

For God's sake hold your tongue,
and let me love!

Theologica eros: sammenfall av språk og begjær
i John Donnes poetikk

Kenneth Bareksten



Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2016

For God's sake hold your tongue,
and let me love!

Theologica eros: sammenfall av språk og
begjær i John Donnes poetikk

Copyright Kenneth Bareksten

Mai 2016

For God's sake hold your tongue, and let me love!

Theologica eros: sammenfall av språk og begjær i John Donnes poetikk

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I det følgende arbeidet har sammenfall av språk og begjær i John Donnes poetikk vært tema. I en videreføring har jeg også sett på om dette kunne ha en innvirkning på hvordan jeget i diktene forholdt seg dogmer og filosofiske spørsmål. Som avhandlingen vil vise har disse to påstandene et nært forhold til hverandre. Den vil også vise at Donnes eklektiske holdning til samtidsdiskursen var en forutsetning for å skape sine egne regler – sitt eget *Theologica eros*. For Donne handlet det om å sette mennesket i sentrum og helt konkret hva menneskets ontologi består av, nemlig eros. Jeg har undersøkt ulike tekster som skriver seg ut fra ulike litterære tradisjoner. Hvilket vil si at jeg har sett på dyptfølte erotiske dikt i tillegg til dikt med hverdagsbetraktninger og lettbente satirer. De historiske linjene jeg har befattet meg med har strukket seg fra antikken til sen renessanse. Dette har vært nødvendig for å kunne fortolke Donnes dikt. Jeg har også sett på ulike teoretiske tilnærminger som tidligere forskning har benyttet.

Stand still, and I will read to thee
A lecture, love, in love's philosophy
(John Donne *A Lecture upon the Shadow*)

Here lies a King, that rul'd as hee thought fit
The universall Monarchy of Wit
(Thomas Carews elegi til John Donne)

Once we learn how to read Donne
We learn how to read poetry
(Samuel T. Coleridge)

Forord

Jeg vil først og fremst rette takksigelser til Knut Stene-Johansen for strålende veiledning, og for å ha en tro på prosjektet. Jeg vil også takke resten av den harde kjerne i åttende og tiende etasje på Niels Threschows hus for gode faglige samtaler og endeløse liter med besk kaffe. Sist vil jeg sende noen tanker til familien min som har støttet med i denne perioden. Takk for tålmodigheten.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	0
2	Kjærlighetspoetikk: et lys i mørke	4
3	To lesninger: kropp og sjel	32
	Kropper i ulike fasonger.....	32
	Overskridelser og utvidelser	43
	Ekstasens paradoks.....	54
	Relikvienes symbolikk.....	63
4	Theologica eros.....	71
5	Avslutning.....	79
	Litteraturliste.....	82

1 Innledning

Denne avhandlingen undersøker sammenfall av språk og begjær i John Donnes poetikk. Min påstand er at John Donnes begjær for poesi tilsvarte kjærligheten til objektene han beskrev i diktene. Det er et klart sammenfall av språk og kjærlighet, der skriveaktiviteten kobles til evnen til å elske og motsatt. Som en videreføring av dette, vil jeg også påstå at Donne konstituerte sin verden gjennom poesien, og at en eklektisk holdning stilte ham fri til å benytte seg av dogmatiske og filosofiske argumenter slik det passet ham. Denne syntesen av en sensuell poetisk og teologisk disurs har jeg valgt å kalle *Theologica eros*. Den kan sees på som et sett med betraktninger om hvordan han ønsket virkeligheten skulle vise seg; en virkelighet som var tuftet på eros.

