

Sammendrag

Denne oppgaven forsøker å demonstrere at litterær imitasjon i ei eller anna form er uunngåelig. Alle tekster står i et forhold til tidligere tiders tekster og praksiser, som på en eller annen måte er inkorporert i, og har vært med på å skape, vår tids tenkemåte og diskurs. En tekst som ikke forholder seg til tidligere tekster, er utenkelig. Fundamentet legges i og med antikkens imitasjonsteoretikere, som Seneca og Quintilian. Begge blir av stor betydning for renessansens teori, slik vi finner den hos Petrarca, Erasmus og Sidney. Spesielt studeres den imitasjonsformen som kalles “petrarkisme”, som er imitasjon av Petrarcas kjærlighetspoesi i *Rime sparse*. Hvilke *topoi* og konvensjoner bruker han, og hvorfra har de sitt utspring? Mot slutten av oppgaven studeres imitasjon i praksis, eksemplifisert med Edmund Spensers sonettsekvens *Amoretti*. To sonetter herfra, nummer 10 og 67, som ligger nært opp til Petrarcas *Rime sparse*, henholdsvis nummer 121 (madrigal) og 190 (sonett), blir her analysert. Hva beholder Spenser, hva utelukker og legger han til disse dikta? Og hva oppnår han med dette? Moderne teori om imitasjon er også innreflektert. Til slutt diskuteres hva den lesepraktiske konsekvensen av å lese imitativ litteratur er.

YNGVE NORDGÅRD

**Such art of eyes I
never read in bookes**

Renessansens imitasjonspoetikk med
fokus på Edmund Spensers *Amoretti*

HOVEDOPPGAVE I
ALLMENN LITTERATURVITENSKAP
UNIVERSITETET I OSLO
VÅREN 2001

Innhold

Sammendrag.....	i
Forord.....	v
1 Innledning.....	1
2 Historisk imitasjonspoetikk – antikken.....	8
2.1 Etymologi.....	8
2.2 Sentrale imitasjonsteoretikere.....	9
2.2.1 Isokrates (436–338 f. Kr.).....	9
2.2.2 Horats (65–8 f. Kr.).....	10
2.2.3 Seneca (4 f.Kr.–65 e.Kr.).....	12
2.2.4 Quintilian (ca 35–ca 100).....	14
2.2.5 Longinos (100-tallet e. Kr.).....	17
2.2.6 Macrobius (400-tallet e. Kr.).....	18
3 Historisk imitasjonspoetikk – renessansen.....	20
3.1 Kontinentet.....	21
3.1.1 Francesco Petrarca (1304–74).....	21
3.1.2 Erasmus (ca 1469–1536) og ciceronianismen.....	24
3.1.3 Pietro Bembo (1470–1547).....	26
3.2 England.....	26
3.2.1 Roger Ascham (1515–68).....	27
3.2.2 John Donne (1572–1631) og Ben Jonson (1572–1637).....	30
3.2.3 E. K.....	30
3.2.4 Philip Sidney (1554–86).....	31
3.3 Petrarkisme (og antipetrarkisme).....	32
3.3.1 Francesco Petrarca og <i>Rime sparse</i>	32
3.3.2 “Petrarkiske” <i>topoi</i>	34
3.3.3 <i>Rime sparse</i> s innflytelse.....	39
3.3.4 Petrarca på engelsk.....	40
3.4 Imitasjonstypologisk oppsummering og kategorisering.....	42
4 Imitasjonsteori i dag.....	45
5 Introduksjon til Edmund Spenser, sonettforma og <i>Amoretti</i>	50
5.1 Edmund Spenser.....	50
5.2 Sonetten som form.....	51
5.2.1 Den kontinentale sonetten.....	51
5.2.2 Den engelske sonetten.....	52
5.2.3 Sonettsyklusen/-sekvensen.....	53
5.3 <i>Amoretti</i>	54
6 Imitasjon i praksis – Spensers bruk av Petrarca og “petrarkiske” <i>topoi</i>	56
6.1 Innledende bemerkninger.....	56
6.2 Konvensjon og invensjon i <i>Amoretti</i> generelt.....	57
6.2.1 Struktur.....	57

6.2.2	<i>Topoi</i> og idéer generelt	58
6.2.3	Helhet mer enn deler – sekvensielle selvmotsigelser	59
6.2.4	Dama	60
6.2.5	Poet-elskeren	61
6.2.6	Syntese av guddommelig og fysisk kjærlighet	63
6.2.7	Nyplatonisme og protestantisme	64
6.2.8	Mottakelse	65
6.3	Forholdet mellom <i>Amoretti X</i> og <i>Rime sparse 121</i>	67
6.3.1	<i>Rime sparse 121</i>	67
6.3.2	<i>Amoretti X</i>	67
6.3.3	Det imitative forholdet	68
6.4	Forholdet mellom <i>Amoretti LXVII</i> og <i>Rime sparse 190</i>	75
6.4.1	<i>Rime sparse 190</i>	75
6.4.2	<i>Amoretti LXVII</i>	76
6.4.3	Det imitative forholdet	76
6.5	Spensers imitative praksis	84
7	Lesning av imitativ litteratur	88
	Tillegg	93
	Edmund Spenser: <i>Amoretti X</i> og <i>LXVII</i>	93
	<i>Amoretti X</i>	93
	<i>Amoretti LXVII</i>	93
	Francesco Petrarca: <i>Rime sparse 121</i> og <i>190</i>	94
	<i>Rime sparse 121</i>	94
	<i>Rime sparse 190</i>	95
	Torquato Tasso: “ <i>Questa fera gentil</i> ”	96
	Thomas Wyatt: “ <i>Who so list to hount I knowe where is an hynde</i> ”	97
	Litteratur	98

Forord

Min interesse for renessansens imitasjonspoetikk er blitt gradvis vakt. Dens hovedkilde var seminaret jeg fulgte i forbindelse med den litterære emnekretsen våren 1999 om Michel de Montaigne og essayet. Montaigne appellerte umiddelbart sterkt til meg. Imitasjon er essensielt både for hans litterære prosjekt og for ham som menneske. Og her er jeg inne på det som fascinerer meg ved imitasjon i tillegg til det rent litteraturvitenskapelige eller idéhistoriske, nemlig det faktum at det i bunn og grunn handler om å være menneske, å skape seg selv som individ.

Et banalt og uttværet spørsmål er hvordan man kan skrive på dette tidspunktet i historien når “alt” er sagt. Et dypere spørsmål er hvordan ens tankeverden, etiske praksis og preferanser oppstår. Uten at dette skal digredere til psykologi eller biologi, er det vel i dag, både blant tilhengere og motstandere av nyhistorismens såkalte “sosiale energier” en viss enighet om at intet kommer av intet, *ex nihilo nihil fit*, et uttrykk som kommer fra Parmenides og som ble gjentatt av Shakespeare (*King Lear* I.1). Stadig flere blir åpne for tanken om at man i stor grad er betinga av de “tekster” (i videste forstand) og kontekster som omgir en, både litterære, sosiale og historiske. Jeg er ikke dermed av den oppfatning at det ikke finnes enkeltindivider som gjør seg tanker andre ikke har kommet på før dem; poenget er at man må erkjenne den historiske situasjonen og tradisjonen man står i. Jeg tror at enkelte verk bare kunne bli til, og bare ble til, fordi de ble skapt *der* og *da* de ble skapt. Ikke minst ønsker jeg å gå imot den innbitte oppfatninga som går tilbake til romantikken om at (bevisst) imitasjon er noe mindreverdige.

Hvis min utlegning og mine betraktninger likner på andres, får man ha meg tilgitt; jeg må si som Francesco Petrarca at jeg ikke lenger vet hva som er mitt og hva som er andres, og hvor jeg har fått stoffet fra: “But sometimes I may forget the author, since through long usage and continual possession I may adopt them and for some time regard them as my own; and besieged by the mass of such writings, I may forget whose they are and whether they are mine or others’.” (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:213) Dessuten bør vel imitasjon være en nødvendighet i en oppgave som *omhandler* nettopp imitasjon, for, som Theodor W. Adorno sier, er form og innhold ett. Vær derfor så snill å anse all likhet med andre verk som, om ikke helt utilsiktet, så i hvert fall en performativ demonstrasjon av imitasjon.

Takk til Unn Falkeid for hjelp med Petrarca og italiensk metrikk, og til Einar Bjorvand for gode råd til framstillinga av kapitlet om Spenser. For litteraturhenvisninger takker jeg Juan

Pellicer, samt Anne Lake Prescott, A. C. Hamilton og de andre distingverte debattantene på Sidney/Spenser-e-postlista (*sidney-spenser@jiscmail.ac.uk*). Jeg takker også Jan Marius Emanuelsen for henvisninger til Bibelen og Shakespeare. Og sist, men ikke minst, takk til min veileder, Jon Haarberg, for imøtekommenhet og inspirerende entusiasme.

1 Innledning

Begrepet *imitasjon*, eller etterlikning, har, særlig i kunstnerisk sammenheng, negative konnotasjoner for de fleste mennesker i dag, noe det deler med begrepet *retorikk*. Begge har gjennom misbruk fått bibetydninger i den meningssfæren som omfatter inautentisitet. Når det gjelder imitasjon, virker det som om det er enighet blant lek og lærd om at det nesten er det samme som mindreverdighet, og at det er imitasjonens antatte motsetning *originalitet* som er forutsetninga for estetisk kvalitet. I dagsavisenes litteraturanmeldelser er fraser som “fra hjertet”, “innafra”, og så videre forbundet med kvalitet, mens det i den mer seriøse litteraturkritikken selvsagt fordres mer enn “ærlighet” for at et verk skal kunne karakteriseres som godt. Tanken om at kunsten skal være ærlig, autentisk og inderlig kommer delvis fra romantikken, med dens idealisme og idealer om originalitet og spontanitet, men også fra protestantismen. Begge deler en mistro til det ytre, materielle, og til ornamenter og seremoni. Det virker imidlertid ikke som om man ser at dette også i sin ytterste konsekvens er et argument mot kunsten i og for seg, som, slik ordet antyder, er kunstig, er noe annet enn natur. Ordet kunstig har da også fått negative konnotasjoner i våre dager. Det er også ifølge George Pigman (1980:14) en tendens til å redusere imitasjon til et spørsmål om *elocutio*, selve språkføringa. Opptatthet av uttrykksmåte og retorisk bevissthet er i vår tid kommet til å bli nærmest synonymt med i beste fall verbal pyntesyke, i verste fall forsøk på å skjule “sannheten”. Denne tanken bunner i den etter min mening feilaktige troen på at det er et grunnleggende skille mellom innhold og uttrykk, mellom språk og idé, at “kausalteten” så å si bare går fra tanke til ord, og ikke omvendt.

Ett poeng med denne oppgaven er å imøtegå den negative og delvis feilaktige oppfatninga av imitasjon som er utbredt i vår tid. For imitasjon har ikke alltid vært det som det nå blir oppfatta som; helt fram til slutten av det attende hundreåret var den vestlige poetikktradisjonen nemlig i all vesentlighet imitasjonsbasert. Det var først etter om lag 1770 at imitasjonsbegrepet for alvor begynte å bli kritisert, da det var i konflikt med romantikkens idealer. Det er i dag ikke uvanlig å kalle imitasjon for *plagiat*. Ordet kommer fra *plagiarius*, latin for betyr “mennesketyv” eller “kidnapper”. Den første som bruker det figurativt, i betydninga “litterært tyveri”, er Martial, i *Epigram* I.52: “And when he [den litterære tyven] calls himself their [Martials bøker] owner, say they are mine, discharged from my hand. If you shout this three or four times, you will make the kidnapper [*plagiarior*] ashamed of himself” (Martial 1993:81). Det er imidlertid viktig å være klar over at Martials epigram ikke

var innretta mot de *klassiske imitasjonsprinsippene*; ifølge disse skal imitasjon åpent og stolt innrømmes, og det skal være ei åpen rivalisering.

Jeg redegjør først for imitasjonsbegrepets opphav og utvikling ved å gå tilbake til antikken og gi en slags idé- og litteraturhistorisk framstilling av det gjennom de mest sentrale tenkerne på området, som Isokrates, Horats, Seneca, Quintilian, Longinos og den kompilatoriske Macrobius. Alle deler idéen om at fortidas handlinger er en fellesarv seinere generasjoner kan forsyne seg av, og at originaliteten kommer ved å gjøre passende bruk av dette forrådet. I antikkens tragedier og epos var den mytisk-historiske handlinga kjent på forhånd av tilskuerne – spenninga knytta seg ikke til *hva* som kom til å skje, men til *hvordan* hendelsesforløpet ble løst av forfatteren. Fokuset lå altså mer på forma – eller heller *struktureringa* av materialet – enn på *innholdet*. Denne forma for litteraturtilegnelse kan karakteriseres som mer litterær enn den som ser innholdet som det viktigste, i den forstand at den fokuserer på det som karakteriserer verket *som litteratur*, som språklig kunstverk. Målet for litteraturen i antikken var ikke å uttrykke noe særegent, men noe fellesmenneskelig, og det ble regnet som en ære for en forfatter å bli imitert.

Man skilte i antikken mellom minst to, og gjerne tre, typer imitasjon: den servile, uselvstendige, avhengige på den ene sida, og den (til en viss grad) uavhengige, autonome, nyskapende på den andre. Den første typen ble gjerne delt i to, *etterfølging*, som er lite aktverdig, og “ordinær” *imitasjon*, som respekteres, men som ikke er så bra som den tredje, nyskapende typen, som gjerne ble kalt *emulasjon*. En som følger etter, heter på gresk *epigon* (egentlig “etterkommer”), et begrep som i dag gjerne brukes på all slags (mindreverdig) imitasjonsvirksomhet. Men som vi ser, er dette uhistorisk; imitativ virksomhet var mye mer enn epigoneri. Emulasjonen hadde som mål å *overgå* modellen. I sammenheng med den epigoniske, etterfølgende imitasjonstypen brukes ofte begrepet *dissimulatio*, “forstillelse” eller “ironi”. For dem som stjal uhemma fra andre til sine egne verk, var det nemlig viktig å late som om det man skreiv, var ens eget, og man prøvde da å skjule hvor man hadde henta det fra. Ei rekke metaforer ble utvikla for å visualisere imitasjonsforholdet; *biemetaforen*, *fordøyelsesmetaforen*, *far-sønn-metaforen* og *veimetaforen* er de mest sentrale. Det rådde ei form for utviklingsoptimisme i antikken, en tanke om at man stod på forgjengernes skuldre. Dette bunner i en generell sivilisasjonsoptimisme, et ønske om å fjerne seg fra det naturlige, som ble sett på som “barbarisk”.

Men imitasjon var ikke tilstrekkelig i den klassiske imitasjonspoetikken. Man skulle også være original, noe som i antikken innebar å kombinere gammelt og nytt materiale og uttrykke kombinasjonen på en original *måte*. Dette ble ifølge Harold Ogden White (1935:8f) oppnådd

ved en tredelt prosess: 1) *Utvelgelse*. Man må være kritisk med hensyn til *valg* av modeller, og man bør bare imitere de beste tekstene hos en forfatter; 2) *Gjentolkning*. Man må også være kritisk til *bruk* av modeller; man skal uttrykke en gammel idé på en ny måte, og supplere og forvandle materialet, gi det ens eget særmerke; 3) *Forbedring*. Man skal forbedre materialet, gjøre det bedre enn modellen.

Man skulle i tillegg være åpen med hensyn til modellene, og ikke ha for stor respekt for dem, ikke være servil.

Poenget i renessansen var å gjenopplive en kultur man mente var mer verdifull enn den rådende. Den litterære imitasjonen var derfor bare del av en samfunnsmessig sådan. Tankene til den italienske forfatteren Francesco Petrarca (tradisjonelt sett som den første renessansehumanisten og den som “oppdaga” fortida) på området er nærmest identiske med Senecas. Det var store diskusjoner på 1500-tallet om imitasjonens verdi og utøvelse. For “ciceronianerne” var den eneste gyldige prosamodellen den romerske retorikeren, taleren og filosofen Marcus Tullius Ciceros (106–43 f. Kr.). Den europeiske “overlæreren” Erasmus gikk imot dette i sin dialog *Ciceronianus* (1528). Han var ikke motstander av imitasjon, bare av den som ikke tok hensyn til *decorum*, det som var *passende*. Det er ifølge Erasmus ikke passende å imitere antikke forfatteres ordforråd og talemåte når samtida krever helt andre begreper og framstillingsmåter. Situasjonen på Erasmus’ tid korresponderer ikke med den på Ciceros tid – det meste er forandra, særlig gjelder det religion, i og med opposisjonen mellom antikk hedenskap og hans samtids kristendom (Erasmus’ oppfatning om *decorum* er kanskje først og fremst betinga av dette). Pietro Bembo gjorde seg også til talsmann for en analog imitasjonstanke på folkespråket: Siden det italienske språket hadde nådd sin høyde under Francesco Petrarca og Giovanni Boccaccio, burde man kun imitere deres tekster.

Renessansen kom seinere til England enn til Italia og Frankrike; derfor finner man hos engelskmennene en slags trappeimitasjon: de imiterte franskmennene, som imiterte italienerne, som imiterte de antikke romerne (som igjen imiterte grekerne). En slik akkumulert imitasjon er interessant, delvis fordi den skaper en stadig større grad av kunstnerisk og retorisk selvbevissthet, noe som vises i Edmund Spensers forhold til Petrarca. Hos Spensers samtidige Roger Ascham (1970:264) har imitasjon en didaktisk funksjon; slik man lærer språk ved å etterlikne, lærer man også å skrive ved samme prosedyre.

Forfatterne Ben Jonson og Philip Sidney fordømte begge slavisk imitasjon, men begge gjorde bruk av den imitative teknikken i egne verk. De engelskmennene som skriver om imitasjon i denne perioden, sier nesten ingenting nytt, men gjentar for det meste det som har vært konsensus helt siden antikken.

Det verket som ble mest imitert innafor kjærlighetspoesi i renessansen, var Petrarca's *Rime sparse*. I så stor grad ble det imitert, at man bruker begrepet *petrarkisme* for å benevne denne imitasjonen. Jeg ser her på den "petrarkiske" konvensjonen, med dens *topoi* (latin *loci*, er de felles (metafor-)områder hvor man henter argumenter fra, som for eksempel "kjærligheten som krig", "kvinna som guddommelig vakker og uoppnåelig") og idéer, og dens opphav i Ovid, og i det høviske kjærlighetidealet, som ble utvikla på slutten av middelalderen blant franske trubadurer, og ble "sakralisert" av den italienske *dolce stil nuovo*, med forfattere som Dante.

Thomas Wyatt den eldre (1503–42) brakte Petrarca og sonetten til England med 24 Petrarca-imitasjoner, som ble publisert i Richard Tottels *Tottel's Miscellany* (1557–87). Imitasjonen av Petrarca foregikk gjennom hele 1500-tallet i England, og den kulminerte med en sonettsekvensmote som starta da Sidney i 1591 publiserte sin *Astrophil and Stella*, og som endte med Shakespeares sonetter (1609).

Edmund Spenser skreiv seg med sonettcyklusen *Amoretti* (1595) inn i denne moteretninga. *Amoretti* gjør i stor grad bruk av de "petrarkiske" *topoi*, men fjerner seg også fra dem, først og fremst siden elskereren får den elskede til slutt. Som eksemplifisering av imitasjon i praksis, har jeg valgt to dikt fra *Amoretti*, nummer 10 og 67. Jeg har valgt disse to dikta først og fremst fordi de er de sonettene i syklusen som ligger nærmest Petrarca, henholdsvis *Rime sparse* 121 og 190, og fordi den første er blitt bedømt ganske negativt mens den andre regnes som en av de beste i sekvensen. I *Amoretti* 10 ligger Spenser tett opp til de tradisjonelle "petrarkiske" *topoi*. Jeg fokuserer særlig på lovaspektet ved denne sonetten og ved den konvensjonen Spenser skriver seg inn i generelt, med utgangspunkt i første vers fra Spenser sonett, hvor poet-elskeren spør hvilken lov det er som gjør at han lider under å være forelsket i ei dame som ikke gjengjelder følelsene hans. Jeg leser spørsmålet som også å gjelde Spensers litterære praksis, altså som et spørsmål til hans litterære "far", Petrarca; lovmessigheta ligger i Spensers imitative praksis. Opphavet til *Amoretti* 67 er litt mer komplisert, da den har "gått gjennom" en sonett av landsmannen Thomas Wyatt og en av italieneren Torquato Tasso, begge imitasjoner av Petrarca's *Rime sparse* 190; i tillegg er det ikke usannsynlig at Spenser har latt seg påvirke av en *chanson* av franske Marguerite de Navarre, som bruker de samme idéene og *topoi*. I denne sonetten står Spenser i et mye mindre avhengig forhold til opphavet/-ene, og han utvikler toposen i si egen retning og i tråd med syklusens avslutning, som er foreninga av de elskende i ekteskapet. At poet-elskeren får dama, er unikt i sonettsekvenssammenheng og representerer Spensers genuint originale bidrag til sjangeren.

Tittelen på denne oppgaven, “Such art of eyes I never read in bookes”, er henta fra siste vers i Spensers *Amoretti* 21. Poet-elskeren spør i første vers om det er naturen eller kunsten som har skapt den elskedes ansikt. I siste kvartett brukes den kjente toposen at den elskedes øyne har makt til å ødelegge eller hele elskereren. Hun “doth [...] train and teach” (v. 13) elskereren med øynene sine, og en slik evne/kunst (“art”) påstår han at han ikke har lest om i bøker. Dette er selvsagt en svært ironisk sonett. Svaret på spørsmålet i første vers besvares performativt i resten av sonetten, som kan oppfattes som en parodi på den tradisjonelle øyeto-posen hos Petrarca; hennes ansikt beskrives som perfekt, og hun har evnen til å ødelegge liv bare med et blick. Ved Spensers negasjon fokuseres det på poet-elskerens fiktivitet og på skillet mellom poet-elskeren og den historiske forfatteren av sonetten, da det er åpenbart at sistnevnte *har* lest om slike øyne før. Men vi som lesere har også lest at noen har hevda at de ikke har lest om det de skriver om, i bøker, før! Denne ærlighets- eller inderlighetstoposen ble brukt av blant andre Sidney (“Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write,” som det heter i *Astrophil and Stella* 1). Slik fokuseres altså imitasjonen ved å triples: 1) poet-elskeren benekter at han imiterer andre, 2) den historiske forfatteren imiterer andre, 3) den historiske forfatteren imiterer andre når han hevder at han ikke imiterer andre. “Such art of eyes I never read in bookes” favner altså dermed to konvensjoner, både å imitere og å benekte at man imiterer, både imitasjon og dissimulasjon.

Beskyldninger om plagiat forekom i antikken så vel som i renessansen, og debatten i renessansen repeterte debatten fra romersk poetikk. Majoriteten av teoretikerne i renessansen mente imidlertid at man bare kunne oppnå utmerkelse og originalitet ved kreativ imitasjon av klassiske modeller.

Nicolas Boileau (1636–1711), en av den franske klassisismens mest representative teoretikere, mente at den sikreste måten å imitere naturen på, var å imitere klassikerne (*L'art poetique*, 2. sang). Logikken bak denne tanken var at beskrivelsene av naturen foretatt av fortidas mestere var så geniale at det ikke var mulig å forbedre dem. Som Macrobius, som kompilerte et verk kalt *Saturnalia* på 400-tallet for sønnen Eustachius, var heller ikke Boileau en original tenker; størsteparten av avhandlinga hans er en oversettelse av Horats' *Ars poetica*.

I romantikken kom det, med Jean-Jacques Rousseau og andre, en reaksjon mot den sivilisasjons- og framskrittsoptimismen som hadde vært rådende helt fram til og med den franske klassisismen. Man følte et ubehag ved kulturen, og idealet ble “tilbake til naturen”. Imitasjonspoetiske idealer, som baserte seg på kulturintern reproduksjon, fikk dermed dårlige kår, og det kom et ideal om at litteraturen skulle være original. Begrepet betydde imidlertid da

noe annet enn det gjorde i antikken; for romantikerne innebar det så å si skapelse ut av ingenting, i hvert fall ikke ut fra tidligere litteratur eller litterære *topoi*. Man gikk bort fra tanken om at poeten produserer ved intensjonelle handlinger og med en skolert teknikk, inkludert imitasjon av tidligere verk og av naturen, til at poesien ble skapt i poetens sinn, enten bevisst via intuisjon eller ved en annen organisk prosess – av Gud eller av naturen (jf. Robert Marsh og T. V. F. Brogan 1993:629). Klassiskfilologen George C. Fiske påpeker at den romantiske litteraturen “insists upon originality in form and content, however limited, partial, or superficial may be the experience and outlook of the writer and of the age” (1971:54). Det spilte altså ingen rolle om litteraturen var overflatisk og hadde ei lita referanseramme så lenge det var nytt. Imitasjon falt da i unåde hos de fleste forfattere og lesere, noe som har vart helt til midten av det 20. hundreåret.

På 1900-tallet har problematisering av språklig representasjon i og med den “språklige vendinga” innafor litteraturvitenskapen imidlertid ført til ny interesse for retorikk og imitasjon. Siden 1960-tallet har noen begynt å snakke om *intertekstualitet* I stedet for imitasjon, for å unngå “psykologisme”, i pakt med at forfatteren ble “avlivet” av nykritikerne og strukturalistene.¹

Mi oppfatning er at det er umulig ikke å imitere i ei eller anna form; imitasjonen ligger i språket selv, som er et felles forråd, en felles konvensjon. Å skrive et dikt er, som strukturalisten Jonathan Culler skriver i *Structuralist Poetics* (1997:116), å engasjere seg i en litterær tradisjon. Han skriver at aktiviteten å skrive poesi kun er muliggjort ved eksistensen av en sjanger, som forfatteren kan skrive mot og forsøke å undergrave, men som uansett er den konteksten vedkommendes aktivitet finner sted innafor, akkurat som det å bryte et løfte muliggjøres ved institusjonen å love. Alain Renoir (1966:737–41) skriver at ingen kan leve i et vakuum, at en kunstner nødvendigvis må være påvirka av sam- og fortid, og imitere dem bevisst eller ubevisst. Som han påpeker, er problemet hvis vi bruker “originalitet” som kvalitetskriterium at vi får vanskelig med å rettferdiggjøre praktisk talt alle anerkjente mesterverk i vestlig litteratur, inkludert Homer, Vergil, Dante, Chaucer og Shakespeare. Han er av den oppfatning at det å bruke *topoi*, fraser og temaer fra et felles forråd ikke kan anses som imitasjon mer enn det å jakte på fellesområder kan kalles tyveri. Når verk springer ut fra en felles tradisjon, kan det ofte, som i forholdet mellom Homers dikt og *Beowulf*, være slik at det seinere diktet likner det tidligere. Man kan da verken snakke om imitasjon eller originalitet. Det samme gjelder hele korpuset av gammelengelsk narrativ poesi, hvor man

¹ Jf. Wimsatt og Beardsley, “The Intentional Fallacy” (1946) og Roland Barthes, “Forfatterens død” (1968).

finner konstant gjentakelse av de samme metriske formlene, de samme formulariske temaene og de samme retoriske uttryksmåtene. Renoir konkluderer derfor med at begrepa imitasjon, innflytelse og originalitet ikke har noen praktisk verdi for den muntlige formelfasen i middelalderens litteratur. I vår “informasjonsalder” er det selvsagt blitt stadig vanskeligere å bestemme om likheta mellom to tekster er bevisst eller ubevisst.

Når det så er umulig å unngå intertekstuelle elementer, hvorfor er det slik at en *bevisst* imitativ tekst er mindre verd enn en ubevisst sådan? Gir det virkelig mening å skille mellom teksters estetiske kvalitet med henvisning til forfatterintensjon? Jeg mener at en slik tenkemåte kommer av den leie tendensen til å blande etikk og estetikk, og det er, om noe, en “intentional fallacy”.

Å lese imitativ litteratur er krevende. Mange litteraturteoretikere, deriblant Culler, har hevdet at det kreves en spesiell leserkompetanse for å tolke et litterært verk, oppfatte det *som* litteratur. Hvis det er riktig, og det tror jeg det er, gjelder dette i enda høyere grad for imitativ litteratur. Kunnskap om forfatterens lesing kan være nyttig, men det er selvsagt viktig ikke å karakterisere enhver likhet med andre verk som imitasjon. Det som hele tida må stå i fokus, er hvorvidt de intertekstuelle elementa har relevans for tolkninga/lesningen av verket, og dette gjelder uavhengig av forfatterintensjon.

En av grunnene til at imitasjon har lav status i våre dager, kan være at det virker som om det til grunn for tanken om imitasjon ligger en idé om at det finnes et kognitivt, emosjonelt, sanselig og språklig hierarki – en hypotaktisk orden som bestemmer kvalitet og verdi. Denne tidligere så selvsagte tanken er utfordret i våre dager av så vel strukturalismen, med dens binære opposisjoner, som dekonstruksjonen. I våre dager er (vitenskapelig) vurdering av kunstnerisk “kvalitet” eller relevans basert på en mer parataktisk orden som anerkjenner forskjellige representasjoners og diskursers individuelle og delvis autonome verdi. Dette er til en viss grad riktig, men det er ingen grunn til å avvise imitasjon *i og for seg*; imitasjon har mer ved seg enn det agonistiske, hierarkiske: det dreier seg om bevissthet om tradisjon, historisitet – ikke minst ens egen – og forholdet til språk og representasjon.

2 Historisk imitasjonspoetikk – antikken

Den tyske filosofen Theodor W. Adorno har utvilsomt rett når han hevder at essayet ikke trenger å begynne med Adam og Eva, “men med det som det vil tale om” (1992:22). Når jeg begynner i antikken, er det imidlertid fordi innsikt i greske og romerske imitasjonsprinsipper er essensielt for forståelsen av den engelske renessansens syn på imitasjon. For selv om innflytelsen først og fremst kom indirekte, fra franske og italienske renessansekritikere, er den engelske renessansens poetikk avledet av antikkens.

2.1 Etymologi

Ordet *imitasjon* kommer fra latin *imitatio*, som er det latinske begrepet for det greske *mimesis*, som betyr “etterlikning”. Første gang *mimesis* brukes som kritisk begrep er i Platons (ca 427–347 f. Kr.) *Staten*, først og fremst i bok 10. Platon mener at kunsten ikke kan si noe om virkeligheta og sannheta (som for Platon vil si idéene); kunstneren imiterer bare ting slik de *framtrer*, bare *bilder* av dyd, ikke ting slik de *er* (598b, 600e).² Kunsten fører til moralsk fordervelse da den bevirker uriktige oppfatninger av gudene og av rett og galt; kunstneren kan imitere så godt det han ikke har greie på at de uvitende tror at det er sannheta (601a). Den identifikasjonen med andre som skjer når man imiterer andre menneskers karakterer, er farlig for de unge: Det er lettest for poeten å imitere den lett opphisselige karakteren, som representerer det verste i oss, og imitasjonen av denne kan korrumpere selv den beste av oss (605a–c). Imitasjon henvender seg til en irrasjonell del av oss og øker dermed menneskets lidenskap; den etablerer disse som herskere i oss, mens de egentlig bør forvitte og bli behersket (606d). Den eneste typen litteratur som tillates av Platon, er hymner til gudene og lovsanger til gode mennesker (607a).

Platons elev filosofen Aristoteles (384–22 f. Kr.) anså derimot dikterne som folkets beste lærere og mente at poesien følelsesmessige stimulans var av positiv karakter. Poesien bestemmes av Aristoteles i *Poetikken* som et utslag av menneskets medfødte og grunnleggende behov og (intellektuelle) instinkt for etterlikning og gjengivelse (*mimesis*),

² Alle referanser til Platon viser til sidene i Stephanus-utgaven. Jeg forholder meg til oversettelsen av *Staten* i Cooper 1997.

hvorav poesien er én av manifestasjonene.³ Imitasjonen formes i et *plot*, en struktur av hendelser. Hos Aristoteles er imitasjon nær skapelse, men det er ikke en skapelse av ingenting: Det dreier seg om en gyldig representasjon av menneskers handlinger ifølge lovene for sannsynlighet og nødvendighet.

På hellenistisk tid innebar imitasjon portrettering av standardiserte mennesketyper. Nå var det ikke lenger et krav om å imitere *handling*; alt kunne imiteres, alt etter sjanger, både karakterer, tanker og naturfenomener. Samtidig ble et annet imitasjonsbegrep stadig viktigere: idéen om å imitere de etablerte “klassikerne”, de store modellene innen hver sjanger, en praksis som snart spredte seg til alle sjangre.

Utgangspunktet var innafor retorikken. I retorisk teori betydde nemlig ikke invensjon (*inventio*) skapelse ut av *ingenting*. Ordet kommer av latin *invenire*, som betyr “komme på” eller “finne (opp)” (Eide 1990:68–69),⁴ og var den første, og den mest sammensatte og viktigste, av retorikkens fem “deler”.⁵ Cicero definerer invensjon i *De inventione* I.vii som “the discovery of valid or seemingly valid arguments to render one’s cause plausible” (Cicero 1976:19). Det dreier seg altså om *hva* som blir sagt, heller enn *hvordan* det uttrykkes. Disse kjensgjerningene eller argumentene samles under de nevnte *loci*, “steder”, på gresk *topoi*. De kunne hentes hvor som helst fra, og det var derfor ingen prinsipiell motsetning mellom imitasjon og invensjon.

2.2 Sentrale imitasjonsteoretikere

Mange av antikkens forfattere behandla litterær imitasjon. Jeg vil gjennomgå de mest sentrale og representative.

2.2.1 Isokrates (436–338 f. Kr.)

Grekeren Isokrates er en av de første som omtaler imitasjon. I *Mot sofistene* sier han at det i tillegg til natur, praksis og teori kreves imitasjon for å bli en god taler: “He [læreren] must in himself set such an example of oratory that the students who have taken form under his

³ *Mimesis* er for Aristoteles en representasjon av universalier – forstått ikke som metafysiske entiteter, men som permanente, karakteristiske måter for mennesker å handle, tenke og føle på.

⁴ Det tilsvarende greske begrepet er *heûresis*, “oppfinnelse” (Eide 1990:68).

⁵ De fire andre var *dispositio* (arrangement), *elocutio* (uttrykk eller stil), *pronuntiatio* (framførelse) og *memoria* (hukommelse).

instruction and are able to pattern after him will, from the outset, show in their speaking a degree of grace and charm which is not found in others” (Isokrates 1962:175). Isokrates legger her vekt på at en forfatter bør tenke på dem som skal imitere ham når han skriver.

I *Panegyricus* understreker han at det ikke er noen skam å behandle emner som andre har behandla før, da få emner er uttømt. Han skriver at

if it were possible to present the same subject matter in one form and in no other, one might have reason to think it gratuitous to weary one’s hearers by speaking again in the same manner as his predecessors; but since oratory is of such a nature that it is possible to discourse *on the same subject matter in many different ways* [...] it follows that one must not shun the subjects upon which others have spoken before, but must try to speak *better than* they. For the deeds of the past are, indeed, an inheritance common to us all; but the ability to make proper use of them at the appropriate time, [...] and to set them forth in finished phrase, is the peculiar gift of the wise (Isokrates 1961:123–25, mine uthevelser).

