - et værk som blev skrevet under en ydmygende forvisnings påtvungne lediggang, foranlediget af den krænkede dronning - skildrer Sidney sig selv som en unyttig lediggænger på slagmarken, en, som er dalet fra det høje heroiske kald, hvortil han fødtes, ned til en tåbelig håndværkers marginale status,³⁰ og efter at have ladet billedet stå et øjeblik ødelægger han det: »Dorus, med en drejning af sit sværd, huggede begge hans hænder af. Og således vendte maleren tilbage veluddannet i sår, men med ikke så meget som en hånd til at udøve sin færdighed.« I den grumme, stramlæbede latter som sådan en passage søger at fremkalde, bekræfter Sidney de sociale og æstetiske forskelle, som fremstillingen i sig selv kunne synes at stille spørgsmål ved: i virkeligheden angriber han den professionelle i modsætning til amatøreren, idet han hugger hænderne af den kunstner, som ville tillade sig selv at lade sig føre hen mod solidaritet med oprørerne - maleren stod ved siden af »med et spyd i hænderne« - og idet han således afskærer en kunst, som med denne solidaritet kunne kompromittere den komiske modus, hvori drab på skræddere, møllere, slagtere og fattige malere skulle fremstilles.³¹

Efter således ved hjælp af vold at have genoprettet nogle truede grænser fortsætter *Arcadia* med at henføre oprørets nederlag ikke til sværdets magt, men til ordets magt. Sværdet er utilstrækkeligt på grund af mængdens størrelse: »selve det at dræbe«, skriver Sidney, begynder at trætte fyrsterne, som

med sine øjne), at modstanderne snart blev drevet på flugt og flygtede til nogle skove ude i grænseområderne, hvor de ved at ernære sig af vildtet og drikke kun vand blev tugtet for deres fordrukne optøjer«(389).

Sidneys løsning på problemet med at fremstille en sejr over et folkeligt oprør er glimrende, men det afhænger, som vi har set, af forklædningen af de aristokratiske helte, en forklædning, hvis plet på deres fyrstelige ære kun delvis vaskes bort af oprørernes blod. Hvis vi vender os fra *Arcadia* til den anden gedigne landvinding i det sene 16. århundredes engelske litteratur, *The Faerie Queene*, møder vi en alternativ løsning, som har held med - i modsætning til Dürer - at fremstille sejrherren og - i modsætning til Sidney - fremstille ham i egen person. I 2. sang i 5. bog - trykt i 1596, tre år efter den posthume udgivelse af Sidneys værk - møder Spensers helt Artegall - retfærdighedens vinder - og hans ledsager, jermmanden Talus, en umådelig mængde samlet for at lytte til en »mægtig kæmpe«. Kæmpen - »meget beundret af tåber, kvinder og drenge« - står på en klippe med udsigt over havet og praler med, at med en »kæmpemæssig vægt i hånden« vil han veje hele verden, og føre alt tilbage til dets oprindelige ligevægtstilstand. Pøbelen flokkes omkring »som de fåbelige fluer omkring en honningkrukke« i håbet om at opnå »ubegrænset frihed«:

»Altimens *Artegall* så og hørte,
Hvorledes han vildførte sit følge af simple folk,
Nærmede han sig ham foragteligt«³³

Spensers helt bevarer således sin egen skikkelse og navn, mens han rykker frem for at konfrontere den navnløse kæmpe. Ved at fremstille den radikale leder som bogstaveligt monstrøs - for i felandet behøver sådanne grotesker naturligvis ikke fremtræde blot som den politiske retoriks billedlige overdriivelser - reducerer Spenser i høj grad truslen om utilsigtet at forædle oprøret ved at mindes dets nederlag. Kæmpen bærer i sin krops form ulydighedens uudryddelig tegn, et tegn, som forbinder ham med den oprindelige ulydighed hos de kæmper, som gjorde oprør mod Jahve og således - gennem en traditionel mytografisk analogi - til de oprørske engle i den kristne historie. Disse associationer kunne synes at opfordre helten til at angribe, ligesom han - tidligere i samme sang - havde ødelagt den mægtige saracen *Pollente*, og ligesom han - ved bogens afslutning - hugger hovedet af kæmpen Grantorto. Denne form for krig er et centralt og genkommende strukturelt princip i Spensers epos, som bygger på den ridderlige overbevisning - beslægtet med militant protestantisme - , at voldshandlinger mod onde undertrykkere er nødvendige, uundgåelige og tilgivelige. Men kæmpen i 2. sang er ikke en udpiner eller

frygter for, »om de ikke i en lang kamp skulle besejres af det at besejre«(380). Sidney anerkender så den overlegne styrkes manglende evne til at beskytte herskere mod et folkeligt oprør; heltenes militære dygtighed sætter kun dem og det kongelig parti i stand til at trække sig tilbage fra det åbne land, hvor de er totalt udsatte for et oprørsangreb, til den lidt større sikkerhed i det fyrstelige tilholdssted. Denne tilbagetrækning afbilder helt bogstaveligt bekræftelsen af standsgrænser - det kongelige parti er nu afskærmet fra den omgivende befolkning -, men grænserne er sårbare over for angreb; oprørerne »gik rundt med hakker til muren og med ild til porten for at få adgang«(381).

