

Proleptiske passagers betydning for katharsis

af Maren Rohde Pihlkjær

Indledning

Forskere i antik kultur og litteratur er begyndt for alvor at anvende moderne litteraturteori fra det 20. århundrede på antikke tekster, og denne applikation af moderne litteraturteori har i flere tilfælde vist, at vi, selv efter mere end 2000 år, kan se nye aspekter af antikke tekster.

I tråd med den nye tilgang vil denne artikel undersøge, om narratologien kan bidrage til en ny forståelse af de antikke græske tragedier og af det klassisk-aristoteliske begreb katharsis.

Min tese er, at proleptiske passager, som de defineres i den narratologiske metode, kan være medvirkende til at publikum opnår katharsis, hvis de proleptiske passager kan lede op til peripeti og anagnórisis.

Tesen afprøves på Aischylos' tragedietrilogi *Orestien*, som er udvalgt, da den er den eneste bevarede handlingstrilogi fra antikken, hvilket giver mulighed for at undersøge katharsis ikke bare i et enkelt stykke, men i tre stykker opført efter hinanden, ligesom athenerne selv så dem til dionysierne.¹

Forståelsen af katharsis

Det er Aristoteles *Poetik*, der ligger til grund for den omfattende diskussion af katharsis. Her nævnes katharsis i forbindelse med tragedie for første gang. Selve ordet katharsis kendes også i en medicinsk og en religiøs betydning, som i begge tilfælde kan oversættes med renselse.² Aristoteles anvender umiddelbart ordet i en hel anden kontekst, i definitionen af tragedie:

1. Madsen & Madsen 1997: 151.

2. Thomsen under udgivelse A: 5.

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (Aristoteles, Poetikken 1449b)

Tragedien defineres her som en mimesis (efterligning) af en afsluttet handling, som dramatiseres af handlende personer, og som ved at vække *eleos*³ og *fobos*⁴ kan fuldbyrde katharsis. Katharsis defineres således i *Poetikken* ud fra *eleos* og *fobos*.

Eleos og *fobos* er de eneste eksempler på affekter, som Aristoteles giver, men han gør os opmærksomme på, at de ikke er de eneste affekter, der kan foretages en renselse af. Hvilke andre affekter, han her mener, er usikkert, og artiklen vil derfor udelukkende fokusere på *eleos* og *fobos*.

Udover i 1449b nævnes katharsis kun en enkelt gang mere i *Poetikken*, 1455b; en omtale af *Ifigenia i Tauris*, hvor der er tale om renselsen af en karakter; Orestes. Denne brug af ordet *katharsis* har ikke nødvendigvis noget at gøre med begrebet katharsis i 1449b, men er snarere brugt i den medicinske eller religiøse betydning af ordet.

I Aristoteles' *Statslære* bruges igen ordet *katharsis*, 8. 1341b, denne gang i forbindelse med renselse gennem musik: Hvordan bestemte tonarter og bestemte former for musik kan gavne en stat, idet musik kan være uddannende og rensende. Aristoteles refererer i dette stykke af *Statslæren* til sin egen poetik for yderligere forklaring af katharsisbegrebet. Om han dermed henviser til et af de to steder, vi har overleveret, er ikke sikkert, da en stor del af *Poetikken* ikke er overleveret. Det er altså muligt, at Aristoteles havde en mere uddybende definition af katharsis, som siden er gået tabt.

I denne artikel bruges Ole Thomsens definition af katharsis, som i høj grad formes i Thomsens artikel *Klassisk Poetik* fra 1987. Thomsen argumenterer for, at katharsis er et religiøst begreb med en iboende terapeutisk dimension, der er afhængig af moralske faktorer.

3. Medynk eller medlidenhed

4. Frygt eller rædsel

Holdes katharsis op mod datidens grækeres opfattelse af sygdom og helbredelse, kan man ifølge Thomsen tale om en homøopatisk behandlingsform:

I denne på én gang sakrale og medicinske kontekst giver det mening at hævde, at tragedien via medynk og rædsel (ud)rensner medynk og rædsel.
(Thomsen 1987, 53)

Thomsens definition er en blanding af allerede eksisterende tanker. Den læner sig op ad Bernays' patologiske definition⁵ af katharsis, men i modsætning til Bernays' har Thomsen medtaget det religiøse og det moralske element. Der er altså tale om en form for sammensmeltning af Lessings definition af katharsis,⁶ som en moralsk renselse for dårlige affekter, og Bernays definition. Thomsen har længe arbejdet med udgivelsen af en bog om de antikke poetikker, *Øjets lyst*, som underbygger Thomsens argumentation i *Klassisk Poetik*. *Øjets lyst* er endnu ikke udgivet, men anvendes i nærværende artikel.

Thomsen vælger at forene den rent patologiske tolkning med religion og ikke mindst moral, hvormed katharsis får langt flere aspekter, end hvis katharsis f.eks. anses for at være et rent kompositorisk element, og samtidig involverer det i højere grad tilskuerne.

I Thomsens definition bliver katharsis konkret for tilskueren af tragedien, da der sker en konkret udrensning af affekter, en udrensning som Thomsen anser for tragediens højeste mål.⁷ Hvornår denne rensning sker, giver Thomsen ikke et bud på, men Aristoteles skriver selv i *Poetikken*, at peripeti⁸ og anagnórisis⁹ i forening vækker enten medynk eller rædsel, og at peripeti og anagnórisis nødvendigvis må føre til enten lykke eller ulykke.¹⁰ Thomsen gør opmærksom på, at peripeti og anagnórisis ikke altid opstår samtidig.¹¹

5. Bernays 1970: 3 – 7.

6. Lessing 1916: 313.

7. Thomsen under udgivelse A: 235.

8. Vendepunktet i handlingen, jf. Aristoteles' *Poetik* 1452a.

9. Genkendelse eller erkendelse, kan være genkendelsen af personer f.eks. ved hjælp af genstande eller erkendelsen af de foretagne handlinger, jf. Aristoteles' *Poetik* 1452a.

10. Aristoteles *De Poetica* 1452a.

11. Thomsen under udgivelse B: 21.

Når Aristoteles mener, at en tragedie udløser katharsis, mens ikke alle tragedier indebærer sammenfald mellem peripeti og anagnórisis, må man på den baggrund slutte, at peripeti og anagnórisis kan udløse medynk og rædsel hver for sig og dermed påvirke og måske endda udløse katharsis.