Vi ser at allerede her er både det agonistiske elementet, samt tanken om at det skrevne ord er felles eiendom, til stede. Det er *behandlinga* av emnet, heller enn *emnevalget* eller *-fabrikasjonen*, som er det viktige.

I klassisk imitasjonsteori var det en stor del av en forfatters ære at han inspirerte etterfølgerne og gav dem nye emner.

2.2.2 Horats (65–8 f. Kr.)

Den romerske poeten Horats (Quintus Horatius Flaccus) skriver i sin epistel II.iii (til Pisonene), kalt *Ars poetica*, en del om imitasjon. Når det gjelder bruk av nye ord, er han klar på at det både er riktig og nødvendig: “It has been and always will be right / that words are coined which bear the imprint of the present” (58–59). “Many words now fallen will be reborn and others fall / that now holds worthy places; use determines this” (70–71).⁶ Når det gjelder det formelle, er han imidlertid mer rigid: “Homer made clear the meter one should use for this [det vil si ‘exploits of kings and warrior chiefs, disastrous wars’]” (73–74). Og han fortsetter: “Since the poetic forms and styles are definitely set, / why call me a poet if I don’t know how to follow them? / Why am I ignorant through false pride when I could learn?” (86–88) Dette er en klar indikasjon på at poesi for Horats like mye dreide seg om å mestre en *teknikk*, *ars* (gresk *tekhne*), som å uttrykke noe særegent.. Målet i antikken var ikke å verbalisere noe “indre”, personlig, idiosynkratisk, men å gi uttrykk for allmenne,

⁶ Alle sitat fra Horats er henta fra Horats 1977.

fellesmenneskelige innsikter og erfaringer. Og det er, som Horats sier, vanskelig å gjøre dette uten å bruke felles uttrykksformer og -måter:

It's hard to express the universal in your own way, / and you'll do better spinning Troy's story into plays / than being first to stage events unvoiced and overlooked. / Public subjects will become your private property, if / you neither plod along the common, easy, circling path / nor strain to match your model word for word, too close / in your translation; for imitating will put you in a trap / where you'll be kept, either by your pride or by generic law (128–35).

Det kan umiddelbart virke som om det er en slags praktisk klokskap, et bekvemmelighetshensyn, som gjør at Horats anbefaler imitasjon i stedet for originalitet. Men det ligger også ei ærlighet i dette – man gjør seg tilgjengelig både for verdsettelse, misbilligelse og kritikk ved å benytte intersubjektive premisser og erfaringer: “I'd make my poem of known materials, so that anyone / might hope to match me, but he'd work and sweat in vain / if he dared try: that's the power of order and arrangement, / that is the effect of style when working with the ordinary” (240–43).

Det er viktig å imitere de riktige kvalitetene hos en forfatter; Horats håner i epistel I.xix (til Maecenas) dem som etterlikner feil eller gale egenskaper hos forbilda – som hvis noen skulle imitere ham ved å drikke [karve-]syre for å bli hvit i huden, bare fordi han er det (17–18): “O imitators, you slavish herd, how often have you raised / my laughter and my wrath with all your mad confusion!” (19–20)

Horats bruker i epistel I.iii (til Julius Florus) Aesops fabel om “Kråka og fuglene” (også kalt “Den forfengelige kråka”; nr. 162 i Aesop 1998, s. 119)⁷ som et bilde på den dårlige, etterfølgende typen imitasjon: “What about Celsus? Warned once, he should be often warned / to write his own work and not borrow bits from every poem / [...] / If somehow those birds returned and claimed their feathers, / then laughter would greet our little crow, his stolen plumes / All stripped away” (15–20). Bildet av kråka som dekker seg med “lånte fjær” har siden vært et favorittbilde på ukorrekt imitasjon.

Det er ingen tvil om hvilke modeller som er de beste; i sin kanskje mest kjente passasje fra *Ars poetica* sier Horats: “Make your models Greek, / and turn their pages nightly; turn them

⁷ Denne fabelen forteller om hva som skjer da Zevs ønsker å etablere en konge blant fuglene; han skal velge den vakreste av dem, og alle fuglene strømmer til elva for å vaske seg. Kråka innser imidlertid at den er så stygg at den er sjanseløs. Den stjeler derfor fjærene som faller av de andre fuglene, og fester dem til sin egen kropp. Det fører til at Zevs kårer den til konge; men de andre fuglene blir fornærmet og tar de fjærene kråka har stjålet fra dem. Resultatet er at “the jackdaw [...] once again became just a jackdaw” (Aesop 1998:119).

daily too” (268–69). Dette har kanskje noe med de romerske dikternes følelse av mindreverd overfor grekerne.

2.2.3 Seneca (4 f.Kr.–65 e.Kr.)

Den romerske filosofen og forfatteren Lucius Annaeus Seneca den yngre sin 84. epistel (til Lucilius) er en sann katalog over imitasjonsmetaforer. Den mest kjente og brukte er kanskje *biemetaforen* (alle henvisninger til denne epistelen gjelder Seneca 2000):

Man bør gå fra det ene til det annet og veksle mellom aktivitetene [det vil si lesing og skriving], slik at pennen til slutt kan ordne alt det stoff man har samlet gjennom lesing, til et hele. Vi bør [...] etterligne biene, som flyr hit og dit på jakt etter de blomster som er best egnet til honningproduksjon, og [...] deretter fordeler det de har fått med seg[,] på vokskakene (s. 41).

Seneca er imidlertid ikke sikker på om analogien er helt adekvat:

Med hensyn til biene er det ikke helt på det rene om den saften de suger ut av blomstene straks blir til honning, eller om de omdanner det de har samlet[,] til denne smaken ved å blande inn noe og sette sitt eget preg på det. Det finnes nemlig dem som mener at bier ikke kan lage honning, bare sanke den. [...] Andre hevder derimot at det som biene sanker [...], får honningens kvalitet ved en form for bearbeiding, og i tillegg gjæring [...] – slik at alt det forskjellige går sammen til ett (s. 41).

Biemetaforen står for *transformasjon*, å lage noe nytt fra et foreliggende materiale. Dermed står den i et nært forhold til *fordøyelsesmetaforen*: Som bienes kropp forvandler nektar til honning og den menneskelige kroppen forvandler maten til energi, muskler og blod, bør også vi forvandle det vi leser: “La oss gjøre det samme med de ting tankene næres av: Det vi har inntatt, må ikke tillates å forbli uberørt og dermed fremmed for oss” (s. 42). Akkurat som ufordøyd mat ikke kan bygge opp kroppen, kan ikke memorisert eller kopiert materiale skape et verk.⁸

Det er en *emulativ* aktivitet Seneca anbefaler, en aktivitet som både skjuler og viser: “[Vi bør] blande sammen de forskjellige smakene til én, slik at selv om det vil fremgå hvor smaken kommer fra, vil det likevel være åpenbart at den vil være noe annet enn sitt opphav. [...] det vi har vært hjulpet av, skal vi skjule og bare fremvise det vi selv har frembrakt” (s. 42). Man

⁸ Den franske forfatteren Michel de Montaigne (1533–92) brukte for øvrig denne metaforen i beskrivelsen av sin egen skriveaktivitet, men han sammenliknet sin tekst med det som blir til overs av fordøyelsesprosessen, avføringa.

skal altså skjule, *dissimulere*, forelegget i så stor grad som det er praktisk mulig uten at det dermed blir umulig å se at teksten står i et forhold til det. Man kan imidlertid ane en ambivalens her med hensyn til om kilden bør være identifiserbar eller ikke – det virker som om Seneca ikke er helt sikker på om han synes dette er ønskelig eller ikke. Problemet med at modellen ikke er synlig, er imidlertid at forfatterens imitative mesterskap ikke kan anerkjennes. At det ikke merkes hvem man har imitert, er imidlertid betinga av store litterære evner, at man er i stand til å prege lånet, “slik at alt går opp i en høyere enhet” (s. 42).

Videre sammenlikner han imitasjonen med sammensetningen av et kor. De forskjellige kildene er de ulike stemmene i koret, som er mer enn summen av delene: “[Koret er] én stemme som utgjøres av mange. [Det] oppstår en samklang av ulike toner. [...] Alle [eksempelene] skal [...] smelte sammen i harmoni” (s. 42–43). At han bruker begrepa *samsklang* og *harmoni*, tyder på at det ikke er likegyldig hvilke forfattere man kombinerer, og hvordan man gjør det.

En annen kjent analogi som Seneca regnes som opphavet til,⁹ er *far-sønn-metaforen*: “Selv om det vil vise seg en likhet hos deg med en [...] du [...] har tatt dypere inntrykk av, ønsker jeg at du skal ligne ham som en sønn og ikke som et avbilde, [som] er en død ting” (s. 42). Et avbilde, en slavisk “reproduksjon” av forbildet, er dødt, det er meningsløst i den forstand at det ikke er investert med ei mening i tillegg til den som allerede ligger i forelegget, ei mening som er anakronistisk. Avbildet er *monodisk* (i motsetning til koret, som er polyfont), det mangler det nødvendige spillet mellom den samtidige og den fortidige meningssfæren.

Han henter også en analogi fra matematikkens verden som man kan kalle *addisjonsmetaforen*. Vi må gjøre foreleggene til våre, skriver han, slik at “de ulike elementa går sammen til en enhet, på samme måte som et tall blir til av flere når små og innbyrdes avvikende poster regnes sammen til én sum” (s. 42). (Det passende ved denne metaforen reduseres imidlertid av at man ikke kan se hvilke tall som er addert for å oppnå en sum.)

I epistel 79 vektlegger han at det ikke er likegyldig hvilket emne man velger. Det ideelle er å velge et emne som allerede er behandla, siden man da allerede har ord og materiale man kan jobbe med – men samtidig er det viktig at ikke alt er sagt om emnet:

It makes a great deal of difference whether you approach a subject that has been exhausted, or one where the ground has merely been broken; in the latter case, the topic grows day by day, and what is already discovered

⁹ Det er delvis anakronistisk og feilaktig å snakke om hvem som er “opphavet” til de forskjellige imitasjonsmetaforene; disse var, som annet litterært materiale, felles eiendom i antikken. “Opphav” stipuleres her som den første som gjorde metaforen kjent gjennom skrift.

does not hinder new discoveries. Besides, he who writes last has the best of the bargain; he finds already at hand words which, when marshalled in a different way, show a new face. And he is not pilfering them, as if they belonged to someone else, when he uses them, *for they are common property* (79.6f; Seneca 1962:203–5, mine uthevelser).

Vi ser at det skrevne ord for Seneca som for Isokrates er felles eiendom i det øyeblikk det distribueres. Vi ser her også en bevissthet om å “stå på forgjengernes skuldre” – det er en slags utviklingsoptimisme, en *imitasjon-som-akkumulasjon*. Han fortsetter med å advare mot å ha for stor respekt for de gamle mestrene, da det kan føre til at ens naturlige evner svekkes.

Biemetaforen brukes til å framstille to motstridende oppfatninger av imitasjon: poeten som samler (etterfølgelse) og som skaper (imitasjon/emulasjon). Hos Seneca er biemetaforen analog med fordøyelsesmetaforen: I begge metaforene dreier det seg om å internalisere et stoff, gjøre det til sitt eget, slik at det man produserer, ikke likner på det som var dets forutsetning. (Erasmus (1986:399) mener for øvrig i renessansen at dette er den eneste riktige måten å imitere på. Han mener at det at forfatterens personlighet kommer til uttrykk i teksten, er essensielt for god litteratur, et synspunkt som er heller uvanlig innen imitasjonsteori.) Fordøyelsesmetaforen kan sies å være en variant av ordtaket *ars est celare artem*, “kunsten er å skjule kunsten”.

2.2.4 Quintilian (ca 35–ca 100)

I tillegg til biemetaforen er det kanskje *veimetaforen* som er den mest kjente. Denne deler imitasjonen i tre typer, analoge med *å følge etter forgjenger / trå i hans fotspor* (underlegen), *ta ham igjen* (likeverdig imitasjon), og *gå forbi ham* (overlegen emulasjon). Opphavet til denne er den romerske taleren Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), som behandler imitasjon i bok X av sin *Institutio oratoria*.

Quintilian gir imitasjon en viktig rolle i utviklinga av den gode taleren; evnen til å imitere kommer hos ham på andre plass når det gjelder å forme en god taler – bare språkevnen er viktigere: “For there can be no doubt that in art no small portion of our task lies in imitation, since, although invention came first and is all-important, it is expedient to imitate whatever has been invented with success” (X.ii.1).¹⁰ Det er for Quintilian svært viktig *hvilke* forfattere taleren imiterer, og *hva* han tar fra dem: “We shall attain our aim by reading and listening to the best writers and orators, since we shall thus learn not merely the words by which things

¹⁰ Alle sitater fra Quintilian er gjengitt etter Quintilian 1979.

are to be called, but when each particular word is most appropriate” (X.i.8). I tillegg til imitasjon av det som har med disposisjon å gjøre, dreier det seg her om det vi kan kalle *denotativ* imitasjon, altså å kalle tingene ved det navnet som er mest passende. Denne tankegangen om at tingene er navngitt én gang for alle, var noe av det som gjorde at man oppfatta de såkalte “ciceronianerne” som så absurde; deres slaviske etteraping av Cicero gikk så langt at de ikke kunne bruke andre ord enn dem han hadde brukt i sitt etterlatte korpus. Dette gjorde at de for eksempel ikke kunne bruke kristen terminologi på kristne fenomener. Quintilian gjør seg imidlertid ikke til talsmann for en slik praksis – alle ord, med unntak av noen få upassende, kan brukes, selv lave og “vulgære” når det er behov for dem. Og selv om man helst bør lese de *beste* forfatterne, er han åpen for at man kan ha utbytte av de fleste: “For how few of them are so utterly crazy as not to have the least shadow of hope that some portion or other of their work may have claims upon the memory of posterity?” (X.i.41)

Quintilian deler Senecas utviklingsoptimistiske syn på den litterære utviklinga, fordi “there are before us so many more models of oratorical excellence than were available for those who have thus far achieved the highest success” (X.ii.28). Men han er klar over at dette også kan misbrukes: “But the very fact that in every subject the procedure to be followed is so much more easy for us than it was for those who had no model to guide them, is a positive drawback, unless we use this dubious advantage with caution and judgment” (X.ii.3).

Quintilian tar opp fordøyelsesmetaforen, men her som et bilde på å studere kildene nøye, lese dem grundig, “drøvtygge” dem:

We must return to what we have read and reconsider it with care, while, just as we do not swallow our food till we have chewed it and reduced it almost to a state of liquefaction to assist the process of digestion, so what we read must not be committed to the memory for subsequent imitation while it is still in a crude state, but must be softened and [...] reduced to a pulp by frequent re-perusal. [...] Our reading must be almost as thorough as if we were actually transcribing what we read (X.i.19–20).

Quintilian mener at alle bør strebe etter å være bedre, *emulere*, siden en imitasjon i utgangspunktet nødvendigvis må være dårligere enn det som imiteres, “just as the shadow is inferior to the substance, the portrait to the features which it portrays” (X.ii.11): “For the man whose aim is to prove himself better than another, even if he does not surpass him, may hope to equal him. But [...] never [...] if he thinks it his duty merely to tread in his footsteps: for the mere follower must always lag behind” (X.ii.10). Man må i hvert fall *prøve* å gjøre det bedre enn forgjengerne, ellers er man dømt til å mislykkes.

Uten de modellene som lesing gir, er skriving ifølge Quintilian som et skip uten styrmann som driver uten mål. Men han mener at imitasjon må brukes med forsiktighet, og det er i seg selv ikke nok for å skape god litteratur. Han går også inn for imitasjon av flere forskjellige forfattere fordi forskjellige kontekster krever forskjellig stil; men det er svært viktig ikke å imitere en forfatters *defekter*. Alle forfattere har nemlig dårlige trekk, og det som er gode kvaliteter hos originalen, kan lett bli feil hos imitatoren: rikdom blir ekstravaganse, storhet blir oppblåsthet, mot blir ubetenksomhet. Det er altså svært viktig *hvem* man imiterer – man bør for eksempel bare imitere dem hvis stil ikke står i motsetning til ens egen natur, det er fåfengt – og *hva* man imiterer i dem. Det som skiller den gode imitatoren fra den dårlige, er førstnevntes evne til å ta opp i seg det beste fra flere kilder. Denne evnen må imidlertid kunne i god dømmekraft, eller smak, for ifølge Quintilian er det en universell regel at man ønsker å kopiere det man liker i andre: “And it is a universal rule of life that we should wish to copy what we approve in others. [...] We must, in fact, either be like or unlike those who have proved their excellence” (X.ii.2). Hvis man da imiterer defekter, tyder det på defekt dømmekraft. Mye imitasjon er overflatisk, derfor er det viktig å vite *hvorfor* det man imiterer, er godt. Det man i hovedsak bør imitere, er ifølge Quintilian det som alle former for veltalenhet har felles. Hva dét er, forklarer han imidlertid ikke.

Quintilian legger stor vekt på *relevansen* av det man imiterer. Han går mot slavisk imitasjon av ord og uttrykksmåte, da “words become obsolete or current with the lapse of years, the one sure standard being contemporary usage; and they are not good or bad in virtue of their inherent nature (for in themselves they are no more than mere sounds)” (X.ii.13), ei oppfatning som står i motsetning til ciceronianismen. (Her kan vi for øvrig se språktegnets arbitrære natur foregrepet 1800 år før Saussure.) Blant annet derfor er det viktig at imitasjon ikke begrenses til ord. Han raljerer videre over dem som innbiller seg at de skriver som Cicero bare de slutter setningene med den metriske *clausula* “esse videatur” (X.ii.18).

Til tross for sin positive vurdering av imitasjon er Quintilian rask til å påpeke at *kun* å hvile på imitasjon er farlig. Imitasjon er underlegen og kunstig og han forakter dem som “are only too happy to rest content with the inventions of others”. For hva ville ha blitt resultatet, spør han, om folk på den tida da det ikke eksisterte modeller hadde bestemt seg for ikke å gjøre eller tenke noe de ikke visste fra før? Svaret er at ingenting ville ha blitt oppfunnet (X.ii.4).

2.2.5 Longinos (100-tallet e. Kr.)

I avhandlinga *Om det sublime* av Longinos diskuteres måter å oppnå opphøydhed i litteraturen på.¹¹ Den første kilden er storhet i tanke, som er evnen til å forme store idéer, noe som først og fremst kommer fra en edel sjel og karakter; den andre kilden er inspirert lidenskap (kap. 8–15); den tredje måten er effektiv bruk av stylistiske og retoriske figurer (kap. 16–29); den fjerde måten er edel diksjon og frasering (kap. 30–38); og den femte og siste metoden er verdig og opphøyd komposisjon. Longinos behandler kort imitasjon i kapittel 13, altså under evnen til å forme store idéer. For ham er imitasjon bare én av måtene å oppnå sublimitet, eller opphøydhed, på; han legger også stor vekt på den enkelte forfatters individualitet, og har derfor gjerne blitt forbundet med ei “romantisk” kunstoppfatning, tanken om at dikteren skaper fra ingenting.

Eksemplet på at imitasjon er en måte å oppnå opphøydhed på, henter han fra Platon (alle henvisninger til *Om det sublime* gjelder Longinos 1975): “Provided that we are ready to give him due attention, this author [dvs. Platon] shows us that [...] there is another way that leads to the sublime. [...] It is the imitation and emulation of the great historians and poets of the past. Let us steadfastly keep this aim in mind” (s. 119).

Han kommer så med en egen analogi der han sammenlikner det å bli inspirert av ens forgjengere med å ånde inn en damp eller dunst:

For many authors catch fire from the inspiration of others – just as we are told that the Pythian priestess, when she approaches the tripod standing by a cleft in the ground from which, they say, there is breathed out a divine vapour, is impregnated thence with the heavenly power, and by virtue of this afflatus is at once inspired to speak oracles. So too, as though also issuing from sacred orifices, certain emanations are conveyed from the genius of the men of old into the souls of those who emulate them, and, breathing in these influences, even those who show very few signs of inspiration derive some degree of divine enthusiasm from the grandeur of their predecessors (s. 119).

Man må si at Longinos her utviser stor tiltro til imitasjon. Han understreker at Platon i stor grad imiterte Homer, trakk på “countless tributary streams of the great Homeric river” (s. 119). Og han mener at filosofen ikke ville ha vært så stor om han ikke hadde gjort det: “I do not think there would have been so fine a bloom on Plato’s philosophical doctrines, or that he would so often have embarked on poetic subject-matter and phraseology, had he not been

¹¹ Longinos identitet – eller navn, for den saks skyld – er ikke fullstendig brakt på det rene. Dette er imidlertid utenfor mitt område.

striving heart and soul with Homer for the first place” (s. 120). Han sammenlikner denne striden med “a young contestant entering the ring with a long-admired champion, perhaps showing too keen a spirit of emulation in his desire to break a lance with him, [...] yet getting some profit from the endeavour” (s. 120). Denne striden er ifølge Longinos av positiv karakter; han siterer Hesiod, som i *Verk og dager* hevder at denne striden er god for mennesker, og fortsetter: “And indeed the fight for fame and the crown of victory are noble and very well worth the winning where even to be worsted by one’s predecessors carries no discredit” (s. 120). Han er imidlertid rask med å understreke at dette ikke er plagiat, “rather it is like taking impressions from beautiful pictures or statues or other works of art” (s. 120).

2.2.6 Macrobius (400-tallet e. Kr.)

Macrobius, som skreiv på latin på 400-tallet, samlet i sin kompilatoriske *Saturnalia* sammen frukten av sin lærdom og lesing for sønnen Eustachius. I forordet har han kopiert store deler av Senecas 84. epistel uten å gjøre oppmerksom på det. Han er altså ingen original tenker, men han ble stående som en autoritet selv om det er stor uoverensstemmelse mellom de imitasjonsprinsippene han slutter seg til, og hans egen praksis. Som Petrarca skriver i *Fam.* I, 8: “Macrobius in his *Saturnalia* reported not only the sense but the very words of Seneca so that to me at the very time he seemed to be following this advice [å etterlikne biene] in his reading and writing, he seemed to be disapproving of it by what he did” (Petrarca 1975:41).

Macrobius er ikke opptatt av å omskape det han tar fra andre forfattere. For ham er det viktigste *dispositio*, en (re)disposisjon av individuelle utdrag fra en masse materiale til en brukbar orden, ei organisert samling, et *florilegium* (“blomstersamling”). Han ønsker å sette dette materialet inn i en ny kontekst.

Han siterer Senecas biemetafor (Seneca 2000:41), og jeg gjengir ham ordrett og ekstensivt for å vise hans kopiering:¹²

We ought in some sort to imitate the bees; and just as they, in their wanderings to and fro, sip the flowers, then arrange their spoil and distribute it among the combs, and transform the various juices to a single flavor by in some way mixing with them a property of their own being, so I too shall put into writing all that I have acquired in the varied course of my reading, to reduce it thereby to order and to give it coherence. For not only does arrangement help the memory, but the actual process of arrangement, accompanied by a kind of mental fermentation which serves to season the whole, blends the diverse extracts to make a single flavor;

¹² Alle henvisninger til *Saturnalia* gjelder Macrobius 1969.

with the result that, even if the sources are evident, what we get in the end is still something clearly different from those known sources (forordet, 5–6; s. 27).

Og han fortsetter med fordøyelsesmetaforen:

We see nature acting in this way in our own bodies without any effort on our part, since the food we take is a heavy burden to the stomach for as long as it remains in its original state and floats there in a solid mass, but when it has been transmuted, then, and not until then, it passes into the blood and strenghtens us. And so it is with the food of the mind: we must see to it that we do not allow what we have absorbed to remain unchanged and thus fail to assimilate it, but we must, as it were, digest it. To do otherwise is to feed the memory, not the mind (forordet, 7; s. 27).

Han bruker også addisjons- og *parfymemetaforen*:

Let us gather then from all sources and from them form one whole, as single numbers combine to form one number. Let our minds aim at showing the finished product, but conceal all that has helped to produce it; just as the makers of scented unguents take special care to ensure that their preparations have the property of no one scent but blend the essence of all the odors into a single perfume (forordet, 8; s. 27).

Han gjør seg her til talsmann for dissimulasjon, skjuling av kilden. Deretter kommer kormetaforen:

Or take a choir: it consists, as you see, of many voices and yet all those voices form a unity; for in a choir one voice is high, another low, another of the middle register; there are men's voices and the voices of women, and among them the notes of the pipe; and yet, although individual voices do not emerge, the voices of all are heard and from a number of different sounds there comes a harmony (forordet, 9; s. 27).

Svært lite, om noe, av dette er Macrobius' egne tanker, alt er tatt fra andre, hovedsakelig fra Seneca. Macrobius oppsummerer med andre ord de rådende oppfatningene om imitasjon i antikken.

3 Historisk imitasjonspoetikk – renessansen

Å si at renessansens forfattere praktiserte litterær imitasjon er i en forstand overflødig. Renaissancehumanistene ønsket å gjenopprette antikkens tapte kultur og praksis, og handle, skrive og leve som de gjorde i antikken. Som Stephen Greenblatt (1980:162) påpeker, var den litterære imitasjonen i renessansen del av en generell imitativ og “kunstig” kultur. Som eksempel nevner Greenblatt handbøkene for høvisk atferd, som, selv om de først og fremst var myntet på skuespillere, var sterkt knytta til de retoriske handbøkene som også var på moten i renessansen. Begge var kompilasjoner av verbale strategier, og begge var basert på imitasjonsprinsippet – handbøkene for høvisk atferd utvida området til de retoriske handbøkene, og tilbød en modell for skapelsen av en kunstig identitet. Årsaken til dette ønsket om å gjenopplive antikkens kultur var en følelse av at middelalderen hadde representert ei kulturell barbarisering, en regresjon i kunst, kultur, språk og samfunnsmessige forhold. Antikken ble oppfatta som en slags gullalder, da kulturen blomstra og menneska var friere, mer opplyste og i mindre grad undertrykt av irrasjonelle autoriteter. Problemet for renessansehumanistene i Frankrike og England var imidlertid at disse landene ikke hadde ei fortid som kunne sammenliknes med den italienske i kultur og sivilisasjon. I disse landene hadde imitasjon derfor svakere analogier i den politiske sfæren (Dasenbrock 1991:5–6). Renaissancehumanistene i Frankrike og England var imidlertid at disse landene ikke hadde ei fortid som kunne sammenliknes med den italienske i kultur og sivilisasjon. I disse landene hadde imitasjon derfor svakere analogier i den politiske sfæren (Dasenbrock 1991:5–6). Renaissancehumanistene i Frankrike og England var imidlertid at disse landene ikke hadde ei fortid som kunne sammenliknes med den italienske i kultur og sivilisasjon. I disse landene hadde imitasjon derfor svakere analogier i den politiske sfæren (Dasenbrock 1991:5–6). Renaissancehumanistene i Frankrike og England var imidlertid at disse landene ikke hadde ei fortid som kunne sammenliknes med den italienske i kultur og sivilisasjon. I disse landene hadde imitasjon derfor svakere analogier i den politiske sfæren (Dasenbrock 1991:5–6).

Den språklige forandringa som det latinske språket hadde gjennomgått gjennom middelalderen, ble av renessanseforfatterne i Italia sett på som et forfall. Det oppstod et behov for et ekstraspråklig fundament, en transcendental autoritet for språket. Både i antikken og renessansen betød imitasjon først og fremst *stilistisk* sådan (*elocutio*). Dette førte til en forsterkning av tanken om det litterære verket som et *språklig* kunstverk. Der det i prosa ofte var snakk om *ordrett* lån, dreide det seg for poesiens del om lån av *bilder*. Men det dreide seg ikke bare om kopiering av stil, arrangement, *topoi*, og så videre, men også *emulering* av “ånden” i verket.

Renessansehumanismen var altså imitativ i sitt vesen – imitasjon av særlig klassiske *latinske* verk var livsviktig for den. Spørsmålet var ikke *om*, men *hvem*, man skulle imitere. Den italienske filologen og legen Julius Caesar Scaliger (1484–1558), forfatter av en stor 1500-tallspoetikk i sju bind (1561), anbefalte imitasjon av Vergil, da denne hadde skapt en “andre natur” som var vakrere enn den “første”.

Renessansen arvet ifølge Gerald Else og Helen Elam (1993:576) de tre nevnte forståelsene av imitasjon som var gjeldende i antikken: den *platonske*, altså kopiering av den sanselig virkeligheten; den *aristoteliske*, som så imitasjon som representasjon av universelle mønstre for menneskelig handling; og den *hellenske* og *retoriske*, som fokuserte på imitasjon av kanoniserte litterære modeller. I renessansen oppstod det ifølge Thomas M. Greene (1982:95) en ny “arkeologisk”, heller enn en “avslørende”, lesning.

Det virker som om det var vanskelig for mange av renessansens forfattere å balansere mellom de to “polene” egen skapervirksomhet og etterlikning av forbildet. Oscillasjonen mellom disse to polene gjør at (bevisst) imitativ litteratur blir meget spent, den har et latent “fall” (Greene 1982:118), den balanserer hele tida på grensa mellom tradering og epigoneri.

Når man vet hvor mye imitasjon hadde å si for litterær produksjon i så vel antikken som renessansen, kan det synes paradoksalt at mange av disse epokenes forfattere hadde et problematisk og ambivalent forhold til fenomenet. Men kanskje var det nettopp fordi de følte seg så avhengige av denne praksisen, det at den opplevdes som en ufravikelig betingelse for litterær kvalitet, skaperevne og suksess, at den samtidig virket så truende – det var noe tvungent og ufritt ved den som bundet i at man målte seg mot fortidas mestere.

Jeg vil her ta for meg en del av de mest sentrale imitasjonsteoretikerne i renessansen, først på kontinentet, deretter i England. Til slutt i dette kapitlet vil jeg legge fram ei oppsummering og kategorisering av de forskjellige typene imitasjon.

3.1 Kontinentet

3.1.1 Francesco Petrarca (1304–74)

Vi trenger ifølge Reed Way Dasenbrock (1991:20) å forstå den italienske renessansens imitasjonsidé for å forstå den engelske imitasjonen av italienske forfattere. Italiensk imitasjonspoetikk kommer delvis fra Francesco Petrarca. Han legger fram sine tanker i brev til venner, *Rerum familiarum libri* (forkorta *Fam.*), særlig til Giovanni Boccaccio. Han skriver

lite originalt om imitasjon; mesteparten er henta fra Seneca. I *Fam.* I, 8¹³ trekker Petrarca fram Senecas bie, men her står den for én gangs skyld for noe negativt. I stedet for bia er silkeormen idealet:

To repeat, let us write neither in the style of one or another writer, but in a style uniquely ours although gathered from a variety of sources. That writer is happier who does not, like the bees, collect a number of scattered things, but instead, after the example of certain not much larger worms from whose bodies silk is produced, prefers to produce his own thoughts and speech – provided that the sense is serious and true and that his style is ornate (*Fam.* I, 8; Petrarca 1975:41).

Men seinere i brevet gjentar han likevel Senecas råd om å imitere biene: “And be careful not to let any of those things that you have plucked remain with you too long, for the bees would enjoy no glory if they did not transform those things they found into something else which was better” (*Fam.* I, 8; Petrarca 1975:46). Man bør være original. Problemet er imidlertid at det er få – om noen – som er så begava at de klarer seg med dette alene: “But in truth, this talent [det vil si originalitet] is given none or to very few, so that we should patiently bear the lot of our personal talents, and not envy those above us, disdain those below us, or annoy our equals” (*Fam.* I, 8; Petrarca 1975:42).

Petrarca mente at man skulle lage noe nytt ut fra flere kilder, og så skjule den prosessen som har produsert det. Han følger for øvrig selv dette rådet når han legger det fram: Han alluderer til Senecas 84. epistel (Seneca 2000:42) uten å gjøre oppmerksom på det. Petrarca legger imidlertid muligheta for allusjon åpen, slik at modellen har en mulighet for å gjenkjennes.

Det er i sine brev til Boccaccio at Petrarca legger fram brorparten av sine tanker om imitasjon:

I have read Virgil [...] countless times, [...] leisurely, pondering them [...] with all the powers of my intellect; I ate in the morning what I would digest in the evening, I swallowed as a boy what I would ruminate upon as an older man. I have thoroughly absorbed these writings, implanting them not only in my memory but in my marrow, and they have so become one with my mind that were I never to read them for the remainder of my life, they would cling to me, having taken root in the innermost recesses of my mind (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:212–13).

Her legger han fram fordøyelsesmetaforen; Petrarca har lest de gamle mestere så ofte og så grundig at de er blitt en del av hans egen måte å tenke på. Dette burde borge for ei ideell form

¹³ Til Tommaso da Messina.

for imitasjon eller emulasjon, men det har sine farer: “But sometimes I may forget the author, since through long usage and continual possession I may adopt them and for some time regard them as my own; and besieged by the mass of such writings, I may forget whose they are and whether they are mine or others” (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:213). På grunn av sin grundige fordøyelse og assimilasjon av stoffet, står han i fare for å presentere andres tanker og skrivemåter som sine egne, ja, til og med som nye og originale. Han mener nemlig at det er lettere å huske hvorfra man har en tanke som man bare har lest én gang, og som man ikke identifiserer seg med, enn modeller man har sterk affinitet til; i sistnevnte tilfelle er det vanskelig å skille hva som er eget og andres. Petrarca påkaller imidlertid både Apollon og Jesus Kristus som vitner på at han aldri har ment å *stjele* materiale eller tanker fra andre.

Det ideelle for Petrarca er å skrive i ens egen stil, som er konstituert av mange kilder. Han liker ikke å imitere med mindre han åpent erkjenner modellen, eller han har endret den i meget stor grad, som biene gjør med pollen: “I much prefer that my style be my own, uncultivated and rude, *but made to fit*, as a garment, to the measure of my mind, rather than to someone else’s, which may be more elegant, ambitious, and adorned, but deriving from a greater genius, one that continually slips off, unfitted to the humble proportions of my intellect” (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:213, mine uthevelser). Uavhengig av denne ydmykhetens ærlighet, er Petrarca her på linje med tidligere imitasjonsteoretikere når det gjelder å tilpasse sine modeller ens egen naturlige kapasitet og stil; enhver stil passer ikke nødvendigvis til enhver forfatter. Han bruker, som Horats, Aesops fabel om kråka som flatter seg med andres fjær som eksempel på hvor latterlig en upassende stil er (*Fam.* XXII, 2).

Petrarca ønsker å gå på samme *sti* som sine forgjengere, men ikke følge i deres *fotspor*:

I am one who much prefers not having a guide than being compelled to follow one slavishly. I do want a guide who leads me, not one who binds me to him, [...] I do not want him to forbid me to step where I wish, to go beyond him in some things, [...] to follow a shorter or, if I wish, an easier path, and to hasten or stop or even to part ways and to return (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:214).