Sentralt i denne studien ligger diskursen om forbindelsen mellom kropp og sjel, som må sies å være det mest brennbare spørsmålet fra antikken og til moderne tid. Grovt fortalt kan man dele inn denne i to, med et teologisk og et filosofisk utgangspunkt. Fra den greske antikken satt man gjerne et skille mellom en aristotelisk forståelse av sjel og en platonisk. Aristoteles mente sjelen befant seg i kroppen, men at den døde sammen med legemet den hadde tilhold i. Platon derimot, satt sjelen i sammenheng som en evigvarende idé. Da dette igjen ble fanget opp i teologien, henholdsvis med Thomas av Aquinas og Marcilio Ficino, ble diskusjonen utvidet til å omhandle Guds eksistens. Grunnen til at dette ble viet en slik avgjørende plass hadde å gjøre med menneskets ontologi. Hvis det hadde seg slik at menneskets opphav kunne settes inn i en teologisk ramme ville det også ha betydning ved livets avslutning. Donne spilte på disse motsetningene og vekslet med å hente inspirasjon fra teologiske diskusjoner, filosofiske teser og andre poetikker, men han kunne være ukritisk til konteksten de tilhørte. Svært gjerne ble diskursive tilnærminger satt på hodet, ironisert og videreført i hans eget pseudo-logiske diktunivers.

Det har blitt sagt mye om John Donnes amorøse diktning. Ofte har han blitt sett på som kjærligheten inkarnert, som med presise og åndfulle beskrivelser fanget følelsen av å være forelsket. Samtidig har diktene skapt grobunn for spekulasjoner om en mannssjåvinistisk egoist som kun er ute etter å tilfredsstille sitt eget ego. Hvordan disse to vidt forskjellige karakteristikkene kan beskrive samme person er interessant, men spørsmålet som uteskes som mer relevant er hvordan dette gjenspeiles i hans litterære uttrykk. Kan det være, som John Carey elegant og polemisk prosederer, at John Donne var drevet av et begjær

jeget har til kropp og seksualitet. Siste kapittel viser eksplisitt hvordan Donne i kraft av å være poet konstituerte verden gjennom å beskrive den. Det vil også bli tydelig at det er Donnes sammenfall av språk og eros som gjør ham i stand til nettopp dette. I diktet dedisert til Elizabeth Drury ser vi hvordan Donne under dekke av elegiens form fremmer sitt eget synspunkt, et synspunkt som ikke bare utfordrer Gud til en ordduell, men også hans eksistens. Begrepet jeg har valgt å kalle *Theologica eros* tar innover seg dette. I tillegg viser det til et humanistisk perspektiv. I *Meditation upon emergent occasions*, en samling meditasjoner skrevet under en alvorlig sykdomsperiode, kommer denne humanismen til uttrykk gjennom eros.

Det må også nevnes at det er mange kvalifiserte Donne-forskere som har gjort mye enestående arbeid. Min oppgave har ikke vært å undergrave dette, men heller forsøkt å fremme en mindre dogmatisk fortolkning. Mine diskusjoner i dialog med deres resultater kan forhåpentligvis gi et nytt perspektiv til en mulig forståelse av John Donne.

av brevet tar han avstand fra det som for ham kun var hule dogmatiske tekster. Men Sir, skriver han,

I advise not you, I rather do / say o'er those lessons, which I learned of you: / whom, free from German schisms, and lightness / of France, and the fair Italy's faithlessness, / having from these sucked all they had worth, / and brought home that faith, which you carried forth, / I throughly love. / But if myself, I have won / to know my rules, I have, and you have
Donne (Donne, 1973, s. 216).

De syv pronomene, som viser seg i *I og myself*, forteller noen om en innstendig avstandstagen. Han har sin egen skrift han ikke ønsker *a new concoction take*.⁹ Verbet *sucked* spiller en vital rolle i denne passasjen. Det er han som må suge ut de spiselige komponentene fra de protestantiske og katolske tekstene for å forme sitt eget tekstkorpus. *I have won to know my rules*, sier han, og impliserer at seieren ligger i å være tro mot seg selv og sin egen tekstproduksjon. Ambivalensen i denne metaforen for å fortære noe eller noen, viser seg gjennom flere fortolkningsutganger. Det kan være snakk om en beskyttelsesmekanisme der jeget, i forsvar mot en motstander, biter først for å ikke bli bitt selv. Samtidig er det også et seksuelt motiv i det å fortære noen, der *sucked* er begynnelsen av en pågående kurtise og som i dette tilfellet vil omhandle dominans og kontroll over "den andre". Det som imidlertid er tydelig er Donnes eklektiske forståelse av verden. Han ønsker å ta det beste fra alle typer teksttradisjoner, det være seg sekulære eller religiøse. Slik sett kan en si at opphavet til tekstmaterialet var så viktig for Donne. Det som var viktig var hvordan det ble benyttet. Vær ditt eget palass eller ha verden som mål, skriver han, "And in the world's sea, do not like cork sleep / upon the water's face; nor in the deep / sink like a lead without a line: but as / fishes glide, leaving no print where they pass, nor making sound, so closely thy course go, / let men dispute, weather thou breathe, or no" (Donne, 1973, s. 215).