Konfronteret med begrænsningerne i både offensiv og defensiv militær strategi vender Sidneys helte sig til det, som for renaissancehumanister var den oprindelige og ultimative støtte for den social orden: retorik.³² I sin forklædning som Zelmane træder Pyrocles kækt frem fra tilholdsstedet, stiger hurtigt op til fyrstens dommersæde tæt ved og giver tegn til, at han ønsker at holde en tale. Mængden, som først er uvillig til at lytte, bliver beroliget af en oprørsleder, en ung bonde, som »var grebet af en smule hengivenhed for Zelmane«(382). I modsætning til de mere sangvinske humanister foregiver Sidney ikke, at Zelmanes tale ved hjælp af tropernes magiske kraft er i stand til at pacificere mængden; det er snarere snedig retorik, der gennemtrænger »deres forestillingers forrevne vildnis«(386) og genopvækker oprørernes underliggende økonomiske, politiske og sociale interessekonflikter:

»Thi håndværkerne ønskede, at korn og vin blev sat til en lavere pris og til stadighed blev holdt demede; markarbejderne, gartnerarbejderne og gårdmændene ønskede ikke noget af den slags. Landboerne krævede, at enhver skulle kunne blive en fri mand i de vigtigste byer: det brød byboerne sig ikke om. Bønderne ønskede, at hele lavadelen blev ødelagt; borgere, især kokke, barberer og de andre, som hovedsageligt levede af lavadelen, ønskede den ikke forandret«(383).

Inden længe faldt mængden fra hinanden, »idet hver enkelt dræbte den, der stod nærmest, af frygt for, at han skulle gøre det samme med ham«(388), og med kun lidt yderligere indblanding fra det kongelige partis side bliver oprøret knust. Den unge gårdmand, kunne vi måske tilføje, bliver dræbt i et sidste, parentetisk indslag af den komiske vold, som sikrer sociale skillelinier, og som driver rebellerne ud til »grænseområderne«:

»Men så kom Zelmane ned, og Basilius rykkede ud sammen med Dorus; og...lavede en sådan ravage (idet Zelmane blandt de tilbageværende ramte gårdmanden i hjertet med sit sværd, ligesom hun før havde gjort

hvortil Artegal svarer med en blanding af udfordringer, der minder om Jobs bog, og argumenter for den transcendent indretning og al forandrings ultimative selvophævelse. Skønt disse argumenter fuldt ud bliver bekræftet af episodens udfald, strider de mærkeligt nok mod digterens egne fornemmelser, i fortalen til 5. bog, som synes at være langt mere i overensstemmelse med kæmpens:

»Mig forekommer det, at jorden er ved at løbe helt ud af den form,
den fik oprindeligt i sit fastlagte udgangspunkt,
og én gang i uorden bliver denne dagligt værre og værre.«
(V.Pr.1)

Hvordan skal vi gøre rede for denne lighed, og hvordan skal vi videre forklare modsigelsen mellem den positive vurdering, der er forbundet med poetens egen redegørelse for uordenen, og den negative vurdering, der er forbundet med kæmpens helt tilsvarende redegørelse? Vi kunne forestille os, at ligheden stammer fra den kritiske, næste apokalyptiske tendens, der er genkommende i Spensers værk, fra hans fornemmelse af dyb uorden i menneskeverdenen og naturen, fra hans nagende følelse af social marginalitet, både i relation til Spenceme på Althorpe og til hoffet, og fra hans stærke opfattelse af sig selv som en profetisk moralist. Disse elementer fører naturligvis aldrig nogensinde Spenser til at opfordre til oprør eller til omfordeling af rigdommen, men de fører til en stærk formulering af argumenter, hvorpå en sådan opfordring kunne bygge. For som det tyske bondeoprør i 1525 viser, appellerede radikale protester i den tidlige moderne periode ikke til opfattelser, der var særlig fremmede i forhold til dem, der kom til udtryk i officielle kredse, men de drog snarere uacceptable konklusioner på disse sammenfaldende opfattelser.³⁴