Narratologi

Nu, hvor katharsis er blevet defineret, er det nødvendigt at definere enkelte begreber i artiklens metode; narratologi. Narratologien er en metode, som videnskabeligt beskriver fortællinger. Den blev udviklet i sidste del af det 20. århundrede af blandt andre Gérard Genette og Mieke Ball. Traditionelt er metoden blevet anvendt på nyere tekster, men hollænderen Irene de Jong, professor i oldgræsk litteratur ved Universiteit van Amsterdam, har appliceret narratologiens metoder på antikke tekster med stor succes. Ifølge de Jong er en narratologisk analyse en analyse af fortæller og modtager, en undersøgelse af fortællingens udvikling, en karakterisering af de fiktive personer samt en analyse af tid og sted.¹²

Narratologien skelner mellem *historie* og *fortælling*: *Historien* er f.eks. den alment kendte myte, mens *fortællingen* er den narrative tekst.¹³ I tilfældet med *Orestien* betyder det, at dramatrilogien er *fortællingen*, mens myten om mordet på Agamemnon og den efterfølgende hævn er *historien*.

Tidsforholdet mellem *historien* og *fortællingen* kan variere, således at *fortællingen* kan vælge at spring frem i tid, prolepsis,¹⁴ og tilbage i tid, analepsis,¹⁵ mens *historien* er kronologisk.

Irene de Jong bruger en videreudvikling af begreberne prolepsis og analepsis, således at der kan skelnes mellem forskellige former for pro- og analepsis:¹⁶

12. De Jong 2001: VIII.

13. Genette 1990: 27; Jensen 2004: 131.

14. Genette 1990: 40.

15. Genette 1990: 40.

16. De Jong 2001: XI, XVI.

Internprolepse: Der springes ikke længere frem i tid end i *fortællingen*.

Externprolepse: Der springes længere frem i tid end i *fortællingen*.

Fortællerprolepse: Udføres af fortælleren.

Karakterprolepse: Udføres af en karakter.

(Tilsvarende termer bruges i forbindelse med analepser.)

Særligt for analepser er:

Gentagende analepse gengiver noget, der også findes et andet sted i *fortællingen*.

Fuldførende analepse gengiver noget, der ikke findes andre steder i *fortællingen*.

Karakteren eller stemmen, der fortæller, kaldes i narratologien en narrator,¹⁷ mens modtagerne kaldes narratees.¹⁸ Narrator adskiller sig fra den overordnede fortæller ved at være den, der fortæller i fortællingen. Ligeledes adskiller narratees sig fra læserne ved i fortællingen at være modtager af det, narrator fortæller. Disse begreber præciserer det forhold, at der i en fortælling kan opstå flere fortælleniveauer, hvilket f.eks. sker ved, at en narrator fremfører en beretning, hvori der også er en narrator og narratees. For at skelne mellem de forskellige niveauer anvender man tal til at angive fortælleddybden, således er narrator1 fortæller på det overordnede plan, mens narrator2 er fortæller på fortælleniveauet lige derunder osv.

Der er flere ting, man skal være opmærksom på, når man vælger at applicere narratologi på et antikt drama. For det første er metoden ikke defineret med henblik på antikke værker i det hele taget, men derimod moderne. Umiddelbart burde dette forhold ikke give problemer, da metoden er tænkt universel.

17. De Jong 2001: XV.

18. De Jong 2001: XV.

For det andet er metoden ikke tiltænkt drama, men derimod *fortællingen* som tekst. I et antikt manuskript forsvinder alle beskrivelser af karakterer og deres handlinger, steder, tanker osv. Det eneste, der bevares, er karakterernes replikker, dermed forsvinder alle eventuelle bemærkninger fra en overordnet fortæller.

For det tredje er forholdet mellem narrator og narratees anderledes i et drama: Jeg vil argumentere for, at der i et drama findes narratees i form af publikum. Det kan diskuteres, hvorvidt dette strider imod narratologiens rammer, men i flere tilfælde ville det i en analyse ikke give mening at se bort fra publikum som narratees¹. Gode eksempler herpå er at finde i de dramaer, hvor der sker en direkte henvendelse fra skuespiller til publikum,¹⁹ en henvendelse som bør indgå i en analyse.

Disse tre forhold har dog ikke forhindret forskere verden over i at anvende narratologiens principper på dramaer og antikke tekster. Som skrevet er Irene de Jong fortaler for brugen af narratologi på antikke tekster, mens forskere som Brian Richardson argumenterer for brugen af narratologi i dramaanalyse.²⁰

Proleptiske passager i *Orestien*

De vigtigste termer er nu defineret og metoden afgrænset, hvormed den egentlige analyse kan begynde. I første omgang analyseres tre udvalgte proleptiske passager, hvorefter de tre tragedier i *Orestien* analyseres med henblik på at fastslå peripeti og anagnórisis, således at tesen kan efterprøves.

For at kunne analysere de proleptiske passager i *Orestien*, er det nødvendigt at danne sig et overblik over disse passager i trilogien. Til dette formål har jeg produceret et katalog²¹ over proleptiske passager i de tre stykker. Passagerne er af meget varierende karakter, blandt andet i forhold til længde og narrator. Antallet af proleptiske passager er ligeledes meget varieret i stykkerne. Der er dog for mange proleptiske passager til, at de alle kan blive analyseret her, hvorfor tre passager, en fra hvert stykke er blevet udvalgt. De er udvalgt ud fra følgende kriterier: For det første skal passagen være af en

19. Se f.eks. Aristofanes parabaser eller Plautus' *Pseudolous* vv. 562 – 573.

20. Hühn & Sommer 2013.

21. Se bilag 1.

vis længde, hvormed de passager, der kun fylder et enkelt vers eller to, ikke går an. For det andet skal passagen ikke ligge lige op ad det, den forudsiger, da spændingsopbygningen ellers bliver for kort til en nærmere undersøgelse. Kassandras spådom er et eksempel på en proleptisk passage, hvor det forudsagte følger lige efter prolepsen. For det tredje skal alle tre tragedier repræsenteres af mindst én proleptisk passage.

I sidste ende er valget faldet på disse tre proleptiske passager:

Agamemnon vv. 125 – 155

Gravofferet vv. 526 - 550

Forsoningen vv. 64 – 84

***Agamemnon* vv. 125 – 155**

Den udvalgte proleptiske passage i *Agamemnon* befinder sig i stykkets første korsang. Vagten på kongeborgens tag har set skæret fra bavnene, der fortæller, at Troja er faldet. Derefter er koret, som består af ældre borgere i Argos, kommet ind på scenen og har leveret deres første replik samt første strofe af første korsang.