Imitasjonens likhet med modellen skal bare *føles*, ikke ses direkte: “We must thus see to it that if there is something similar, there is also a great deal that is dissimilar, and that the similar be elusive and unable to be extricated except in silent meditation” (*Fam.* XXIII, 19; Petrarca 1985:302). Han bruker far–sønn-metaforen for å illustrere denne likheten: “An imitator must take care to write something similar yet not identical to the original, and that similarity must not be like the image to its original in painting where the greater the similarity the greater the praise for the artist, but rather like that of a son to his father” (*Fam.* XXIII, 19;

Petrarca 1985:301). Nå kan jo fedre og sønner likne mer eller mindre på hverandre, men det er nok ikke et slikt tilfelle der man snakker om at sønnen er “som snytt ut av nesen” på faren; det skal dreie seg om en subtil anelse, “especially noticeable around the face and eyes,” som produserer ei likhet og som gjør at man blir minna om faren når man ser sønnen, selv om egenskapene ville være forskjellige hvis man målte dem. Det er vanskelig å forstå helt hvordan Petrarca mener at dette skal arte seg i praksis; det virker en tanke obskurantistisk.

Petrarcas syn på imitasjon oppsummeres best med hans egne ord: “I am one who delights in imitation and not in sameness, in a resemblance that is not servile, where the imitator’s genius shines forth rather than his blindness or his ineptitude” (*Fam.* XXII, 2; Petrarca 1985:214). Og videre: “It may all be summarized by saying with Seneca, and Flaccus [Horats] before him, that we must write as the bees make honey, not gathering flowers but turning them into honeycombs, thereby blending them into a oneness that is unlike them all, *and better*” (*Fam.* XXIII, 19; Petrarca 1985:302, mine uthevelser). Biene lager vel strengt tatt ikke noe som er bedre, bare annerledes, enn blomstene, men her får Petrarca også inkludert det emulative, agonistiske idealet i imitasjon.

Forfatteren erverver ifølge Petrarca sin egen stemme gjennom imitasjon. Dette kan virke paradoksalt, men er det ikke først gjennom å vite hva man *ikke* er, at man vet hva man er? Man kan altså si at det dreier seg om en slags negativt individuasjonsprosjekt.

3.1.2 Erasmus (ca 1469–1536) og ciceronianismen

Det var store kontroverser på 1500-tallet om litterær imitasjon og om dens verdi. Diskusjonene gikk på om man skulle ha én eller flere modeller, om man skulle imitere klassikerne eller naturen, om hvordan man skulle imitere og om den pedagogiske brukbarheta av imitasjonsøvelser. Den mest kjente er striden er kanskje den om den såkalte “ciceronianismen”. De som kalte seg “ciceronianere”, mente at Cicero var det eneste forbildet som var verd å imitere. Den nederlandske filologen, humanisten og teologen Erasmus’ dialog *Ciceronianus* (1528) gir et godt inntrykk av striden mellom “ciceronianerne” og “anti-ciceronianerne”. De to hovedkontroversene i denne striden gikk ut på om det var legitimt å imitere andre forfattere enn Cicero (med hensyn til prosa), og hvordan man skulle imitere – etterlikne så nært som mulig eller skape noe eget, originalt ut fra ånden i det verket, eller hos den forfatteren, man imiterte. Mange påpekte at faren med for slavisk imitasjon var at den førte til en lammelse, en “paralyserende pietet”, for å bruke Greenes (1982:30–31) ord, som kunne føre til at intet nytt og vitalt oppstod.

Ciceronianus handler om den stakkars Nosoponus, som lider av “zelodulea,” “stilavhengighet” (s. 342).¹⁴ Hans høyeste ønske i livet er å få epitetet “ciceronianer” knytta til seg, og for å oppnå dette har han brukt de siste sju åra av sitt liv på utelukkende å lese Cicero (for ikke å bli smitta av andre, dårligere forfatteres stil) og så nært som mulig etterlikne sitt forbilde. De to andre karakterene i dialogen, Bulephorus – Erasmus’ talsmann – og Hypologus, hans sekundant, greier til slutt å vise Nosoponus det latterlige i hans strev, og han ønsker å bli “kurert”. Denne dialogens skarpe satiriske karakterisering av striden om imitasjon førte til store kontroverser mellom *les anciens* og *les modernes* – det dreide seg åpenbart om et følsomt emne.

Erasmus er imidlertid ikke motstander av imitasjon i og for seg, bare av den uselvstendige, servile varianten, en aktivitet han mener oppnår det motsatte av det imitatorene er ute etter når de imiterer slavisk. Mot disse bruker han *svømmemetaforen*: man må kaste fra seg den livbøyen modellene er hvis man vil lære seg å svømme ordentlig (s. 446). For Erasmus er imitasjonens kvalitet avhengig av individuell tilbøyelighet og intellektuell karakter; ikke alle er egna til litterær imitasjon. Det viktigste for ham er imidlertid at det ikke er *passende*, eller sømmelig, å imitere antikke forfatteres ordforråd og talemåte når samtida krever helt andre begreper og framstillingsmåter; det er et spørsmål om historisk *decorum*. Ingen taler godt som ikke taler slik det sømmer seg, og det gjør man bare hvis det man sier, passer til samtidas forhold. Situasjonen på Erasmus’ tid korresponderer ikke med den på Ciceros tid – alt er forandra: religion, styreform, lover, menneskers framturen og så videre (den viktigste forandringa for Erasmus er opposisjonen mellom antikk hedenskap og hans samtids kristendom) (s. 383). Dermed kommer Erasmus fram til det paradokset at en taler blir mest lik Cicero ved å være forskjellig fra ham: “It is inevitable that imitation falls short when it tries only to *follow* a model, not *surpass* it. Consequently, the more determinedly you aim to copy Cicero, the nearer you come to a fault” (s. 377, mine uthevelser). (Dette er et sentralt og illustrerende sitat fra *Ciceronianus*, lagt i munnen på Bulephorus. Det gjentar det Quintilian (X:ii.10–11) skriver om forholdet mellom imitasjon og emulasjon.) Selvmotsigelsen her er bare tilsynelatende, for hvis Cicero hadde levd på 1500-tallet, ville han ifølge Erasmus ha ordlagt seg annerledes.

Denne historiseringen av *decorum* er ifølge George Pigman (1979:161) Erasmus’ hovedbidrag til ciceronianismedebatten. Pigman (1979:170–71) refererer Giulio Delminio, som påpeker at Erasmus’ historiske innsikt ikke er dyp nok: Hvis Cicero hadde vært i live på

¹⁴ Alle henvisninger til *Ciceronianus* gjelder Erasmus 1986.

1500-tallet, ville han nemlig ikke ha brukt et latin med kristent ordforråd, men toskansk eller et annet levende folkespråk. For latin er dødt, det kan ikke utvikle seg. Delminio mener at det er vold på *decorum* å blande ord fra forskjellige perioder i det latinske språkets utvikling. Erasmus ser ifølge ham ikke at det anticiceronianske argumentet derfor er potensielt antilatinsk.

3.1.3 Pietro Bembo (1470–1547)

Den italienske humanisten, filologen og poeten Pietro Bembo, som var ansvarlig for at toskansk ble standardspråket for italiensk litteratur, delte den imitative prosessen inn i tre deler: *imitari* (etterlikne modellen), *assequi* (følge etter modellen) og *praeterire* (gå forbi / overgå modellen), som vi kjenner igjen fra Quintilian. Han mente at man kunne ta *materiale* fra flere, men *stil* kun fra de beste. Bembo utvikla en teori om språklig utvikling som gikk ut på at språka er i evig forandring. Dette var ingen skjellsettende oppdagelse, men han mente at denne utviklinga fulgte et bestemt mønster, der språket ble født, utvikla seg, og etter hvert oppnådde en tilstand av perfeksjon; deretter ble de gradvis korrumpert. På høyden av sin perfeksjon blir språket manifestert i store litterære mesterverk som skal fungere som en eksklusiv språklig modell når korrupsjonen setter inn. Det italienske språket hadde ifølge Bembo oppnådd høyest perfeksjon på Petrarca og Boccaccios tid, og derfor burde man imitere deres språk; ethvert avvik fra dette var en svekkelse og utarming av språket. Bare deres ord var for ham tillatelige, akkurat som bare Ciceros ord var tillatelige i latinsk prosa. Bembo utvikla teorien som en analogi til renessanseoppfatninga av det latinske språkets utvikling, som man så som perfeksjonert på Ciceros og Vergils tid, og korrumpert i middelalderen (jf. Kostić 1969:331f).

3.2 England

På slutten av 1500-tallet oppstod det i England ifølge renessanseforskeren Harold Ogden White (1935:118–20) et stadig sterkere krav om originalitet, delvis på grunn av engelske forfatters selvbevissthet. Samtidig ble Martials begrep *plagiarius* anglicisert like før 1600 og brukt i samme forstand. Ukritisk imitasjon av klassikerne og kontinentale mestere førte til underlegne verk. Man tenkte imidlertid ikke da på originalitet i den “moderne” betydninga av ordet, som “individuell fabrikasjon” – man oppfatta originalitet i klassisk forstand, som individuell tilrettelegging, gjentolkning og, helst, forbedring av forbilda. White (1935:106)

holder fram Shakespeare som det beste eksemplet på vellykka imitasjon; svært lite av Shakespeares materiale var originalt i betydninga at forfatteren hadde funnet på historien selv, men denne forfatteren er ifølge White et eksempel, og det beste beviset, på den klassiske imitasjonsteoriens tese om at estetisk kvalitet ikke avhenger av forfatterens evne til å fabrikere *plot*, men til å gjøre noe originalt med plotet, uansett hvor han får det fra.

I renessansens England oppstod det mange strider om litterært opphav. Det ble nesten en regel at når det kom ut ei bok – vanligvis av en kjent forfatter – hevda noen, som regel en ukjent forfatter, at førstnevnte hadde plagiert ham (jf. White 1935:120f). Det motsatte skjedde imidlertid også; Geoffrey Chaucer krediterte en Lollius for *Troilus and Criseyde*, og forfatteren Nicholas Breton (ca 1551–ca 1623) lata ofte som om han hadde stoffet fra noen andre, først og fremst for å tillegge det autoritet, men også for å unnsnippe misbilligelse hvis verket ble kontroversielt (White 1935:160–61).

3.2.1 Roger Ascham (1515–68)

Den engelske humanisten og diplomaten Roger Ascham var en av de viktigste intellektuelle figurene i den tidlige Tudor-perioden. I *The Scholemaster* (1570) behandler han i bok 2 (“teachyng the ready way to the Latin tong”) imitasjon under overskrifta “Imitatio”. Han sammenlikner imitasjon med språklæring:¹⁵ “But to our purpose, all languages, both learned and mother tonges, be gotten [...] onelie by *Imitation*. For as ye vse to heare, so ye learne to speake; if ye heare no other, ye speake not your selfe: and whome ye onelie heare, of them ye onelie learne” (s. 264). Dette er høyst relevant, og det foregriper den moderne tanken om at språk og tanke henger tett sammen. Til dem som prøver å skille ord og materie, sier han:

Ye know not, what hurt ye do to learning, that care not for wordes, but for matter, and so make a deuorse betwixt the tong and the hart. For marke all aiges: looke vpon the whole course of both the Greeke and Latin tonge, and ye shall surelie finde, that, whan apte and good wordes began to be neglected, and properties of those two tonges to be confounded, than also began, ill deedes to spring (s. 265).

Han deler imitasjon i tre deler: 1) Mimesis (platonsk-aristotelisk): “faire liuelie painted picture of the life of euerie degree of man”; 2) “To folow for learning of tonges and sciences, the best authors.” Han legger til: “Here riseth, emonges proude and enuious wittes, a great controuersie, whether, one or many are to be folowed: and if one, who is that one”; 3) (eller

¹⁵ Alle henvisninger til *The Scholemaster* gjelder Ascham 1970.

2b, da denne typen “belongeth to the second”): “as when you be determined, whether ye will folow one or mo [sic], to know perfitlie, and which way to folow that one: in what place: by what meane and order: by what tooles and instrumentes ye shall do it, by what skill and iudgement, ye shall trowelie discern, whether ye folow rightlie or no” (s. 266–67). Her inngår lik behandling av ulikt materiale og ulik behandling av likt materiale. Dette er altså, heller enn en synkron taksonomi, en diakron beskrivelse av en stadig større litterær selvbevissthet: fra naivitet via usikkerhet til bestemthet.

Når det gjelder å lese imitative tekster, etterlyser han noen som kan foreta ei grundig sammenlikning av slike med deres kilder. Det er imidlertid relativt meningsløst bare å lete etter like plasser uten å peke på deres hensikt og funksjon:

[...] for *Macrobius* gatherings for the *Æneidos* out of *Homer*, and *Eobanus Hessus* more diligent gatherings for the *Bucolikes* out of *Theocritus*, as they be not fullie taken out of the whole heape, as they should be, but euen as though they had not sought for them of purpose, but fownd them scatered here and there by chance in their way, euen so, onelie to point out, and nakedlie to ioyne together their sentences, with no farder declaring the maner and way, how the one doth folow the other, were but a colde helpe, to the encrease of learning (s. 267).

Hvis man skal foreta ei slik sammenlikning skal man “teach plainlie withall, after this sort:”

1. *Tullie* reteyneth thus moch of the matter, thies sentences, thies wordes: / 2. This and that he leaueth out, which he doth wittelie to this end and purpose. / 3. This he addeth here. / 4. This he diminisheth there. / 5. This he ordereth thus, with placing that here, not there. / 6. This he altereth and changeth, either, in propertie of wordes, in forme of sentence, in substance of the matter, or in one, or other conuenient circumstance of the authors present purpose. In thies fewe rude English wordes, are wrapt vp all the necessarie tooles and instrumentes, wherewith trewe *Imitation* is rightlie wrought withall in any tonge (s. 267–68).

Han innrømmer imidlertid at dette ikke er hans egne tanker, men stammer fra hans (og Edward VIs) lærer, den engelske Cambridge-professoren, oversetteren og forfatteren John Cheke (1514–57).

Til dem som mener at Ascham er “to precise, to curious, in marking and piteling thus about the imitation of others” (s. 268–69), som tror at “the olde worthie Authors did neuer busie their heades and wittes, in folowyng so preciselie, either the matter what other men wrote, or els the maner how other men wrote,” og som mener at det er “a plaine slauerie, & inurie to [sic], to shackle and tye a good witte, and hinder the course of a mans good nature with such bondes of seruitude, in folowyng other” (s. 169), har han følgende lakoniske kommentar:

“Except soch men thinke them selues wiser then *Cicero* for teaching of eloquence, they must be content to turne a new leafe” (s. 169).

Når det gjelder hvor mange, og hvem, som skal være modeller, har han følgende svar:

All, for him that is desirous to know all: yea, the worst of all, as Questionistes, and all the barbarous nation of scholemen, helpe for one or other consideration: But in euerie separate kinde of learning and studie, by it selfe, ye must follow, choiselie a few, and chieflie some one, and that namelie in our schole of eloquence, either for penne or talke (s. 282).

Ascham er blitt beskrevet som ciceronianer, men som vi ser, tillater han lesning av andre og “dårligere” forfattere enn Cicero, da man kan få noe ut av de fleste. Når det gjelder hvilke modeller som skal følges, sammenlikner han med imitasjon innen billedkunst: man bør imitere den som kan male hele kroppen, ikke bare ei hand eller en fot: “And as in portraicture and paintyng wise men chose not that workman, that can onelie make a faire hand, or a well facioned legge but soch one, as can furnish vp fullie, all the fetures of the whole body [...] and [...] is able to [...] giue to euerie one [...] the right forme, the trew figure”. Man bør i utgangspunktet imitere enhver fullendt forfatter, det vil si en som er i stand til å skrive godt og passende om alle ting. Men på grunn av at det kun er i latin og gresk at man finner sann veltalenhet, bør man kun imitere forfattere på disse språka (s. 282–83).

Det kan virke som om Ascham er av dem som mener at Petrarca-imitatorene har en tendens til å imitere det verste hos modellen:

Some that make *Chaucer* in English and *Petrarch* in *Italian*, their Gods in verses, and yet be not able to make trew difference, what is a fault, and what is a iust prayse, in those two worthie wittes, will moch mislike this my writyng. But such men be euen like followers of *Chaucer* and *Petrarke*, as one here in England did folow Syr *Tho. More*: who, being most vnlike vnto him, in wit and learnyng, neuertheles in wearing his gowne awrye vpon the one shoulder, as Syr *Tho. More* was wont to do, would nedes be counted lyke vnto him (s. 290).

Vi kjenner igjen den klassiske advarselen mot å imitere det som er dårlig hos modellen. Aschams latterliggjøring av dem som bare pynter seg med andres fraser, som bare tror at ved å ha på seg deres kappe på samme måte som dem (dette er *klesmetaforen*, som var vanlig i renessansen), minner om Quintilians forakt for dem som tror at de skriver som Cicero hvis de slutter setningene med “esse videatur” (X.ii.18).

3.2.2 John Donne (1572–1631) og Ben Jonson (1572–1637)

Den “metafysiske” poeten John Donne uttrykker sin forakt for den litterære tyven på denne måten i sin andre satire: “But hee is worst, who (beggarly) doth chaw / Others wits fruits, and in his ravenous maw / Rankly digested, / doth those things out-spue, / As his owne things; and they are his owne, ’tis true, / For if one eate my meate, / though it be knowne / The meate was mine, th’excrement is his owne” (Donne 1949:125). Donne identifiserer altså ufordøyde, uassimilerte lån med oppkast og avføring.

Dramatikeren og poeten Ben Jonson uttrykker (i *Epicoene*, 1609) størst forakt for den plagiatoren som hevder at han avskyr imitasjon. Dette kan jevnføres med romantikkens og våre dagers originalitetsideal; man har et antagonistisk forhold til imitasjon selv om det er umulig ikke å imitere på en eller annen måte. Dette idealet fører til mangel på bevissthet om egen imitasjon og eget forhold til fortida. Jonson uttalte ifølge White (1935:145) i samtale med William Drummond at han “quintessenceth their [det vil si greske og latinske poeters] braines”.¹⁶ Dette er et godt bilde på den klassiske idéen om korrekt imitasjon.

3.2.3 E. K.

Med Spensers første utgivelse, *The Shepheardes Calender*, ble det publisert en introduserende epistel og noter av en E. K.¹⁷ Epistelen inneholder et forsvar for Spensers bruk av materiale og stoff fra andre forfattere, samt hans verbale arkaismer:¹⁸

In whom [det vil si “most excellent Authors and most famous Poetes”] whenas this our Poet [det vil si Spenser] hath bene much traveled and throughly redd, how could it be, (as that worthy Oratour sayde) but that walking in the sonne although for other cause he walked, yet needes he mought be sunburnt; and having the sound of those auncient Poetes still ringing in his eares, he mought needes in singing hit out some of theyr tunes (l. 32–38; s. 14).

”That worthy Oratour” er Cicero, som i *De oratore* II.xiv.60 skriver at “just as, when walking in the sunshine, though perhaps taking the stroll for a different reason, the natural result is that

¹⁶ I *Ben Jonson’s Conversations with William Drummond of Hawthornden* (1618–19)

¹⁷ Dennes identitet er ikke etablert. Lenge trodde man det dreide seg om Edward Kirke, en Cambridge-samtidig av Spenser. Thomas H. Cain (i Oram o a 1989:6–9) heller imidlertid til den oppfatning at det dreier seg om et samarbeid mellom Spenser og Gabriel Harvey.

¹⁸ Alle sitat fra *The Shepheardes Calender* er gjengitt etter Oram o a 1989.

I get sunburnt, even so, after perusing those books rather closely [...], I find that under their influence my discourse takes on what I may call a new complexion” (Cicero 1942:243).

E. K.s forsvar for Spensers arkaismer kan også leses som et forsvar av imitasjon generelt:

But if any will rashly blame such his purpose in choise of old and unwonted words, him may I more justly blame and condemne, or of witlesse headnesse in judging, or of heedlesse hardnesse in condemning for not marking the compasse of hys bent, he wil judge of the length of his cast.^[19] For in my opinion it is one special prayse, of many which are dew to this Poete [det vil si Spenser], that he hath laboured to restore, as to theyr rightfull heritage such good and naturall English words, as have ben long time out of use and almost cleare disinherited (l. 77–87; s. 15–16).

Kritikken av så vel arkaismene som imitasjonen kan sies å stamme fra uvitenhet om, eller misforståelse av, hva det er poeten er ute etter å oppnå. Vi ser i siste del av dette sitatet ei formulering av renessansehumanismens program om å gjenopprette ei tapt (i dette tilfellet språklig) fortid.

Etter å ha ramsa opp andre poeter som har skrevet i den pastorale tradisjonen, og som Spenser har tatt modell av, sier E. K. at Spenser har imitert dem på en slik måte at “few, but they be wel sented can trace him out” (l. 164; s. 19). Spenser har altså ifølge E. K. forvandla dem slik at man ikke kan se modellene direkte i teksten hans.

3.2.4 Philip Sidney (1554–86)

At også de elizabethanske sonettsekvensforfatterne hadde et ambivalent forhold til imitasjon, viser følgende sitat fra Philip Sidneys sonett 15 i syklusen *Astrophil and Stella* (1591):²⁰

You that do Dictionaries’ methode bring / Into your rimes, running in ratling rowes; / You that poore *Petrarch*’s long deceased woes, / With new-borne sighes and denisend wit do sing; / You take wrong waies, those far-fet helps be such, / As do bewray a want of inward tuch: / And sure at length stolne goods do come to light (V. 5–11).

I hvor stor grad Sidney rammer sin egen praksis med disse versa, skal jeg ikke gå inn på, det ligger utafor området for denne oppgaven, men det er ikke tvil om at også han imiterte andre forfattere. Om han brukte “dictionaries’ methode” eller “poore *Petrarch*’s long deceased

¹⁹ Cain (i Oram o a 1989:16) forklarer siste del av denne setningen som “without noting where (an archer) aimed, the observer will criticize how far he shot”.

²⁰ Alle sitat fra Sidneys *Astrophil and Stella* og *The Defence of Poesie* er gjengitt etter Watson 1997.

woes”, er et annet spørsmål. I hvert fall var også det å hevde sin individualitet en konvensjon. Sidney bommer imidlertid hvis han retter skytset mot den klassiske imitasjonsteorien; som vi har sett, var ifølge denne et “inward tuch” en ufravikelig betingelse i tillegg til imitasjon, og det var en selvfølge å være åpen om sine lån. Verker bestående av “stolne goods” var i like stor grad devaluert i antikken som på Sidneyes tid.

Men Sidney var ikke motstander av imitasjon. Sidney er svært opptatt av hvilken *bruk* som gjøres av materialet. Alt som er blitt skrevet, mener han er tilgjengelig for poeten. Men denne må gjøre det til sitt eget. Imitasjon er til og med ifølge Sidney en essensiell egenskap ved poesi, i tillegg til *arte* og *exercise* (Watson 1997:120). I *The Defence of Poesie* (1595) skriver han for eksempel at han “Truly [...] could wish [...] the diligent imitators of *Tullie* and *Demosthenes* (most worthy to be imitated) did not so much keep *Nizolian* paper-bookes of their figures and phrases, as by attentive translation as it were devoure them whole, and make them wholly theirs” (s. 125). Sidney bruker altså, som så mange andre, fordøyelsesmetaforen for å beskrive en akseptabel form for imitasjon. De “*Nizolian* paper-bookes of their figures and phrases” som han henviser til, er samlinger med noter og utdrag fra forskjellige forfattere etter modell av Marius Nizolius’ *Thesaurus Ciceronianus* (Watson 1997:197, unnummerert note til s. 125); disse ble åpenbart holdt for å kunne sette inn ordrette partier eller parafraser fra andre forfattere i ens egne verker, en praksis som også var fordømt i den klassiske imitasjonsteorien. Sidneyes berømte vers fra *Astrophil and Stella* 1, “Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write,” eksemplifiserer ifølge Robert Kellogg (1968:140) den eksplisitte karakteriseringa i renessansens sonettsekvenser av det lyriske jeget som både elsker og poet. Kellogg påpeker at verset ikke, som noen tror, signaliserer Sidneyes frigjøring fra en oppbrukt tradisjon og konvensjon, for dens stadfesting av tillit til egen følelsesmessig erfaring går minst tilbake til Bernart de Ventadorns 1100-tallsdikt *Chantar no pot gaire valer*.

3.3 Petrarkisme (og antipetrarkisme)

3.3.1 Francesco Petrarca og Rime sparse

For å forstå renessansens litteratur er det en betingelse å kjenne til det verket innafor poesi som oftest og i størst grad ble imitert, nemlig den italienske forfatteren Francesco Petrarcaes *Rime sparse*, også kalt *Canzoniere* eller *Rerum vulgarium fragmenta*. Innflytelsen fra disse dikta på kjærlighetspoesi har vært større enn noen annen forfatters, og kan ikke overvurderes.

Petrarca, født i Arezzo i 1304, død i 1374, var forfatter, humanist og filolog. Han skreiv mesteparten av sitt forfatterskap på latin, men det er hans verk på folkespråket, *Trionfi* og altså særlig *Rime sparse*, som har øvd størst innflytelse på ettertida. Han regnes som renessansehumanismens grunnlegger. Ifølge Greene (1982:90) “oppdaga” Petrarca fortida, hvilket vil si at han var den første som så at antikken var svært forskjellig fra hans egen tid og som fant antikken mer beundringsverdig. Selv om disse tankene allerede var foregrepet, var Petrarca den første til å publisere dem slik at de gjorde et dypt inntrykk på ettertida. Han kritiserte samtida og satte spørsmålstejn ved dens idealer, og er på grunn av dette blitt stående som det første moderne europeiske mennesket.

Rime sparse er ei samling av 366 dikt, skrevet og revidert gjennom mesteparten av Petrarca's liv, fra han etter sigende møtte Laura 23 år gammel i 1327, i St. Clara-kirka i Avignon, til han døde 47 år seinere. I dikta kurtiseres, tilbes og idealiseres den elskede Laura. Det lyriske jegets kjærlighet blir imidlertid ikke gjengjeldt, noe som fører til en ambivalens hos ham, både i forhold til henne og til den personifiserte *Amor*, kjærlighetsguden. Poet-elskeren er også ambivalent i forhold til sin egen lidenskap, da han mener at den fører ham bort fra den *egentlige* kjærligheta, den til Gud. Laura dør i 1348, og samlinga er delt i to deler, før og etter hennes bortgang.

Rime sparse tematiserer, inspirert av Dante, ifølge Spenser-utgiveren Alexander Dunlop (1989:586) den menneskelige viljes svakhet og smak for den fysiske verden. Ifølge Stephen Minta (1980:3) prøver poeten i *Rime sparse* å løse konflikten mellom idealer og erfaring som den ugjengjeldte kjærligheta til Laura innebærer. Diktsamlinga ender med avvisning av Laura til fordel for Jomfru Maria; denne teknikken med å avvise ens tidligere liv og forfatterskap som uverdige, til fordel for kristne dyder, var en renessansekonvensjon som også Chaucer benytta seg av. Sekvensen ble ifølge Donald Guss (1975:387) et bilde på universelle og evige motiver på ungdommelig kjærlighet, moden anger og den evige konflikten mellom sanselighet og fornuft. Hoffmenn interesserte seg ifølge Guss for den som en manual for høflig adferd, og den ble en modell for handbøker i høflig brevskrivning og moteriktige fraser. *Rime sparse* er den første samlinga med kjærlighetslyrikk produsert på et moderne europeisk folkespråk, og den fungerte som et eksempel på hva som kunne oppnås innen seriøs kjærlighetspoesi (Minta 1980:2).

3.3.2 “Petrarkiske” topoi

Selv om *Rime sparse* er variert tematisk og metrisk, er det visse motiver, eller *topoi*, som er typiske for Petrarca, og som går igjen. Man kan dele disse inn på flere måter, men hovedtoposene er kanskje de *agonistiske*, de *hierarkiske*, de *hyperbolske*, og de *paradoksale*. De agonistiske *topoi* ser på forholdet mellom de elskende som en kamp eller krig – *Amor* angriper dikterjeget, binder øynene hans til den elskedes, og underlegger ham lidenskapen mot hans vilje. Både den elskede og *Amor* blir karakterisert som hans fiender. De hierarkiske, herunder *masochistiske*, *topoi* framstiller elskereren som uverdigg damas kjærlighet og som underdanig både den elskede og *Amor*. Den fysiske kjærligheta er underdanig den himmelske. Den elskede blir satt på pidestall, som noe prinsipielt uoppnåelig. Elskereren er en selvpiner som dyrker, og dveler ved, smerten. De hyperbolske *topoi* setter forholdet ut av vanlige proporsjoner, det dreier seg om liv og død for elskereren, som er fortapt i henne. Overdrivelsene går først og fremst på framstillinga av hans smerte og av hennes skjønnhet – hun er et vesen av perfekt skjønnhet og helgenaktig karakter som ikke responderer på kurtisen (dette gir seg for eksempel uttrykk i blasonen) og grusomhet. Paradoksale *topoi* går særlig på dikterjegets, men også den elskedes, ambivalente forhold, både til hverandre og til kjærligheta. Dama får beundreren til å erfare ei rekke selvmotsigende symptomer i kjærlighetas navn, som å brenne, fryse, gråte og sukke. Dette uttrykkes i *oksymoronske* fraser, som er et svært typisk trekk hos Petrarca – ifølge Dasenbrock (1991:17) den essensielle figuren hos ham. Det er også et av de trekka hos ham som er blitt mest imitert. Et av de dikta fra *Rime sparse* som uttrykker denne tropen best, er nr. 134, en sonett. Jeg gjengir her første kvartett (linjene 1–4), som er typisk for hele diktet:²¹ “*Pace non trovo et non ò da far guerra, / e temo et spero, et ardo et son un ghiaccio, / et volo sopra ’l cielo et giaccio in terra, / et nulla stringo et tutto ’l mondo abbraccio*”²² (mine uthevelser). Som vi ser, inneholder hver linje ei motsetning som knyttes sammen med *et*, “og”: *fred* og *krig*, *frykter* og *håper*, *brenner* og *er av is*, *himmel* og *jord*, *ingenting* og *hele verden*. Resten av diktet går i samme tone. I siste tersett (linjene 12–slutt) kommer et oksymoron som er en viktig *topos*: “*Pascomi di dolor, piangendo rido, /*

²¹ Alle sitat fra *Rime sparse* er gjengitt etter Durlings utgave (Petrarca 1976).

²² I Durlings engelske oversettelse: “Peace I do not find, and I have no wish to make war; and I fear and hope, and burn and am of ice; and I fly above the heavens and lie on the ground; and I grasp nothing and embrace all the world” (Petrarca 1976:272).

egualmente mi spiace morte et vita. In questo stato son, Donna, per vui”.²³ Her uttrykkes ambivalensen hos elskereren: Smerten har også noe positivt ved seg, elskereren er en masochist før begrepet. Og han skylder sin tilstand på den elskede.

Det ironiske er imidlertid at selv om disse toposene og idéene kalles “petrarkiske”, er det ikke Petrarca som er opphavsmannen til dem; han gav ifølge Minta (1980:2–3) heller ingen nye lyriske former til den europeiske tradisjonen. Store deler av toposene og idéene var blitt utvikla helt fra antikken og fikk en slags kodifisering i og med 1100-tallets *høvisk-kjærlighet*-tradisjon. Det samme er tilfelle med den såkalte “petrarkiske” sonettformen – heller ikke den er Petrarca opphavet til. Jeg kommer snart tilbake til både *høvisk kjærlighet* og sonetten som form.

Noen av toposene stammer fra Salomos høysang, den boka, i tillegg til Petrarcas *Rime sparse*, som det var forventet at enhver hoffmann i renessansen skulle bære med seg. Herfra kommer idéen om at kjærlighet gjør sjuk: “Stay me with flagons, and comfort me with apples: for I am sicke of loue” (Høys 2, 5).²⁴ Her finnes også sammenlikninga av den elskede med et dådyr, som var en mye brukt konvensjon både i antikken og i renessansen, og som både Petrarca og Spenser bruker (jeg kommer tilbake til dådyrtoposen i forbindelse med Spensers *Amoretti* 67): “Vntil [ye] day breake, & the shadowes flee away: returne, my welbeloued, & be like a roe, or a yong hart vpon the mountaines of Béther” (Høys 2, 17).

Petrarca beskriver ofte dvelende forskjellige deler av den elskedes kropp. Denne teknikken, ei katalogisering av hennes fysiske attributter, kalles en *blason*²⁵ (Silver og Brogan 1993:141–42). Teknikken ble etablert som en konvensjon på 1200-tallet av Geoffrey av Vinsauf, og den ble ofte brukt av de elizabethanske sonettforfatterne. Den har imidlertid sitt forbilde i Salomos høysang:

1. BEholde, thou art faire, my loue [...]: thine eies *are like* the dooues: among thy lockes thine heere is like the flocke of goates [...]. / 2. Thy tethe *are like* a flocke of *shepe* in good ordre [...]. / 3. Thy lippes are like a threde of skarlet [...]: thy temples *are* within thy lockes as a piece of a pomegranate. / 4. Thy necke is as the towre of Daud[*yuorie* (Høys 7, 4)] [...]. / 5. Thy two breastes *are* as two yong roes that are twinnes [...] (Høys 4, 1–5). // 14. His hands *as* rings of golde set with the chrysolite his bellie like white *yuorie* couered

²³ I Durlings engelske oversettelse: “I feed on pain, weeping I laugh; equally displeasing to me are death and life. In this state am I, Lady, on account of you” (Petrarca 1976:272).

²⁴ Alle sitater fra “Salomos Høysang” er henta fra *The Geneva Bible*, som ifølge Berry (introduksjon til *The Geneva Bible*) er den Spenser sannsynligvis brukte mest (han brukte imidlertid også *The Great Bible* og *The Bishop’s Bible*).

²⁵ Fransk, egentlig “våpenskjold”. Staves også ofte *blazon* eller *blaison*.

with saphirs. / 15. His leggs *are as* pillers of marble, set vpon sockets of fine golde: his countenāce as Lebanón, excellent as the cedres (Høys 5, 14–15). // 1. [...] the iointes of thy thighs *are* like iewels [...] / 2. Thy nauel *is as* a rounde cuppe that wanteth not lickour: thy belly *is as* an heap of wheat compassed about with lilies. 4. [...] thine eyes [...] like [ye] fishpooles in Heshbón [...]: thy nose *is* as the towre of Lebanón (Høys 7, 1–2; 4, opprinnelige uthevelser).

Slik bruker Spenser denne teknikken i *Amoretti* 81:

Fayre is my love, when her fayre golden heares, / with the loose wynd ye waving chance to marke: / fayre when the rose in her red cheekes appeares, / or in her eyes the fyre of loue does sparke. / Fayre when her brest lyke a rich laden barke, [...] But fayrest she, when so she doth display / the gate with pearles and rubyes richly dight.

I Høysangen er bildet av den elskede som samtidig tiltrekkende (perfekt) og skremmende: “Who is she that loketh forthe as the morning, faire as the moone, pure as the sunne, terrible as an armie with banners!” (Høys 6, 9²⁶) “Thou art all faire, my loue, and there is no spot in thee” (Høys 4, 7). Og her er bildet av den overjordiske kjærligheta, som er sterk som døden: “Set me as a seale on thine heart, & as a signet vpon thine arme: for loue *is* strong as death: ielousie is cruel as the graue: the coles thereof *are* fyrie coles, & a vehemēt flame” (Høys 8, 6, opprinnelige uthevelser).