Alligevel protesterer Artegal i 5. bog ikke kun mod kæmpens konklusioner; han protesterer lige så energisk mod de argumenter, hvorpå kæmpen beklender at bygge sit program, argumenter, der, som vi har set, ligger tæt på digterens egne. For at forklare denne tilsyneladende modsigelse kan vi fremføre - idet vi følger Paul Alpers' fintmærkende redegørelse for Spensers poetiske praksis - at *The Faerie Queenes* retoriske natur overflødiggør nødvendigheden af en strikt narrativ konsistens og appellerer i stedet til læserens »tillid til digtet,« d.v.s. hans accept af de betydninger, der fremtræder i hver enkelt episode.³⁵ Men givet den store nærhed mellem Spensers fortale og Artegals møde med kæmpen burde vi tilføje, at denne tillid afhænger af, at der trækkes en fast skilleline mellem acceptable og undergravende udgaver af de samme opfattelser, og at denne skillelinie ligesom hos Sidney og Dürer bekræftes af fremstillingen af vold:

undertrykker; han har snarere træk - med den kæmpemæssige vægt og med sin plan om at føre alt tilbage til deres rette og oprindelige forhold - som forbinder ham med Artegall selv og med Astraea, som lærte ridderen, sådan som Spenser skriver, »at veje både ret og uret / i lige vægt«(V.i.7). Og netop på det tidspunkt, hvor helten synes at berede sig til kamp - »Nærmede han sig ham foragteligt« - slår han i stedet for over i retorik: »Og talte således til ham, uden hensyn eller frygt«(V.ii.33).

Artegalls formål i den debat, der følger, er tydeligvis at nedgøre kæmpen, at udstille, hvor bedrageriske hans fordringer er, og således at skelne sikkert mellem den dæmoniske parodi på social retfærdighed og den sande retfærdighedsudøvelse, der bliver legemliggjort i Artegalls egen ridderlige kald. Men denne skelnen tilvejebringes paradoksalt nok gennem digtets insisteren ikke på den uhyggelige lighed mellem kæmpens ikonografiske tegn og Artegalls, men på den endnu mere uhyggelige lighed mellem kæmpens retorik og Spensers egen. Artegall erklærer, at det egalitære sociale projekt bliver dementeret af det geocentriske kosmos' absolutte stabilitet:

»Jorden blev sat i midten,
 hvor den forbliver uforanderligt,
 omgærdet af vande som en mur for synet;
 og disse omgivet af luft, som intet kan bevæge:
 Alle de ting, som himlene fortsætter og styrer i deres baner.

En så himmelsk retfærdighed udøses over dem,
 at hver enkelt ting kender sin sikre bestemmelse,
 i hvilken den forbliver i disse mange år,
 og iblandt dem er der endnu ikke sket nogen forandring.«
 (35-36)

Denne stabilitet - fuldendtheden af genstande »omgærdet« og »bestemt« - er afgørende bevis på Guds absolutte magt og derfor på alle skabningers - mennesker såvel som planeter - behov for passivt at underkaste sig den guddommelige vilje: »Han lader konger sidde i deres enemagt; / Han lader under-sætter adlyde deres magt« (41). Kæmpen appellerer indigneret til tegn på en kolossal forandring, som kan ses både i det fysiske univers og i den sociale orden -

»Ser I ikke, hvor dårlige alle nuværende forhold er,
 og hvordan hver stand helt forlader ordenen? -«
 (37)

»Den som *Talus* fandt så fræk i sindet,
nærmede han sig, så de var helt tæt på hinanden,
løftede ham op på skulderen,
og kastede ham ned fra klippen og druknede ham i havet.
Ligesom et skib, som den grusomme storm i frygtelig forfærdelse kaster op
på en klippe,
flår dets knuste skrog i tusinde stykker,
ødelægger al dets udrustning og smukke form,
gør det til et ynkeligt bytte for en ulykkelig skæbne.
Således styrtede den skrækkelige kæmpe ned fra klippen,
hans knuste vægt lå i mange stykker,
hans solide knogler, der alle var brækkede, brølede vildt,
således blev den højt stræbende fældet i en stor ødelæggelse.«
(49-50)

Talus' vold, da han tilintetgør kæmper, uddriver de potentielt farlige sociale følger - den praksis -, som kunne udledes fra Spensers egen veltalende sociale kritik. Den kosmologiske vision og den moralske vrede forbliver der, men »de store forventninger« om en radikal omfordeling af rigdom og magt bliver knust. Ud fra dette perspektiv er nærheden mellem fortalen og denne episode ikke generende, men en positiv kvalitet, for Spensers fortælling kan fungere som en slags træning i at forkaste de subversive konklusioner, der kan udtrages fra en tilladt moralsk vrede.

Denne vrede er vel at mærke ikke tilladt, for så vidt som den kommer til orde hos kæmper; den bliver snarere modsvaret af Artegalls argumenter for fuldstændig faste kosmologiske og sociale skillelinier. Men som et yderligere aspekt af læserens træning får Artegalls retorik ikke lov til undergrave fortalens opfattelse af uretfærdighed i verden; i så fald ville retfærdighedens ridder blive fuldstændig pacificeret: i et guddommeligt ordnet univers, hvori »ingen forandring endnu har fundet sted« i forhold til den oprindelige fuldkommenhedstilstand, ville der ikke være noget at gøre for ham. Derimod skal argumenterne forstås som sande, men *kun* i relation til kæmper, som ikke selv bliver overtalt af dem og kategorisk benægter de skillelinier, som Artegall præsenterer.³⁶

Heraf kommer nødvendigheden af at skubbe kæmper ud af kurs og heraf kommer ligeledes nødvendigheden af, at skubbet uopfordret kommer fra *Talus*, agent for den ubønhørlige udførelse af lovens strenge bogstav. I denne episodes særlige sammenhæng må Artegall fritages for nødvendigheden af direkte handling, for det ligger i hans underkendelse af kæmper, at aktiv indgriben i universet ikke kan retfærdiggøres.