Det er ikke tydeligt, hvem koret henvender sig til i deres første replik, da det ikke gør brug af en direkte henvendelse. I v. 40²² begynder koret sin replik med at fortælle, at stykket udspiller sig i krigens tiende år. Koret fortsætter derefter med at berette om krigen i Troja, hvor Agamemnon indtil nu har befundet sig. Denne del strækker sig helt til v. 81 og fortæller noget af forhistorien til tragedien. Forhistorien har en indførende virkning, som kunne tyde på, at publikum skal ses som Narratees1 (Ne1), men der er ingen direkte henvendelser, så det er ikke entydigt.

Den indførende del skifter i v. 82, hvor koret henvender sig direkte til Klytaimestra. Henvendelsen gør Klytaimestra til Ne1, og helt frem til v. 103 er der direkte henvendelser til hende. Om Klytaimestra er på scenen, når henvendelsen finder sted, er uvist, men replikken er under alle omstændigheder henvendt til hende. I Ellen og Erik Madsens oversættelse af *Agamemnon* fra 1997 viser Klytaimestra sig ikke på scenen før i v. 257 og er altså ifølge Madsen og Madsen ikke til stede ved henvendelsen.

22. Alle tekstreferencer henviser til West 1990.

Når korsangen begynder i v. 104, er der ikke flere direkte henvendelser til Klytimestra før efter korsangen. Ligeledes genoptages forhistorien fra tidligere og dermed også den indførende virkning. Der kan altså igen argumenteres for, at publikum er det eneste tydelige bud på Ne1. Det vil sige, at koret under hele korsangen, vv. 104 – 257, fungerer som N1, mens publikum fungerer som Ne1.

N1 tager Ne1 med tilbage til dengang, hvor Agamemnon skulle til at drage af sted mod Troja med sin hær. Koret fortæller, at spåpræsten Kalchas dengang tog et varsel af to ørne, der fortærede en drægtig hare. Varslet gengives i sin fulde længde, og i Wests udgave står det anført som et direkte citat af Kalchas. Der opstår hermed to fortælleni-veauer, hvori den overordnede modtager, Ne1, stadig er publikum.

Korets fortælling har fået karakter af en ekstern fuldførende karakteranalepse. Koret (karakter) rækker her som det eneste sted i fortællingen (fuldførende) så langt tilbage i tid (*analepse*), at det går uden for fortællingen (ekstern). I denne *analepse*, vv. 123 – 159, findes en prolepse, vv. 145 – 155, idet Kalchas spår om fremtiden. Denne prolepse består af forskellige dele:

Først varsler Kalchas tvetydigt: δεξιὰ μὲν, κατάμομφα δὲ φάσματα τστρουθῶν†.²³ Direkte oversat til dansk bliver betydningen *Dels gunstige, dels kritisable tegn*.²⁴ Madsen og Madsen oversætter verset således: “Sejr, men tyngt af skyld.”²⁵ Deres tolkning gør dermed sejren i Troja til det gunstige tegn, mens ofringen af Ifigenia til skylden, der tynger krigen, gøres til det kritisable tegn. Hvis man holder fast i Madsen & Madsens tolkning, har denne del af prolepsen allerede indfundet sig før *Agamemnon*, det vil sige, at det er en del af *historien*, men ikke af *fortællingen*. Verset kan derfor ses som indførende for Ne1, selvom der er tale om en indforstået indføring. Dette tyder på, at Ne1, publikum, kender til historien, for ellers ville denne og andre referencer som f.eks. vv. 36 – 39 ikke have nogen effekt.

Dernæst påkalder Kalchas Apollon for at få ham til at standse sin søster, Artemis. Igen henviser han til Ifigenias ofring, vv. 151 – 152.

23. Aischylos Agamemnon 145.

24. I den direkte oversættelse er τστρουθῶν† ikke medtaget.

25. Madsen & Madsen 1997: 15.

I v. 153 bryder *prolepsen* de rammer, den hidtil har været underlagt. Indtil nu har den vist frem mod noget, som lå før *fortællingen*, altså en form for externprolepse, men med *οὐ δεισήνορα* viser prolepsen frem mod noget, der endnu ikke er sket i *fortællingen*, og dermed bliver prolepsen intern. Publikum ved højst sandsynligt, at tragedien handler om Agamemnons hjemkost fra Troja, og de kender formentlig også myten om, hvordan det gik ham, da han kom hjem.²⁶ Det bør altså være tydeligt for publikum, at Kalchas med disse ord *οὐ δεισήνορα* henviser til Klytaimestra.

Prolepsen er herfra udelukkende intern og omhandler fortsat Klytaimestras hævn: *μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόπονος*. West lader *Μῆνις*, Vreden, stå med stort begyndelsesbogstav og personliggør dermed vreden. Under en opførelse ville det ikke være muligt at tydeliggøre, om vreden skulle forstås som en personifikation eller ikke. Det må dog, lige meget om vreden skal opfattes som en personifikation eller ej, være en klar reference til Klytaimestra, da der ikke kan være tvivl om, at hun er den barnehævrende vrede.

Skiftet mellem ekstern- og internprolepse er meget overraskende: Forhistorien er blevet bygget op helt fra v. 40, og umiddelbart er der ikke tegn på, at kontinuiteten deri står foran en afbrydelse. Effekten af internprolepsen er derfor desto større, da Kalchas' spådom med ét bliver mere vedkommende for den følgende handling i tragedien.

Kalchas' spådom ender i v. 155, og korsangen fortsætter først med en hymne til Zeus, vv. 160 – 184, hvorefter forhistorien igen tages op til v. 247. Korsangen rundes af med en formaning om, at hvad Kalchas spår ikke vil forblive uopfyldt, v. 249, samt en formaning til Ne1, publikum, om ikke at tage sorger og ulykke på forskud.

Den interne prolepses indhold udspiller sig i v. 1343, hvor Klytaimestra, som hævn for drabet på Ifigenia, dræber Agamemnon.

Gravofferet vv. 526 – 550

Den proleptiske passage i *Gravofferet*, som her skal analyseres, finder sted ved Agamemnons gravhøj. Elektra og Orestes har mødt hinanden i v. 212 og har siden da talt om deres faders død og om muligheden for at tage hævn over drabet. I v. 514, lige før prolepsen, spørger Orestes koret, hvorfor det er ude for at ofre ved Agamemnons

26. Madsen & Madsen 1997: 154.

grav. Koret og Orestes indleder nu en dialog, under hvilken, som i resten af tragedien, publikum fungerer som ekstra Ne1.