Petrarca hadde disse konvensjonene fra sine forgjengere Guido Cavalcanti (ca 1259–1300), Dante Alighieri (1265–1321) og Cino da Pistoia (1270–1337), som hadde fått dem fra sine forgjengere, 1100- og 1200-tallets provençalske trubadurer og trubadurinspirert kjærlighetspoesi av Giacomo da Lentini (ca 1200–50), som for øvrig fant opp sonettforma, som Petrarca perfektionerte. De var også å finne i antikkens romerske kjærlighetslegier og epigrammer, spesielt hos Ovid og Propertius, som Petrarca emulerte. Ovids framstilling av myten om Apollon og Dafne kan faktisk sies å prefigurere “fortellinga” om Petrarca og Laura, noe som er et argument mot at Laura virkelig eksisterte, i hvert fall slik som Petrarca framstiller henne.

3.3.2.1 Høvisk kjærlighet

Brorparten av toposene i Petrarca's *Rime sparse* og i renessansens kjærlighetspoesi stammer fra den såkalte *høvisk-kjærlighet*-tradisjonen, som Petrarca i denne diktsamlinga kan sies å summere. Det er derfor viktig å ha en viss kjennskap til denne tradisjonen for å forstå Petrarca's poesi.

²⁶ Vers 10 i King James-versjonen.

Høvisk kjærlighet er et begrep som ble oppfunnet i 1883 av den franske litteraturhistorikeren Gaston Paris, men konseptet går helt tilbake til 1100-tallet, hos *trubadurene* i Sør-Frankrike. Termen “høvisk kjærlighet” og dens brukbarhet er i nyere tid blitt satt spørsmålsteget ved, men dette er en debatt som ligger utafør mitt område; jeg godtar den i dens tradisjonelle betydning, som ei karakterisering av visse *topoi*. De viktigste representantene for tradisjonen inkluderer Bernart de Ventadorn og *trouvèren* (*trouvèrene* var det nordfranske tilsvaret til trubadurene) Chrétien de Troyes. Det har imidlertid forgjengere i antikken. Begrepet betegner ei form for stilisert og idealisert behandling av kjærligheta som deler visse temaer, formelle grep, situasjoner og en viss terminologi, og som var den dominerende litterære *topos* på 1100-tallet.²⁷ Tidligere hadde kvinne hovedsakelig vært ansett som mannen underlegen. Med høvisk kjærlighet kom ei idealisering av kvinne, hun ble satt på pïdestall.

Ifølge Bernard O’Donoghue (1982), som jeg hovedsakelig bygger min utlegning av den høviske kjærligheta på, oppstod det to hovedretninger innafor denne tradisjonen på 1180-tallet. Den første fulgte ei linje fra Ovid via “kjærlighetsteoretikeren” Andreas Capellanus (i *De arte honeste amandi*, ca 1185) til Jean de Meuns del av det allegoriske diktet *Le rommant de la rose*, eller *Roseromanen*, som ble skrevet på 1200-tallet i Frankrike av Jean (d. ca 1305) og Guillaume de Lorris (d. ca 1240), og som representerer kulminasjonen av høvisk-kjærlighet-tradisjonens utvikling. Denne tradisjonen er opptatt av kjærlighetsprosedyren mellom kjønna og er ofte humoristisk, spøkende og lett ironisk; innafor denne tradisjonen er det en betingelse for kjærligheta at kvinne allerede er gift med en annen mann og altså i prinsippet uoppnåelig. Den andre tradisjonen legger mer vekt på kjærlighetsreligionen; her blir ofte kjærligheta til kvinne forvandla til kjærlighet til Gud. Den har augustinske (altså fra kirkefaren Augustin) og nyplatoniske elementer, og var den litterære tradisjonen som øvde mest innflytelse på den italienske “søte nye stil”, *il dolce stil nuovo*, som blant andre Dante skreiv seg inn i med *Vita Nuova*. Det er nok denne tradisjonen Petrarca står nærmest, noe hans forsakelse av Laura til fordel for Jomfru Maria er en indikasjon på. Disse to tradisjonene representerer også forskjellige stadier i tradisjonens utvikling: De tidlige trubadurdikta var ganske seksuelt eksplisitte, men etter hvert ble de mer religiøse.

Det er felles for høvisk-kjærlighet-diktningen at den ofte omhandler en kjærlighetslengsel på avstand som har religiøse ekko. I tillegg deler den følgende sentrale *topoi*: Elskeren synger

²⁷ På fransk kalles det *amour courtois*, på oksitansk *fine amors*, på tysk *Frauendienst*, på provençalsk *domnei*, på italiensk *amore cortese* og på engelsk *courtly love*.

sangen; han er kvinnes underlegne og beundrer; hans kjærlighet inspirerer og raffinerer ham; han er fullstendig besatt av kjærligheta, og alt han gjør, er en respons til den; poeten er (som regel) mer opptatt av sine egne følelser og forma han gir uttrykket sitt, enn av den elskede; den elskede er fysisk og sjelelig overjordisk vakker; kjærligheta tilfredsstilles aldri, og begjæret er alltid økende.

Mange av toposene i høvisk kjærlighet finner man i antikkens litteratur, særlig den romerske. Hos den romerske kjærlighetslegikeren Tibull (ca 55–19 f. Kr.) forekommer for eksempel idéen om at smerten er behagelig, om den elskede som en fiende (Nemesis), toposen at elskereren oppmuntrer sin indisposisjon, og hypostaseringa av kjærligheta, samt idéen om at kjærligheta er ond. Hos Tibulls samtidige Propertius (ca 50–16 f. Kr.) finnes idéen om den elskedes stolthet, at elskereren er kjærlighetens tjener, aksepten av den elskedes kulde og avvising, og fetisjeringa av landskapet den elskede har befunnet seg i (fordi det minner elskereren om henne).

Av antikkens forfattere er det imidlertid den romerske poeten Ovid (43 f. Kr.–18 e. Kr.) som antakelig har vært den største kilden til stil, *topoi* og materiale for høvisk-kjærlighetstradisjonen og Petrarca. Fra Ovids *Ars amatoria* kommer toposene at elskereren er vanvittig og holder på å dø av kjærlighet, og at kjærligheta er ei form for krig. Og i myten om Apollon og Dafne i hans *Metamorfoser* ligger modellen for forholdet mellom Petrarca og Laura, og den mest sentrale metaforen, laurbærtreet: “Da siger guden: ‘Siden du ikke kan blive min hustru, / skal du dog alltid være mit træ. Som pryde vil jeg lægge / dig om mit hår og dig om mit koger og dig om min lyre.’ / [...] / Det var hans ord, og laurbærtræet lod sine friske / grene nikke og bøjede sin krone, som var den et hoved” (I, 557–84; Ovid 1989). Høvisk kjærlighet har også norrøne paralleller, for eksempel i *Eyrbyggjasoga*, og er influert av arabisk lyrikk. Diktets *form* var ofte viktigst, og kjærlighetssituasjonen ble da bare et instrument for å vise formens briljans.

Et paradoks med den tidlige tradisjonen innen høvisk kjærlighet (som bygger på Ovid og Andreas Capellanus) er at den samtidig som den skal være foredlende og dydsfremmende, er illegitim og ekteskapsbrytende. Dette kom delvis av at ekteskapa på denne tida var produkter av fornuft heller enn av kjærlighet, og at sann kjærlighet dermed ble sett på som en umulighet mellom ektefolk. Høvisk kjærlighet er et produkt av et aristokratisk og ridderlig føydalsamfunn (vasallvesenet ses for eksempel i elskerens underlegne forhold til den elskede). Den seinere utviklinga av tradisjonen, som er en “kristna” og platonifisert utgave av den, har sterke trekk av Maria-kult ved seg, noe som er en del av forklaringa på de

elizabethanske (protestantiske) sonettforfatterens tvetydige forhold til denne tradisjonens toposer.

På slutten av 1100-tallet var høvisk-kjærlighet-tradisjonen aktiv i mange land, og det ble skrevet dikt i denne tradisjonen på provençalsk, nordfransk (*trouvèrene*), tysk (*Minnesänger*) og latin. En egen terminologi ble utvikla i hvert språk for nøyaktig å oversette de uttrykka som ble kopiert.

Spredningen av Arthur-litteraturen, litteraturen om kong Arthur og ridderne av det runde bord – og heri særlig historien om Lancelot og Guinevere, var også viktig i utviklinga av høvisk-kjærlighet-tradisjonen.

Til tross for at begrepa “petrarkiske topoi” og “høvisk kjærlighet” er blitt problematisert, vil jeg likevel for enkelhetas skyld bruke disse konvensjonelle uttrykka, da de er greie å benytte for å denotere visse avgrensede fenomener, så lenge man er klar over deres konvensjonalitet.

3.3.3 Rime sparse innflytelse

Innflytelsen av *Rime sparse* på renessansens forfattere var så stor at man har brukt et eget begrep, *petrarkisme*, for å betegne imitasjonen av disse dikta. Definisjonen av petrarkisme er “den måten å skrive kjærlighetspoesi på som Petrarca gjør i *Rime sparse*”. Tidlig på 1500-tallet var petrarkisme ifølge Guss (1975:385) en del av den klassiske gjenopplivinga, det var humanisme på folkespråket; et sentralt motiv i petrarkismen var nemlig et ønske om å skape litteratur på folkespråket. *Rime sparse* ble dermed modell for syntaks og poetisk diksjon.

I Firenze på 1470-tallet ble *Rime sparse* imitert av blant andre Politian og Boiardo, i Napoli på 1490-tallet av blant andre Tebaldeo og Sannazaro. Pietro Bembo kanoniserte samlingas stil og diksjon som normativ for italiensk poesi i sin *Prose della volgar lingua* i 1525; deretter ble de modell for slavisk imitasjon i Italia. Lodovico Ariosto og Torquato Tasso representerte ei revitalisering av den petrarkiske tradisjonen, og de ble modeller for Spenser.

I Frankrike hadde samlinga også stor innflytelse. I første halvdel av 1500-tallet ble den modell for Clément Marot, Louis Labé og andre medlemmer av Pléiaden. Joachim du Bellay gav *Rime sparse* autoritet i *Deffence et illustration de la langue françoise* i 1549, og han imiterte dem i *Olive* fra samme år. I tillegg til Bellay, var det Pierre de Ronsard, med sin *Les amours*, og Philippe Desportes som ble Spensers viktigste franske inspirasjonskilder i

Amoretti. Petrarca's innflytelse fungerte ofte indirekte, via hans italienske etterfølgere. Før 1600 hadde den petrarkiserende skrivemåten spredd seg til de fleste vesteuropeiske land.

3.3.3.1 Antipetrarkisme

Mange av Petrarca-imitatorene tok bare konvensjonene – de gjorde dem ikke individuelle, noe som gjorde at de kunne virke uærlige og nesten absurde. Det er ofte blitt sagt at de imiterte de dårligste trekkene hos Petrarca. Men en annen måte å se det på er at de imiterte det som var imiterbart, nemlig idéene og toposene. Den affekterte elegansen hos dem som imiterte Petrarca, provoserte en del forfattere, som er blitt kalt “antipetrarkister”. Noen av disse skreiv satiriske dikt som raljerte over den petrarkiske uttrykksmåten – for eksempel ved å skrive om en tiggers kjærlighet til ei hore, og sette inn vulgariteter blant det petrarkiske raffinementet.²⁸ Antipetrarkistene gjorde narr av idéen om poesien som en overlegen visdom og kunst. De angrep også petrarkistene for å være obskure, grammatisk ukorrekte, ordrike og meningsløse (Guss 1975:387–88). Philip Sidney's avsmak for dem som bare resirkulerte Petrarca, har allerede vært nevnt. En annen forfatter som også har gitt uttrykk for denne antipatien for “petrarkiske” og høviske *topoi*, er William Shakespeare, som i sonett 130 (“My mistress’ eyes are nothing like the sun”) snur på hodet idéen om den elskede som en perfekt skjønnhet. Denne sjangeren kalles *contreblason*; denne negerer blasonen ved å beskrive dama i nedsettende ordelag i stedet for å prise henne (Cuddon 1992:97–98).²⁹

At meningene om Petrarca's innflytelse er delte den dag i dag, er følgende sitat fra *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* en demonstrasjon på: “The influence [of Petrarch] was by no means entirely beneficial, as can be seen from the more *mannered and elaborate* sonnets of Spenser and Shakespeare (especially the former)” (Cuddon 1992:703, mine uthevelser). Når Cuddon bruker “mannered” og “elaborate” som *negative* beskrivelser, sier det selvfølgelig like mye om Cuddons litteratursyn som om Petrarca, Shakespeare eller Spenser.

3.3.4 Petrarca på engelsk

Det fascinerende ved imitasjonen i den engelske renessansen er at denne periodens forfattere stod i et dobbelt, for ikke å si trippelt, imitasjonsforhold, det vil si både til antikkens og den italienske renessansens forfattere – og til de andre kontinentale 1500-talls forfatterne som

²⁸ En av disse var Andrea Calnio, i sin *Bizzarie faconde* (1583).

²⁹ Dette er en noe forenkla definisjon av sjangeren.

imiterte disse, siden renessansen kom så mye seinere til England enn til Italia og resten av kontinentet. Man kan snakke om en slags trappehierarki der den seinere forfatteren står på sine forgjengers skuldre, og disse igjen på sine forgjengers skuldre, for å bruke den antikke framtidsoptimistiske metaforen.

Da man i renessansen leste Petrarca, var det som regel i kommenterte utgaver, og *Rime sparse* var allerede blitt imitert i et hundreår før de elizabethanske sonettforfatterne beskjefte seg med verket. Dette førte til at en del av det som ble regna som Petrarcas tankegods, egentlig kom fra hans tolkere og kommentatorer.

Den første imitasjonen i England av Petrarca forekom i Geoffrey Chaucers *Troilus and Criseyde*; dette var mens Petrarca ennå levde. I renessansen var imidlertid Thomas Wyatt den eldre den første engelske oversetter/imitator av Petrarcas lyrikk. Når jeg uttrykker det slik, er det fordi dikotomien tro/utro oversettelse er av nyere dato; en “bokstavelig” oversettelse ville for de engelske renessansepoetene antakelig være utenkelig. Spørsmålet var ikke *om* man skulle forvandle, men *hvor mye* man måtte gjøre det.

Spensers første oversettelse av Petrarca var av *Rime sparse* 323, som ble publisert i Jan van der Noots *Theatre for Worldlings* (1569). Spenser var så fornøyd med den at han inkluderte den som “Visions of Petrarch” i *Complaints* fra 1591. Deretter brukte han Petrarca i sitt store epos *The Faerie Queene*: Britomarts klage i bok III.iv, 8–10 er en fri oversettelse av *Rime sparse* 189.

I tillegg til at grensa mellom oversettelse og imitasjon var uklar i renessansen, var det et større behov for å modifisere Petrarca i det protestantiske England enn det hadde vært i andre latinske og katolske land, som Frankrike og Spania. Petrarcas “long-deceased woes,” for å bruke Sidneys uttrykk, hadde for mange liten relevans for den engelske, og særlig den protestantiske, erfaringa. Spenser foretok da også ei *protestantisering* av Petrarca, både i *The Faerie Queene* og i *Amoretti*. Hos Petrarca får aldri dikterjeget den elskede; i protestantismen var imidlertid ekteskapet den ideelle, og idealiserte, forma for kjærlighet, en union som para den fysiske med den guddommelige kjærligheta.

Ved slutten av 1500-tallet slutta England å se seg selv som en imitator av Italia, og begynte i stedet å betrakte seg som en protestantisk motstander av det katolske Italia.

3.4 Imitasjonstypologisk oppsummering og kategorisering

De forskjellige typene imitasjon kan oppsummeres og kategoriseres på forskjellige måter. Jeg legger her fram taksonomiene til tre relativt samtidige litteraturer fra det 20. hundreåret, George Pigman, Thomas M. Greene og Gérard Genette. Dette er inndelinger som til sammen dekker et stort spekter av imitativ aktivitet.

George Pigman (1980:3) foretar den tradisjonelle inndelinga (som han baserer på Bartholomeo Ricci) i *sequi* (etterfølging), *imitari* (etterlikning/imitasjon) og *aemulari* (emulasjon).³⁰ (De to sistnevnte er hos Ricci hovedklassene.) Pigman oppsummerer også imitasjonsmetaforene, ved å dele dem inn i tre kategorier: 1) *Den transformative (forandrende, omskapende)*. Herunder finner vi blant annet apemetaforen, kråkemetaforen (disse to førstnevnte signifiserer mislykka imitasjon), fordøyelsesmetaforen, far-sønnmetaforen (denne signifiserer vellykka imitasjon), biemetaforen (denne illustrerer for øvrig også ikke-transformativ imitasjon, det vil si etterfølgelse, oppsamling eller lån), mosaikk- og bønnmetaforen. 2) *Den dissimulative (skjulende)*. Herunder finner vi metaforer og analogier som går på å skjule forholdet mellom tekst og modell. Her er metaforen “å gå i andres fotspor”. 3) *Den eristiske* (dvs. som preges av dispuTT og polemikk). (Termen *eristisk* låner Pigman fra Longinos.) Her finner vi agonistiske metaforer og analogier, som altså går på kamp, strid og konkurranse. Her finner vi også analogier som går på å passere folk på veien.

Disse tre korrelerer ikke fullstendig med Riccis inndeling. Men man kan lett se at den transformative kategorien ligger nærmest Riccis *imitari*, altså imitasjon, den dissimulative nærmest *sequi*, etterfølging, og den eristiske nærmest *aemulari*, emulasjon. At de dissimulative *topoi* ligger nærmest den etterfølgende, er fordi det for den etterfølgende imitatoren er viktig å skjule si gjeld til modellen. Vedkommende ønsker å presentere andres tanker som sine egne. Denne typen imitasjon blir av noen karakterisert som lån, av andre som tyveri. Det er imidlertid ikke alle som har ment at denne typen imitasjon er uverdigg – et eksempel er Macrobius. Det er viktig å være klar over at det at imitasjonen skjules, ikke nødvendigvis betyr at den ikke er viktig eller fyller en funksjon. Det kan, som Pigman påpeker, ofte være vanskelig å skille etterfølging fra imitasjon, for det er sjelden at store tekstblokker settes inn i en ny tekst uten at et eneste ord endres. Emulasjon innebærer en implisitt kritikk av modellen. Den påkaller oppmerksomhet ved at den bevisst utfordrer til ei sammenlikning med modellen. Forholdet mellom tekst og modell blir dermed et viktig

element i teksten. Dissimulasjon og emulasjon er gjensidig utelukkende: emulasjonen skjuler ikke modellen, for leseren kan ikke verdsette imitatorens mesterskap uten å kjenne modellen. Den første som ekspliserer skillet mellom imitasjon og emulasjon, er Erasmus. Emulasjon har ifølge Pigman (1980:18, 23) ikke vært en teknisk term tidligere fordi det ble sett på som moralsk problematisk – det ble assosiert med misunnelse, strid, sjalusi og rivalisering. De eristiske metaforene betegner at det er en åpen kamp mellom teksten og modellen om forrang. Men modellen må anerkjennes for å sikre tekstens seier. Beundring av modellen er blanda med misunnelse, strid og konkurranselyst, noe som heves til ei nødvendig forutsetning for kreativitet (jf. Longinos 13.4–5).

Thomas M. Greene (1982:38–52) skiller mellom fire hovedtyper imitasjon: 1) *Den reproduktive, sakramentale*. Et eksempel kan være ei omskriving av en kanonisert tekst. Denne typen imitasjon “feirer” ifølge Greene sekundariteten, eller “fallet” i forhold til forbildet. 2) *Contaminatio*. Denne imitasjonsformen er eklektisk, det vil si at den bruker flere, gjerne uensartede, kilder; den er utnyttende. Vanlige virkemidler er ekko og *allusjoner*. En allusjon er en referanse, uten eksplisitt identifikasjon, til en person, plass, hendelse eller til et annet litterært verk eller passasje (Abrams 1993:8) Man kan altså til en viss grad karakterisere det som en imitasjon på atomært nivå. 3) *Den heuristiske* (dvs. oppfinnende, skapende). Denne typen anerkjenner subteksten men distanserer seg så fra den. Denne teksttypen viser den diakrone strukturen. 4) *Den dialektiske*. Her er det en konflikt mellom to “betydningsunivers”. Et sjangereksempel er *parodien*.

Greene skiller også mellom *enkel* og *komplisert* imitasjon. I den enkle imitasjonen tematiseres ikke historie, tid og intertekstualitet, noe som derimot gjøres i den kompliserte forma.

Strukturalisten Gérard Genette foretar i *Palimpsestes* (1982) ei strukturell inndeling basert på forholdet mellom tekster. Det finnes ifølge Genette fem typer *transtekstuelle* forbindelser, det vil si alt som setter en tekst i et forhold, åpenbart eller skjult, til en annen tekst: 1) *Intertekstualitet*. Dette er en relasjon av samtidig nærvær av to eller flere tekster. 2) Det som binder en tekst til dens *paratekst* (dvs. tittel, undertittel, forord, epigraf, bokomslag, m.m.). Dette er feltet for sjangerkontrakt/-pakt. 3) *Metatekstualitet* (\approx kommentar). Den knytter en tekst til en annen som førstnevnte omhandler men ikke nødvendigvis eksplisitt nevner. 4) *Hypertekstualitet*. En hvilken som helst tekst avleda av en tidligere tekst, enten gjennom enkel

³⁰ “Ciceronianeren” Ricci (1490–1569) foretok denne inndelinga i *De imitatione* (1545), hvor han argumenterte for at imitasjon ikke var en mekanisk øvelse men en nødvendig forbindelse mellom individet og fortida.

forvandling, kalt *transformasjon*, eller gjennom indirekte forvandling, kalt *imitasjon*. 5) *Arkitekstualitet*. Generelle eller transcendent kategorier hvorfra en tekst kommer fram (1997:1–2).

De to typene hypertekstualitet skiller videre slik: For å forvandle en tekst (*transformasjon*) er det nok for eksempel å rive av noen sider. Men å imitere en tekst (*imitasjon*) krever ei mestring av den delen man har valgt å imitere. Genette mener at hypertekstualitet til en viss grad er en universell egenskap ved litteraritet på den måten at det ikke finnes noe litterært verk som ikke på en eller annen måte, og avhengig av hvordan det blir lest, framkaller et annet litterært verk (1997:6–9). Genette identifiserer imitasjon med en type “-isme”, for eksempel “petrarkisme” for imitasjon av Petrarca eller “marotisme” for imitasjon av Marot. Det er imidlertid forskjell på dette og et “-em” (for eksempel “petrarkem”), som er ei direkte inkorporering av ei tekstblokk fra forfatteren. Sistnevnte kan karakteriseres som tyveri, men ikke det første, for det som ifølge Genette karakteriserer en “-isme”, er at den nettopp *ikke* består av fraser som modellen selv har brukt, men fraser som vedkommende *kunne ha brukt*.³¹ Suffikset “-isme” er, slik Genette bruker det, likeverdig med prefikset “psevdo-”; en “anglisisme” er for eksempel noe som ser ut *som om* det er engelsk, men som ikke er det. Imidlertid kan noe også bli en “-isme” selv om det er et ordrett sitat fra modellen hvis frasen er blitt en *iterativ stereotyp* i den originale teksten, altså hvis den går igjen i modellens tekst(er) i så stor grad at man kan snakke om at det dreier seg om en stil eller et *idiom*. For mens det man har sagt én gang, tilhører en selv, er det man har sagt to eller flere ganger, ifølge Genette ikke lenger ens egen eiendom, det slutter å være ens egen sannhet og blir ei sannhet *om* en, et idiom – og den tilhører alle. Dermed kan den overføres fra en ved imitasjon. Ved å repetere seg selv, imiterer man seg selv, og da kan andre imitere en ved å repetere en (1997:76–81).

Det kan virke som om Genette har et “kvantitativt” syn på litteratur, noe som vel også karakteriserer strukturalismen, at han er litt blind for, eller har motvilje mot, de språklige og litterære trekka som ikke kan settes inn i den binære opposisjonen singulativ–iterativ.

³¹ Dette er til en viss grad analogt med Pletts skille mellom *materiell* og *strukturell* intertekstualitet (se kapittel 4).

4 Imitasjonsteori i dag

I løpet av siste halvdel av det 20. hundreåret er det vokst fram ei stadig større bevissthet om umuligheta av å unngå å imitere på en eller annen måte. Man innser i stadig større grad at ens praksis er betinga av historie og sosiokulturelle faktorer, og at språket er en felles entitet, at det har en essensielt *dialogisk* karakter. Den amerikanske litteraturhistorikeren Thomas M. Greene skriver at imitasjon kan ses som ei innsikt i, og åpen erkjennelse av, tekstens historisitet og de komplekse overføringene mellom fortid og nåtid som skjer hver gang man leser en tekst. Han mener at en litterær tekst som ikke trekker på sine forgjengere, er utenkelig, og at intertekstualitet derfor er en “universell litterær konstant”. Man kan ikke unngå å forholde seg til all den litteratur som er skapt før en – slik er litteratur alltid nødt til å ta hensyn til den historiske konteksten, både den synkrone, altså si egen samtid, og den diakrone, altså den tradisjonen den står i (1982:16). Et verks mening ligger, med Greenes (1982:20) ord, i dets *mundus significans*, dets “betydningsunivers”. En eldre tekst er fjern delvis fordi dets betydningsunivers er borte for oss. For hvert betydningsunivers er det en *forståelsesmodus*. Når man leser en tekst, dreier det seg ikke bare om å forstå *hva* orda betyr, men også *hvordan* de betyr innafor sin forståelsesmodus. Dette *hvordan* er ifølge Greene avhengig av ei erfaring som er tapt for oss. Etter mi oppfatning legger han kanskje for stor vekt på problemet med å forstå tidligere tiders kultur og litteratur. Det er uklart om dette for ham er et prinsipielt (epistemologisk) eller et partikulært (praktisk) problem. Greene (1982:37) definerer imitasjon som et konstituert nærvær av en *subtekst* i den verbale strukturen, et nærvær som er en *essensiell* komponent i det aktuelle verket. (Begrepet “subtekst”, eller “undertekst”, er en metafor som er henta fra tida da tekster ble trykt på pergament. Av økonomiske årsaker brukte man et pergament flere ganger, og man måtte da fjerne den originale teksten. Man greide imidlertid ikke å fjerne den helt, og man kunne derfor som regel se den gamle teksten gjennom den nye. Et slikt pergament med “dobbel” tekst ble kalt en *palimpsest*, et begrep som også brukes metaforisk om en imitativ tekst.) Det at det er et *konstituert*, altså et villet, heller enn et *tilfeldig*, nærvær, er viktig og kan sies å være det som skiller imitasjon fra annet subtekstuel nærvær. Det er altså ifølge Greene vanskelig å komme utenom en *intensjon* i imitative verk. Et sentralt begrep hos Greene er *itinerary*, “reiserute”. Denne ruta konstrueres ifølge Greene (1982:17) på grunn av følelsen av historisk og kulturell fjernhet, man har behov for å føle kontinuitet med fortida. Reiseruta skaper en slags orden i historiepassasjen, og den definerer seg som et “fall” (1982:143): poeten føler seg

mindreverdig i forhold til sine forgjengere. Dette synet står i opposisjon til Senecas og Quintilians utviklingsoptimisme. Den amerikanske litteraturkritikeren Harold Bloom er inne på samme tanker når han skriver at enhver forfatter har angst for innflytelse, for å være for lik forgjengeren. Prioritet, det å være først, å navngi, er det som poeten ønsker å eie; Bloom vrir på far-sønn-metaforen og skriver at poeten ønsker å være sin egen far, være uten opphav (1973:5–16).

Ifølge T.S. Eliot (1948:14–20) er det slik at selv om man ofte forsøker å isolere det som er unikt for en forfatter, er de mest originale partiene ofte de som er mest påvirket av forgjengerne, der disse “assert their immortality most vigourously”. Tradisjonsbevissthet er ifølge Eliot en historisk sans, en persepsjon av fortidas samtidige fortid og nærvær. Ingen kunstner har sin komplette mening alene – vedkommende kan ikke vurderes isolert. Eliot er historist, og mener en kunstner tvert imot må vurderes med fortidas mål. Poeten er ifølge Eliot ikke en enhetlig “personlighet”, men kun et medium hvorigjennom inntrykk og erfaringer kombineres på uventede måter. Her kan Eliot sies å foregripe Stephen Greenblatt og nyhistorismen. Eliot bruker begrepet “significant emotions” (1948:22) på de følelsene poesien skal uttrykke, følelser som er upersonlige; dette ligger nært opp til antikkens kunstsyn.

Jonathan Culler påpeker at man for å kunne skrive en forståelig tekst må gå inn i fellesmenneskelige, fellesspråklige konvensjoner. En forfatter kan ikke bare enkelt og greit tilordne en tekst mening – vedkommende må muliggjøre meningsproduksjon for seg selv og for andre. Som Culler skriver, er det ei uklar grense mellom det bevisste og det ubevisste fra forfatteren, slik at selv om man ikke tror at man imiterer, eller har til hensikt å gjøre det, kan det likevel være imitative elementer til stede (1997:117–18).

Ei litteraturvitenskapelig retning som særlig – kanskje i altfor stor grad – har tatt inn over seg innsikta om teksters gjensidige påvirkning, er den såkalte nyhistorismen, som Stephen Greenblatt er en av opphavsmennene til. Denne forsøker å lese litterære kunstverk ut fra deres kulturelle kontekst i stedet for som “autonome” entiteter. I stedet for en litteraturteori, har nyhistorismen ambisjon om å være en “kulturpoetikk”. Ifølge Greenblatt er ingen mennesker uavhengig av den kulturen de er en del av. Han skriver at “A literary criticism that has affinities to this practice [det vil si “a more cultural or anthropological criticism”] must be conscious of its own status as interpretation and intent upon understanding literature as a part of the system of signs that constitutes a given culture; its proper goal, however difficult to realize, is a poetics of culture” (Greenblatt 1980:4–5). Han påpeker at språket er en *kollektiv* konstruksjon (her er han på linje med Wittgensteins privatspråkargument) og at

tolkningsaktiviteten må prøve å gripe konsekvensene av dette ved å undersøke både den litterære tekstens sosiale nærvær i verden, og verdens sosiale nærvær i den litterære teksten.

Men samtidig som innsikta i at kunsten er sosialt, kulturelt og historisk betinga, har økt, er forfatteren og dennes intensjon blitt sett på som stadig mindre viktig. Særlig har man i første halvdel av 1900-tallet hatt en tendens til å se på kunsten som *autonom*, “selvstyrt”, uavhengig av samfunnsmessige forhold. Denne tanken har kommet både med nykritikken, i form av for eksempel W. K. Wimsatt og Monroe C. Beardsleys “The Intentional Fallacy” (1946), og med (post)strukturalismen, med Roland Barthes’ “Forfatterens død” (1968). Disse to tankeretningene kan synes å motsi hverandre, men de blir kombinert i tendensen til å erstatte begrepet *imitasjon* med *intertekstualitet*. Man håper med dette blant annet å unngå “spekulasjon” omkring forfatterintensjon, og psykologisering, samtidig som man tar hensyn til umuligheta for en forfatter av ikke å bli påvirket av andre tekster. Den litt absurde konsekvensen av denne frykten for det “uvitenskapelige” ved intensjon er at man må snakke om “tekster” i stedet for “verk”, og at man må hypostasere tekstene, late som om de kommer ingen steder fra, at de så å si skaper seg selv (eller, som nyhistoristene hevder, at de blir skapt av “sosiale energier”).

Begrepet “intertekstualitet” ble først brukt av Julia Kristeva i 1966/7 i artikkelen “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. En intertekst defineres av Heinrich F. Plett (1991:5–7) som en tekst *mellom* andre tekster. Definisjonen avhenger imidlertid av hvordan man definerer “mellom”. Plett legger stor vekt på forfatter og leser: begge gjør interteksten synlig og kommuniserbar. En intertekst er karakterisert av attributter som overgår den; dens konstituent refererer ikke til ei ekstern virkelighet, men til konstituent i andre tekster. Interteksten har en tofoldig sammenheng: en *intratekstuell*, som garanterer den immanente integriteten i teksten,³² og en *intertekstuell*, som skaper strukturelle relasjoner mellom den selv og andre tekster. Alle tekster er ifølge Plett intertekster i større eller mindre grad. En tekst som ikke står i noe som helst forhold til andre tekster, er autonom, selvtilstrekkelig og selvidentisk. Men den vil ikke være kommuniserbar. (Det samme gjelder for øvrig intertekster som fullstendig mangler intratekstuell sammenheng.) Plett skiller mellom *materiell* og *strukturell* intertekstualitet. Førstnevnte er representasjon av tegn, for eksempel sitat, mens sistnevnte er representasjon av konvensjoner, som i stilimitasjon. Disse overlapper imidlertid, da de er gjensidig avhengige, og en intertekst representerer derfor som oftest både tegn og konvensjoner. Plett skiller mellom fire typer verdier, eller evaluative holdninger, i

³² Denne deles selvfølgelig i prinsippet av alle tekster.

intertekster: bekreftelse, negasjon, inversjon og relativitet. Den *bekreftende* holdningen ser intertekstualitet som noen positivt. Den *negative* er avvisende til intertekstualitet, som den romantiske holdningen. Den *inverterte* holdningen er en “ludisk”, eller lekende, type som undergraver intertekstualitet innafra, som *parodi*. Den *relativistiske* holdningen blander alt, alle posisjoner er like gyldige, noe som er blitt assosiert med postmodernismen.

Den italienske klassiskfilologen Gian Biagio Conte er en av dem som foretrekker begrepet “intertekstualitet” framfor “imitasjon” for å unngå å se all tekstlig ulikhet som det litterære subjektets ønskede “emulasjon”, og unngå psykologisk rekonstruksjon og “intensjonalisme”. Han påpeker som riktig er at tekster kan likne fordi forfatterne benytter seg av ei felles litterær kodifisering. Han mener at hvis man konsentrerer seg om teksten heller enn om forfatteren, på forholdet mellom tekster heller enn på imitasjon, vil man være i bedre stand til å unngå “den vanlige filologiske fella” å se alle tekstlige likheter som produsert av intensjonaliteten til et litterært subjekt hvis eneste ønske er å emulere. For hvis man fokuserer på imitasjon, vil man nemlig ifølge Conte til slutt med nødvendighet falle inn i en psykologisk rekonstruksjon av motiv, og tekstproduksjonen vil bli hengitt til forholdet mellom to subjektiviteter, til forringelse av fokuset på tekstens “strukturelle virkelighet” (1986:27–28). Dette er etter mi mening et svart-hvitt syn på tekstforståelsesprosessen. For selv om man tar hensyn til forfatterintensjonen, behøver man ikke å la den bli *avgjørende* for lesningen; teksten selv kan likevel være siste autoritet. Conte har imidlertid rett når han hevder at tekster *kun* kan leses i forhold til andre tekster (1986:29) og påpeker at eventuelle avvik og invensjoner (oppfinnelser, nyskapinger) bare kan gi mening når de ses i forhold til en allerede etablert norm; men dette er ei tautologisk sannhet. Poesi er ifølge Conte (1986:99) ikke direkte transformasjon av *erfaring*, men transformasjon av de *formene* som en gitt kultur allerede har bearbeida erfaringene inn i. Hva betyr det? Hvis man skriver et dikt om ens kjærlighet til en man elsker, gir man da ikke uttrykk for hva man “egentlig” føler? Contes poeng er nok heller at språket og den mimetiske ordenen er konvensjonelle; det er, som Ludwig Wittgenstein (i *Filosofiske undersøkelser* §§ 243–71) skriver, umulig å konstruere et privat språk, et språk som bare ett menneske bruker. Det er umulig fordi det er overflødig – begrepet er nemlig alltid allerede til stede når man definerer det. Slik jeg forstår Wittgenstein, ville han ha vært enig i at språket er et *dialogisk* fenomen – det er bare i dialogen at *semiosen*, meningsdannelsen, oppstår.