Ved siden av å ironisere over at mange av hans samtidige dupper i vannskorpen som korker, som i overført betydning henspeiler til deres manglende kreativitet og hang til å følge strømmen, viser jegets sin individualitet i similen om fisken som ubesværet glir gjennom sjangre og epoker. Dette metapoetiske elementet viser seg særs godt i diktet *The Triple Fool*.¹⁰ *I am two fool's*, sier jeget, *I know, / for loving, and for saying so / in whining poetry; /*

⁹ Donne, som både i *Devotion upon emergent occasion* og *The Ecstasy* interesserer seg for alkymistiske praksiser med å blande ulike stoffer, benytter ordet ved blanding av kropp og sjel, to sjeler eller ulike menneskelige karakteristikk. Det er i denne sammenheng også relevant å trekke det inn i sammenheng med Donnes kjærlighet til og i tekst: "He (though he knew not which soul spake / because both meant, both spake the same) / might thence a new concoction take, / and part purer than he came" (Smith, 1973, s. 53-56).

¹⁰ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S, 81.

but where's that wiseman, that would not be I / if she would not deny? (1-3). Ikke bare anser han seg selv som en idiot, men han skriver også om det i *whining poetry*. At denne poesien får status som jamrende har minst to forklaringer: Adjektivet kan være en negativ kommentar til den petrarkiske litterære tradisjonen, der metaforene ofte kunne oppleves som pompøse, og den kan være en selvbebreidelse for nettopp å benytte dette selv. Mest sannsynlig er de begge korrekte. Jeget, som forsetter å beskrive sin egen skriveprosess, benytter seg av følgende metaforikk for å beskrive dette:

Then as th'earth's inwards narrow crooked lanes
Do purge sea water's fretful salt away,
I thought, if I could draw my pains
Through rhyme's vexation, I could them allay.
Grief brought to numbers cannot be so fierce,
For, he tames it, that fetters it in verse
(6-11)

Som A. J. Smith skriver, ble det i antikken antatt at ferskvann ble rensset gjennom kanaler under jorden. Jeget ønsker å fjerne saltet fra sine egne tårer og sammenligner derfor dette med skriveprosessen han for øyeblikket befinner seg i (Donne, 1973, s. 403). Ved å sette disse tankene i ord og videre på papir, vil de også være fanget av blekket som holder ordene samlet i vers. For er det ikke slik, spør han seg, at følelser satt til papir umulig kan være så voldsomme? Tanken er at hans dype og ektefulte ord skal fjerne sorgen og begjæret han en gang følte for henne på samme måte som den rensende jordskorpen. En kan nesten tenke seg jeget fabulerer med tanken på at tekst fanget på papir kan legges i en skuff og glemmes straks den er ute av syne. Aberet med å gjøre dette viser seg derimot i siste del:

But when I have done so,
Some man, his art and voice to show,
Doth set and sing my pain,
And, by delighting many, frees again
Grief, which verse did restrain.
To love and grief tribute of verse belongs,
But not of such as pleases when 'tis read,
Both are increased by such songs:
For both their triumphs so are published,
And I, which was two fools, do so grow three;
Who are a little wise, the best fools be.
(12-22)

Jegets håp om kontroll ved å begrave sorg og begjær og *fetter it in verse*, viser seg å svinne hen i møtet med lyren og dens kjøttfulle kompanjong. Problemet er at når ordene blir sunget kommer de også til liv. De blir *published*, hvilket vil si at de får et publikum og en eksistens; et væren i verden jeget ikke har kontroll over. Jeget kan dermed bevitne seg selv og sitt begjær i tre dimensjoner: han har blitt en trippel idiot.