Koret fortæller Orestes om Klytimestras grund til at sende dem ud med offeret. Fortællingen har nærmest karakter af analepse, men den afbrydes konstant af Orestes' replikker. Ikke desto mindre gengiver koret for Orestes, hvad der er sket på borgen. I vv. 525 – 534 skifter replikken efter hvert enkelt vers, opbygget således at alle Orestes' replikker er spørgsmål, som koret efterfølgende svarer på, der er altså tale om stichomythi.

Efter korets replik fortolker Orestes, vv. 540 – 550, sin moders drøm. Fortolkningen bliver proleptisk, og spørgsmålet er, hvor meget af den forudgående analepse, der hører til prolepsen. Orestes begynder sin lange replik med at gentage meget af det, koret fortalte forinden, men denne gang samles alle informationerne om drømmen til én fortælling, hvorfor man bør se hele stykket fra v. 526 til v. 550 som en samlet proleptisk passage, også selvom den egentlige forudsigelse først kommer i vv. 549 – 550. Dette skyldes, at den proleptiske del udledes af den analeptiske del af en karakter, hvorfor det er nødvendigt at se dem som en helhed. Prolepsen er en intern karakterprolepse, intern forstået således, at Orestes dræber sin mor til sidst i *Gravofferet*. Hendes død bliver, som Orestes forudsiger, *βιαιως*.

Opbygningen af denne proleptiske passage gør, at spændingen for Ne1, publikum, stiger undervejs. Drømmen gentages to gange før den tydes, og det er med til at øge spændingen. Dermed bliver virkningen af prolepsen meget kraftigere, end hvis koret havde udlagt drømmen første gang, der fortælles om den, og således er gentagelsen et virkemiddel her.

Ligeledes er indholdet i drømmen meget voldsomt og bidrager i særdeleshed til stemningsopbygningen. Klytimestra har tolket drømmen anderledes end Orestes, for hun ser slangen som Agamemnon, og derfor er det hans grav, hun ofrer til. Det er først med Orestes' tolkning, at slangen bliver til Orestes.

Publikum har *Agamemnon* i frisk erindring, og dermed også Klytimestras drab på sin mand. Drabet på Agamemnon er i lige så høj grad *βιαιως*, som det drab Orestes varsler Klytimestra. *βιαιως* skaber dermed en klar forbindelse mellem de to drab.

Således trækkes der i prolepsen mange paralleller mellem de forskellige karakterer og deres handlinger. Alle disse paralleller er med til at øge spændingen, og publikums kendskab til *historien* vil for alvor understøtte spændingen, idet publikum ved, at Orestes' forudsigelse er sand.

Prolepsen viser frem til v. 973, hvor Orestes dræber sin mor.

***Forsoningen* vv. 64 – 84**

I *Forsoningen* er der næsten ingen proleptiske passager. Umiddelbart er der kun denne ene. Forklaringen kan måske findes i opbygningen af *Forsoningen*, som på flere måder adskiller sig fra de to andre tragedier i *Orestien*:

En af de mest iøjnefaldende forskelle er den synliggjorte tilstedeværelse af overnaturlige væsner. Guderne, Apollon og Athene, optræder som karakterer i *Forsoningen*, og ligeledes er Erinyerne gjort til agerende karakterer. Endvidere er Klytimestras genfærd også med for en kort bemærkning. I hverken *Agamemnon* eller *Gravofferet* repræsenteres det overnaturlige af karakterer, selvom det kunne virke oplagt at lade Agamemnons genfærd vise sig for sine børn, da de står ved hans grav.

Endvidere står handlingen i *Forsoningen* mere stille end i *Agamemnon* og *Gravofferet*, da størstedelen af *Forsoningen* omhandler retssagen i Athen. Retssagen sættes af Athene, og med hendes entre i v. 397 tager retssagen for alvor form og fortsætter stykket ud. Man kunne derfor fristes til at sige, at der er mere snak end action i *Forsoningen*.

Netop handlingens stilstand kan være med til at forklare, hvorfor der ikke er flere *prolepser* i *Forsoningen*. Den ene, der er, dækker på mange måder hele handlingen i tragedien: *Prolepsen* ligger meget tidligt i værket og gennemgår meget grundigt, hvad der kommer til at ske i tragedien. Den fremføres af Apollon til Orestes. Igen fungerer publikum som Ne1. Modsat de to tidligere analyserede prolepser har denne prolepse ingen analeptisk del.

Prolepsen er en intern karakterprolepse, der på mange måder giver publikum et godt overblik over stykket. Først sættes scenen, v. 67 – 73: Erinyerne, som jager Orestes, er blevet lullet i søvn af Apollon, og sidstnævnte har nu muligheden for at fortælle Orestes, hvad han skal gøre. Den egentlige forudsigelse kommer først i v. 74 og strækker sig til v. 84.

I vv. 74 – 79 er beskrivelsen af, hvordan Orestes skal flygte fra Erinyerne, så han kan komme til Athen. Denne del er ikke med i tragedien, men finder sted mellem v. 234 – 235, det vil sige, at vv. 74 – 79 egentlig kan betragtes som en ekstern prolepse. I vv. 79 – 84 forklarer Apollon dernæst Orestes, hvad der skal ske: At han skal favne gudebilledet af Athene og herefter vente på Apollon, som vil sørge for at få nedsat en domstol, der skal dømme i Orestes' sag.

Orestes favner gudebilledet, idet han ankommer til Athen, v. 242 – 243, men domstolen sættes ikke af Apollon, men derimod af Athene, v. 582. Apollon virker i stedet som Orestes' advokat og forsvarer ham gennem hele retssagen. Orestes selv spiller ikke en stor rolle i retssagen, da han næsten ikke har nogen replikker. Til gengæld taler både Apollon, Athene og koret bestående af Erinyerne. Retssagen ender som Apollon forudsagde: Orestes frikendes, da der er lige mange stemmer for og imod ham, vv. 752 – 753. Således opfyldes altså prolepsen.

Peripeti og anagnórisis i Orestien

Der er nu foretaget en nærmere undersøgelse af tre forskellige proleptiske passager, og det skal blive interessant at se, om der er en sammenhæng mellem de enkelte passager og de forskellige tragediers peripeti og/eller anagnórisis.