Hvad vi får her, er således en strengere og mere eksplicit udgave end hos Sidney af adskillelsen af retorik og vold, en adskillelse, der her er tilstrækkelig stærk til at redde den ædle helt fuldstændig fra truslen om den tendens, der ville ligge i et møde med det lave. Truslen bliver direkte anerkendt, da »folket« oven på ødelæggelsen af kæmpen, rejser sig for at hævne; idet han så den »lovløse mængde« komme imod sig, blev Artegall »meget foruroliget«, får vi at vide, »ved ikke hvad han skal gøre«:

»For han afskyede, at hans ædle hænder skulle røre
ved en så ussel mængdes lave blod;
hvis han skulle trække sig tilbage for den,
frygtede han på den anden side, at de skulle forfølge ham med skam.
Derfor sendte han Talus til dem for at spørge
om årsagen til deres ophidselse og bede om våbenhvile.

Men så snart de så ham nærme sig,
begyndte de stikke til ham med alle deres våben,
og vildt slog de på ham fra alle sider:
dog intet kunne de såre ham, heller intet genere ham.
Men da han begyndte at række ud mod dem med sin plejl,
viftede han dem væk som en sværm af fluer;
ingen af dem turde komme ham i vejen,
men flygtede hid og did fra hvor han var,
og skjulte sig for hans syn i huller og buske.«
(52-53)

Artegall slår ind på den mere ædle kurs, som består i at overtale og at forhandle; volden - som karakteristisk bliver udløst over for dem, der fremstilles som patetisk sårbare - er en forret for Talus, som ikke er mere modtagelig for vanære end et krydsermissil.

Spensers løsning på fremstillingsproblemet omkring en sejr over et folkeligt oprør har således Talus som omdrejningspunkt, d.v.s. den allegoriske adskillelse af retorik og vold. Som følge heraf forbliver direkte handling imidlertid et problem for Spensers helt gennem resten af 5. bog som signifikant ender ikke med Artegalls strålende sejr over tyrannen Grantorto, men med forhånelser mod sejrherren fra Misundelsen, Bagtalelsen og Uhyret. Ligesom Dürer og Sidney redder Spenser det heroiske som genre, men med høje omkostninger for helten selv: hos Dürer er sejrherren fraværende, hos Sidney forklædt, hos Spenser afskåret fra heroiske handlinger, som nu pålægges et mekanisk monster. Hvis vi nu vender os mod vores sidste eksempel på en 16.

århundredes kunstner, der tumler med dette problem, møder vi en løsning, som genopretter heltens sociale status og ved at gøre det fundamentalt ændrer den heroiske genre.

Kunstneren er Shakespeare; problemet er fremstillingen af Jack Cades oprør i *Henry VI* Anden del, et skuespil, som sandsynligvis blev opført første gang i 1590. Shakespeare skildrer Cades oprør som en grotesk og dystert farce, den arketypiske underklasserevolte både i sine motiver og i sin latterlighed.³⁷ Ligesom Dürer og Sidney gør Shakespeare opmærksom på den komiske ydmyghed i oprørernes sociale oprindelser - »Der er Bests søn, garveren fra Wingham,..og Dick slagter,..og væver Smith«(4.2.21 ff.) - , og ligesom Spenser beskriver han ironisk deres »store forventninger«:

»Her i England skal man kunne købe syv halvskillingstvebakker for én skilling; et trepæglekrus skal rumme ti pægle, og det skal være en grov forbrydelse at drikke tyndtøl.«
(4.2.62-5)

Hvordan kan sådanne nogle sjovere nedgøres uden gener for sejrherrene? Ligesom for Spenser ligger svaret delvis i adskillelsen af retorik og vold. Cade og hans »pøbel« når London - »Op ad Fiskegaden! Om ad Sankt Magnus' hjørne! Slå ned for fode! Smid dem i Themsen!« (4.8.1.2) - men bliver hurtigt sat på plads, da Hertugen af Buckingham og Lord Clifford dukker op. Disse adelsmænd kommer, som de siger, som »kongens sendebud / til menigmand« og erklærer »fuld benådning« til alle, som vil gå fredeligt hjem. Et par entusiastiske taler fra aristokraterne med påkaldelse af Henry V's navn og truslen om en fransk invasion er tilstrækkeligt; oprøret bryder øjeblikkeligt sammen, staten triumferer og Cade flygter. Men hvis oprørerne let kan genoptages i de loyale englænderes rækker, idet de kun momentant var vildført af en demagog, så må oprørslederen fortsat ødelægges, og det historiske skuespil vil ikke indføre en mekanisk mand til at udføre drabet.