Mange såkalte “anti-intertekstualister” vil hevde at begrepet “intertekstualitet” ikke betegner noe nytt, at seriøs litteraturforskning har drevet med det hele tida (Plett 1991:4). Reed Way Dasenbrock er en av disse. Han legger vekt på at litteratur består av verk, ikke

tekster, skrevet av individuelle forfattere på spesifikke tidspunkt i historien. Han mener at dette situasjonsaspektet, det kontekstuelle, lett blir borte når man fokuserer på (inter)tekstualitet. For ham er intensjonaliteten, det at det litterære verket er skapt, villet, viktig (1991:11–12).

Det kan virke som om dagens imitasjonsteoretiske diskurs i hovedsak oscillerer mellom “tradisjonister”, som avviser enhver tale om “tekstualitet” og som legger stor – kanskje for stor – vekt på individet, og “(post)modernister”, som avviser individets relevans i tekstproduksjonen. Denne tvedelinga seg også gjeldende på andre områder i litteraturdebatten. En “gyllen middelvei” er slik jeg ser det mer fruktbar. En slik ville ta hensyn til faktisk foreliggende kontekstuell informasjon (det vil si om for eksempel samfunnsforhold, og forfatterens lesning og intensjon), og verkets intra- og intertekstuelle elementer og disses interaksjon, hele tida på verkets estetiske og semantiske premisser – alt i et forsøk på å få verket i tale på en mest mulig omfattende måte.

5 Introduksjon til Edmund Spenser, sonettforma og *Amoretti*

For å eksemplifisere litterær imitasjon i praksis, går jeg tilbake til renessansen, til Edmund Spensers sonettsamling *Amoretti* fra 1595. Jeg fokuserer på det bevisst imitative, men jeg har også et blikk på intertekstuelle elementer som ikke nødvendigvis er bevisst inkorporert.

5.1 Edmund Spenser

Edmund Spenser ble antakelig født i London i 1552. Hans forfatterskap starta tidlig da han allerede som 16–17-åring fikk publisert oversettelser fra Petrarcas *Rime sparse* i den engelske utgaven av nederlenderen Jan van der Noots *Theatre for Worldlings* (utgitt 1569). Han oppnådde berømmelse rundt 1590 for de første tre bøkene av *The Faerie Queene* (publisert 1589; bok IV–VI publisert 1596)³³. I 1594 gifta han seg med Elizabeth Boyle, den presumptivt kurtiserte i sonettsamlinga *Amoretti* og hyllede i bryllupshymnen *Epithalamion*. Spenser døde den 13. januar 1599.

I tillegg til de nevnte verka, omfatter hans overleverte verk pastoralen *The Shepherdes Calender* (1579); *Complaints* (ca 1590), som inneholder oversettelser av Petrarca og Joachim du Bellay; *Daphnaïda* (ca 1591), *Colin Clouts Come Home Again* (1595); *Astrophel* (1595);³⁴ *Prothalamion* (1596); og *Fowre Hymnes* (1596).

Spensers idéer om kjærlighet var henta fra Bibelen, Platon, Augustin, Dante, Petrarca og de florentinske nyplatonikerne (Bjorvand og Schell 1989:683), og blir til en viss grad lagt fram i “Hymne of Love” fra *Fowre Hymnes*; her finner vi blant annet idéen om Cupido som ondskapsfull tyrann, og elskereren som hans slave. *Fowre Hymnes* kan for øvrig delvis ses som en parallell til *Amoretti*, med si utvikling fra fysisk til åndelig kjærlighet.

Det var ikke bare tekster, men også biografi eller profesjonell karriere som ble imitert i renessansen. I åpninga av renessanseutgaver av *Aeneiden* fantes en strofe som oppsummerte Vergils poetiske karriere fra pastoral via læredikt til epos,³⁵ en sjangersekvens som, para med

³³ *The Faerie Queene* ble publisert komplett i 1609 med *Cantos of Mutabilitie*.

³⁴ En hyllest til Philip Sidney.

³⁵ Denne kom fra frontispisen i en luksusutgave fra det første hundreåret, og var ikke skrevet av Vergil selv, men av utgiveren. Strofen går, i Faircloughs engelske oversettelse, slik: “I am he who once tuned my song on a slender reed, / then, leaving the woodland, compelled the neighbouring / fields to serve the husbandman,

Vergils suksess, ble en kanonisk modell for poeter som strevde etter en nasjonal rolle. Petrarca imiterte denne modellen, noe som gav den legitimitet og gyldighet. Spenser indikerer sin imitasjon av sjangersekvensen i åpninga av innledningen til bok I av *The Faerie Queene*:³⁶ “Lo I the man, whose Muse whilome did maske, / As time her taught, in lowly Shepherds weeds”; nå har han imidlertid større ambisjoner, i et epos: Han har fått den “far vnfitter task” å synge “of Knights and Ladies gentle deeds” (i, 1–5). Å følge denne modellen var så viktig for Spenser at han ikke publiserte noen dikt før *The Shepheardes Calender*, selv om de var skrevet før dette verket (Cain 1989:3). Som Kellogg (1968:143) skriver, var det, for å kunne skrive et epos slik Vergil gjorde, først nødvendig å skape seg selv som pastoral poet.

Ifølge Veselin Kostić (1969:7–8) er Spensers band til utenlandsk litteratur ofte sterkere og viktigere enn dem til den nasjonale litterære tradisjonen; kunnskap om dissa banda er derfor viktig for en forståelse av hans metode og mål. Kostić mener at det synet at Spenser er den første elizabethanske poeten som mange fulgte etter, men som ingen kom før, er feilaktig: Spensers litterære aktivitet var dypt forankra i den europeiske renessansekulturen, og hans aktivitet hadde blitt forberedt av mange utenlandske forfattere. Parallellen mellom Spenser og Pietro Bembo er ifølge Kostić slående; begge var i ferd med å etablere folkespråket som litterært medium, og Spensers forhold til Chaucer var nesten det samme som Bembos til Petrarca – Spenser fulgte tett Chaucers språk og rettskriving.

5.2 Sonetten som form

Amoretti er en *sonettsyklus*. Før jeg presenterer verket, er det derfor nødvendig med ei kort innføring i sonetten som sjanger, og dens spesielle engelske variant.

5.2.1 Den kontinentale sonetten

Den diktforma som kalles *sonett*, oppstod før 1250 ved Fredrik IIs hoff på Sicilia som en modifisert utgave av franske trubadurers former, og den første ble som nevnt skrevet av

however grasping – / a work welcome to farmers: but now of Mars’ bristling ...” Ordet *ego*, “jeg”, i første vers fikk eldre kommentatorer til å tro at linjene var skrevet av Vergil selv, og så sletta av hans utgiver Varius (Vergil 1999:261).

³⁶ Alle passasjer fra *The Faerie Queene* er gjengitt etter Spenser 1995.

Giacomo da Lentini.³⁷ Sonetten består av fjorten deka- eller hendekasyllabiske linjer³⁸ med fast rytme. Den italienske eller petrarkiske varianten har følgende rimskjema: *abba; abba; cde; cde*.³⁹ De første fire versa kalles *første kvartett*, de fire neste *andre kvartett*; disse to til sammen kalles *oktav*. Disse har en *kiastisk* struktur, det vil si lukket rim (*abba*). Etter oktetten kommer ei vending, *volta*. De tre følgende versa kalles *første tersett*, de tre siste *andre tersett*. Tersettene utgjør til sammen en *sestett*. Disse har infiltrert/åpent rim (*abab... / abcabc...*, e l).

Det er essensielt i sonetten at det er et ulikt forhold mellom oktav og sestett. Oktaven kommer med en observasjon eller påstand. Etter voltaen kommer et skifte i følelser, og sestetten kommer med en – gjerne overraskende – konklusjon eller motpåstand.

Sonettens første bruksområde var kjærlighetslyrikk. Francesco Petrarca gjorde den til en av de største formene i europeisk poesi.

5.2.2 Den engelske sonetten

Det tok om lag 300 år før sonetten kom til England, med 24 Petrarca-imitasjoner av Thomas Wyatt den eldre (1503–42).⁴⁰ På engelsk er det vanskelig å få til rimskjemaet i den italienske sonetten på grunn av at det engelske språket inneholder færre rim. Delvis derfor ble det erstatta av et skjema med færre rim, altså flere forskjellige versendelser: *abab; cdcd; efef; gg*. Det ble fire kvartetter, til sammen kalt *douzain*, alle med infiltrert rim, og en kuplett. Etter douzainen kommer vendinga, *volta*. De to siste versa kalles *kuplett*. Denne forma kom til å bli den elizabethanske sonettens form.

Sestetten fungerte i den kontinentale sonetten som ei oppsummering av proposisjonene i oktetten. I den engelske sonetten fikk man i stedet vendinga mellom den siste kvartetten og kupletten. Dette gjorde at man hadde større plass til å legge ut proposisjonene, men konklusjonen blir desto knappere. Skillet mellom oktav og sekstett forsvant, og dermed tendensen til å skrive i to meningsenheter. Et typisk trekk ved den engelske sonetten er det som kalles *volte face*, ei fullstendig forandring i holdning; kupletten får den engelske sonetten

³⁷ Denne første sonettformen hadde ifølge Minta (1980:19) rimskjemaet ABAB ABAB CDE CDE (eller CDC DCD). Det kiastiske rimet ble ikke vanlig før mot slutten av 1200-tallet.

³⁸ Det vil si med ti eller elleve stavelser alt etter om det er henholdsvis “maskulin” (trykksterk) eller “feminin” (trykksvak) utgang.

³⁹ Vanligvis brukes små bokstaver for såkalt maskulin, eller trykksterk, utgang, og store bokstaver for feminin, eller trykksvak, utgang. Denne konvensjonen følger jeg. Når rimskjemaet er uavhengig av maskulin eller feminin utgang, bruker jeg små bokstaver kursivert.

⁴⁰ Disse ble publisert i Richard Tottels *Tottel's Miscellany* (1557–87).

til å virke epigrammatisk eller summarisk, særlig fordi denne ikke deler rim med noen av de andre versa, noe som gir en 12+2-struktur, med et markert brudd etter douzainen.

I stedet for ellevestavelleslinja bruker den engelske varianten det *jambiske pentameter*, det vil si fem takter hvori den første stavelsen er trykksvak, og den andre trykksterk.⁴¹

5.2.2.1 Spensersonetten

Spenser utvikla et rimskjema som gjenintroduserer den italienske kupletten i kvartettene, men *mellom*, i stedet for *i*, dem. Her er rimmønsteret *abab bcbc cdcd ee*. I motsetning til det tradisjonelle rimmønsteret i den engelske sonetten, er altså den spenserske overlappende, eller sammenlenkende, det vil si at det ene av rima i den første kvartetten bæres over i den andre kvartetten, og det nye rimet i den andre kvartetten bæres over i den tredje kvartetten. Kupletten har imidlertid et nytt rim.⁴²

Den vanlige sonettutforminga hos Spenser er at første kvartett inneholder en historie eller anekdote mens resten viser dens relevans eller applikasjon for elskeren. Sistnevnte er ofte overraskende hos Spenser (Gibbs 1990:80).

5.2.3 Sonettsyklusen/-sekvensen

Etter 1540 ble det skrevet færre sonetter i England. Forma ble imidlertid gjenoppliva med Philip Sidneys *Astrophil and Stella* (1591), som starta flommen av elizabethanske sonettsekvenser eller *-sykluser*. Denne bølgen varte ganske kort tid – den var så å si over i 1598.

Begrepa *sekvens* og *syklus* brukes av og til synonymt, men der en sekvens kan være ei samling sonetter som ikke har noen innbyrdes sammenheng, deler sonettene i en syklus et grunntema som gjerne inneholder og beskriver et tidsforløp, og de er ment som et slutta hele. Hos Spenser, som hos mange av de andre av sonettsyklusforfatterne, er for eksempel kurtisen det viktigste strukturelle prinsippet i syklusen (jf. Donna Gibbs 1990:28). Nesten alle sonettforfattere av noe format publiserte sine sonetter i sykluser. Sonetten var på dette tidspunktet svært standardisert.

Når sonetten står, og er skrevet, innafor en syklus, får den, i motsetning til når den leses (og er skrevet) som ei autonom enhet, ei anna betydning; den er blitt en del av en ny

⁴¹ Denne verseforma går tilbake til Geoffrey Chaucer, og den etablerte seg på 1500-tallet som standardversemålet for engelsk lyrikk.

⁴² Den “spenserske” forma ble etablert i *Visions of the Worlds Vanitie* (Lever 1956:93).

sammenheng, en ny meningsstruktur. Spensers sonetter skiller seg ikke ut som enkeltenheter; det er når de ses som ei enhet innafor den syklusen som *Amoretti* utgjør, at de blir noe unikt og interessant.

5.3 *Amoretti*

Amoretti er en syklus av 89 sonetter.⁴³ Den ble publisert i 1595 i London sammen med bryllupshymnen *Epithalamion*⁴⁴ under navnet *AMORETTI AND Epithalamion*.⁴⁵ Tittelens typologiske spenning antyder, i tillegg til at det dreier seg om to forskjellige verk, ifølge Dunlop (1989:585) spenninga mellom dominans og likeverd i kjærlighetsforholdet mellom poet-elskeren og den elskede, spenninga mellom kropp og sjel, og mellom temporalitet og harmoni. Tittelen, *Amoretti*, betyr ifølge Spenser-forskeren Donna Gibbs (1990:34) “små kjærlighetstegn”; ifølge Kellogg (1968:146) “små kjærlighetsguder”; og ifølge William C. Johnson (1990:18) “små kjærligheter”, som både er forskjellige former for kjærlighet som elskereren erfarer før han får den elskede, og alle de forskjellige sonettene, der han forsøker forskjellige måter å kurtisere henne på. Den knytter ifølge Gibbs (1990:35) og Smith (1963:157) sekvensen opp mot den kontinentale, og særlig den italienske, tradisjonen heller enn den klassiske, og indikerer at tema og form er tatt fra denne tradisjonen. Tittelen trekker ifølge Gibbs oppmerksomheta til dikta selv, til deres litteraritet, og til sekvensen som et artefakt av “leaves, lines, and rymes” (sonett 1, 13).

Syklusen leses som regel som en tributt til Elizabeth Boyle, som Spenser tok til si andre kone i 1594 (jf. Warkentin 1990:31). Det lyriske jeget i *Amoretti* identifiserer seg som en poet, noe som er i pakt med en konvensjon innen renessansens kjærlighetslyrikk som strekker seg tilbake til trubadurene (Kellogg 1968:130–40).

⁴³ Sonettene er nummerert 1–89, men nummer 35 dukker opp igjen i en minimalt modifisert versjon som nummer 83.

⁴⁴ *Epithalamion* består av 23 strofer og en *envoy* (det vil si en avsluttende strofe som gjerne er kortere og har et annet versemål og rimskjema enn de øvrige i diktet), og ni strofer som er blitt kjent som *Anacreontics* og som binder sammen de to førstnevnte sekvensene.

⁴⁵ Med punktum til slutt. Som Dunlop (1989:585) skriver, indikerer dette punktumet at det dreier seg om en enhet, det samme gjør det faktum at *Epithalamion* ser ut som en utvidet italiensk *canzone*; imidlertid indikerer forskjellen i bokstavtype og det faktum at en har italiensk tittel, den andre gresk, at det dreier seg om to forskjellige verk. Det er blitt vanlig å se dem atskilt, og behandle dem deretter, en praksis jeg følger.

Johnson (1990:33) mener at sekvensen er en analogi over kjærlighetas sanne natur, som er noe annet og mer enn i nyplatonismen, der den først og fremst er filosofi.

Blant de forskjellige måtene å lese *Amoretti* på, har numerologiske og religiøse studier knytta til de liturgiske dagene vært vanlig (jf. Gibbs 1990:4). Selv om disse uten tvil er interessante og viktige for å få en fullstendig forståelse av syklusen, velger jeg, av hensyn til oppgavens format og fokus, å se bort fra disse, og konsentrere meg om det imitative elementet.

6 Imitasjon i praksis – Spensers bruk av Petrarca og “petrarkiske” *topoi*

6.1 Innledende bemerkninger

Spensers sonettsyklus *Amoretti* er blitt kritisert for å stå i et for nært forhold til Petrarcas sonetter til Laura, *Rime sparse*. Hva ligger i dette? Er det relevant, bunner det i en forståelse av at det her dreier seg om bevisst imitasjon? “Like nearly all conceits in Renaissance love poetry, Spenser’s are conventional. Only the seasoned expert is willing to label a given image or phrase as ‘original’,” skriver Kellogg (1968:148). Jeg påstår ikke å være noen “seasoned expert”, og jeg har da heller ingen ambisjon om å påpeke originale fraser eller bilder hos Spenser. Som ei eksemplifisering av imitativ praksis vil jeg imidlertid sammenlikne to sonetter fra *Amoretti* med to dikt fra Petrarcas *Rime sparse*, den ene en sonett, den andre en madrigal. Jeg velger sonettene nummer 10 og 67, hovedsakelig fordi de er dem i syklusen som ligger nærmest Petrarca; i tillegg er den ene, nummer 10, blitt vurdert negativt, som ei ganske slavisk etterlikning, mens den andre, nummer 67, blir sett på som en av Spensers sterkeste i *Amoretti*. I tillegg vil jeg trekke inn andre forfattere som har hatt betydning for sonettene 10 og 67, og som beveger seg innafor de samme *topoi* og idéer. Jeg vil se på hva Spenser beholder, utelukker og legger til, slik Ascham (1970:267–68) foreskriver. Når Spenser avviker fra Petrarca, er jeg ikke så opptatt av om det er hans egne tanker eller idéer han legger fram – som regel er de antakelig ikke det. I større grad vil jeg se på hvilken *funksjon* de har og hvordan det at Petrarcas *Rime sparse* “skinner gjennom” Spensers dikt, har betydning for en lesning av Spensers sonetter. Da jeg imidlertid ønsker å unngå “unødvendig” spekulasjon, vil jeg som regel nøye meg med å antyde mulige *retninger* for lesning i lys av imitasjon, “mulighetene for mening”, for å si som Culler (1997:119). En viss spekulasjon er imidlertid selvsagt uunngåelig om man i det hele tatt skal gå inn på en lesning som ikke er triviell, men jeg vil forsøke å finne begrunnelse for spekulasjonene i teksten. Jeg vil også se på Spensers forhold til antikkens og renessansens imitasjonsprinsipper som framlagt i de tidligere kapitlene, og gjøre meg noen tanker om hva han oppnår med imitasjon.

Først vil jeg imidlertid se på forholdet mellom konvensjon og invensjon i *Amoretti* generelt.

6.2 Konvensjon og invensjon i *Amoretti* generelt

Amoretti er på mange måter ei petrarkisk sonettsamling, men det er også mange forskjeller mellom Petrarca og Spenser. Årsaken til dette er ifølge Kostić (1969:58) først og fremst litterære tilbøyeligheter og den endringa av sonettforma som hadde skjedd i tidsrommet mellom de to forfatterne. Det er også mye som skiller *Amoretti* fra de andre tradisjonelle sonettsyklusene som ble skrevet på slutten av 1500-tallet. Jeg ser her på noen av de viktigste forskjellene og likhetene mellom *Amoretti* og de tradisjonelle petrarkiske sonettsyklusene.

6.2.1 Struktur

Det var vanlig med ei todeling i de italienske sonettsyklusene; Petrarca's *Rime sparse* er delt i før og etter Lauras død – *Amoretti* er på analogt vis delt i før og etter damas aksept av beileren. Skillet går i sonett nummer 67,⁴⁶ som jeg skal se på mer detaljert nedafor. Det var vanlig at den første delen var lang og stillestående, mens den andre delen var kortere og inneholdt ei endring både i elskeren og den elskede og i forholdet mellom dem (Gibbs 1990:15). Denne alvorlige vendinga var blitt ignorert av andre renessansepetrarkister, så Spenser er dermed nærmere Petrarca enn de tradisjonelle petrarkistene når han følger denne oppbygginga. Som Gibbs (1990:11) påpeker, er det sammenføyende prinsippet både hos Petrarca og Spenser den personligheta som beskriver erfaringene med å elske, heller enn hendelser i et narrativt forløp.

I de fleste elizabethanske sonettsekvenser er kjærligheta, som i *Rime sparse*, ugjengjeldt, og det inntreffer ingen endring i forholdet. Men hos Spenser aksepterer dama beileren, og kurtisen fører til ekteskap, noe som ifølge Gibbs (1990:27) er eksepsjonelt i sonettsjangeren. Det er også unikt at det er forventning om den elskedes retur på slutten av sekvensen.

Hos Petrarca er det 317 sonetter med ti forskjellige rimskjemaer; 29 *canzoni*, hver med forskjellig strofeform (bortsett fra “søstercanzonene” 71–73), ni *sestini*, sju *ballate* og fire madrigaler. Spenser imiterer ikke variasjonene i Petrarca's rimskjema, alle hans dikt er sonetter.

⁴⁶ Forskjellige kritikere har satt endringa eller vendinga i syklusen til forskjellige sonetter, men det er allmenn enighet om at den går mellom nummer 62 og 69. Dette er utafør mitt område, og jeg setter, noe vilkårlig, nummer 67 som vendepunktet, da vendinga nettopp er (det eksplisitte) temaet for denne sonetten.

6.2.2 *Topoi og idéer generelt*

Spensers bruk av petrarkiske *topoi* i syklusen inkluderer alle de viktigste, både de agonistiske, de hierarkiske, de hyperbolske og de paradoksale. Det oksymoronske brukes imidlertid også på et sekvensielt plan, noe som er nytt. Han bruker også idéen om at kjærligheta er noe som først rammer i form av Cupidos pil – gjennom øynene og derfra til hjertet, noe som gjør elskeren sjuk av kjærlighet og ute av stand til å “kurere” seg selv (Gibbs 1990:28n2).

Lisa M. Klein (1989:111–12) mener at Spenser hele tida forsøker å reformere petrarkisk poetikk og seksualpolitikk, noe han noen ganger gjør ved å representere en overdrevet utgave av de petrarkiske konvensjonene. Det er imidlertid også mulig at det er en imitasjon som tar de petrarkiske idéer og *topoi* alvorlig og som inkorporerer dem i sonettsekvensen av konvensjonelle årsaker.

Om graden av originalitet i *Amoretti* skriver Kellogg (1968:50) at den kun kan finnes i detaljene hvorved konvensjonelle elementer recombines til å konstituere et høvelig redskap for Spensers syntese av ånd, kropp og innbilningskraft i hans kjærlighetsdoktrine.

6.2.2.1 *Parodi og pastisj*

Robert P. Falk og Frances Teague (1993:881) definerer begrepet “parodi” som en tekst som imiterer den distinkte stilen og tanken i en litterær tekst, til en forfatter eller til en tradisjon. Noen kritikere skiller mellom kritisk/satirisk og komisk parodi, mens andre bruker begrepet om den dominante, komiske forma, og *pastisj* om den underordna, alvorligere utgaven. Når imitasjonen er et mål i seg selv, er resultatet pastisj, mens når målet med imitasjonen er å latterliggjøre eller håne et annet verk, er det parodi. Det skilles altså på bakgrunn av *intensjon*. Falk og Teague påpeker at fordi parodiens suksess ikke bare avhenger av leserens forståelse av teksten, men også av gjenkjennelse av kildeteksten og de modifikasjoner som er foretatt, er lesertransaksjonen kompleks.

Det er omstridt hvorvidt Spensers *Amoretti*, eller deler av sekvensen, er satirisk eller (intendert) komisk. Louis L. Martz (1968:126f) mener for eksempel det siste. Spenser står imidlertid innafor en tradisjon der imitasjon i høyeste grad er et mål i seg selv. Sonett 10 kan for eksempel leses både som parodi og pastisj. Hvis det er en bevisst overdrivelse fra Spensers side for å vise absurditeten og udugeligheta i de petrarkiske konvensjonene, kan den karakteriseres som en parodi. Hvis den imidlertid er plassert der som en konvensjonell del av en sonettsekvens, ligger den mer i pastisjsjangeren. Her kan man altså kun skille etter hvilken lese- eller tilnæringsmåte man bruker på sekvensen.

Den viktigste konvensjonen i *Amoretti*, og den som er vanskeligst å forstå for moderne lesere, er ifølge Kellogg (1968:149) den om kjærligheta som en parodi på den kristne religionen. På grunn av likheta mellom den religiøse og den amorøse poesien, er de to ifølge Kellogg nesten umulig å skille fra hverandre. Han påpeker at religiøs litteratur parodierte seksuell kjærlighet i poesi inspirert av Salomos høysang. Spenser bruker for øvrig alltid metaforer fra høysangen når han beskriver den elskedes fysiske skjønnhet. De to tradisjonene parodierte, og var avhengige av, hverandre, en tradisjon som fortsatte lenge etter Spensers tid. Hos Spenser endres ifølge Kellogg kildene for parodien fra sosiale situasjoner til natur etter hvert som poet-elskeren blir mer moden.

6.2.3 *Helhet mer enn deler – sekvensielle selvmotsigelser*

Spenser bruker, som blant andre Germaine Warkentin (1990:32) påpeker, flere sonetter på å uttrykke motsetninger som andre sonettforfattere ville uttrykt i den samme sonetten, han utvider og forsinker Petrarcas oksymoronske uttrykksform. Som Carol V. Kaske (1978:285) påpeker, er spenninga alltid tilstede hos Spenser, men den er i den store utforminga, på et makronivå. Strofer og sonetter er, som Johnson (1990:16–21) uttrykker det, bare byggeklosser i større poetiske konstrukt, noe som for øvrig er en av grunnene til at sekvensen er blitt dårlig mottatt. Johnson mener det er viktig å se det narrative og progressive i sekvensen, hvis emne er selvrealisering. Utviklinga av “riktig” kjærlighet i *Amoretti* er ifølge Johnson analog med utviklinga av riktig poesi.

Det er motstridende karakteriseringer av den elskede gjennom sekvensen; for eksempel inneholder sonettene 20 og 30 grove anklager. Beskrivelsen av henne som ondsinna passer imidlertid ikke med beskrivelsen andre steder og med det faktum at han velger henne som brud. J. W. Lever (1956:99–102) finner at den mest sannsynlige forklaringa på dette er at *Amoretti* er ei blanding av *to* sonettsamlinger. Han ønsker dermed å skille ut de 18 konvensjonelle (“ondsinna”) sonettene. Levers tese er etter mi mening ganske usannsynlig. Den kan synes å bunne i en manglende forståelse for det retoriske ved syklusen. Det er da også et syn han ikke har fått støtte for av andre Spenser-forskere. Martz (1968:128) mener at de sonettene Lever vil ekskludere, er så ekstravagante at de ikke er ment seriøst. Hennes ondskapsfullhet er påkrevd av tradisjonen – det er den loven som Spenser stiller spørsmål om i sonett 10. I sonett 54 erkjenner ifølge Martz (1968:132–33) også elskereren at han spiller et konvensjonelt spill: “Of this worlds Theatre in which we stay, / My love lyke the Spectator ydly sits / beholding me that all the pageants play, / disguysing diversly my troubled wits. /

Sometimes I joy when glad occasion fits, / and mask in myrth lyke to a Comedy: / soone after when my joy to sorrow flits, / I waile and make my woes a Tragedy.” Don M. Ricks (1967:444–46) mener at de “ondskapsfulle” sonettene har en viktig funksjon – de viser det forstyrre synspunktet til den uopplyste elskereren. Elskereren forstår etter hvert hva damas “stolthet” er og tar dermed steget opp fra petrarkisk sensualitet til platonsk spiritualitet, man kunne kanskje si fra katolisisme til protestantisme, og blir verdig henne.

De motstridende karakteriseringene av dama understreker det retoriske og det konvensjonelle ved syklusen. De understreker også nødvendigheta av å lese den som en *helhet*. Når man ser de “ondskapsfulle” sonettene i syklusens kontekst, blir det også klart at det dreier seg om en måte å stille opp et dialektisk forhold mellom den petrarkiske kjærligheta, der dama enten er gudinne eller hore, og Spensers alternativ, foreninga av den jordiske og den himmelske kjærligheta i ekteskapet. Spensers oksymoroner fungerer på makroplanet, altså i sekvensen som helhet, i stedet for i enkeltsonetter, og den petrarkiske gudinne–hore-dikotomien gjenspeiles nettopp i disse selvmotsigelsene. Dermed assisterer de sekvensielle oksymoronene understrekinga av progresjonen. Bruddet mellom “cruel fair”-sonettene og de seinere, forsonende sonettene setter de førstnevnte i relieff, og man får et annet syn på disse når man har lest hele syklusen.

6.2.4 Dama

Den elskede er ifølge Gibbs (1990:32–34) i så stor grad en konvensjonell figur i den engelske sonettsekvensen at hun, særlig i de mindre sekvensene, er utbyttbar, og hun fungerer som fokus for elskerens utforsking av sine følelser. De eneste som avviker fra denne normen, er Shakespeare, Sidney og Spenser, de tre største sonettcyklusforfatterne. Den elskede har hos Spenser mange av de tradisjonelle petrarkiske trekk; hun er for eksempel overjordisk vakker og dydig (hennes fysiske skjønnhet ses som uttrykk for åndelig sådan, noe som er en petrarkisk arv), og i begynnelsen er hun uberørt av poet-elskerens følelser. Hun har gyllent, blondt hår, noe som konvensjonelt assosieres med dyd og godhet. Elskereren dissosierer imidlertid dette i sonett 37 – her blir håret et “guileful net” (10) man kan fanges i, noe som er en *topos* fra Salomos høysang. Den onde intensjonen han tillegger henne, er ukonvensjonell; det er også hans klandring av den elskedes lokking og luring.

Det er uvanlig i elizabethansk sonettsekvenser at dama har kvaliteter som er uavhengige av elskerens tanker og følelser (Martz 1968:125). Hennes personlighet kommer blant annet til

syne gjennom at han lar henne komme til orde. Hun er involvert i ham, og hun holder ikke avstand, noe som også er uvanlig.

Den elskede hos Spenser blir ifølge Klein (1989:118) bare representert gjennom nærværet, og avvissinga, av den arketyperiske petrarkiske elskerinna, hvis kvaliteter perverterer idealet om den kristne hustru og dermed setter dyden i relieff. Ei ydmyk kone formes og erstatter den stolte “Tyrannesse”, og den petrarkiske elskereren blir en autoritativ ektemann.

Kostić (1969:43) hevder at der Petrarca ser den elskedes guddommelige essens manifestert og reflektert i den objektive verden, ser Spenser hennes bilde i sitt sinn. Det er et generelt trekk på slutten av 1500-tallet at sonettlitteraturen blir mer subjektiv, noe som også ses i at elskerens følelser og tanker blir viktigere enn beskrivelsen av den elskede.

6.2.5 Poet-elskeren

Utviklinga av poetens bevissthet former ifølge Dunlop (1989:593–94) den dramatiske strukturen. Han karakteriserer sonettsekvensen som en “dramatisk monolog” med en narsissistisk forteller: Hver sonett representerer et stadium i poet-elskerens emosjonelle utvikling, og vi får historien fra dennes synspunkt, som selvfølgelig sier like mye om elskereren som om de faktiske hendelsene. Elskereren har ifølge Gibbs (1990:109–13) en indre konflikt mellom moral og begjær, noe som ikke er unikt i seg selv; det som er unikt er imidlertid *presentasjonen* av denne konflikten. Gibbs karakteriserer *Amoretti* som et drama om elskerens forsøk på å hanskes denne konflikten; lysten fordømmes i sonett 84, og et problem for elskereren blir ifølge Gibbs hvordan det fysiske begjæret skal helliggjøres, hvordan man skal kombinere den fysiske (seksuelle) og den guddommelige kjærligheta. (Problemet løses i og med ekteskapet.)

Elskerens avvik fra poet-elskere i tradisjonelle sonettsekvenser inkluderer blant annet at han ikke blir fullstendig avvist, og at hans klager erstattes av glede ved ekteskapet – det er ei narrativ linje med lykkelig slutt. I motsetning til for eksempel hos Petrarca, er resignasjonen fraværende, uansett hvor avvist den elskede blir (Gibbs 1990:99) – helt til sonett 67.

6.2.5.1 Forsterket aggresjon og ondskap

Et av de karakteristika som gjør poet-elskeren i *Amoretti* ulik den typiske sonettseksvenselskeren, er hans beskrivelse og kritikk av den elskede; denne er i forhold til sine italienske forbilder generelt mye mer bitter, og overdrevent ondskapsfull. Spenser er faktisk mer ekstrem enn noen annen elizabethansk sonettforfatter, bortsett fra Shakespeare. Kostić

(1969:70) mener at en beskrivelse som for eksempel denne: “What can then move her? if nor merth nor mone / she is no woman, but a sencelesse stone”, fra *Amoretti* 54, er umulig å tenke seg at Petrarca kunne ha brukt på Laura. Denne sterkere vektlegginga av den elskedes ondskapsfullhet i sonettlitteraturen på 1500-tallet kan ifølge Kostić (1969:42–43) til dels forklares ved at enhver tradisjon har en tendens til å bli tatt ut i det ekstreme – som Kostić (1969:73) skriver, ser mange av sonettene i *Amoretti* ut som komparativer av originalene. I tillegg var oppfatninga av den elskede delvis blitt endra siden Petrarcas tid. Petrarca, Dante og de andre *dolce stil nuovo*-forfatterne holdning til dama var ifølge Kostić særlig et resultat av kvinnes posisjon ved de føydale hoffene og av innflytelsen av Maria-kulten. Den elskede ble ofte hos disse beskrevet som en fjern, avsondra og overmenneskelig figur.