Peripeti defineres af Aristoteles således:

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή
καθάπερ εἴρηται... (Aristoteles, Poetikken 1452a)

Altså forstår Aristoteles peripeti som en inversion til det modsatte. Oftest vil det være fra lykke til ulykke.

Anagnórisis beskrives kort efter i *Poetikken* på denne måde:

ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν
μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν
ᾠρισμένων. (Aristoteles, Poetikken 1452a)

Det vil sige genkendelse af ven eller fjende. Aristoteles udvider lidt efter begrebet, idet han skriver, at der findes andre former for genkendelse, som fører til erkendelse.²⁷

27. Aristoteles De Poetica 1452a.

Det er ikke entydigt, om der i et stykke kun kan findes ét tilfælde af peripeti og anagnórisis, men i hvert fald mener Aristoteles, at de to er mest effektfulde, når de indtræder samtidigt.

For at kunne finde sammenhængen mellem de proleptiske passager og peripeti og anagnórisis, er det nødvendigt at finde de to sidstnævnte i de tre stykker.

Agamemnon

Omslaget fra lykke til ulykke, peripeti, sker i *Agamemnon* ved Agamemnons død. Cassandra har allerede spået om hans død, men koret forstår hende ikke. Først da de hører skriget fra borgen, står det klart, at Agamemnon er død. Det første skrig kommer i v.1343, og efter det næste skrig i v. 1345 forstår koret dets ulykke.

Anagnórisis kan på samme måde siges at indtræffe ved Agamemnons død, da det først er her, at koret erkender, at Klytimestra er Agamemnons fjende. Erkendelsen er altafgørende for stykket, og selvom Cassandra ligeledes spåede, at Klytimestra ville være morderen, er det først i gerningsøjeblikket, det går op for koret.

Der er tilsyneladende ikke yderligere eksempler på anagnórisis i *Agamemnon*.

Gravofferet

I *Gravofferet* sker der to omslag, det ene fra ulykke til lykke og det andet fra lykke til ulykke. Idet Orestes dræber sin mor, v. 973, er Agamemnon hævnnet, hvormed Orestes har opfyldt, hvad han lovede Apollon. Umiddelbart er alt nu godt; og orden og retfærdighed er blevet genoprettet. Handlingen er gået fra den ulykke, Orestes og Elektra har oplevet, til lykke i form af retfærdighed. Lykken er dog kortvarig, for allerede i v. 1048 sker et nyt omslag, denne gang fra lykke til ulykke. Orestes ser pludselig de frygtelige Erinyer og må flygte over hals og hoved fra sin nyvundne lykke.

Grunden til denne dobbelte peripeti ligger i mellemstykkets funktion. Det er svært at sige noget generelt om handlingstrilogier, da denne er den eneste bevarede, men det giver god mening, at den midterste tragedie er nødt til at slutte i ulykke, så denne ulykke kan udredes i den sidste tragedie i rækken. På denne måde opnår Aischylos en afsluttet fortælling, som med en ekstra peripeti kan glide over i en ny fortælling.

Ligesom der var to peripetier i *Gravofferet*, er der også to anagnóriser. Den første finder sted meget tidligt i handlingen, da Elektra genkender Orestes' hårløk, fodspor og til sidst Orestes selv. Den begynder i v. 165 og fortsætter helt til v. 225, hvor Orestes tilkendegiver sig selv. Denne anagnórisis er meget vigtig for den videre handling i fortællingen, for uden Elektra ville Orestes højst sandsynligt ikke være kommet ind i borgen, så han kunne hævne sin far.

Den anden anagnórisis indtræder, da Klytaimestra genkender Orestes. Dette sker efter drabet på Aigisthos, gennem hvilket Klytaimestra indser, at gerningsmanden må være Orestes selv. Med det samme blottes hun da sit bryst for Orestes, hvilket tilfører scenen store mængder pathos. Anagnórisis bidrager på denne måde med pathos til drabet. Drabet ville have haft en helt anden virkning, hvis Klytaimestra ikke vidste, at det var hendes egen søn, Orestes, der førte kniven.

Forsoningen

Peripetien i *Gravofferet* går fra ulykke til lykke og finder sted, da Orestes bliver frikendt i v. 752. Den *miasma*, der efterhånden har hærget i tre generationer, er endelig blevet stillet tilfreds, og Orestes skal ikke længere frygte Erinyerne. Tragedien ender altså i lykke. Yderligere lykke opstår, da Erinyerne siger ja til at blive til Eumeniderne. Det sker i v. 916, og det kan på sin måde også kaldes en peripeti, men i stedet for at være et omslag i lykke for hele tragedien, er det nærmere et omslag i lykke for den græske verden. Hævnånderne er væk og er blevet erstattet af de velmenende Eumenider.

En egentlig anagnórisis er ikke nem at finde i *Forsoningen*, og spørgsmålet er, om der overhovedet er en. Man kunne argumentere for, at koret, Erinyerne, opnår en form for erkendelse af ven og fjende gennem retssagen, men umiddelbart ligner dette ikke en almindelig anagnórisis, ligesom det heller ikke ligner en almindelig peripeti.

Opsummering

Det er nu slået fast, hvor peripeti og anagnórisis forekommer i *Orestien*. Hvis de pågældende steder holdes op mod de tre analyserede prolepser, ses en tydelig sammenhæng:

I *Agamemnon* er der sammenfald mellem peripeti og anagnórisis, nemlig omkring v. 1343, hvilket også var stedet, som prolepsen viste frem til.

I *Gravofferet* er der to peripetier og to anagnórisis. Der er ikke direkte sammenfald mellem nogen af dem, men den ene peripeti og den ene anagnórisis koncentrerer sig om Klytimestras død og det vendepunkt, den skaber i fortællingen. Den analyserede prolepse viser netop frem til Klytimestras død omkring v. 973, hvilket stemmer overens med den ene peripeti og den ene anagnórisis.

Den tilbageværende peripeti og den tilbageværende anagnórisis placerer sig uden for klimaks. Anagnórisisen finder sted før den analyserede prolepse, som førstnævnte derfor umuligt kan vise frem mod. Ligeledes virker det naturligt, at prolepsen viser hen til den første peripeti, så der ikke springes for meget i *fortællingen*.