Shakespeares løsning er simpel, effektiv og på sin vis elegant. Cade undslipper ud på landet, men kun for at trues af sultedøden. »Derfor,« fortæller han os belejligt, »er jeg klatret over muren ind i haven her, for at se om jeg kan æde græs eller plukke en hjelmfuld salat« (4.10.6-8). Ejeren af haven kommer ind og udtrykker for sig selv pensionistpoesiens velkendte følelser:

»Å Gud, hvem ville dog tilbringe livet
i hoffets tummel, når han kunne gå
som her i fred og ro? Den lille jordlod
min far har efterladt mig, er mig nok

og er så god som noget kongerige.«
(4.10.16-19)

Ud over den kendte kontrast mellem hof og land er Shakespeare omhyggelig med i disse linier af bemærke, at taleren er havens faktiske ejer, at ejendommen er en beskeden arv, og at han således skal skelnes fra en fæster på den ene side, og en stor herre på den anden side. Denne omhu med at sætte taleren i forhold til ejendom understreges af Cades umiddelbare svar: »Der kommer ejeren og vil gribe mig som en landstryger, fordi jeg kommer ind på hans enemærker uden forlov«(4.10.24-25). Denne sidereplik, som bygger på den legale ret hos en ejendomsbesidder, der har ubetinget adkomst til sin jord, til at nedlægge omkringvandrende dyr, som kommer ind på ejendommen, gør det klart, at ejendommen er *indhegnet privat ejendom* og således ikke på nogen måde et offentligt eller alment område. Og ejerens svar på Cades groteske aggressive udfordring - »jeg skal få dig til at æde jern som en struds og sluge mit sværd som en stor knappenål« - gentager de ejendomsrettigheder, som er på spil her:

»Jeg kender dig jo ikke, grove knægt;
hvordan kan jeg vel så forråde dig?
Forstår det ikke at du bryder ind
her i min have som en tyv på rov,
idet du dristigt klatrer over muren?
Skal du nu også trodse mig med skældsord?«
(4.10.30-35)

Hvad der sker, forekommer det mig, er, at statusrelationer - »Ja, min mening er, at der har aldrig været til at være her i England, siden adelen kom i vælten«(4.2.7-9) - for vore øjne transformeres til ejendomsrelationer, og interessen, som også Sidney og Spenser deler, i at fastholde sociale og tilmed kosmiske skillelinier bliver omfortolket til en interesse i at opretholde selvejets grænser. Symbolsk ejendom viger for real ejendom. Og i denne modificerede kontekst - ejendommens snarere end rangens kontekst - forsvinder helt frygten for besmudsning i fremstillingen af et ulige socialt møde. Ejeren af haven skjuler ikke sit navn, han ser sig heller ikke om efter en anden til at udføre drabet. Tværtimod siger han stolt sit navn, da han med udelt behag gør sig klar til det ulige møde:

»Så længe England står skal ingen sige
at herremanden Alexander Iden

med overmagt slog en forsulten stakkel.
Stir mig i øjnene så stift du vil;
se om dit blik kan tvinge mit til jorden.
Sæt lem mod lem, og du står langt tilbage;
din hånd er som en finger mod min næve;
dit ben en pind, målt imod denne stolpe;«
(4.10.41-48)

Iden opfatter ikke Cade som en social oprører men som en voldelig tyvek-nægt, som har forsøgt at stjæle grønsager; deres konfrontation står ikke mellem en aristokrat og en bonde, men mellem en velnæret ejendomsbesidder og »en forsulten stakkel.« Først gennem Cades sidste ord finder Iden ud af, hvem han har slået ihjel, og hans reaktion sætter os i stand til at måle den særlige afstand mellem Shakespeares fremstilling af denne sejr og de andre, som vi har set på:

»Hvad, var det Cade jeg slog, den landsforræder?
Mit sværd, for dette skal du være helligt
og hænge på min grav når jeg er død.
Det blod skal aldrig tørres af din od;
det skal du bære som heroldens kåbe
og dermed vidne om din herres ære.«
(4.10.65-70)

Det sværd, som Dürer måtte afbilde uden nogen til at føre det, bliver Idens stolteste besiddelse; den dåd, som Sidneys helte måtte udføre i forklædning, bliver til en udmærkelse; og det blod, som Spensers ridder ikke ønskede at få på sine hænder, bliver et ærestegn. Aristokraten har overladt pladsen til ejendomsbesidderen, og det heroiske mindesmærke er blevet opsøgt i en ny genre, det historiske skuespil.