6.2.5.2 Det biografiske

Det var en konvensjon at sonettsykluser skulle være spesifikt selvbiografiske (Dunlop 1989:591–92). De selvbiografiske dataene bryter ifølge Dunlop fiksjonsplanet og drar leseren bort fra den litterære meningsenheten; leseren eksternaliseres, og vedkommende ledes til å stille spørsmål som ikke har noe direkte med selve teksten å gjøre. Poet-elskeren i *Amoretti* er imidlertid ikke identisk med Spenser selv, selv om Spenser, som Gibbs (1990:61–62) påpeker, oppmuntrer til en slik identifikasjon ved å inkludere detaljer i elskerens “biografi” som korresponderer med kjente fakta om sitt eget liv. At det lyriske jeget ikke er identisk med den biografiske forfatteren, er kanskje selvsagt for mange i dag, særlig innafor litteraturvitenskapen. Sonettsyklusene har imidlertid i stor grad vært gjenstand for “biografiske lesninger” – det har ifølge Gibbs til og med gått så langt at biografer har brukt *Amoretti and Epithalamion* som kilde til opplysninger om Spensers liv. Ifølge Peter M. Cummings (1970:163) er verket tidligere blitt sett på som noe i nærheten av en selvbiografi heller enn et kunstverk med en estetisk hensikt.

Kellogg (1968:143–44) mener at i den grad en renessansepoets liv og erfaringer i det hele tatt er reflektert i dennes poesi, er det bare det som allerede er forma av kunsten, mytifisert, som for eksempel Spensers indikasjon av sin imitasjon av Vergil i åpninga av *The Faerie Queene*; de selvbiografiske elementa var en del av *imitasjonen*. Han mener at poet-elskeren i *Amoretti* bare kan identifiseres med Spenser i den grad hendelser i Spensers liv korresponderte med slike mytiske, konvensjonelle livselementer, ideelle erfaringer.

6.2.6 Syntese av guddommelig og fysisk kjærlighet

Hos Petrarca utspiller det seg en konflikt i elskereren mellom kjærlighet til Gud og til den elskede. Som allerede påpekt erstatter Petrarca Laura med Jomfru Maria i det siste diktet i *Rime sparse*. Spenser skaper imidlertid sammenheng og overensstemmelse mellom de to kjærlighetene, og de går sammen i ekteskapet, noe som utgjør Spensers unike bidrag til sjangeren. Dunlop (1989:587–88) mener at Spenser konseptuelt står nærmere Dante enn Petrarca fordi han greier å kombinere kjærligheta til Gud og til den elskede. Spensers kjærlighet ender, som Dantes, i oppfyllelse, men i motsetning til Dantes, i en fysisk, dennesidig sådan – det guddommelig sanksjonerte ekteskapet, som feires i *Epithalamion*. (Den antiklimaktiske slutten på *Amoretti* fungerer ifølge Kaske (1978:271) som ei lenke – den representerer forlovelsesperioden og skal ta leseren med over til *Epithalamion*.)

Spenser er den første poeten som lager et klimaks på en sonettsekvens med et *epithalamion*. Dette er en parallell til Petrarcas nevnte mariolatriske *canzone*; begge søker ei kristen løsning på kjærlighetsaffæren; Petrarcas avsluttende dikt er en *palinode* (det vil si en ode eller sang der forfatteren trekker tilbake noe som er sagt i et tidligere dikt) for kjærligheta, mens Spensers derimot er ei humanistisk, synkretisk helliggjøring av kjærligheta. Jeg tror Klein (1989:116) har rett når hun skriver at Spenser forsøker å høyne sonettsekvensens moral og reformere dens “conventions of false loving”; den petrarkiske, høviske kjærligheta objektifiserer, som Johnson (1990:35–36) påpeker, kvinnen, og er dermed falsk kjærlighet.

At poet-elskeren vinner og gifter seg med dama, konstituerer ifølge Klein (1989:131–32) Spensers endelige avvisning av petrarkiske kjærlighets- og poesikonvensjoner. Spenser erstatter imidlertid ikke det petrarkiske hierarkiet med et patriarkalsk sådan – han undertrykker ikke den elskede, men ønsker å oppnå en likeverdig relasjon. Klein kaller *Amoretti* Spensers “Legend of Humility”, og mener at et av poengene er at elskerene må lære at hennes stolthet setter den riktige orden som skal eksistere mellom mann og kone, i fare, og at elskereren bare vinner henne etter at han har gått bort fra å bruke makt (vendepunktet i sonett 67).

Gjennom ekteskapet oppnås altså syntesen av guddommelig og fysisk kjærlighet; den elskede forkroppsliggjør ifølge Johnson (1990:39) denne unionen.

6.2.7 Nyplatonisme og protestantisme

Den filosofiske retninga som kalles *nyplatonisme*, var en viktig intellektuell innflytelse i renessansen. Hvor tro den var mot Platons filosofi, er kontroversielt.⁴⁷ Opphavet var i 200-tallsfilosofen Plotin, og kirkefaren Augustin videreførte den. I 1462 grunnla Marsilio Ficino et nyplatonisk akademi i Firenze, hvor blant andre Pico della Mirandola var elev.

Spensers holdning til kjærlighet og skjønnhet var ifølge Gibbs (1990:141) inspirert av nyplatonisk tankegang. Dette elementet er blitt sett på som alt fra essensielt hos Spenser til bare et ornament. Ifølge nyplatonismen er den seksuelle kjærligheta underlegen den åndelige – den er til og med nedverdiggende, og sex er bare akseptabelt i prokreativ virksomhet. Denne seksual- og begjærsfrykten er noe Spensers poet-elsker til en viss grad deler. Men fordi enkeltidéer i nyplatonismen ofte likner på idéer fra andre filosofiske og religiøse systemer, er det vanskelig å si at *Amoretti* er nyplatonisk bare fordi den deler noen av nyplatonismens idéer. *Den platonske stige* er et begrep som ofte brukes i forbindelse med sonettsekvenser. Hvor viktig den egentlig er, er det uenighet om. Begrepet betegner en oppadstigende bevegelse fra den “lave”, fysiske kjærligheta til den “høye”, åndelige sådan, fra kjærlighet til den elskedes individuelle skjønnhet til kjærlighet til Skjønnheta selv (Bjorvand og Schell 1989:686–87), og toppen av stigen innebærer ei sammensmelting av kjærligheta til den elskede og kjærligheta til Gud. For nyplatonikerne var den skjønne kvinne bare startpunktet på ei oppstigning til mystisk ekstase. Hos Spenser er imidlertid kvinne et mål i seg selv (Gibbs 1990:163). I stedet for den mystiske ekstasen, setter Spenser fram ekteskapet som den endelige og største manifestasjonen av kjærlighet.

Å inkludere nyplatoniske elementer var en konvensjon i den lyriske poesien på Spensers tid, og Kostić (1969:61–67) mener at det hos Spenser nettopp er et konvensjonelt ornament. Også W. L. Renwick (1968:70) mener at platonske idéer hos ham ikke nødvendigvis er noe annet enn konvensjonelt eller estetisk betinga. Dette kan begrunnes med at det er en konflikt mellom protestantismen om nyplatonismen. Ifølge Kostić er de kristne elementa generelt mer prominente hos Spenser enn hos de italienske sonettforfatterne. Dette kommer antakelig av protestantismens større vektlegging av det personlige, inderlige forholdet til Gud, i motsetning til det mer institusjonelle forholdet i katolisismen. Nyplatonismen stemmer ifølge Dunlop (1989:589) dårlig overens med Spensers engelske protestantisme. Elskerens ideal om gjensidighet i ekteskapet er ifølge Dunlop et ideal som ble en del av protestantisk doktrine på

⁴⁷ Idéen om at kjærligheta er en åndelig aktivitet kommer fra Platon (Renwick 1968:77). Fortsatt brukes begrepet “platonsk kjærlighet/forhold” – ofte riktignok ironisk – for å betegne ikke-seksuelle relasjoner.

1500-tallet, og som var i konflikt med så vel den tradisjonelle, patriarkalske ekteskapsstrukturen som dens (midlertidige) invensjon, den høviske kjærligheta. Til grunn for Spenser, som for høvisk-kjærlighet-tradisjonen, ligger et nordeuropeisk verdslig prinsipp om personlig lojalitet som gir kvinnen en lik del i ei kjærlighet som eksisterer for begge partene i forholdet. Spenser ligger dermed tross alt nærmere den høviske kjærligheta enn platonismen. Klein (1989:132) mener at *Amoretti* setter i verk Spensers “self-fashioning” som en protestantisk – i motsetning til en petrarkisk – poet og elsker, og den petrarkiske poesens konvensjoner, metaforer og paradokser erstattes av 1500-tallets idealer om ekteskap.

Jeg tror Germaine Warkentin (1990:34) har rett når hun hevder at Spenser først og fremst bruker petrarkiske og nyplatoniske idéer som midler til et mål. Som Kellogg (1968:150) skriver, er Spensers syntese av den erotiske og den sjelelige kjærligheta verken strengt petrarkisk eller strengt nyplatonisk; den er mer åndelig enn petrarkismen og mer fysisk enn nyplatonismen. Slik sett representerer Spenser en ny holdning til kjærligheta.

Amoretti viser ifølge Klein (1989:110–11) Spensers doble troskap til både den petrarkiske og den kristne kjærlighetstradisjonen. Motsetningen mellom disse to for Spenser uforenlige etikkene – kjærlighet som dominans i motsetning til kjærlighet som fritt valgt underkastelse – utgjør ifølge Klein hovedkonflikten i sekvensen. Spenser avviser den petrarkiske tradisjonen siden han opplever dominansen som en trussel mot kjærligheta, og han erstatter den med den kristne etikken som ser kjærligheta som en gjensidig underkastelse innafor et guddommelig bestemt hierarki. Dette skjer eksplisitt i sonett 67. Tidligere i sekvensen har poet-elskeren oppfordra dama til å komme over si stolthet og sitt ønske om herredømme, og gi seg hen til sin ektemann. Elskerens på si side forlater til gjengjeld både underdanighet og aggressivt, truende begjær og forbereder seg på si rolle som “benevolent ruler and teacher, or husband”. Sonett 67 setter ifølge Klein (1989:125) i spill ei overbevisning som ikke er aggressiv, men som bevarer hennes vilje – hun får friheta til å sette premissene for sin egen overgivelse.

6.2.8 Mottakelse

“Spenser was not one of the great sonnetteers,” hevda den engelske forfatteren og litteraturprofessoren C. S. Lewis (1954:372). Denne dommen er karakteristisk for resepsjonshistorien siden romantikken. Verdsettelsen av den elizabethanske sonetten har ifølge Lever (1956:v) lidd under den seinromantiske antipatien mot form og konvensjon – forårsaka av blant annet antakelsen om at poesi skal gi emosjonell selvåpenbaring.

At Waldo F. McNeir finner det nødvendig å skrive en *apologi* for *Amoretti*, er en indikasjon på den mottakelsen verket er blitt til del. *Amoretti* er ifølge McNeir (1965:1–3) blitt ignorert av så vel de historisk-biografiske kritikere som nykritikerne. Sekvensen er blitt anklaga for å være for ukonsentrert, for billedlig, for at den mangler Shakespeares kompresjon og Petrarcas subtilitet, og for at den er udramatisk. Den er blitt kritisert for kunstighet (Gibbs 1990:2–3), og det har nesten vært konsensus om at sekvensen er konvensjonell, kald og upersonlig (Ricks 1967:440). Kellogg (1968:141) mener at elskerens atferd er ekstremt usannsynlig, og at vår negative respons til denne atferdens falskhets, sammen med dens åpenbare kilde i petrarkiske konvensjoner, utgjør det største hinderet for vår aksept av *Amoretti*.

Jeg tror McNeir (1965:1) har rett når han skriver at en av årsakene til at så vel *Amorettis* som andre elizabethanske sonettsekvenser lenge er blitt neglisjert, er at man ikke før i det 20. hundreåret har forstått imitasjonspoetikens gjennomtrengende innflytelse i det elizabethanske England. Ricks 1967:440) mener at vi er delvis blinda av egne konvensjoner til å se verdien i et slikt verk. *Amoretti* er ifølge Johnson (1990:14–15) blitt vurdert med kriterier som ikke er helt brukbare på sekvensen: den er narrativ, noe sonettsekvenser ikke skal være, og sonettene er begrensa, “små”. *Amoretti* huskes ikke for enkeltlinjer eller -sonetter, noe som ifølge Johnson til dels kommer av at Spenser vil flykte fra formas begrensninger. Dasenbrock (1991:32) påpeker at man ikke har forstått hva Spenser forsøkte å gjøre. Spenser gikk mot den tradisjonelle engelske sonettradisjonen, og han brøt med elizabethanske konvensjoner og verdier. *Amoretti* er blitt kritisert på premissene til det syklusen ønsker å kritisere.

Kellogg (1968:146–50) skriver at vår hovedinnvending mot den typen konvensjonell litteratur som Spenser representerer, er at den skjuler ærlige tanker og følelser under et konvensjonalisert dekke av klisjéer. Han påpeker at den vanlige oppfatninga er at den vestlige kjærlighetspoesiens frigjøring fra de petrarkiske konvensjonenes kunstighet også frigjorde *følelsene* fra klisjéer. Vår “naive” reaksjon på allegori og konvensjonelle metaforer er ifølge Kellogg at deres konvensjonalitet kjeder oss. Seinmiddelalderen og renessansen hadde det imidlertid motsatt: For disse periodenes mennesker var allegori og konvensjonelle idéer analyseapparater som var nødvendige for at det vestlige mennesket skulle kunne belyse dets tanke- og følelsesverden. De tillot utforskning av sider ved menneskelige følelser som ellers ikke var tilgjengelige. Det var til en viss grad en mangel på et mer raffinert og presis analyseapparat som gjorde at renessansens kjærlighetspoeter fant det nødvendig å bruke disse konvensjonelle metaforene, som ikke var omstendelige beskrivelser av velkjente følelser, men

heller de instrumentene vår vestlige kjærlighetsoppfatning ifølge Kellogg ble oppfunnet og formgitt gjennom, de var instrumenter for å disiplinere og kontrollere blinde og ubevisste følelsesutbrudd. Allegori og “conceits”, idéer, ble brukt i rasjonell analyse av myte, verden og selvet.

6.3 Forholdet mellom *Amoretti X* og *Rime sparse 121*

6.3.1 *Rime sparse 121*

Petrarcas *Rime sparse 121* (se tillegg) er en *madrigal*. Denne diktforma forekommer i alt fire ganger i sekvensen: i 52, 54, 106 og 121. Madrigalen oppstod i Italia på 1300-tallet og bestod opprinnelig av to eller tre trelinjede strofer (på italiensk kalt *tersiner*) uten et fastsatt rimskjema, gjerne etterfulgt av en kuplett eller *ritornello* (Doughtie 1993:730–31). *Rime sparse 121* består av tersiner i *hendekasillabi* (ellevestavellesvers), med rimskjemaet ABB ACC CDD.

Diktet begynner med at det lyriske jeget i første tersin apostroferer kjærlighetsguden Amor og ber ham se hvordan dama⁴⁸ trosser eller håner (“sprezza”) dennes herredømme og ikke bryr seg om elskerens skade (“mal”). Hun er bekymringsløs eller selvsikker (“secura”) mellom elskeren og Amor, og han benevner seg selv og kjærlighetsguden som hennes fiender (“nemici”). I andre tersin sier elskeren til Amor at denne er bevæpna (“armato”, som kan være et ordspill på “amato”, “elsket”) mens dama sitter barføtt blant blomstene i gresset uten medfølelse for elskeren og stolt overfor Amor. I tredje tersin karakteriserer elskeren seg selv som en fange (“preigion”) og ber kjærlighetsguden om å ta hevn for seg og ham selv hvis nåden (“pietà”) har holdt Amors bue og ei pil eller to hel. Elskeren kaller Amor “signor”, herre, som er en parallell til “donna”, herskerinne. Diktet deles i to med imperativene “vedi” (v. 1), “se”, og “fa” (v. 9), “gjør”.

6.3.2 *Amoretti X*

Spensers *Amoretti 10* (se tillegg) begynner med ei apostrofering av den personifiserte kjærligheta. Elskeren spør hvilken lov det er som gjør at Cupido plager ham slik at han blir forelska i dama, men ikke hun i ham; hun er fri og glad og tar verken hensyn til elskeren eller Cupido. I andre kvartett ber han Cupido om å se hvordan hun, som han kaller “the

Tyrannesse”, har glede av å se de massakrer hennes øyne er årsak til, og hvordan hun bringer ydmykede hjerter til ham slik at han kan ta hevn over dem. I tredje kvartett ber det lyriske jeget Cupido om å riste damas stolte hjerte litt (v. 9) og bøye hennes høye blikk, hvormed hun kontrollerer all stolthet i denne verden, til ei lavere form (v. 10–11).⁴⁹ Han ber ham også om å skrive inn alle hennes feil i si svarte bok, og i kupletten røper han hvorfor: det er slik at han kan le av henne på samme måte som hun ler av ham og gjør hans smerte til si underholdning.

6.3.3 *Det imitative forholdet*

Situasjonen og ordenen er så å si den samme hos Spenser som hos Petrarca. Begge dikta begynner med at den forsmådde elskereren apostroferer den personifiserte kjærligheta og ber ham om å se hvordan den elskede ignorerer dem begge; elskereren forsøker på den måten å skape en slags skjebnefellesskap mellom seg og Amor/Cupido. Spenser begynner med et spørsmål – “what law is this”, han antar at det er et universelt mønster som Cupido er ansvarlig for (Dasenbrock 1991:42); deretter, i andre strofe, går han ned i den partikulære situasjonen i Petrarcas dikt og ber Cupido, “the unrighteous Lord of love,” (dette var ifølge Kenneth J. Larsen (1997:137) en vanlig måte å adressere Cupido på, som blant andre Sidney brukte i *Astrophil and Stella* 50) om å observere atferden til “the Tyrannesse” (“see how”); hos Petrarca mangler spørsmålet om hvilken lov det er, og det første hans lyriske jeg gjør, er å be Amor om å se (“vedi”). I tredje strofe maner begge så Amor/Cupido til handling (Spenser: “doe thou”, Petrarca: “fa”). Begge ber denne om å bruke si makt til å ta hevn for seg, men det er hos Spenser mer bitterhet og ondsinn – han vil le av henne, en skadefryd som ikke finnes hos Petrarca. I siste strofe begrunner elskereren hos Spenser sitt ønske; denne begrunnelsen er fraværende hos Petrarca.

Den grunnleggende delinga ved de to imperativene *se* og *gjør* er altså den samme hos Spenser som hos Petrarca. Men i tillegg får vi en lite sympatisk begrunnelse for bønningen, et ønske om hevn og ydmykelse av den elskede. Hevnmotivet er også til stede hos Petrarca, men det virker hos ham mindre krast og aggressivt.

Hos Petrarca er den elskede plassert i en pastoral kontekst – hun sitter barføtt blant blomster og gress, noe som forsterker inntrykket av hennes uskyld og uvitenhet om elskerens

⁴⁸ “Donna” = domina = herskerinne

⁴⁹ Ei alternativ tolkning av versa 10–11 fremmes av Oram o a (1989:607n): “The poet implores the ‘unrighteous Lord of love’ to direct the lady’s look toward a less elevated mate, namely the poet himself.” De forstår altså *make* i betydninga *mate*, ei betydning som var gjeldende på denne tida.

skade. Hun kan oppfattes som en slags naturbarn som er ukjent med det raffinerte høviske kjærlighetsspillet elskeren bedriver og de semiotiske konsekvensene hennes atferd har for ham. Denne pastorale settinga er borte hos Spenser, han indikerer faktisk ingen fysisk eller geografisk bakgrunn for det som utspiller seg i diktet. Dette kan være en indikasjon på situasjonens/toposens høyere grad av abstraksjon, konvensjonalitet og retorikk hos Spenser; hos Petrarca virker situasjonen mer “naturlig”. Man får altså mer fokus på det rent språklig-litterære i diktet hos Spenser – det er som om de petrarkiske konvensjonene er abstrahert ut av forelegget uten noen pretensjoner om virkelighetsrepresentasjon. Man kan si at der det hos Petrarca fortsatt til en viss grad er snakk om *mimesis*, etterlikning av saksforhold, har *imitatio*, etterlikning av tekst, overtatt fullstendig hos Spenser. Poet-elskeren i *Amoretti* har heller ikke med noen beskrivelse av seg selv (Dasenbrock 1991:42). Spensers analyse av problemet er ifølge Dasenbrock videre enn Petrarca; han antyder at kjærligheta i seg selv er problemet.

Hos Spenser er begge mer ondsinna og aggressive, både den elskede og poeten, skjønt det hos dama må beskrives som en passiv aggresjon; dette er faktisk en av Spensers mest aggressive sonetter. Det er imidlertid selvsagt viktig hele tida å ha i bakhodet at all informasjon om henne kommer gjennom poeten; det er ikke usannsynlig at han gir henne skylda for sin egen skuffelse, sårbarhet og sårede stolthet.⁵⁰ Det er merkbart at når han er positiv, blir beskrivelsen av henne desto mer positiv. Hennes feil gjøres da om til dyder; for eksempel blir det som tidligere ble karakterisert som hennes stolthet og frigiditet, ikke lenger noe negativt men heller uttrykk for verdighet og bluferdighet. I de seinere sonettene, etter hvert som stoltheta avtar, gir han uttrykk for hvilken tragedie det er at hun ikke blir elska av en som er henne verdig. Hos Petrarca er elskeren imidlertid så å si hele tida opptatt av hva som er i hennes interesse.

Amor hos Petrarca framstår som en mye tydeligere personifikasjon enn Spensers Cupido; hos Petrarca aksentueres generelt i større grad kontrasten mellom kjærligheta som abstrakt og konkret. Petrarca dikt er generelt mer fysiske og visuelle enn Spensers; sistnevnte behandler disse toposene og konvensjonene på en mer metaforisk og abstrakt måte.

Det er som om de petrarkiske konvensjonene er tatt ut i det ekstreme og til det nesten absurde hos Spenser i denne sonetten. Som leser kan man lure på hvordan det kan komme til en tilgivelse mellom disse to etter de utbrudd elskeren kommer med. Det problematiske i dette kan ses som et argument for den tolkning at Spenser bruker disse konvensjonene for å vise

⁵⁰ Stolthet, både hos poet-elskeren og hos dama, er ifølge Kaske (1978:280) et ledemotiv i *Amoretti*.

deres konsekvenser og udugelighet, som om han foretar en *reductio ad absurdum*, for deretter å sette sitt eget alternativ, det platonisk-kristne, i relieff og gjøre det mer attraktivt. Ifølge Klein (1989:117) representerer denne sonetten en reversjon tilbake til (overdrevne) petrarkiske holdninger. Motsetningen mellom *donna angelicata* (den engleaktige kvinne) og “the cruel fair” er en arv fra den italienske *dolce stil nuovo*-tradisjonen, og dette motivet representerer konflikten mellom åndens og kroppens krav. Denne sonetten kan altså leses som en indikasjon på elskerens tidlige oppfatning av kjærligheta som noe hovedsakelig fysisk, og aggresjonen som forårsaka av at dama ikke tilfredsstiller hans begjær.

6.3.3.1 Det formelle

Selv om Spenser og Petrarca uttrykker omtrent det samme, er Spensers dikt halvannen gang så langt som Petrarca: Madrigalens ni linjer er utvida til sonettens fjorten. Dette er noe som karakteriserer flere av Spensers dikt som er hele eller partielle imitasjoner av tidligere forelegg. En årsak er at Spenser er mindre kompakt, han sier mindre med flere ord. Det kan også leses som en slags tradisjonsakkumulasjon: Hans dikts ekspansive karakter – som også viser seg i at denne sonettens siste vers er en *aleksandriner*, eller et jambisk *heksameter*, i stedet for et pentameter – kan leses som en konsekvens av at han kommer seinere i litteraturhistorien, at han har flere forelegg. Å bruke en aleksandriner i siste verselinje er uvanlig i sonettsammenheng. At den siste strofen har en ekstra versefot, er imidlertid ikke uvanlig hos Spenser – det er en karakteristikk ved den såkalte *spenserstanzaen*, som han bruker i *The Faerie Queene*. Aleksandrineren kan, med sine seks verseføtter i stedet for pentametrets fem, indikere at elskerens sinne og aggresjon flyter ut over grensene for sonettforma.

Sonett 10 er et av Spensers minst “originale” dikt; han ligger nært opp til Petrarca uten å legge til noe særlig selv, i hvert fall om man leser den “naivt”, tar den “at face value”. Sonetten har en karakter av nidkjærhet; den virker som en av de minst “ærlige” eller autentiske i sekvensen.

6.3.3.2 Det agonistiske

Det agonistiske aspektet er en del av den toposen som så kjærligheta som en bevæpna konflikt (jf. Kellogg 1968:148). Denne konflikten er et maktspill der elskereren ønsker at det var han og ikke henne som var i maktposisjon; han ønsker å reversere maktforholdet, noe som for øvrig til en viss grad skjer i ekteskapet. Ifølge Gibbs (1990:71) er hans angrep på henne en retorisk

strategi for å overtale henne til å elske ham, heller enn en dyptfølt misbilligelse. Det er altså ikke snakk om reell forakt.

Kjærligheta og antagonismen er også i forhold til Petrarca – Spenser både elsker og har motstand mot sitt litterære forelegg. Både Cupido og den elskede kan altså også ses som Petrarca, og *Amoretti* representerer en slags individuasjonsprosjekt der Spenser forsøker å definere seg i forhold til forgjengeren. Han misbilliger Petrarca for at denne holder ham “captive” i de gamle og utdaterte litterære lovene, konvensjonene, som hindrer Spensers litterære utvikling; det er paradokset fra Erasmus’ *Ciceronianus*: for å bli lik forbildet må han bli ulik det, for hvis Petrarca hadde levd på Spensers tid, ville han ha skrevet annerledes, vært en annen. Spenser må gå fra å være *petrarkem* til å være sant *petrarkistisk* i Genettes forstand, han må gå fra slavisk etterlikning og inkorporasjon av *topoi* og idéer til imitasjon av *ånden* og litterariteten hos Petrarca, han må gå fra å være den ydmykede elskereren til å være foreleggets likeverdige, og helst overlegne, han må – for å strekke metaforen til grensa – gifte seg med forgjengeren, men være ektemannen i forholdet (etter datidas patriarkalske kjønnsrollemønster). Dermed kan man være frista til å si at vellykka imitasjon til en viss grad representerer en kastrasjon av forbildet. Aggresjonen kommer nok også av at han kanskje innser at han ikke er i stand til å passere sitt forbilde, at han er dømt til en evig underlegenhetsposisjon i forhold til Petrarca all den tid han skriver i den petrarkistiske konvensjonen, dømt til å være den evige jegeren som aldri når byttet (se kapittel 6.3). Lidelsen er altså også litterær-diskursiv, altså som en tekstens/uttrykkets lidelse; teksten er bundet av de petrarkiske og poetiske konvensjonene som den i løpet av sekvensen forsøker å bryte ut av, og som den gradvis frigjør seg fra parallelt med poet-elskeren (jf. Johnson (1990:16–21).

Hos Petrarca beskriver elskereren seg som en “pregion”, en fange, noe som generaliseres hos Spenser – hos ham er alle de som har blitt forelska i dama, fanger; hennes øyne har forårsaka “huge massacres” (en uttrykksmåte som ifølge Kostić (1969:40) er upetrarkisk) – det er altså også andre som er blitt forelska i henne uten at deres følelser er blitt gjengjeldt. Hvis man leser Petrarca som den elskede, kan disse også leses som Petrarcas litterære epigoner, som for eksempel Surrey og Wyatt i tillegg til Spenser. Psykologisk kan dette leses som en forsvarsmekanisme, ei rasjonalisering, fra elskerens side: Hun avviser ikke bare *ham*, men *alle* som kurtiserer henne; på den måten trenger det ikke å være noe i veien med *ham* – det er *hun* som har et problem (det være seg frigiditet eller frykt for konvensjonsbrudd, eller liknende). Dette kan også ses som en konsekvens av Spensers protestantisme – i forhold til katolisismen er denne rasjonalistisk. Dette ses også i at det er et større ønske om å *forstå* hos

Spenser enn hos Petrarca. Poet-elskeren hos sistnevnte stiller ikke spørsmålstegn ved tingenes tilstand, men Spensers elsker lurar på *hvorfor*, hva det er slags *lov* som gjør at han elsker henne, men ikke hun ham. Slik er Spenser mindre konvensjonell enn Petrarca, han ønsker å kjenne det sosiale spillets begrunnelse. Det er en større grad av refleksjon, også på et metaplan, hos Spenser enn hos Petrarca.

Hos Spenser virker ikke elskereren så interessert i at hun skal bli forelska i ham som at han skal få hevn over henne. Han ber ikke, i motsetning til Petrarcas elsker, Amor/Cupido om å skyte ei pil i henne (slik at hun skal bli forelska i ham) – i så fall måtte det være slik at hun blir forelska i en som ikke gjengjelder *hennes* følelser, slik at hun kan føle den samme smerten som ham; Kellogg (1968:146) mener at når poeten snakker om dama som sin “Tyrannesse”, og ber kjærlighetsguden om å registrere hennes feil i si svarte bok slik at hun kan bli brakt til rettferdighet, er det en svært figurativ måte å si at poeten ønsker at hun for en gangs skyld kan føle hvordan det er å være underlagt en sterk og ydmykende lidenskap. Spensers elsker er opptatt av at hun skal ydmykes og fornedres, og at hennes “feil” skal avsløres. Hvilke feil det er snakk om her – bortsett fra de åpenbare, altså hennes avvisning – nevnes ikke. Han ønsker å le av henne slik hun ler av ham. Dette er karakteristisk for elskerens selvopptatthet hos Spenser. Hos Petrarca ligger fokuset i mye større grad på den elskede, men hos Spenser handler alt om elskerens følelser og tanker, han er alle tings mål, for å si som Protagoras.⁵¹ Dette kan ses parallelt med selvbevisstheta i imitasjonen – denne er per definisjon selvfokusert og fokusert på forholdet til forelegget. I stedet for innholdet, representert ved den elskede, er fokuset på forma, representert ved elskereren, som da også er poeten (ikke i biografisk forstand). Det er som om man trekkes lenger og lenger ut av teksten i forhold til Petrarca.

Det kan virke paradoksalt at det er Spensers elsker som lykkes i sin kurtise, som får den elskede, og ikke Petrarcas, i hvert fall ut fra tanken om at elskereren gjør seg verdig den elskede ved å bli mer dydig. For det er vel liten tvil om at det er Petrarcas elsker som er den mest sympatiske karakteren, som har den mest verdige *ethos*, av de to. Der Spensers elsker er arrogant og stolt, er Petrarcas elsker ydmyk og opptatt av at han ikke er verdig; der Spensers elsker er selvopptatt, opptatt av sine egne tanker og følelser, er Petrarcas elsker opptatt av det som gagnar den elskede. Ikke minst skadefryden i sonett 10 gir oss et lite flatterende bilde av Spensers elsker.

⁵¹ Platon 1956:28 (introduksjon til *Protagoras*).

Alvoret i denne sonetten undermineres videre av at “the Tyrannesse”, som tar opp Petrarcas “superba”, gleder seg – “doth joy” – over å se den lidelse hun skaper, og ler av elskereren og gjør hans smerte til underholdning, og at han også ønsker å le av henne. Dette tydeliggjør spillkarakteren og det konvensjonelt-retoriske i hele sekvensen, og er fjernt fra Petrarcas alvor. Petrarcas Laura er, i hvert fall i *Rime sparse* 121, likegyldig til, for ikke å si uvitende om, den smerte hun skaper. Men selv om dama framstilles som mer ondsinna hos Spenser, er det hos ham likevel først og fremst Cupido som er den skyldige i at elskereren er i den pinefulle situasjonen – det er *han* som har svikta i forhold til å gjøre det slik at hun gjengjelder elskerens følelser. Hos Petrarca er det den elskede som, selv om det kanskje er uten viten og vilje, er skyld i lidelsen. Dette er interessant ut fra det religiøse aspektet i forhold til tanken om fri vilje. Hos Petrarca virker også elskereren å være mer eller mindre viljeløs; han lar seg rive med av følelser og “skjebnen” (i form av Amor). Spensers elskede har derimot fri vilje, slik den særlig manifesteres i sonett 67. Elskereren gir frivillig opp jakta, gir opp rollen som petrarkisk elsker, og den elskede kommer frivillig til ham.

6.3.3.3 Lovaspektet

Det lyriske jeget hos Spenser spør i første vers Cupido hvilken *lov* det er som gjør at han rammes av ei kjærlighet som ikke gjengjeldes. Lovaspektet er til stede fra første ord, i beskrivelsen av Cupido, “the Lord of love,” som “unrighteous,” som ifølge Spenser-kommentatoren Kenneth J. Larsen (1997:137) står for “not conforming to the moral law, not upright”. Larsen mener at ordet “unrighteous” foregriper den gjennomgripende juridiske idéen, som er representert med orda “Lord”, “law”, “licent(ious)” (alle vers 1), og “comptroll” (v. 10). Dette lovaspektet er ikke til stede hos Petrarca – hans dikt begynner med at poet-elskereren anmoder Amor om å se hvordan dama trosser og håner dem begge. Dette spørsmålet er altså noe Spenser har lagt til, og det er blant det mest elegante og overbevisende i sonetten. Den urettferdige “Lord of love” kan som sagt i tillegg til Cupido leses som Petrarca selv. Petrarca er en slags patriarkalsk (jamfør far-sønn-metaforen) lovgiver som setter premissene for hvordan Spenser skal utforme sine dikt, formelt så vel som innholdsmessig. Tida har imidlertid endra seg, Petrarcas koder for amorøs framferd er ikke lenger gyldige (om de noensinne har vært det som noe anna enn en litterær konstruksjon).

Det er relevant å se dette i sammenheng med det generelt lovmessige i imitasjonspraksisen. Det er en betingelse for imitasjon at det finnes et (selvpålagt) lovverk man skal holde seg innafor. Selv om Petrarca også imiterte de franske trubadurene og antikke *topoi*, gir ikke hans sonetter inntrykk av den samme rigiditeten som man finner i den engelske sonetten. Dette har

selvesagt sammenheng med at renessanseforfatterne, og særlig de engelske, hadde en større tradisjon å forholde seg til enn Petrarca, i tillegg til at de *topoi* og idéer de benytta seg av, var utforma i et annet språk, noe som gjorde ramma for utforsking mindre.

Martz (1968:129) mener at sonett 10 er en av de humoristiske sonettene til Spenser, der elskereren ved hjelp av overdrivelse parodierer de tradisjonelle petrarkiske *topoi*. Klein er ikke helt enig; hun mener at “the laws of the ‘unrighteous Lord of love’ and the behavior of lady who ‘lordeth in licentious blisse’ (10:1, 3) do seriously transgress God’s law (as Spenser’s puns on ‘lord’ suggest) and cannot simply be laughed off” (1989:117). Poet-elskeren er imidlertid opptatt av å konformere seg selv og den elskede til en ekstern, høyere lov, Kristi kjærlighetslov.