I *Forsoningen* er der ingen anagnórisis, men derimod to peripetier, hvoraf den ene ikke er en peripeti i klassisk forstand, i og med at den rækker ud over tragedien. Den anden peripeti stemmer godt overens med prolepsens sidste del. Prolepsen i *Forsoningen* strækker sig over længere tid end prolepserne i de andre stykker og kan derfor ikke siges at have bare ét nedslag. Dog passer de sidste vers med peripetien i v. 752, og der må derfor siges at være et sammenfald mellem disse to.

Afprøvning af tese

Tesen, som nærværende artikel koncentrerer sig om, lyder: Proleptiske passager, som de defineres i den narratologiske metode, kan være medvirkende til, at publikum opnår katharsis, hvis de proleptiske passager kan lede op til peripeti og anagnórisis.

I ovenstående analyse er det blevet vist, at de tre analyserede proleptiske passager leder op til de enkelte stykkers peripeti og/eller anagnórisis, og det står dermed tilbage at undersøge, om de proleptiske passager er medvirkende til at publikum opnår katharsis.

Katharsis blev defineret som et religiøst begreb med en iboende terapeutisk dimension, der er afhængig af moralske faktorer. Katharsis er afhængig af medynk og rædsel, som udløses af blandt andet peripeti og anagnórisis, da disse i høj grad er med til at skabe spænding i en tragedie.

Der opbygges konstant spænding fra stykket begynder til den første peripeti. Jeg vil argumentere for, at spændingen udløses i omslaget, altså ved peripeti. Det sker netop der på grund af den forventning, som publikum har til omslaget. I en tragedie vil publikum forvente mindst én form for peripeti; hvordan den udformes er uvist for publikum, men de ved, at (u)lykken vil vende. Selve omslaget bør derfor fremgå tydeligt af den forudgående handling, f.eks. gennem *prolepser*. Jeg vil mene, at Aristoteles selv berører dette, når han skriver, at peripeti og *anagnórisis* skal være resultater af *historiens* opbygning:²⁸

ταῦτα [dvs. ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια] δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τὰδε διὰ τὰδε ἢ μετὰ τὰδε. (Aristoteles *Poetik* 1452a)

Aristoteles nævner selvfølgelig ikke noget om *prolepser*, da begrebet først opstår mere end 2000 år efter hans død, men jeg mener, at de naturligt er en del af den opbygning, han skriver om i ovenstående citat. Forstået på den måde, at hvis peripeti og *anagnórisis* skal være et resultat af et komplekst handlingsforløb, må der nødvendigvis være noget i dette handlingsforløb, der leder op til enten peripeti, *anagnórisis* eller begge dele på samme tid.

Prolepserne bidrager til en mere kompleks handlingsstruktur, som ifølge Aristoteles er den bedste form for handlingsstruktur.²⁹

Vi ved, at publikum kendte *historien* og højst sandsynligt har set flere skuespil med samme *historie* som ramme, men spændingen har alligevel været høj, for selvom publikum godt vidste, hvordan stykket formentligt skulle ende, havde tragediedigterne stadig mulighed for at variere stykkerne og skabe spænding.³⁰

Jeg mener, at sammenfaldet mellem peripeti og/eller *anagnórisis* og *prolepserne* i forening med publikums forhåndskendskab er med til skabe en øget spænding helt i ånd med, hvad Aristoteles skriver om tragediekomposition. Men hvordan hænger dette sammen med *katharsis*?

28. Aristoteles *De Poetica* 1452a.

29. Aristoteles *De Poetica* 1452b.

30. Thomsen under udgivelse B: 4; Madsen & Madsen 1997: 153 – 54 .

Spændingen er ifølge mig med til at udløse den medynk og rædsel, som kræves, før katharsis kan opnås. Hvis man, som Ole Thomsen, antager, at tragediens højeste mål er katharsis, må en tragediedigter derfor nødvendigvis stræbe efter at udløse katharsis hos publikum. Dette kan gøres ved at opbygge så meget spænding, at det næsten bliver uudholdeligt for publikum. Hvis denne spænding udløses på én gang, må der nødvendigvis opstå en følelse af renselse og en fornemmelse af at give slip.

Det er tydeligt, at tragediedigterne har benyttet sig af publikums forhåndskendskab til *historien* for at kunne skabe en øget spænding. En måde at udnytte dette forhåndskendskab på er at lade en karakter forudsige en del af den kendte handling. Publikum har, qua dets forhåndskendskab, en større viden om handlingen end karaktererne i stykket. Publikum kan derfor opleve en helt tåkrummende følelse, når en karakter forudsiger sin egen eller andres (u)lykke uden – og netop i modsætning til publikum – at vide, at der netop er tale om en forudsigelse.

Dette er tilfældet i alle de tre prolepser, der er blevet analyseret. De forudsiger alle noget helt overordnet, som publikum har kendskab til: Agamemnons død, Klytaimestras død og Orestes' renselse.

Spændingsforløsningsen har for publikum en næsten terapeutisk funktion, som må ses ud fra både stykkets handling og konstruktion, men også ud fra omstændighederne omkring opførelsen. Præcis hvor mange athenere der har været til stede ved opførelsen af *Orestien* vides ikke, men dionysierne har været en stor begivenhed, hvor store dele af borgerskabet har deltaget. De har siddet og gyst sammen, siddet i åndeløs spænding og ventet på det afgørende øjeblik, hvor (u)lykken ville vende. Det må formodes, at der næsten kan være tale om en trancetilstand, hvor publikum fuldt ud har indlevet sig i karakterernes skæbne. Dermed bliver den kollektive forløsning desto større og mere effektiv. Alan H. Sommerstein sammenligner i sin bog *Greek drama and dramatist* stemningen ved de dionysiske teatre med stemningen til en moderne fodboldkamp.³¹ Den følelse, der opstår af fællesskab og sammenhold mellem fodboldfans under en kamp, kan altså, ifølge Sommerstein, umiddelbart sammenlignes med følelsen athe-

31. Sommerstein 2002: 6.

nerne har oplevet. Vi ved fra flere antikke kilder,³² at diverse tilråb og kasteskyts er fløjet fra tilskuerrækkerne, hvis forestillingen vakte mishag, men hvis tragedien virkede, som den skulle, og fangede publikum, må øjeblikket før peripetien dermed også kunne sammenlignes med den stilhed og spænding, der opstår på et moderne stadion i øjeblikket før det afgørende mål scores, og katharsis med den jubel og udløsning af glæde, som fodboldfans oplever i det forløsende scoringsøjeblik.