Oversat af Jørgen Holmgaard fra Stephen Greenblatt: »Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion«, i: Stephen Greenblatt (ed.): Representing the English Renaissance, Berkeley 1988. Artiklen udkom oprindeligt i Representations 1, 1983.

Noter

1. Albrecht Dürer: *The Painter's Manual*, oversat af Walter L. Strauss, N.Y., 1977, p.227.
2. Sebastiano Serlio: »*Scena tragica*«, in: *Architettura* (1551); engelsk oversættelse *The Book of Architecture*, London 1611 (Fol. 25 v).
3. *Orlando Furioso*, 9. sang: 88-91; ligeledes 11. sang: 21-28. Se Edgar Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth 1967, pp.108-9.
4. *Painter's Manual*, p.233. Den ironiske hyldelse minder om Erasmus' *Tåbelighedens pris*.
5. Denne måde at afbilde Kristus på synes at stamme fra det sene 14. århundrede og udspringer sandsynligvis fra en traditionel fremstilling af Job: den sørgende skikkelse peger således i retning af fuldstændig tålmod i ydmygelsen så vel som fuldstændig uskyld. Se G. von der Osten: »Job and Christ«, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 16, 1953, pp.153-58; Hans Kauffmann: »Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar,« *Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte)* 10, 1938, pp.166-78; Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980, pp.314. Jeg skylder professor Baxandall tak for at påpege forbindelsen mellem Dürers bonde og figuren Den lidende Kristus.
6. Om Bondekriegen se især Peter Blickle: *The Revolution of 1525*, oversat af Thomas A Brady, Jr. og H.C.Erik Midelfort, Baltimore 1981 [originaludgave 1977].
7. »Admonition to Peace, A Reply to the Twelve Articles of the Peasants in Swabia [1525],« oversat af Charles M. Jacobs, revideret af Robert C. Schultz, i *Luther's Works*, udgivet af Helmut T. Lehmann, 55 vols., Philadelphia 1967, vol. 46, p.39. Se Hubert Kirchner: *Luther and the Peasants' War*, oversat af Darrell Jodock, Philadelphia 1972; Mark U. Edwards, Jr.: *Luther and the False Brethren*, Stanford 1975, pp.60-81; Hans Althaus: *Luthers Haltung im Bauernkrieg*, Darmstadt 1969 [førsteudgave Thübingen 1952]; Robert N. Crossley: *Luther and the Peasants' War*, N.Y. 1972.
8. »Against the Robbing and Murdering Hordes of Peasants [1525],« i *Luther's Works*, vol. 46, p.50. Om Luthers apokalyptiske forventninger på dette tidspunkt se M. Greschat: »Luthers Haltung im Bauernkrieg«, *Archiv für Reformationsgeschichte* 56, 1965, pp.31-47. For et afvigende synspunkt se Hartmut Lehmann: »Luther und der Bauernkrieg«, i: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 20, 1969, pp. 129-39.
9. »Against the Robbing...,« *Luther's Works*, vol. 46, pp.53-54. Se også »Whether Soldiers, Too, Can Be Saved [1526], i *Luther's Works*, vol. 46, pp.89-137.
10. Tre unge malere, som alle havde studeret hos Dürer, blev således i januar 1525 indstævnet for byrådet i Nürnberg for at svare på anklager for radikalisme. En af dem, Barthel Beham, skulle efter sigende have erklæret, at folk skulle holde op med at arbejde, indtil al ejendom var fordelt ligeligt, og han fortalte angiveligt byrådet, at han ikke anerkendte anden autoritet end Guds. Senere i 1525 blev Hieronymus Andreae Formschneyder, som havde udskåret mange af Dürers skitser i træ, udvist af byen for åbent at have støttet de oprørske bønder. Se Walter L. Strauss: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, N.Y. 1974, vol. 4, p.2269. Sebald Beham synes imidlertid senere at have angrebet de oprørske bønder i træ-

snit udført i 1535; jeg har draget nytte af et uudgivet skrift af Keith P.F.Moxey: »Sebald Beham's 'Church Anniversary Holiday': Festive Peasants as Instruments of Repressive Humour.«

11. Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*, vol.1, p.233. Om Dürers beundring for Luther i de tidlige 1520'ere se Strauss: *Complete Drawings*, vol.4, pp.1903-1907. Dürers beundring for Luther har ikke nødvendigvis omfattet hans sociale synspunkter på Bondekrigens tid.
12. Citeret i Marcel Brion: *Albrecht Dürer: His Life and Work*, oversat af James Cleugh, London 1960, p.269; se også Strauss: *Complete Drawings*, vol.4, pp. 2280-81. Dürers udsøgte akvarel er optegnelsen af en privat erfaring, som kræver en detaljeret og omhyggelig kommentar i modsætning til det offentlige monument, som er udtænkt som et objekt, hvis symbolik er umiddelbart dechifferbar. Dürer havde tidligere nedtegnet sin vision af apokalypsen i sine umådeligt virkningsfulde illustrationer til Åbenbaringernes Bog.
13. »An Open Letter on the Harsh Book Against the Peasants [1525],« i *Luther's Works*, vol. 46, p.70.
14. Vi befinder os i en periode, hvor offentlige mindesmærker - skønt de hele tiden rejses - er ekstremt vanskelige at give et vellykket design. Bemærk den nationale debat om monumentet for de faldne i Vietnam-krigen og kontroversen omkring Robert Arnesons buste af den dræbte San Francisco-borgmester George Moscone (især omkring at en hyperrealistisk gengivelse af mordvåbnet er kommet med på piedestalen). Dürers monument er tilfældigvis trukket frem igen og omdannet til en salvadoransk poster, der cirkulerer i Berkeley. Den viser en bonde korsfæstet på landbrugsredskaber.
15. Renaissance fremviser en mærkbart forøget sensitivitet, næret af klassicismen, over for de teoretiske implikationer af genredifferentiering. Dürers skitse indebærer, omend kun som et nostalgisk og overskygget minde, eksistensen af en form for heroisk mindesmærke, hvor der er fuld sympatetisk relation mellem den genstand, som repræsenteres, og repræsentationen selv. Denne form bliver på én gang kaldt frem og ironisk (eller i det mindste spøgefuldt) repræsenteret i skitsen til et sejrsmonument lavet af genstande, som har givet sejren: et monument, som nedbryder repræsentationsafstanden, men på bekostning af den menneskelige sejrherre. Over for dette heroiske mindesmærke står det komiske monument, som afhænger af de gamle heroiske værdiers fortsatte magt, nu bevidst overtrådt for fornøjelsens skyld. Og midt imellem står, hvad vi ifølge Joel Fineman kan kalde det paradoksale hyldestmonument: på én gang en anerkendelse af afstanden mellem monumentet og de oprindelige heroiske værdier og et forsøg på at bevare disse værdier netop gennem en sådan anerkendelse.

Dette hyldestparadoks står midt imellem i en anden betydning: det befinder sig mellem den symbolske og den narrative modus. I den symbolske modus er elementerne organiseret ud fra et begrebsskema, som giver en syntaks; i den narrative modus er elementerne organiseret med henblik på at fortælle en historie, og denne historie giver også en syntaks. Men i Dürer-monumentet er der ingen syntaks; elementerne i monumentet er parataktiske. Parataxis - benægtelsen af både en paradigmatiske organisation ud fra et skema af begrebsmæssige værdier og en syntagmatisk organisation ud fra et skema af narrative værdier - er det perfekte udtryk for monumentets medierede, paradoksliggende stilling.

16. Citeret efter Julian Pitt-Rivers: »Honour and Social Status,« in J. G. Peristiany

- (red.): *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Chicago 1966, p.24. [Prosaoversættelse: Når man besejrer konger, tager man deres titler, fra fjenderne tager man til fange. O.a.]
17. Om henrettelsens semiotik se Samuel Y. Edgerton, Jr. »*Maniera and the Mannaia: Decorum and Decapitation in the Sixteenth Century*,« in: *The Meaning of Mannerism*, redigeret af Franklin W. Robinson og Stephen G. Nichols, Jr., Hanover, New Hampshire, 1972, pp.67-103.
 18. Selv hvis forskere skulle opdage et brev mod bønderne skrevet af Dürer selv, kunne nogen argumentere, at han i kølvandet på de offentlige angreb på hans studenter og medarbejdere var ironisk eller ville beskytte sig selv. Jeg burde tilføje, at et radikalt brev ville kunne underkastes lignende forbehold og tvivl. Vi må forstå, at det drejer sig om mere end Dürers personlige orientering, og vejen til en sådan forståelse er studiet af genreproblemet.
 19. »Open Letter,« *Luther's Works*, vol. 46, p.75.
 20. »Against the Robbing...,« *op.cit.*, p.53.
 21. Se Mikhail Bakhtins vigtige begreb »heteroglossia« i *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, oversat af Caryl Emerson og Michael Holquist, Austin, Texas 1981, pp. 288ff.
 22. F.G.Emmison: *Elizabethan Life: Disorder (Mainly from Essex Sessions and Assize Records)*, Chelmsford, Essex, 1970, p. 57.
 23. Emmison, *op.cit.*, pp. 63-64.
 24. Thomas Deloney: *Jack of Newberrie*, citeret i Christopher Hill: »The Many-Headed Monster in Late Tudor and Early Stuart Political Thinking,« in *From The Reformation to the Counter Reformation: Essays in Honor of Garrett Mattingly*, udgivet af Charles H. Carter, N.Y. 1965, p. 302.
 25. Se Arthur B. Ferguson: *The Indian Summer of English Chivalry*, Durham, N.C. 1960; Frances A. Yates: »Elizabethan Chivalry: The Romance of the Accession Day Tilts,« in: *Asraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975, pp. 88-111; og Ray Strong: *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1977.
 26. Sir Philip Sidney: *The Countess of Pembroke's Arcadia*, udgivet af Maurice Evans, N.Y. 1977, pp. 380-81.
 27. Om Penhursts socialhistorie findes en fin upubliceret studie : »Penhurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History,« af Don E. Wayne fra University of California, San Diego. Om Sidneys sociale holdning se Richard McCoy: *Sir Philip Sidney: Rebellion in Arcadia*, New Brunswick, N.J. 1979.
 28. Om den karnevaleske latter se Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*, oversat af Helene Iswolsky, Cambridge, Mass. 1968; om bønder og latter se Svetlana Alpers: »Bruegel's Festive Peasant«, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, 1972-72, pp. 163-76.
 29. Jack Winkler: »Lollianos and the Desperadoes,« in *Journal of Hellenic Studies* 100, 1980, pp. 155-81.
 30. Nashe gentager og parodierer dygtigt denne forestilte trussel i sin komiske, sadistiske redegørelse for mordet på anabaptisterne: »Denne fortælling bliver nødt til at opgive ånden på et eller andet tidspunkt, og lige så godt nu som at vente længere. Jeg ville med glæde slippe den med rene hænder, hvis jeg blot vidste hvordan, tegnet for denne talen om skofflikkere og kedelflikkere og rebslagere og slagtere og klatmalere, er kommet rent ud af min muses mund« (*The Unfortunate Traveler*, i:

- Elizabethan Prose Fiction*, udgivet af Merritt Lawliss, N.Y. 1967, p. 474).
31. For en oplysende redegørelse for forskellen mellem de professionelle skribenter og amatørskribenter se Richard Helgerson: *The Laureate in His Generation: Self-Presentation and the Renaissance Literary System*, Berkeley 1982. Jeg er professor Jonathan Goldberg taknemmelig for værdifulde ideer omkring »den stakkels maller.«
 32. Om retorik som social disciplin se f.eks. Thomas Wilson: *The Arte of Rhetorique*, (1560): »Jeg kan heller ikke se, at mennesker med nogen andre midler kunne være blevet bragt til at leve sammen i livsfællesskab, at opretholde byer, at handle sandt og villigt adlyde hinanden, hvis ikke mennesker oprindeligt ved kunst og veltalenhed var blevet overbevist om det, som de ganske ofte havde fundet frem til ved fornuftens hjælp. For hvilket menneske, siger jeg jer, som er bedre i stand til at opretholde sig selv ved et kraftigt mod, hellere end at leve i lav underkastelse, ville ikke snarere prøve på at herske som en herre end at leve som en undergiven: hvis han ikke ved fornuft blev overbevist om, at det tilkommer ethvert menneske at leve i sit eget kald,« i *English Literary Criticism: The Renaissance*, udgivet af O.B.Hardison, Jr., N.Y. 1963, pp. 27-28.
 33. Henvisningerne til *The Faerie Queene* er til *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*, udgivet af Edwin Greenlaw et al., Baltimore 1932-57. [Der bringes en prosaoversættelse til dansk af Spenser-citaterne. O.a.] Der findes en glimrende redegørelse for 5. bog i Angus Fletcher: *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*, Chicago 1971. Se også den værdifulde kommentering i Jane Aptekar: *Icons of Justice: Iconography and Thematic Imagery in Book V of »The Faerie Queene«*, N.Y. 1969; T.K. Dunseath: *Spenser's Allegory of Justice in Book Five of »The Faerie Queene«*, Princeton 1976.
 34. Se Stephen Greenblatt: »Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion,« i: *Glyph* 8, 1981, pp. 40-61.
 35. Paul J. Alpers: »How to Read *The Faerie Queene*,« in: *Essays in Criticism* 18, 1968, p.440. Alpers ville ikke nødvendigvis tage modsigelser, der står så tæt på hinanden, i betragtning; han anser desuden 5. bog i *The Faerie Queene* for et inferiørt arbejde fra en udmattet og demoraliseret digter.
 36. Paradokset bliver svækket, men ikke helt løst i kraft af den mytiske karakter af Spensers fortælling: 5. bog er en redegørelse for uordenens oprindelse, og Artegall, som var blevet oplært af Astraea, kan meget vel have troet, at ingen væsentlig forandring, fysisk eller moralsk, endnu havde ramt universet.
 37. Alle henvisninger til 2 *Henry VI* er til Arden-udgaven af skuespillet, udgivet af Andrew S. Cairncross, London 1957. [Her bringes citaterne i dansk oversættelse fra William Shakespeare: *Samlede Skuespil*, bind 6, København 1977. O.a.] Shakespeare bygger mindre sin beskrivelse af Cades oprør på optegnelser om det faktiske oprør i 1449-1450 end på optegnelser om bondeoprøret i 1381.