Det juridiske aspektet kommer også fra metaforsettet om (den høviske) kjærlighetssituasjonen som en “Court of Love”, i betydninga en kjærlighetas rettssal. Den høviske kjærligheta så en kvasijuridisk prosedyre som mønsteret for alle relasjoner mellom kjønna (Kellogg 1968:148). “The Court of Love” var en slags debattkammer for å avgjøre kjærlighetsaffærer (jf. McWilliam 1995:xxxvi). Elskereren plederer sin sak for dommeren, Cupido, og forsøker å få denne til å “dømme” dama til å elske ham: Den urettferdig behandla elskereren kunne få dama trukket for kjærlighetas rettssal for dom, hun kunne være i forakt for retten, elskereren kunne sone en fengselsstraff, han kunne bruke en advokat for å føre saken sin, og så videre, gjennom det som ifølge Kellogg var et uendelig antall metaforiske kjærlighetsdefinisjoner basert på den juridiske toposen. McWilliam (1995:xxxvi) beskriver en typisk sak for “the Court of Love” som at ei dame hører på en beundrer mens hun klemmer handa til en annen og med tåspissen berører en tredje; så må hun bestemme seg for hvem av dem hun liker best.

Loven er altså flere ting. Den er Spensers litterære framgangsmåte, imitasjon, som setter grenser for hva som er “lov” å skrive – herunder de konvensjonene som er etablert av Spensers litterære “far”, Petrarca. Den er de litterære konvensjonene Spenser skriver seg inn i, den høviske kjærligheta. En lov innafor denne konvensjonen var at den elskede var gift, og dermed uoppnåelig (så lenge hun ville forbli *donna angelicata*, og ikke forvandles til hore). Spenser er den første som snur på dette: hans dame er ikke gift, og er derfor heller ikke etter loven uoppnåelig; hun kan dermed forbli engleaktig også om elskereren lykkes i kurtisen.⁵² Loven er tidas sosioseksuelle konvensjoner (både i hans egen tid og i den tida da de litterære konvensjonene ble skapt), som ikke tillater kvinner den samme åpenheta med hensyn til

⁵² Einar Bjorvand, privat samtale.

framvising av amorøse følelser. Her er det ei tvetydighet i og med at poet-elskeren sier at dama “lordeth in *licentious* blisse”⁵³ (min uthevelse) – det er nok imidlertid heller det at hun ikke gjengjelder hans følelser, han finner lovløst, heller enn en (seksuelt) amoralsk atferd fra hennes side. Det kan også være det at hun ikke lar seg tilnærme på den tradisjonelle petrarkiske måten, ifølge den høviske kjærlighetstradisjonens retoriske lover for kurtise (som eksplisert hos for eksempel Andreas Capellanus og, før den høviske kjærligheta, i Ovids *Ars amatoria*) – for henne gjelder andre, kristne idealer, og elskereren må gi slipp på de petrarkiske konvensjonene og gå med på hennes premisser for å vinne henne, noe som også skjer i sonett 67. Og loven er selvsagt også allmennmenneskelige psykologiske mekanismer, “lover” for tiltrekning.

Det interessante er at svaret på poet-elskerens spørsmål, “hvilken lov er dette?”, gis av sonetten selv, i og med dens form og historie og de *topoi* og hyperboler Spenser gjør bruk av. Svaret er at han blir plaga fordi han er en poet-elsker i en amorøs sonettsekvens, og hvis han ikke hadde vært det, hadde han ikke eksistert. Slik kan man si at han her stiller spørsmålsteget ved hele grunnlaget for sonettsekvensen som sjanger.

6.4 Forholdet mellom *Amoretti* LXVII og *Rime sparse* 190

6.4.1 *Rime sparse* 190

Petrarcas *Rime sparse* 190 (se tillegg) er en sonett. Den begynner med at dikterjeget beskriver hvordan et hvitt dådyr stod fram for ham – det hadde to gylne horn, og det stod mellom to elver i et laurbærtres skygge da sola steg opp i den umodne årstida, altså en vårmorgen (i april ifølge Mark Musa i Petrarca 1996:632). I neste strofe beskriver han hennes ansikt, som var så vakkert (“dolce”) og stolt (“superba”) at han stoppa alt han holdt på med for å følge henne, som gjerrigknarken (“l’avarò”, kan ifølge Musa også tolkes som en som er grådig på henne) som, når han søker en skatt (“tesoro”), sukker (“disacerba”) arbeidet/ulempene (“lavoro”, ordspill på “l’avarò”) med glede (“diletto”). Neste strofe siterer en setning dådyret bærer rundt halsen, skrevet med diamanter og topaser: “Nessun mi tocchi. Libera farmi al mio Cesare parve”, “Let no one touch me. It has pleased my Caesar to make me free”. I den siste strofen er det allerede middag (“mezzo giorno”), hans øyne er trøtte av å se (“mirar”) (på

⁵³ Licentious = “Unrestrained by law, decorum, or morality; lawless, lax, immoral” (*Oxford English Dictionary Online*. Oxford University Press, 2000). Larsen (1997:137) mener at det også kan bety “lustful”.

henne), men ikke tilfredsstilt (“sazi”). Så faller han i vannet (som ifølge Musa betyr at han tok feil vei), og hun blir borte.

6.4.2 Amoretti LXVII

Sonett 67 i *Amoretti* (se tillegg) er en simile; i første kvartett beskrives kildedomenet, det vil si det området begrepa/beskrivelsen som utgjør metaforen, hentes fra (jf. Lakoff 1993): på samme måte som jegeren etter ei utmattende jakt, når han ser at viltet (“the game”) har rømt ifra ham, setter seg ned for å hvile på en skyggefull plass med hundene sine, som er snytt for byttet – slik (og nå er vi i andre strofe), etter lang forfølgelse og unyttige (“vaine”) forsøk, kommer dådyret – som nå er snilt (“gentle”) – tilbake den samme veien for å slukke tørsten i den nærmeste bekken. Mens det står der, ser det på dikterjeget, jegeren, med mildere blikk og forsøker ikke å flykte, men står der uten frykt. Så tar jegeren dådyret, som fortsatt skjelver litt (det kan også være *han* som skjelver), i handa og binder det fast med dets bifall (“her owne goodwill”). I kupletten sier han at det var rart for ham å se et så vilt dyr (“a beast so wyld”) vunnet så lett (“goodly”), og lurt (“beguyld”) av dets egne frie vilje.

Man kan se en parallell mellom denne sonettens “goodwill” / “owne will” og “freewill” i *Amoretti* 10, hvor dama “lordeth” dama i “licentious bliss”, er lovløs i den forstand at hun ikke aksepterer Cupidos og elskerens lov, og hun *følger sin egen vilje*. Hun følger også sin egen vilje når hun gir seg hen til ham, “with her owne will”. “Game” kan, i tillegg til “bytte”, også bety “spill”: elskereren ser at spillet er over, og resignerer. Elskereren oppdager ifølge Johnson (1990:37) i denne sonetten at kjærligheta både kan frigjøre og binde.

Denne sonetten kan sies å vise den petrarkiske kurtisens fallitt. Ifølge McNeir (1965:7) viser *Amoretti* 67 Spensers store kontroll over det metriske. Sonetten består av sju trokéer og 13 spondéer og er ifølge McNeir et “metrical marvel”.

6.4.3 Det imitative forholdet

Amoretti 67 har ikke gått direkte fra Petrarca til Spenser, men har – blant annet – tatt turen innom landsmannen Thomas Wyatt den eldre og den italienske forfatteren Torquato Tasso (1544–95). Jeg vil også se litt på disses betydning for denne sonetten.

6.4.3.1 Petrarca

Rime sparse 190 er ifølge Minta (1980:69) en allegorisk sonett. Musa (Petrarca 1996:632) mener at elvene⁵⁴ kan leses som allegorier for de to delene av elskerens kjærlighet, den ene bøyde, den andre rett, altså den ene den seksuelle kjærligheta, den andre den platonske/guddommelige. I så fall kan denne splittelsens fravær hos Spenser – elvene er erstatta av én bekk – tolkes inn i Spensers prosjekt som er å forene den fysiske og den åndelige kjærligheta (i ekteskapet). Et hvitt dådyr er ifølge Musa et hellig dyr for Diana, jaktgudinnen, og representerer den reine, uoppnåelige Laura. De to gullhorna er hennes hårfletter. Diamanten representerer standhaftighet, topasen kyskhet. Halsbandet til dådyret, med påskriften “Nessun mi tocchi”, i denne sonetten refererer ifølge Musa (Petrarca ca 1996:632) til en berømt legende om dådyr som dukket opp 300 år etter Cæsars død med halsband hvor det stod følgende advarsel på latin: “Noli me tangere, Caesaris sum” (“Rør meg ikke, jeg er Cæsars”). Det er i tillegg forbundet med Vulgataen, Johannesevangeliet 20,17; det er Jesu ord til Maria Magdalena etter at hun er kommet til den tomme graven. I Genève-bibelen lyder det slik: “Jesus saith unto her, *Touche me not*: for I am not yet ascended to my Father, but go to my brethren, and say unto them, I ascend unto my Father, & to your Father, and to my God, and your God” (mine uthevelser). Caesar identifiseres som regel med Gud, som skapte Laura fri for seksuelt og verdslig begjær. Hindens forsvinning er Lauras død. Spenser utelukker selvsagt halsbandet med “Nessun mi tocchi” på Petrarcas hind, Spensers dådyr er jo nettopp verken Cæsars (Guds) eller fri, hun gir seg til jegeren. Men “Jeg er Caesar” klinger med. For det første gir dådyret seg *frivillig* til jegeren – det er ikke *hans* før det selv vil. For det andre er denne diktforma Petrarcas, ikke Spensers. Han kan ikke appropriere den fullstendig, gjøre den til sin. Indikerer dette en oppgivelse av imitasjonsprosjektet?

Spensers dådyr er ikke, som Petrarcas, hvitt; Spenser gir det ingen farge. De gylne horna er borte, det samme dyrets plassering mellom to elver, og i et laurbærtres skygge. Det hvite er et tradisjonelt, for ikke å si klisjéaktig, symbol på uskyld. Petrarcas Laura er et aseksuelt vesen, herav dådyrets hvithet, mens kjærligheta mellom Spensers to elskede kommer til å ende i et seksuelt forhold, noe hans dådyrs fravær av hvithet kan være et frampeik på.

I Petrarcas dikt kan det hvite dådyret og dets forsvinning ses som et frampeik til dikterjegets separasjon fra Laura; inskripsjonen peker fram mot hennes død. Hos Spenser er

⁵⁴ Elvene er ifølge Musa (Petrarca 1996:632) Sorgue (ved Vaucluse) og Rhône (ved Avignon) (noen mener Durance).

det omvendt – dette er øyeblikket da hun endrer holdning til ham, da de blir levende for hverandre og deres samhandling blir ekte i stedet for konvensjonell.

Det hele tar ikke så lang tid hos Spenser som hos Petrarca; hos sistnevnte tar det hele formiddagen (fra sola står opp til midt på dagen). Dette kan indikere at det hos Petrarca først og fremst er snakk om en *tilstand* – forholdet mellom de to endrer seg jo ikke i løpet av alle de åra sekvensen dekker. I motsetning til dette, er det hos Spenser dynamikk, framgang, et narrativt forløp som ender i store forandringer. Kurtisen er ikke hos Spenser et mål i seg selv, som det er i Petrarcas autoteliske og selvtilstrekkelige kjærlighetsreligion.

Spenser har ikke med den noe burleske sluttepisoden hos Petrarca der elskereren faller i vannet.

Spensers elsker virker ikke så nidkjær som Petrarcas, som slipper alt han har for å følge henne og som stirrer på henne en hel formiddag. Spensers elsker har gitt opp, resignert. At det lyriske jeget hos Spenser oppgir jakta, kan tolkes som at Spenser avviser den tradisjonelle (petrarkiske) idéen om kjærligheta som krig.

Hos Petrarca utviskes på en måte elskerens personlighet – det vil si den delen av hans personlighet som ikke dreier seg om den elskede; alt kretser omkring henne, eller heller poetens bilde av henne. Alt han gjør, er betinga av henne. Hos Spenser er det imidlertid elskereren og hans følelser som er i sentrum. Han er den handlende, og man får i større grad enn hos Petrarca inntrykk av at bildet av henne sier mer om elskereren enn om den elskede. Hos Spenser er elskereren den aktive, handlende, mens hun er den passive – i hvert fall inntil hun gir seg hen til ham.

Spensers dikt inneholder altså ekko både fra Petrarca, Wyatt og Tasso. Spenser gir, som Wyatt, opp jakta med resignasjon, men hans dame gir, som Tassos, også opp og lar seg fange. Resten av diktet ligger nært opp mot Tasso, men poeten beskriver, heller enn innbiller, seg det som følger fangsten (Dasenbrock 1991:44). Dasenbrock sier om forskjellen mellom den petrarkiske og spenserske jakta og fangsten at “to be conquered, she must will her own conquest, while the lover must have no will to conquer. Thus, it cannot be conquest at all but can only be [...] a league ‘that loyal love hath bound.’” Han mener at poet-elskeren og dama må gå sammen i et forhold som fullstendig negerer den petrarkiske dikotomien mellom den ivrige elskereren og den steinharde dama.

Spenser-forskeren Anne Lake Prescott (1985:34) mener med god grunn det er en grad av skryt gjennom ekkoene av Petrarca, særlig i sonettene 63 og 67: Petrarca er kanskje Spensers litterære utgangspunkt, men Spenser er den mest suksessfulle elskereren. Blir han også den mest suksessfulle poeten?

Det er en større grad av framdrift hos Spenser, og den burleske og litt naive karakteren som oppstår ved at Petrarca elsker faller i vannet i siste vers, er borte hos Spenser. Spensers dikt er mer selvbevisst, mer bestemt med hensyn til hva det *vil* med denne toposen. Både innholds- og idémessig representerer den Spensers brudd med den slaviske imitasjonen av sitt forbilde; når han gir slipp på strevet etter å være *som* Petrarca, eller *som* en stor dikter, blir han en stor dikter. På den måten representerer sonett 67 ei vending i sekvensen, og sonettene 10 og 67 står i en slags dialektisk forhold til hverandre.

Prescott (1985:44) leser sonett 67 religiøst, og skriver at troen er å la henne (dådyret) komme til ham, å innse at han ikke kan gjøre seg fortjent til henne, men at hun må komme helt frivillig. Han kan ikke gjøre seg “verdig” henne. Han er imidlertid blitt en verdig(ere) poet. “Spenser’s whole point, it seems to me, is that mercy is above the scept’red sway of education and earning power.” (Prescott 1985:44n25) Man kan også si at litterær kunnskap er noe mer enn kunnskap om tidligere forfattere og deres skrivemåter. På samme måte er ikke litterær utmerkelse noe man kan “kjøpe” ved å inkorporere visse konvensjonelle elementer, men noe som kommer når man oppgir jakta på en anerkjennelse som bygger på noe inautentisk, noe ekstrinsisk.

Hindens retur, overgivelse, er en anerkjennelse av kvinnelig seksualitet. Den er imidlertid en fri overgivelse, som ender i ekteskapet, det nærmeste mennesket kommer den guddommelige kjærligheta. Dådyrets overgivelse er også et *lovbrudd* i forhold til de petrarkiske konvensjonene, så også på denne måten står den i motsetning til lovmessigheta i sonett 10.

6.4.3.2 Thomas Wyatt den eldre

Wyatt var den første “petrarkisten” i England. Han var, bortsett fra Chaucers oversettelse av Petrarca’s “S’ amor non è” i *Troilus and Criseyde*, den første som oversatte Petrarca til engelsk, og han gjorde det i større grad enn noen andre før 1800-tallet. Han introduserte, som vi har sett, sonetten til England, og han oversatte dikt av mange italienske petrarkister, som Serafino. Det viktigste i denne sammenhengen er at hans oversettelser og imitasjoner av Petrarca skapte kjærlighetssonettradisjonen i England, som kulminerte i sekvensene til Sidney, Spenser og Shakespeare (Dasenbrock 1991:19).

Wyatt imiterte også Petrarca’s dådyrsonett, *Rime sparse* 190, kalt “Who so list to hount I knowe where is an hynde” (se tillegg). Der Petrarca’s dikt er en visjon, er det hos Wyatt blitt ei jakt (Dasenbrock 1991:43). Wyatts versjon beskriver en jeger som er trøtt og utslitt av å jakte. Han beskriver seg som en dårlig jeger, en som alltid kommer etter. Han kan likevel ikke få

tankene fra dyret, men følger svimmel etter. Derfor gir han opp, for å fange det er som å forsøke å holde vinden i et nett. Han tror imidlertid at dette gjelder for enhver som vil jakte på dyret, vedkommende kommer til å “spend his tyme in vain” (v. 10), med andre ord: hun er uopnåelig (dette kan likne på rasjonaliseringa til poet-elskeren i Spensers *Amoretti* 10). Wyatts dyr har også et halsband hvor det står skrevet med diamanter “noli me tangere for Cesars I ame” (v. 13); dette dyret er ikke, som Petrarcas, fritt, men tilhører Caesar. Dasenbrock mener at dette indikerer at mens Petrarcas dame er Kristi brud, er Wyatts del av et kongelig harem. På en måte kan man altså si at Wyatt slik går tilbake til den opprinnelige utroskapen i den høviske kjærligheta;⁵⁵ denne “regresjonen” i forhold til Petrarca vises videre i at det, som Dasenbrock påpeker, ikke er noen transcendens i dette diktet – hele poenget er å fange dama. Som Dasenbrock sier, er det i Wyatts verden ingen trøstende abstraksjoner poeten kan vende seg til, der er bare den sosiale verdenen, som viser seg å være svært utilfredsstillende. Wyatts poet-elsker ender dermed opp med ingenting når han ikke får dama. Dette er en del av den endringa de petrarkiske *topoi* gjennomgår når de blir “protestantifisert” og anglifisert. På halsbandet til Wyatts dådyr står det også at det er “wylde for to hold though I seme tame” (v. 14). Mens Spensers dådyr er “goodly wonne” selv om det er et “beast so wylde”, er det omvendt med Wyatts dyr – det ser tamt ut, men er vilt. Spenser omformer, som Wyatt, Petrarcas dikt i ei mer realistisk og personlig retning (Dasenbrock). Det kan virke som om det Spenser først og fremst har fra Wyatt, er det at jegeren er sliten og har resignert.

6.4.3.3 Marguerite de Navarre

Prescott (1985:37) påpeker at det da Spenser skreiv *Amoretti* 67 allerede kunne ha eksistert mange dikt der jegeren jakter på dyret med hunder, men gir opp, setter seg ned ved vannet, og så opplever at dådyret kommer til ham for å bli bundet. Hun har imidlertid kun funnet ett dikt som inneholder alle de elementa Spenser bruker, Marguerite de Navarre (1492–1549) sin *Chansons spirituelles*, sjette sang. De to mest sentrale strofene i dette elleve strofer lange diktet går slik:

5. S'il vous plaisoit seoir et poser / Dessus le bort d'une fontaine, / Et corps et esprit reposer, / Puisant de l'eau très-vive et saine, / Certes sans y prendre autre peine, / Le cerf viendroit à vous tout droit; / Et pour l'arrester, ne faudroit / Que le retz de vostre humble cœur / Où par Charité se prendroit; / Mais vous estes mauvais chasseur. 6. – Or, ma Dame, je ne croy pas / Que l'on acquière ou bien ou gloire / Sans travailler ne faire un pas, / Seulement par aymer et croire. / De l'eau vive ne veux point boire; / Pour travailler, le vin

⁵⁵ Dasenbrock (1991:43) mener at Wyatts “hynde” kan være Anne Boleyn og Caesar Henry VIII.

vault mieux. / La Dame a dit: de Terre et Cieux / Serez Seigneur et possesseur, / Si la Foy vous ouvre les yeux: / Mais vous estes mauvais chasseur (gjengitt etter Prescott 1985:39).⁵⁶

Man vet imidlertid ikke om Spenser kjente til dette diktet; samlinga var obskur, men det er ifølge Prescott (1985:41) ikke usannsynlig at han var i kontakt med den.⁵⁷ Jeg vil, basert på likheta mellom de to dikta, si at sannsynligheta går i retning av et kjennskap. For selv om det selvsagt er mulig at Spenser og Marguerite uavhengig kom fram til like idéer med like religiøse implikasjoner, er det vanskelig å forestille seg at Spenser har vært uvitende om i hvert fall disse to strofene når man ser hvordan poet-elskeren i Spensers dikt følger de påbud som blir gitt i Marguerites *chanson*: Spensers elsker setter seg ned ved en bekk og hviler seg, og uten å gjøre noe, kommer dyret til ham av seg selv; han har vært en “mauvais chasseur”, en dårlig jeger, men “fanger” byttet idet han slutter å jage. Uavhengig av om Spenser kjente til dette diktet eller ikke, kan det sies å klinge med i denne sonetten, og man kan kalle det et intertekstuellt imperativ som er oppfylt.

Spenser står ved kulminasjonen av dådyrjakttoposens – som de andre “petrarkiske” toposenes – applikasjon, og dermed kan man si at ei flere hundre år gammel jakt kommer til en symbolsk ende ved sonett 67, ei jakt som også har vært på å perfektionere en viss litterær stil, den som har sitt utgangspunkt den høviske kjærligheta. Det paradoksale er at jakta ikke ender med at jegeren fanger byttet, akkurat som den engelske sonettsekvenstradisjonen heller ikke ender med ei perfektionering av den petrarkiske stilen, men heller med en oppgivelse av prosjektet; som poet-elskeren hos Spenser, innser de imitative sonettsekvensforfatterne at veien til litterær storhet nettopp ikke ligger i den slaviske etterlikninga, og at jo mer de prøver, jo lengre fjerner de seg fra målet. Spenser når målet, men dette målet er ikke det samme som da han starta.

⁵⁶ I Prescotts engelske gjengivelse lyder disse versa slik: [5.] “If you would please to sit and place yourself on the edge of a spring, and rest your body and spirit, drinking the health-giving and living waters, indeed without taking other pains the deer would come straight to you, and to take it would require only the net of your humble heart, in which it is caught by Love – but you are a bad hunter.” / [6.] “My lady, I do not believe one wins either goods or glory or gets anywhere without work or with only loving and believing. I don’t want to drink the living waters – for working, wine is better.” The lady said, “you will be lord and owner of Earth and Heaven if Faith opens your eyes – but you are a bad hunter.” (Prescott 1985:70)

⁵⁷ Se Prescott 1985:41,43 for sannsynliggjøring av Spensers kjennskap til denne diktsamlinga.

6.4.3.4 Torquato Tasso

Den italienske forfatteren Torquato Tasso (1544–95) sin imitasjon av Petrarcas *Rime sparse* 190 er sonetten “Questa fera gentil”, *Rime* 2.429, no. 1 (se tillegg). I denne sonetten apostroferes en mann, Cesare Pavesi, som bes legge merke til hvordan et vilt dyr (“fera gentil”), som tidligere forsøkte å rømme, nå har ombestemt seg og kommer ned og forlater all fiendtlighet, for glad og yndig å møte ham. I siste strofe spør det lyriske jeget retorisk Pavesi om hvordan det vil være seinere, når hun (dyret) kysser ham hvis hun allerede nå gir ham så mye glede.

Prescott (1985:34) påpeker at noen fraser hos Tasso foregriper Spenser: *fera gentil* foregriper “gentle deare,” *fuggia* “fly,” *onesta posa* “mylder looke,” og *cangiato voler* “owne goodwill” og “owne will beguylt”. Man antar at Spenser har idéen om dådyrets retur fra denne sonetten. Fra Tasso har han også at dådyret, når det kommer tilbake, ser på elskeren med et “mylder looke”.

De fysiske beskrivelsene hos Spenser er ulike dem hos Petrarca og Tasso. Spenser har ikke med Tassos beskrivelse av veien (som tidligere bratt og usikker, nå rett). Tasso har imidlertid ingen hund, elv, skygge, binding, og hans dyr kommer ned mens Spensers “return’d the selfsame way”. Her er Tassos dikt det mest abstrakte.

Tassos dikt beskriver ikke at dyret fanges, bare at det kommer ned og blir mer vennlig. Hos Spenser fanges det, skjønt bare etter at det selv har returnert og av egen fri vilje. Hos Petrarca forvinner imidlertid dyret. Vi ser her en gradvis overgivelse gjennom de tre forfatterne. Hos Tasso er det ingen indikasjon på at den heldige mottakeren av dyrets velvilje har fortvilt eller hvilt før dyret kom ned.

Tassos lyriske jeg henvender seg til en annen mann (gratulerer ham med at dyret har ombestemt seg) mens Spensers lyriske jeg snakker i første person og utelukker apostroferinga av en tredje person. En tredje person er ukonvensjonelt i sonettradisjonen, så her er Tasso den avvikende.

Kostić (1969:55–56) mener at den rurale scenen får en verdi i seg selv hos Spenser. Hos Tasso har de fysiske beskrivelsene derimot bare en allegorisk funksjon. Tasso er ifølge Kostić opptatt av å bevare en indre enhet og fullstendig korrespondanse mellom delene, noe som fører til at hans liknelse er mer presis, men er mer abstrakt og mangler liv. Spenser er her også mer konkret enn Petrarca, og denne konkresjonen, som mangler i sonett 10, er en av årsakene til at dette diktet er blitt regna som det bedre.

6.4.3.5 Dådyr- og jakttoposen

Dådyrtoposen går minst tilbake til Salomos høysang. Ovid bruker den i sin historie i *Metamorfoser* om Cyparissus som blir forvandlet til en sypress (10.106–42; Ovid 1989:313–14). Denne historien likner Spensers *Amoretti* 67 i så vel beskrivelsen av dådyret som i det geografiske og det handlingsmessige.⁵⁸ Også dette dyret, som er en hjort, altså et hanndyr, har rundt halsen “en lænke av guld, besat med prægige stene”. Den er, som Spensers dådyr, “fearlesse”: “Tillidsfuld var den og uden den angst, der ellers er artens”. Den er også tørst; Cyparissus “førte den hen til de klareste kilder”, og den “søgte forfriskende lise i kølende skygger [jamfør Spensers “shady place” i vers 3] af bladhaug”.

Det eksisterte ifølge Prescott (1985:35–37) en stor mengde litteratur før Petrarca og Tasso som sammenliknet et kjærlighetsforhold til forholdet mellom jeger og bytte. Det var ikke bare Ovid som benytta seg av dådyrbildet; det var ifølge Gibbs (1990:26) en favoritt i antikken og i renessansen,⁵⁹ og symboliserer skjønnhet og åndelig renhet. Dådyret indikerer av og til den elskede og av og til elskereren. Ifølge Prescott (1985:48) var *cervus amicitiae* (“vennskapets hjort”) hos kirkefedrene først og fremst et symbol på Kristus eller på kristen kjærlighet og himmelsk kontemplasjon.

Også i engelsk renessansepoesi var dådyret et mye brukt bilde. Ordspill på “deer”/“dear” og “hart”/“heart” gjorde ikke toposen mindre attraktiv. Litteraturen som brukte dådyrtoposen, inneholdt ambivalens, ironi og energier som ble frambrakt av situasjonen mellom jeger og bytte, menneske og dyr, kjærligheta som jakt og som fangenskap og ødeleggelse (Prescott 1985:37).

Jakttoposen berører ifølge Prescott noe av essensen i forholdet mellom mann og kvinne; hun mener at den “hints at an almost inevitable anxiety about captivity and dismemberment; deer are not wrong to tremble [...] the ancient metaphor touches on one of *Amoretti*’s major themes, a feminine fear of imprisonment and wounding that must be put by when it is timely to do so”.

Toposen kan også antyde ei sivilisering, i og med at dyret, som kan være en metafor for den “dyriske”, seksuelle kjærligheta, blir domestisert, gjort akseptabel innafor ekteskapets rammer.

⁵⁸ Ifølge Holahan (1990:520) var Spenser svært påvirket av Ovid. Holahan mener at man kan snakke om en “ovidisk matrise” hvorfra Spenser kontinuerlig trakk former, uttrykk, temaer og fraser til sitt eget arbeid.

⁵⁹ Se Prescott (1985:47–48) om dådyrets legendariske vaner, som forklarer dets utstrakte bruk i kunst og poesi.

Legender om spøkelsesriddere dømt til evig jakt demonstrerer ifølge Prescott (1985:35n7) den negative versjonen av denne *topos*: Jegeren verken fanger dyret eller ser det forsvinne, og er dermed dømt til en evig repetisjon. Dette er essensielt situasjonen til den petrarkiske poet-elskeren. Det er også situasjonen til den slaviske imitatoren av petrarkisk poesi; han er dømt til å jakte på en anerkjennelse han aldri kan (gjøre seg fortjent til å) oppnå. Jakten på dådyret er ifølge Prescott forbundet med overgang fra gammelt til nytt liv, og mange dådyrlegender har en dyp forbindelse med grunnlegginga av byer, kirker, imperier og dynastier. Legendene knytter etableringa eller oppnåelsen av noe religiøst eller politisk nytt til et vesen hvis jakt vanligvis involverer smerte og utmattelse. Prescott mener at det derfor innafor den søte pastorale hvilen i *Amoretti* 67 ligger en anerkjennelse av potensiell vold og den i hvert fall symbolske død involvert i enhver overgang fra gammelt til nytt liv. Det nye livet er både fysisk, i form av foreninga mellom mann og kvinne, fra to til én, der begge må ta livet av noe av sin individualitet; åndelig, i form av et nytt syn på kjærligheta og en opphøyelse av den til noe guddommelig; og litterært, som en ny (protestantisk) kjærlighetspoesi født ut av en reformert, petrarkisk (katolsk) tradisjon.

6.5 Spensers imitative praksis

Ifølge den klassiske imitasjonspoetikken var det en selvsagt ting å behandle emner andre hadde behandla før, så lenge man gjorde det på en ny og original måte. Når man erkjenner at det er denne poetikken Spenser skriver innafor, kan han derfor ikke, som det er blitt gjort, bebreides for at han la seg tett opp til de *topoi* og idéer som særlig Petrarca brukte før ham. Spørsmålet blir *hvordan* han bearbeida disse. Brukte han dem på en måte som gjorde dem til hans egne, fordøyde han dem, eller hadde han bare Petrarcas “gowne awrye vpon the one shoulder,” for å bruke Aschams (1970:290) uttrykk? Brukte han det beste hos sin(e) forgjenger(e)? Gjorde han det bedre enn sin(e) forgjenger(e), eller gjentolket han bare? Hadde han *decorum*, visste han å bruke passende uttrykk, både for den tida han levde i og for det han ville uttrykke?

Det er ulike oppfatninger om i hvor stor grad Spensers imitasjon er integrert eller om den kun er formell, overflatisk. Ifølge White (1935:96) er det imitative elementet i *Amoretti* lite annet enn et konvensjonelt rammeverk. De petrarkiske konvensjonene gav ifølge Ricks (1967:440) Spenser tre ting: sonett- og sekvensforma, et reservoar av figurativt språk som hadde vist seg suksessfullt med hensyn til å uttrykke forskjellige emosjonelle tilstander knytta

til kjærlighetslengsel, og en struktur av normer som “papir-og-blekk”-elskeren kunne fungere innafor. Petrarca definerte slikt som den holdningen poet-elskeren skulle ha til den elskede, holdinga hun skulle ha til ham, og så videre. Ricks mener imidlertid at petrarkismen var dårlig egna for Spenser. Spenser hadde en historie å fortelle, noe sonettsekvensen tilbød få muligheter til. Petrarkisme handler dessuten om *ugjengjeldt* kjærlighet – det er faktisk ei av dens forutsetninger; verken dens holdninger eller *topoi* åpner for å uttrykke den oppfyllelsen som ligger i en suksessfull kurtise som Spensers. Og ikke minst var petrarkisme på Spensers tid passé; de petrarkiske formene var ikke lenger skikka til å si betydningsfulle ting om kjærlighet. Ricks sier det slik: “A development of, some even suggest a degeneration of, the medieval courtly code, the stance assumed by the Petrarchan lover, *actually a fiction from the very beginning*, was no longer relevant to the prevailing social forms (especially [...] in rural Ireland)” (Ricks 1967:440–41, mine uthevelser). Det er interessant at Ricks kaller innstillinga til den petrarkiske elsker en fiksjon allerede fra begynnelsen. Han skriver, med rette, at den petrarkiske kjærlighetsholdningen er meningsløs når den er frakopla de andre høviske normene. Det er nettopp på grunn av disse konvensjonenes (sosiale og historiske) utilstrekkelighet at de oppgis hos Spenser.

Spensers imitasjon er, som Renwick (1968:68–69) påpeker, ikke nødvendigvis et tegn på at han godtar foreleggets hele tankesystem. Et sitat eller en allusjon kom heller ikke alltid nødvendigvis fra originalen, men var, som i tilfellet med Tassos sonett, blitt brukt i flere sammenhenger av andre forfattere og hadde tatt omveien om disse. Tekniske uttrykk hadde, skilt fra den opprinnelige betydninga, gått inn i det allmenne allusjonsinventaret og deretter inn i “normaldiskursen” etter å ha mistet både referansepresisjon og mening. At denne prosessen både var omfattende og hurtig, er ifølge Renwick en vanskelighet i studiet av renessanselitteratur.

Veselin Kostić (1969:357–58) er en av de relativt få som mener at Spensers imitasjon karakteriseres av fri og original behandling av forelegget; han mener at den er en kreativ reproduksjon som bærer forfatterens egen poetiske personlighet, og som tjener hans mål og hensikt. Ifølge Kostić trodde Spenser på kompetitiv imitasjon og bruker lån som stimulus for å framkalle hans beste poetiske egenskaper. Når Spenser får de rette stimuli, som i imitasjonene av Tasso (og av Petrarca's *Rime sparse* 190, kunne man tilføye), oppnår han utmerkede resultater. Spenser fulgte altså ifølge Kostić den klassiske transformative imitasjonspoetikken. Kostić synes at Spensers form for transformasjon særlig karakteriseres av en “fargelegging” og en sterkere uthevelse og gjengivelse av det materiale han imiterte, en slags høyning av kontraster, som Spenser ifølge Kostić mente var ei forbedring av modellen.

Som vi har sett, er vurderinger av *Amoretti* litterære kvalitet og av Spensers imitative praksis til dels avhengig av lesemåte og hvilke forventninger man har til dem. Generelt kan det sies at *Amoretti* varierer i avhengigheta og behandlinga av petrarkiske *topoi*. Noen av sonettene, og særlig de mot slutten av sekvensen, der Spensers prosjekt blir mer tydelig, er mer “vellykka” når det gjelder transformasjon av disse *topoi*. Spenser og de andre sonettsekvensforfatterne kan kritiseres for ikke å ha vist *decorum*; man kan si at Petrarca ikke ville ha skrevet på den måten hvis han hadde levd på slutten av det 16. hundreåret. Om Spenser brukte det beste fra foreleggene, kommer an på hvordan man ser på den petrarkiske konvensjonen (og høvisk-kjærlighet-tradisjonen). Avviser man den, må svaret bli nei. Men da står man også i fare for å avvise en hel litterær tradisjon. På en måte er man nødt til å gå inn på denne tradisjonens premisser hvis man ønsker å forstå, og foreta en bedømmelse og verdsettelse av, dens produkter.