Det vil sige, at hvis vi antager, at spænding er en af de mest virkningsfulde midler til at fremprovokere medynk og rædsel, som så igen kan udløse katharsis, så er de proleptiske passager i høj grad medvirkende til at publikum opnår katharsis, idet de proleptiske passager leder op til peripeti og *anagnórisis*.

Selvom der er stor forskel på handlingen i de tre stykker, indeholder de alle mindst én peripeti. Det er derimod kun *Agamemnon* og *Gravofferet*, der indeholder *anagnórisis*. Spørgsmålet er, om spændingsopbygningen i *Forsoningen* så kan være lige så stor? Antallet af prolepser er ydermere meget lavt, så umiddelbart tyder det på en anden form for stemningsopbygning. Det er tydeligt, at den ene prolepse, der er i stykket, leder op til stykkets peripeti, men dette er ikke nok til at fastholde spændingen. Derimod holdes spændingen i live af retssagen, som er en klar reference til retssagerne i Athen. Det er altså ikke kun ved hjælp af prolepser, at spændingen kan opretholdes, hvorfor ordet *medvirkende* i tesen er nødvendig at fastholde.

Diskussion

Umiddelbart ser det altså ud til, at tesen kan bekræftes, men det er dog nødvendigt at være opmærksom på mulige fejkilder.

Når man arbejder med antikken, vil der altid være en stor usikkerhed forbundet med det, for vi kommer aldrig til at vide præcis, hvad der foregik, og hvordan det foregik. De tragedier, jeg her har analyseret, er blevet overleveret gennem mere end 2000 år, så der er ikke noget at sige til, hvis der er sket ændringer. Nogle af ændringerne kan have betydning for tesen og for be- eller afkræftelsen af den, da enkelte vers kan variere meget fra tekststudgave til tekststudgave.

32. Demosthenes De Corona 262; Demosthenes In Midiam 226; Pollux 4.122.

En anden usikker faktor er publikums forhåndskendskab til tragedierne. Ifølge Sommerstein tilhører publikum den mere veluddannede del af Athens borgere, og flere af tilskuerne har angiveligt selv deltaget i mindst ét stykke som en del af koret.³³ Dette tyder på, at publikum har haft en form for forhåndskendskab til tragedierne og til *historierne*. Aristoteles antyder noget andet, idet han skriver:

ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσὶν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. (Aristoteles *Poetik* 1451b)

Aristoteles skriver her, at det er lige meget om publikum kender *historien* eller ej, da den ukendte *historie* eufraino glæder publikum lige så meget, som den kendte gør. Ydermere skriver han, at det alligevel ikke er alle blandt publikum, der kender de 'kendte' stykker. Om han med eufraino også favner katharsis er ikke givet, men umiddelbart skulle man mene, at katharsis må være til stede, når glæden er lige så stor. Hvis det er sandt, at en ukendt *historie* kan glæde på samme måde som en kendt, og at størstedelen af publikum ikke engang kender de 'kendte *historier*', så falder tesen til jorden. For hvis publikum ikke kender *historien*, er det ikke i stand til at genkende det forudsætte i en prolepse, og dermed stiger spændingen ikke efter prolepsen. Dermed mister prolepsen den opbyggende funktion til peripeti og anagnórisis.

Nu er det vigtigt at holde sig for øje, at Aristoteles skrev *Poetikken* engang i midten af det fjerde århundrede f.Kr.,³⁴ mens *Orestien* blev opført for første gang i år 458 f.Kr.³⁵

Der er altså næsten 100 år mellem værkerne, og selvom det ikke virker af meget, kan det have en stor betydning for netop dette tekststykke.

Gerald Else argumenterer i sin bog *Aristotle's Poetics* for, at Aristoteles' påstand muligvis ikke holder. Han skriver, at den store mængde mytologiske parodier i de mellemste komedier tyder på, at publikum må have haft et indgående kendskab til

33. Sommerstein 2002: 6.

34. Sommerstein 2002: 160.

35. Sommerstein 2002: 35.

myterne. Det er dog meget tydeligt, fortsætter Else, at fokus i Athen skiftede fra poesi til retorik, og måske netop derfor begyndte tragediedigterne tættere på Aristoteles' tid, f.eks. Euripides, at koncentrere sig mere om enkelte mytiske familier og *historier*. Else slutter derfor, at i og med at Athenerne højst sandsynligt fik det meste af deres viden om myterne gennem tragedierne, faldt kendskabet til myterne i takt med, at tragediedigterne indskrænkede deres mytiske kilder, hvilket i sidste ende førte til, at kendskabet til myterne på Aristoteles' tid simpelthen var ringere end 100 år før.³⁶

Gerald Else sammenligner tabet af mytologisk viden med det forhold, at de studerende i 1960'erne ikke længere forstod referencer til f.eks. *Bibelen*, men han understreger samtidig, at hans teori er og bliver spekulativ. Det kan hverken be- eller afkræftes, om Aristoteles har ret.³⁷

Kilderne og forskerne peger altså i to forskellige retninger, og det er ikke til at sige, hvem der har ret. Under alle omstændigheder er det værd at understrege, at de prolep-tiske passager har størst effekt, hvis stykkets handling er kendt på forhånd. Altså hvis publikum kan nikke genkendende til handlingen, der henvises til, og dermed lægge større vægt og betydning i denne. Dette bringer os frem til næste problem i det tidligere citerede tekststykke af Aristoteles: Hvad favner eufraino egentlig, og er eufraino og katharsis to helt forskellige ting?

Aristoteles skriver om katharsis i selve definitionen på en tragedie, så umiddelbart skulle man synes, at en tragedie ikke kan være foruden katharsis, i hvert fald ifølge Aristoteles selv. Uden katharsis må en tragedie altså, ifølge Aristoteles, være en fiasko i og med, at den slet ikke er en tragedie. Kan en tragedie så vække glæde? Umiddelbart må svaret være nej. Derfor må vi antage, at eufraino også favner en form for katharsis.

Dermed må vi antage, at selv stykker, der er skrevet til dionysierne uden afsæt i myterne, kan udløse katharsis. Spørgsmålet bliver nu, om vi kan gradbøje katharsis. Kan man opleve en stærkere renselse gennem nogle tragedier end andre? Tidligere i artiklen har vi erfaret, at Aristoteles har beskrevet måder, hvorpå en tragediedigter kan optimere sit drama, f.eks. ved at have en kompleks handlingsstruktur frem for en simpel, og ved at have sammenfald mellem peripeti og anagnórisis. At man kan opti-

36. Else 1967: 318 – 19.

37. Else 1967: 318 – 19.

mere en tragedie på denne måde tyder på, at man også kan optimere katharsis. Det vil sige, at man kan anvende forskellige virkemidler for at opnå den mest optimale katharsis.

Et af de virkemidler kan være en prolepse, som vil have absolut størst effekt, hvis *historien* er kendt på forhånd af publikum. Lad os se på tesen igen: Proleptiske passager, som de defineres i den narratologiske metode, kan være medvirkende til at publikum opnår katharsis, hvis de proleptiske passager kan lede op til peripeti og anagnórisis.

Der bør altså tilføjes en begrænsning til tesen, som synliggør, at prolepsen virker bedst, når publikum har forhåndskendskab til *historien*.

Konklusion

Min tese er nu blevet afprøvet, men som altid når man arbejder med antikken, kan det være svært at nå frem til endegyldige konklusioner. Ud fra analysen af de tre proleptiske passager og sammenhængen mellem peripeti og/eller anagnórisis er det tydeligt, at de to begreber hænger sammen og tilsammen er med til at opbygge spænding. Den store ulempe ved min analyse er, at den forudsætter en eller anden form for forhåndskendskab til stykkets *historie* hos publikum. Der tales inden for forskningen både for og imod et sådant forhåndskendskab, og min tese skriver sig naturligt ind i denne diskussion. Problemet er blevet diskuteret i afsnittet *Diskussion*, og som følge heraf ændres tesen til følgende:

Proleptiske passager, som de defineres i den narratologiske metode, kan være medvirkende til at publikum opnår katharsis, hvis de proleptiske passager kan lede op til peripeti og/eller anagnórisis. De Proleptiske passagers medvirkende funktion fungerer optimalt, når publikum har forhåndskendskab til *historien*.

Tesen giver os mulighed for at komme et lille skridt nærmere antikken og medvirker til en bredere og mere dybdegående forståelse af katharsis. Som vi så i forskningshistorien, er der mange bud på, hvad netop dette begreb indeholder, og tesen skal ses som et forsigtigt og ydmygt bidrag til den lange forskningshistorie.

I mit videre arbejde med tesen vil det være nødvendigt at undersøge og analysere flere af de overleverede tragedier, da tre tragedier langt fra er nok til at bekræfte en tese. De tre tragedier giver dog en idé om tesens mulige gyldighed, og konkluderende taler de for et videre arbejde med større materiale.

Der var tydelige forskelle på de tre tragediers handlingsforløb og dermed også på opbygningen af spænding. Til yderligere undersøgelser af tesen bør derfor indgå tragedier med forskellige handlingsforløb, herunder både ulykkelige og lykkelige slutninger. Desuden bør antallet af undersøgte forfattere udvides fra én til flere.

Forhåbentligt vil yderligere arbejde med tesen i sidste ende kunne føre til en udvidet forståelse af katharsis og til at vi endnu engang kan bruge moderne litteraturteori til at rykke tættere på antikken.

Bibliografi

- Bernays, J. 1970. *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Hildesheim - New York.
- Davies, M. 1992. "The New Teubner Aeschylus", *CR*, 42:2: 255 – 263.
- De Jong, I. 2001. *Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- Else, G. F. 1967. *Aristotle's Poetics – The Argument*, Cambridge.
- Gammelgaard, J. 1993. *Katharsis – Sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*, København.
- Genette, G. 1990. *Narrative Discourse - An essay in Method*, overs. Lewin, J., Ithaca.
- Goethe, J. W. 1999. *Johan Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 22*, Frankfurt am Main.
- Hühn, P. & Sommer, R. 2013. *Narration in Poetry and Drama*, The living handbook of narratology, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama>. Besøgt d. 27 / 10 2014.
- Jensen, M. S. 2004. *Lyre og bog*, Odense.
- Lessing, G. E. 1916. *Lessings Hamburgische Dramaturgie*, Berlin.
- Madsen, E. A & Madsen, E. H. 1997. *Orestien : Agamemnon, Gravofferet, Forsoningen*, København.
- Nietzsche, F. 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- Pihlkjær, M. R. 2014. "Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike", *Agora* 15: 1 – 12.
- Scaliger, J. C. 1994. *Poetices libri septem*, Stuttgart – Bad Cannstatt.
- Sommerstein, A. H. 2002. *Greek drama and dramatist*, New York.
- Sørensen, A. S. et al. 2008. *Litteraturens tilgange. Metodiske angrebsvinkler*. København.
- Thomsen, O. 1987. "Klassisk Poetik", *Passage* 3/4: 49 – 62.
- Thomsen, O. under udgivelse A: *Øjets lyst*, Aarhus.

Thomsen, O. under udgivelse B: *Drama*, Aarhus.

Bilag 1

Katalog over forekomsterne af *proleptiske passager* i *Orestien*

Agamemnon

vv. 125 – 155 Kalchas spår, at Troja vil falde, men at Artemis inden da vil blive vred og kræve et offer. Dette offer vil blive hævnnet af kvinden, der står op imod manden.

vv. 501 – 502 Koret spår hævn til hvem end, der begår ondt mod byen.

(vv. 587 – 612 Klytaimestra får at vide, at Agamemnon kommer hjem, hvorefter hun fortæller, at hun vil tage godt imod ham.)

vv. 975 – 1034 Koret spår, at der snart vil ske noget slemt.

vv. 1100 – 1177 Kassandras spådom.

vv. 1231 Kassandra fortæller, at Klytaimestra vil dræbe Agamemnon .

vv. 1279 – 1284 Kassandra forudsiger, at Orestes vil hævne Agamemnon.

vv. 1506 – 1512 Koret spår en hævn for myrdede børn.

vv. 1560 – 1566 Koret synger om drabet, som vil blive hævnnet.

vv. 1646 – 50 Koret håber, at Orestes vil komme.

vv. 1667 Koret siger, at Orestes vil komme hjem ved hjælp af guderne.

Gravofferet

vv. 40 – 41 Koret siger, at der vil ske gengæld for drabet på Agamemnon.

vv. 130 – 148 Elektra beder om hævn.

vv. 274 – 275 Orakelsvaret fra Delphi, der beder Orestes dræbe sin mor.

vv. 380 – 385 Orestes lover at hævne sin far.

vv. 526 – 550 Klytimestras drømmesyn fortolkes.

Forsoningen

vv. 64 – 84 Apollon fortæller Orestes, hvad han skal gøre.