Det er liten tvil om at forelegget er bevisst brukt hos Spenser for å sette det i kontrast til det han framhever som det bedre alternativet, den kristne opphøyelsen av kjærligheta gjennom ekteskapet. På den måten kan man si at Spenser skaper noe originalt ut fra, og i forhold til, forelegget; han formulerer si tids konvensjoner gjennom å sette dem opp mot fortidas slike.

Det er et paradoks at Spenser imiterte Petrarca's litteratur på folkespråket på et antikvert, reaksjonært engelsk. Dette kan være et argument for at Spenser var etterfølgende i stedet for transformativ, var “petrarkem” i stedet for sant petrarkistisk i Genettes forstand. For det er en viktig forskjell mellom Petrarca og Spenser i forhold til høvisk-kjærlighet-tradisjonen: Petrarca står *i* den, han kulminerer den, mens Spenser står *utafor* den, han er en av dem som tar den opp etter at den lenge har vært ukurant. Man kan altså snakke om en *intern* imitasjon hos Petrarca i motsetning til en *ekstern* sådan hos Spenser. Og denne eksterne imitasjonen var i hovedsak ikke interessert i å videreutvikle tradisjonen.

Hva oppnår så Spenser ved å situere seg i den petrarkiske tradisjonen? Som vi så tidligere, imiterte man ikke bare litterære kilder i renessansen, men også litterære karriærer. Spenser imiterte Vergils, med sjangersekvensen pastoral–læredikt–epos. Både ved dette og ved å imitere den mest anerkjente forfatteren av kjærlighetslyrikk, Petrarca, oppnådde han troverdighet som poet. Det gav status å imitere en anerkjent forfatter, og forbildenes autoritet ble til en viss grad overført til imitatoren, teksten ble gitt autentisitet ved den gamle teksten. I tillegg gjør man det til en viss grad enklere for seg selv ved å gå inn i en så fastsatt sjangertradisjon som den petrarkiske sonettsekvensen, også om man ønsker å bryte ut av den. Det fantes i denne så mange *topoi*, idéer, og strukturelle og narrative konvensjoner at det for en som kun ønsket å skrive seg inn i den, som de fleste av de engelske

sonettsekvensforfatterne på denne tida gjorde, “kun” krevdes en evne til å sy sammen disse konvensjonene etter eget behov. I tillegg var den populær, så man visste at den i hvert fall blant noen ville føre til litterær anerkjennelse. Det var altså en takknemlig sjanger å skrive i. Hvis man derimot, som Spenser, til en viss grad ønsket å ta avstand fra den, gav den seg også lett til det, idet den kunne fungere som en bakgrunn til å sette nye idéer om kjærlighet og forholdet mellom kjønna i relieff.

I tillegg er det ikke tvil om at det gir status å imitere et berømt og aktet forbilde også om man mislykkes. For som Longinos skriver (1975:120), bør man utfordre sine forgjengere, for det er ingen skam å “tape”.

For Spensers og de engelske sonettforfatterne i renessansen sin del, var det også snakk om at man skulle bevise at engelsk var like godt, ja kanskje bedre, egna til å uttrykke seg om kjærlighet i versform.

7 Lesning av imitativ litteratur

Hvis man ikke kan unngå å imitere når man skriver, kan man vel heller ikke unngå det når man leser, altså å lese et verk inn i et forhåndsdefinert skjema, en horisont og referanseramme, “imitere” en tidligere lese måte? Som tidligere påpekt eksisterer ingen tekst i isolasjon, men er alltid knytta til et univers av tekster (Grivel etter Plett 1991:17). Som Plett skriver (1991:17), gjelder dette også for resepsjonen av tekster. Ingen tolkningshandling kan vurdere en tekst i isolasjon fra andre tekster. I tillegg til dette kommer selvsagt leserens egne forutsetninger for å (mis)forstå og tolke, og vedkommendes referanseramme, med alt det innebærer.

Før man kan vurdere en imitativ tekst, må man imidlertid på en eller annen måte kunne fastslå *at* teksten er imitativ, eller at den inneholder intertekstuelle elementer som har betydning for forståelsen av den. Dette forutsetter imidlertid at man *kjenner igjen* imitative eller intertekstuelle elementer i teksten. Og dette forutsetter igjen at man vet hva man skal se etter. “To read a text is not to make one’s mind a *tabula rasa* and approach it without preconceptions; one must bring to it an implicit understanding of the operations of literary discourse which tells one what to look for,” skriver Culler (1997:113–14). Her er vi inne på problemet med hvilke krav en tekst stiller til leserens litterære kompetanse. Dette gjelder selvsagt ikke bare for eksplisitt imitative eller intertekstuelle tekster.

Strukturalismen så en analogi mellom språklig og litterær kompetanse. Og som Culler hevder, må man ha en internalisert grammatikk for å forstå en setning; setninger gir kun mening med hensyn til en partikulær grammatikk. Det samme gjelder for en litterær tekst; Culler påpeker at verket “has structure and meaning because it is *read in a particular way*, because these potential properties, latent in the object itself, are actualized by the theory of discourse applied in the act of reading” (1997:113, mine uthevelser). Man kan altså si at å lese en litterær tekst forutsetter kunnskap om en *litterær* grammatikk.

Ifølge denne semiologiske innfallsvinkelen, har altså litteraturen bare mening i forhold til et system av konvensjoner som leseren har assimilert. Kjennskap til disse konvensjonene utgjør den litterære kompetansen en leser må ha for å kunne konvertere lingvistiske sekvenser til litterære strukturer og meninger. Uten en slik kompetanse vil man, med kjennskap til språket, nok kunne forstå fraser og setninger, men man vil ikke vite hva man skal få ut av *sammensetningen* av fraser, man vil ikke kunne lese det *som* litteratur (Culler 1997:114–16).

Hvis dette gjelder for litterære tekster i alminnelighet, gjelder det i enda større grad for imitative eller intertekstuelle tekster. I tilfeller der imitasjonen eller den intertekstuelle hentydningen er eksplisitt, krever det i det minste kjennskap til den aktuelle teksten det refereres til. Men som regel er (bevisst) imitasjon og intertekstualitet nettopp *ikke* eksplisitt, men heller implisitt og unnvikende. Enda vanskeligere blir det når det er snakk om ubevisst inkorporering og alludering til felles kulturhistoriske referanserammer, som *topoi*, idéer og forventninger om allmennkunnskap. Dette er ofte tilfelle, særlig i tekster fra det førmoderne, der den litterære offentligheta var mindre og i stor grad utgjorde de høyere lag av folket. Og det blir vanskeligere jo fjernere teksten er situert kulturelt, geografisk og historisk.

Det kan dermed virke som en nærmest umulig oppgave å lese imitative tekster, i hvert fall med det samme utbyttet som leserne i forfatterens samtid. Det Falk og Teague (1993:881) skriver om parodien, gjelder også for imitasjon eller (bevisst, intendert) intertekstualitet generelt; leseren må ikke bare forstå teksten semantisk, denotativt, men også gjenkjenne foreleggene og hvordan den yngre teksten avviker fra disse, samt hvilken funksjon disse avvikene har. Resepsjonssituasjonen er derfor komplisert. Den tradisjonelle historistiske holdningen er at man, med tilstrekkelig kunnskap og innsats, så å si kan sette seg inn i en tidligere periodes emosjonelle og kognitive *modus*, bli som periodens mennesker mens man persiperer dens artefakter. Anti-historistene har imidlertid resignert med hensyn til en slik tanke. De tror ikke at det er mulig å situere seg i forfatterens samtid og fjerne alle fordommer, all forforståelse og “etterpåklokskap” før man leser teksten. De ønsker heller å være eksplisitte og ærlige om sin egen forforståelse og si egen referanseramme, og applisere den aktivt i en resepsjon heller enn å undertrykke den. Tanken er at det på den måten også kan komme fram sider ved teksten som ikke ble oppfatta på forfatterens tid, kanskje heller ikke av forfatteren.

Forutsatt at man har konstatert at en tekst inneholder imitative eller intertekstuelle elementer, hvordan skal man så lese den? Hvilke forventninger bør en leser av denne typen litteratur ha? Skal man som leser ta hensyn til *alle* tegn på likhet med andre tekster, eller bare dem som man oppfatter har en *funksjon* i den aktuelle teksten? Og hvis ikke, finnes det en metode for å gå fra en observasjon av likhet mellom to tekster til en fastsettelse av forholdet mellom dem? Skal man ta hensyn til en antatt eller eksplisitt intensjon fra forfatterens side, eller skal man se etter “intertekstuelle” elementer uavhengig av denne? Plett (1991:6) skriver: “Given the fluctuations an intertext is subject to it seems almost hopeless to attempt to describe it systematically.” En grunn til dette er at mange forfattere av intertekstuelle tekster,

særlig i nyere tid, har til hensikt at teksten skal være “åpen”, eller til en viss grad udestimert.

Det er vanskelig å si noe om hvordan man *bør* møte en imitativ eller “intertekstuell” tekst, for hvordan, og med hvilke forventninger, man møter den er selvsagt i stor grad, som i enhver tolkningsaktivitet, avhengig av den forkunnskap man har om sjangeren, perioden og konvensjonene, og hvor mye man har lest av den samme typen litteratur tidligere. Men det er åpenbart at å ignorere eksplisitt imitative elementer er en om ikke uproduktiv, så i hvert fall krevende, strategi som ser bort fra viktige kvaliteter ved teksten, og som risikerer ikke å yte den rettferdighet. Det er nettopp blitt gjort med den typen litteratur som *Amoretti* representerer. Det er klart at hvis man leser 1500-tallets sonettsykluser /-sekvenser med romantikkens originalitetsideal, vil de tale til en på en utilfredsstillende måte, hvis i det hele tatt.

Man kan ikke ta hensyn til alle likheter mellom tekster. Noe av poenget med å si at man ikke kan unngå å imitere på en eller annen måte, er jo nettopp at alle tekster likner hverandre på en eller annen måte. Hvis man leter – og avhengig av hva man leter etter – vil man kunne finne referanser til det meste, for all likhet er på en eller annen måte, og til en viss grad, konvensjonell. Det betyr imidlertid ikke at alle likheter nødvendigvis er relevante. Men hvordan skal man så metodologisk gå til verks for å finne ut hva som er relevant, hvilke intertekstuelle elementer som er en del av den semiosen teksten kan representere? Her er vi inne på kompliserte og omfattende spørsmål som går på absolutisme versus relativisme, og som ikke er spesifikt for intertekstuelle referanser. Det vil gå ut over denne oppgavens rammer å diskutere alle problemer knytta til dette. Ifølge Greene (1982:38) er det imidlertid viktig at leseren spør om den anakronismen som subteksten representerer, er *kontrollert* og *brukt*; man må kunne skille mellom hva som er relevant og hva irrelevant av subtekst. For å gjøre det, mener han at det noen ganger nødvendig å kjenne til forfatterens lesning og smak. Ascham (1970:267) mener det viktigste er å se på *funksjonen* til likhetene og forskjellene. Men hvem avgjør om de intertekstuelle elementa har en funksjon eller ikke? Er det leseren? Og hvem er i så fall denne? Det viser seg ofte at leseren unndrar seg nærmere bestemmelse. Funksjonen kan knyttes til forfatterens *intensjon*, et begrep som er desavuert etter nykritikken, og (post)strukturalismen. Man mener selvsagt ikke at forfatteren ikke har noen intensjon, men at den er uinteressant i forhold til den “tekstinterne” intensjonen; man ønsker dessuten å unngå “psykologisme”, unngå å spekulere om (biografiske) fakta som man ikke kan komme fram til ei endelig sannhet om. Det var også en av grunnene til at man “erstatta” begrepet *imitasjon* med det mer vidtfavnende *intertekstualitet*. Men de mener at forfatterintensjonen

ville være irrelevant selv om man kjente definitivt til den, fordi verket er “klokere” enn forfatteren. Dette er ei anti-historistisk innstilling. Innafor den såkalte nyhistorismen mener man at det ikke er mulig å skille mennesker og språk fra en kulturell kontekst, og at man derfor må ta hensyn til utenomtekstlige kilder (skjønt mange av nyhistoristene vil hevde at den litterære teksten og dokumentasjon på forfatterintensjon ikke har noen fortrinnsrett over andre relevante kulturelle tekster.)

Svaret på spørsmålet om hvilke intertekstuelle referanser som aktualiseres, er imidlertid slik jeg ser det ikke essensielt eller prinsipielt forskjellig fra svaret på spørsmålet om hvordan et verk kan tolkes, hva som er dets tolkningsmessige muligheter. De relevante intertekstuelle elementa er de som kan integreres i lesninger som kan vises akseptable for lesere. Dette betyr at man ikke trenger å ta hensyn til *alle* intertekstuelle elementer *alltid*, men alt etter hvilken innfallsvinkel man har til verket, hva man spør det om. Det virker imidlertid for meg umulig å hanskas med imitative tekster på en adekvat måte om man ikke kvitter seg med illusjonen om det litterære verket som noe fullstendig “autonomt”.

Hvem som er ansvarlig når intertekstuelle referanser ikke når fram til mottakeren, er ikke lett å fastslå. Plett (1991:15) mener at forfatteren må ta en stor del av ansvaret, at vedkommende, i hvert fall når det er snakk om sitat, bør føle seg forplikta til å supplere interteksten med anførselstegn “in such a way that their twofold encoding is clearly made apparent”. Plett nevner ekstreme eksempler som Arno Schmidt og James Joyce, som skjuler sine sitater så godt at det oppstår “dechiffreringsyndikat” for å avsløre sitater og allusjoner. Han mener at litteratur av denne typen har en *poeta doctus* som forfatter og krever en *litteratus doctus* som mottaker. Kunnskap om litteraturhistorie er derfor ifølge Plett viktig både for forfatter og leser. Etter trykkekunsten ble menneskets felles hukommelse sterkt utvida. Det ble trykt opp sitat- og referansebøker i store tall, som ble bestselgere. Med dataalderen, og særlig internett, er dette minnet blitt enda større, nesten uendelig. Verden er blitt lettere tilgjengelig. Både forfattere og lesere står altså nå overfor en svært mye større lett tilgjengelig informasjonsmasse enn man gjorde i antikken og renessansen, og man kan, delvis som en årsak av dette, ikke lenger anta ei felles litterær (og generelt kulturell) referanseramme, i hvert fall ikke i like stor grad som man kunne tidligere.

Hvilken innfallsvinkel man velger, er vel til dels avhengig av hva man er ute etter i en litterær tekst. Det er ikke noe i veien med å lese den som et (delvis) autonomt kunstverk, å fokusere på “litterariteten” i det, men jeg tror at man også ofte oppnår verdifulle innsikter ved å studere verkets kontekst og forfatterens biografi. Særlig gjelder dette imitativ litteratur, der

en bevissthet om forfatterens lesing kan gi viktige bidrag til forståelse av teknikk og litterære virkemidlers funksjon.

Like viktig som det er å være seg bevisst at imitasjon i ei eller anna form er uunngåelig, er det å hele tida ha et metaperspektiv på egen tolkningsaktivitet.

Tillegg

Edmund Spenser: *Amoretti X og LXVII*

Amoretti X

Unrighteous Lord of love what law is this,
 That me thou makest thus tormented be:
 the whiles she lordeth in licentious blisse
 Of her freewill, scorning both thee and me.
 See how the Tyrannesse doth joy to see 5
 the huge massacres which her eyes do make:
 and humbled harts brings captiues unto thee,
 that thou of them mayst mightie vengeance take.
 But her proud hart doe thou a little shake 10
 and that high look, with which she doth comptroll
 all this worlds pride bow to a baser make,
 and al her faults in thy black booke enroll.
 That I may laugh at her in equall sort,
 As she doth laugh at me and makes my pain her sport.

Amoretti LXVII

Lyke as a huntsman after weary chace,
 Seeing the game from him escapt away:
 sits downe to rest him in some shady place,
 with panting hounds beguiled of their pray.
 So after long pursuit and vaine assay, 5
 when I all weary had the chace forsooke,
 the gentle deare returnd the selfe-same way,
 thinking to quench her thirst at the next brooke.
 There she beholding me with mylder looke, 10
 sought not to fly, but fearelesse still did bide:
 till I in hand her yet halfe trembling tooke,
 and with her owne goodwill hir fymely tyde.
 Strange thing me seemd to see a beast so wyld,
 So goodly wonne with her owne will beguyld.

Begge dikta er gjengitt etter Oram o a 1989.

Francesco Petrarca: *Rime sparse* 121 og 190

Rime sparse 121

Or vedi, Amor, che giovenetta donna
tuo regno sprezza et del mio mal non cura,
Et tra duo ta' nemici è sí sicura.

Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna 4
Si siede et scalza, in mezzo i fiori et l'erba,
ver me spietata, e 'ncontr' a te superba.

I' son pregon, ma se pietà ancor serba 7
l'arco tuo saldo et qualcuna saetta,
Fa di te et di me, signor, vendetta.

Now see, Love, how a young woman scorns your rule and cares nothing
for my harm, and between two enemies is so confident.

You are in armor, and she in a mere robe with loose hair is sitting
barefoot amid the flowers and the grass, pitiless toward me and proud
toward you.

I am a prisoner, but if mercy has kept your bow whole and an arrow or
two, take vengeance, Lord, for yourself and for me.

Torquato Tasso: "Questa fera gentil"

Questa fera gentil ch'in sì crucciosa
 Fronte fuggia pur dianzi i vostri passi
 Tra spini e sterpi e dirupati sassi
 Strada ad ogn'or prendendo erta e dubbiosa;

Or, cangiato voler d'onesta posa
 Vaga, discende a i sentier piani e bassi,
 E, quasi ogni durezza indietro lassi,
 Incontro vi si fa lieta e vezzosa.

Vedete omai come 'l celeste riso
 Benigna v'apre, e come dolcemente
 I rai de' suoi begli occhi in voi raggira.

Pavesi, s'or tal gioia al cor v'inspira,
 Che sarà poi quando più volte il viso
 D'amor vi baci e di pietate ardente?

*Tassos sonett med oversettelse av Barbara
 Spackman er gjengitt etter Dasenbrock (1991:230-
 1n12).*

This gentle beast that, till moments ago, fled with angry countenance before you between thorns and brush and steep and jagged rocks, always taking the steep and tortuous path,

Now, having changed her will and longing for dignified repose, descends to level and low paths. And, as if leaving behind all harshness, she comes to meet you merry and alluring.

You can see now how, well disposed, she opens her celestial smile to you, and how sweetly the rays of her beautiful eyes envelop you.

Pavesi,⁶⁰ if now she gives such joy to your heart, what will happen later when, burning with compassion, she will often and lovingly kiss your face?

⁶⁰ Sonetten er adressert til signor Cesare Pavesi.

Thomas Wyatt: "Who so list to hount I knowe where is an hynde"

Who so list to hount I knowe where is an hynde
 But as for me, helas I may no more
 The vayne travaill hath weried me so sore
 I am of theim that farthest cometh behinde
 Yet may I by no meanes my weried mynde 5
 drawe from the Deere but as she fleeth afore
 Faynting I folowe I leve off therefor
 sethens in a nett I seke to hold the wynde
 Who list her hount I put him owte of dowbte
 as well as I may spend his tyme in vain 10
 And graven with Diamondes in letters plain
 There is written her faier neck rounde abowte;
 noli me tangere for Cesars I ame
 And wylde for to hold though I seme tame

Gjengitt etter Woudhuysen 1993:182.

Litteratur

- Abrams, M. H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*, 6. utg. Harcourt Brace. Fort Worth, Tex.
- Adorno, Theodor W. 1992. "Essayet som form". Til norsk ved Kjell Eyvind Johansen. I: Kjell Eyvind Johansen, red., *Essays i utvalg*. Gyldendal. Oslo
- Aesop. 1998. *The Complete Fables*. Engelsk oversettelse ved Olivia og Robert Temple. Penguin. Harmondsworth
- Ascham, Roger. 1970. *The Scholemaster* (1570). I: William Aldis Wright, utg., *English Works of Roger Ascham*. Cambridge University Press. Cambridge
- Ascham, Roger. 1999. "On Imitation" (1570). I: Vickers 1999: 140–61
- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author". I: Stephen Heath, red. *Image, Music, Text: Essays*: 142–48. Fontana/Collins. Glasgow
- Berry, Lloyd E. 1969. Introduksjon til *The Geneva Bible*. I: *The Geneva Bible* 1969
- Bjorvand, Einar og Richard Schell. 1989. Introduksjon til *Fowre Hymns* i Oram o a 1989
- Boccaccio, Giovanni. 1995. *The Decameron*. Engelsk oversettelse, introduksjon og noter ved G. H. McWilliam. Penguin. Harmondsworth
- Boileau, Nicolas. 1967. *Diktningens kunst [L'art poetique]*. Norsk oversettelse og noter ved Inge Lucie Baardsgaard. I: Asbjørn Aarnes og Egil A. Wyller, red. *Idé og tanke: Klassisisme*: 11–46. Tanum. Oslo
- Cain, Thomas H. 1989. Introduksjon til *The Shepherdes Calender* i Oram o a 1989: 3–10
- Castiglione, Baldesar. 1976. *The Book of the Courtier [Il libro del cortegiano]*. Introduksjon og engelsk oversettelse ved George Bull. Penguin. Harmondsworth [1967]
- Cave, Terence. 1979. *The cornucopian text: problems of writing in the French renaissance*. Clarendon Press. Oxford
- Cicero, Marcus Tullius. 1942. *De oratore*. Engelsk oversettelse ved E. W. Sutton. I: G. P. Goold, utg. Cicero, bd. III: *De oratore*, bok I og II. Loeb Classical Library. William Heinemann. London
- Cicero, Marcus Tullius. 1976. *De inventione*. Engelsk oversettelse ved H. M. Hubbell. I: G. P. Goold, utg. Cicero, bd. II: *De inventione, De optimo genere oratorum, Topica*. Loeb Classical Library. William Heinemann. London
- Columbia Encyclopedia Online, The* (<http://www.bartleby.com>). 2001. Columbia University Press. Bartleby.Com. New York
- Conte, Gian Biagio. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Til engelsk ved Charles Segal. Cornell University Press. Ithaca og London
- Cooper, John M., utg. 1997. *Plato. Complete Works*. Div. eng. oversettere. Hackett Publishing Company. Indianapolis og Cambridge
- Cruttwell, P. 1969. *The English Sonnet*. London
- Cuddon, J. A. 1992. *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin. Harmondsworth
- Culler, Jonathan. 1997. *Structuralist Poetics*. Routledge. London [1975]
- Cummings, Peter M. 1970. "Spenser's *Amoretti* as an Allegory of Love". I: *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities* 12 (1970): 163–79.
- Damon, Phillip. 1993. "Medieval poetics". I: Preminger og Brogan 1993
- Dasenbrock, Reed Way. 1991. *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore og London
- Donne, John. 1949. *Complete Poetry and Selected Prose*. John Hayward, utg. London og NY
- Doughtie, Edward. 1993. "Madrigal". I: Preminger og Brogan 1993: 730–31

- Dunlop, Alexander. 1989. Introduksjon til *Amoretti and Epithalamion* i Oram o a 1989: 585–97
- Eide, Tormod. 1990. *Retorisk leksikon*. Universitetsforlaget. Oslo
- Eliot, Thomas Stearns. 1948. “Tradition and the individual talent”. I: *Selected essays*: 13–22. Faber and Faber. London
- Else, Gerald F. og Helen Requeiro Elam. “Imitation”. I: Preminger og Brogan 1993: 575–79
- Erasmus, Desiderius. *Ciceronianus*. 1986. Til engelsk ved Betty I. Knott. I: *Collected Works of Erasmus*, bd. 28: *Literary and educational writings*. University of Toronto Press. Toronto
- Falk, Robert P. og Frances Teague. 1993. “Parody”. I: Preminger og Brogan 1993: 881–83
- Fiske, George Converse. 1971. *Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*. Greenwood Press. Westport, Connecticut [1920]
- Fuller, John. 1978. *The Sonnet*. London
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Engelsk oversettelse ved Channa Newman og Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. Lincoln og London. Først utgitt på fransk i Paris, 1982
- Geneva Bible, The* – faksimile av 1560-utgaven. 1969. The University of Wisconsin Press. Madison
- Gibbs, Donna. 1990. *Spenser’s Amoretti: A Critical Study*. Scolar Press. Aldershot
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. The University of Chicago Press. Chicago og London
- Greene, Thomas M. 1982. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Yale University Press. New Haven og London
- Guss, Donald L. 1975. “Petrarchism and the end of the Renaissance”. I: Aldo Scaglione, red. *Francis Petrarch, Six Centuries Later: A Symposium*: 384–402. Dept. of Romance Langs., University of North Carolina. Newberry Lit. Chapel Hill, Chicago
- Hamilton, A. C. o a, red. 1990. *The Spenser Encyclopedia*. University of Toronto Press. Toronto
- Heninger, S. K., jr. 1989. *Sidney and Spenser: The Poet as Maker*. Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania
- Holahan, Michael. 1990. “Ovid”. I: Hamilton o a, red. 1990: 520–22
- Horats. 1977. *Epistler*. I: *Horace’s Satires and Epistles*. Engelsk oversettelse ved Jacob Fuchs. Norton. NY
- Isokrates. 1961. *Panegyricus*. I: Isocrates, bd. I. Engelsk oversettelse ved George Norlin. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA
- Isokrates. 1962. *Againts the Sophists*. I: Isocrates, bd. II. Engelsk oversettelse ved George Norlin. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA
- Johnson, William C. 1990. *Spenser’s Amoretti: Analogies of Love*. London og Toronto
- Jones, Charles W., T. V. F. Brogan og Phillip Damon. 1993. “Medieval poetry”. I: Preminger og Brogan 1993: 747–51
- Kaske, Carol V. 1978. “Spenser’s *Amoretti and Epithalamion* of 1595: Structure, Genre, and Numerology.” I: *English Literary Renaissance* 8 (1978): 271–95.
- Kellogg, Robert. 1968. “Thought’s Astonishment and the Dark Conceits of Spenser’s *Amoretti*.” I: John R. Elliott, jr., red. *The Prince of Poets. Essays on Edmund Spenser*: 139–52. NY og London
- Klein, Lisa M. 1989. “‘Let us love, deare love, lyke as we ought’: Protestant Marriage and the Revision of Petrarchan Loving in Spenser’s *Amoretti*”. I: Patrick Cullen og Thomas P. Roche, jr.: *Spenser Studies. A Renaissance Poetry Annual X*: 109–37. NY
- Kostić, Veselin. 1969. *Spenser’s Sources in Italian Poetry. A Study in Comparative Literature*. Beograd

- Kristeva, Julia. 1981. "Word, dialogue, and novel". Engelsk oversettelse ved Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez. I: Leon S. Roudiez, red. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*: 64–91. Oxford
- Lakoff, George. 1993. "The contemporary theory of metaphor". I: Andrew Ortony, red.: *Metaphor and thought*. NY
- Larsen, Kenneth J. 1997. Kommentar til Edmund Spensers *Amoretti and Epithalamion*. I: Spenser 1997
- Lever, J. W. 1956. *The Elizabethan Love Sonnet*. Methuen. London
- Lewis, C. S. 1954. *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*. Oxford
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Universitetsforlaget. Oslo
- Longinos. 1975. *On the Sublime*. I: Betty Radice, utg. *Classical Literary Criticism*. Engelsk oversettelse ved T. S. Dorsch. Penguin. Harmondsworth
- Macrobius. 1969. *Saturnalia*. Engelsk oversettelse med introduksjon og noter ved Percival Vaughan Davies. Columbia University Press. NY og London
- Marsh, Robert og T. V. F. Brogan. 1993. "Invention". I: Preminger og Brogan 1993: 628–29
- Martial. 1993. *Epigrams*. Til engelsk ved D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA
- Martz, Louis L. 1968. "The *Amoretti*: Most Goodly Temperature." I: John R. Elliott, jr., red. *The Prince of Poets. Essays on Edmund Spenser*: 120–38. NY og London
- McNeir, Waldo F. 1965. "An Apology for Spenser's *Amoretti*". I: *Die Neueren Sprachen* 1965: 1–9. Frankfurt
- McWilliam, G. H. 1995. "Translator's introduction". I: Bocaccio 1995
- Minta, Stephen. 1980. *Petrarch and Petrarchism. The English and French Traditions*. NY
- Mohl, Ruth. 1990. "Spenser, Edmund". I: Hamilton o a 1990: 668–71
- Nordgård, Yngve. 2000. "2500 år og fortsatt aktuell. Kort blick på Aristoteles' poetikk". I: *Bøygen* 2/2000. Oslo
- O'Donoghue, Bernard. 1982. *The Courtly Love Tradition*. Manchester University Press. Totowa, NJ
- Oram, William A., Einar Bjorvand, Ronald Bond, Thomas H. Cain, Alexander Dunlop og Richard Schell, utg. 1989. *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*. Yale University Press. New Haven og London
- Osgood, C. G. og H. G. Lotspeich, utg. 1966. *The Works of Edmund Spenser*, bd. 8: *The Minor Poems*, del II. The Johns Hopkins Press. Baltimore
- Ovid. 1989. *Forvandlinger*. Oversatt til danske vers av Otto Steen Due. Centrum. København
- Petrarca, Francesco. 1975. [*Rerum familiarum libri.*] *Letters on Familiar Matters*. Bind 1 (I–VIII). Engelsk oversettelse ved Aldo S. Bernardo. State University of New York Press. Albany, NY
- Petrarca, Francesco. 1976. *Petrarch's Lyric Poems. The Rime Sparse and Other Lyrics*. Utg. og engelsk oversettelse ved Robert M. Durling. Harvard University Press. London
- Petrarca, Francesco. 1985. [*Rerum familiarum libri.*] *Letters on Familiar Matters*. Bind 2 (IX–XVI). Engelsk oversettelse ved Aldo S. Bernardo. The Johns Hopkins University Press. Baltimore
- Petrarca, Francesco. 1996. [Petrarch:] *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*. Til engelsk ved Mark Musa. Indiana University Press. Bloomington
- Pigman, G. W. 1979. "Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*". I: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 (1979): 155–177.
- Pigman, G.W. 1980. "Versions of imitation in the Renaissance". I: *Renaissance Quarterly* 33 (1): 1–32

- Platon. 1956. *Protagoras og Menon*. Betty Radice, utg. Introduksjon og engelsk oversettelse ved W. K. C. Guthrie. Penguin. Harmondsworth
- Platon. 1997. *Staten*. Engelsk oversettelse ved G. M. A. Grube, rev. C. D. C. Reeve. I: Cooper 1997: 971–1224
- Plett, Heinrich F. 1991. “Intertextualities”. I: Heinrich F. Plett, red. *Intertextuality*: 3–29. Walter de Gruyter. Berlin og NY
- Preminger, Alex og T. V. F. Brogan, red. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press. Princeton, NJ
- Prescott, Anne Lake. 1985. “The Thirsty Deer and the Lord of Life: Some Contexts for *Amoretti* 67–70”. I: Patrick Cullen og Thomas P. Roche, jr. *Spenser Studies. A Renaissance Poetry Annual* VI: 33–75. NY
- Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus). 1979. Quintilian, bd. IV: *Institutio oratoria* X–XII. G. P. Goold, utg. Engelsk oversettelse ved H. E. Butler. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA, og London
- Renoir, Alain. 1966. “Originality, influence, imitation: two mediaeval phases”. I: François Jost, red. *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association* (Fribourg 1964). Mouton. Haag og Paris
- Renwick, W. L. 1968. “Spenser’s Philosophy”. I: John R. Elliott, jr., red. *The Prince of Poets. Essays on Edmund Spenser*: 66–87. NY og London
- Ricks, Don M. 1967. “Convention and Structure in Edmund Spenser’s *Amoretti*”. I: *Proceedings of the Utah Academy of Sciences, Arts and Letters* 44:2 (1967): 438–50. Salt Lake City
- Seneca, Lucius Annaeus. 1962. *Ad Lucilium epistulae morales*. Engelsk oversettelse ved Richard M. Gummere. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA
- Seneca, Lucius Annaeus. 2000. “Brev til Lucilius” [Epistel 84]. Til norsk ved Jon Haarberg. I: *Korttekster*. Gyldendal. Oslo
- Shakespeare, William. 1993. *King Lear*. I: *The Complete Works of William Shakespeare*: 736–64. Ramboro Books. London
- Shakespeare, William. 1997. *Shakespeare’s sonnets*. Katherine Duncan-Jones, utg. The Arden Shakespeare. London
- Silver, Isidore og T. V. F. Brogan. 1993. “Blason”. I: Preminger og Brogan 1993:141–42
- Smith, Hallett. 1963. “The Use of Conventions in Spenser’s Minor Poems”. I: William Nelson, red. *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser*. Columbia University Press. NY
- Spenser, Edmund. 1989a. *Amoretti and Epithalamion*. I: Oram o a 1989
- Spenser, Edmund. 1989b. *The Shepheardes Calender*. I: Oram o a 1989
- Spenser, Edmund. 1995. *The Complete Works of Edmund Spenser*. Introduksjon og bibliografi ved Tim Cook. The Wordsworth Poetry Library. Wordsworth Editions. Hertfordshire
- Spenser, Edmund. 1997. *Amoretti and Epithalamion: a critical edition*. Kenneth J. Larsen, utg., introduksjon og kommentar. *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, bd. 146. Tempe, AZ
- Vergil. 1999. Virgil I: *Eclogues, Georgics, Aeneid* I–VI. Engelsk oversettelse ved H. Rushton Fairclough. Revidert av G. P. Goold. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, MA, og London
- Vickers, Brian, red. 1999. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford
- Warkentin, Germaine. 1990. “*Amoretti, Epithalamion*”. I: Hamilton o a 1990: 30–38
- Watson, Elizabeth Porges, utg. 1997. Sir Philip Sidney: *Defence of poesie, Astrophil and Stella and other writings*. Everyman. London

- Watson, George. 1979. "Petrarch and the English". I *The Yale Review: A National Quarterly*, 68 (1979): 383–93.
- White, Harold Ogden. 1965. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A study in critical distinctions*. Octagon Books. New York [1935]
- Wimsatt, W. K. og Monroe C. Beardsleys. 1986. "The Intentional Fallacy". I: Robert Con Davis, red. *Contemporary Literary Criticism. Modernism Through Poststructuralism*: 78–88. Longman. NY
- Wittgenstein, Ludwig. 1997. *Filosofiske undersøkelser*. Norsk oversettelse ved Mikkel B. Tin. Pax. Oslo
- Woudhuysen, H. R., red. 1993. *The Penguin Book of Renaissance Verse 1509–1659*. Penguin. Harmondsworth

Filnavn: hovedoppgave.rtf
Katalog: M:\pc\eudora\attach
Mal: C:\WINDOWS\Application Data\Microsoft\Maler\Normal.dot
Tittel: Imitasjon, herunder petrarkisme
Emne:
Forfatter: yngvenor
Nøkkelord:
Merknader:
Opprettelsesdato: 26.04.01 12:10
Versjonsnummer: 24
Sist lagret: 05.12.01 11:15
Sist lagret av: Reidun Kringstad
Samlet redigeringstid: 54 minutter
Sist skrevet ut: 05.12.01 11:19
Ved siste fullstendige utskrift
Antall sider: 108
Antall ord: 37 523 (ca.)
Antall tegn: 213 884 (ca.)