Begjær, skriver Ben Saunders,

[...] is the name we give to feelings that cannot easily be named, feelings that are, precisely, *felt*. When it must be articulated, desire tends to impress us impressionistically: when it is partially descried, almost uncovered, simultaneously veiled and revealed by allegories, analogies, and images, by metaphors that border on tautologies, exposing at once the bridge and the void between word and world (Saunders, 2006, s. 6).

Og slik er det også for jeget i *The Triple Fool*. I første strofe har han en forhåpning om å unnslipe emosjonenes virke. I stedet kommer han frem til en selvrealisering i siste del der avgrunnen mellom ordet og verden blir svært tydelig. Skillet mellom verden og ordet handler om spørsmål vedrørende representasjon skriver Saunders videre: Jeget er *two fools*, der hans begjær – *loving* – er på den ene siden, og *whining poetry* – språket – er på den andre, og disse to lar seg ikke forene. (Saunders, 2006, s. 8). Det er mange frunner til at dette diktet er interessant, men det er spesielt hvordan det kommenterer sin egen eksistens, eller rettere – mangel på reell eksistens som fanger min interesse. Jeget problematiserer poesiens representasjon ved å hevde at den er mangelfull med tanke på å utsi realitet. Saunders berører derfor et viktig perspektiv, nemlig hvordan jeget gjennom denne problematiseringen også problematiserer forbindelsen mellom språk og eros. Hvis en nå skulle forfulgt det begjærsteoretiske ytterligere, som Saunder er mer interessert i, ville det vært naturlig å trekke inn en psykoanalytisk lesing der begjæret står helt sentralt. Dette sporet skal ikke forfølges nøye, men vil likevel nevne det som et teoretisk refleksjonsområde litteraturen har nytt godt av.¹¹

¹¹ Jacques Lacan, som videreførte Freuds triangulære konstruksjon vedrørende det ubevisste, med å vektlegge språket som mediator. "Man's desire is the desire of the other", skriver han, og mente med det at vårt begjær er basert på at jeget blir anerkjent av den andre, og hva den andre selv begjærer. Begjæret er en mediering gjennom noe utenfor en selv, og bestemmes av jegets gestaltning i verden slik den andre opplever ham. Kan leses i Jacques-Allain Miller *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1998). S, 235. I *Ecrits*, skriver han: "The necessary and sufficient reason for the repetitive insistence of these desires in the transference and their permanent remembrance in a signifier that repression has appropriated – that is, in which the repressed returns – is found if one accepts the idea that in these determinations the desire for recognition dominates the desire that is to be recognised, preserving it as such until it is recognised" Jacques Lacan *Ecrits: The Complete first edition in English* (2006). S, 431.

Man kan vi si mye om Donnes uttrykte og undertrykte begjær, spesielt siden det ofte har blitt oppfattet som egoistisk, ambisjonsdrevet og som en mulig årsak til hans apostasi.¹² John Carey har rettet blikket mot mannen bak diktene og hans mulige intensjon. Saunders derimot beveger seg ikke inn på dette området, men fokuserer heller på det psykoanalytiske aspektet i teksten, og siterer i dette tilfellet John P. Muller: "The ego is narcissistically sustained in its cohesion by reflections of itself [...] and especially the glow that comes from being found desirable as glimpses in the eyes of another" (Saunders, 2006, s. 158). Det kan ved første øyekast se ut til at teorien kan tilby et fortolkningsperspektiv med en viss dybde, for er det noe mange av Donnes dikt beskjeftiger seg med, så er det blick og reflekser. Et godt eksempel på dette kan leses i *The Good Morrow*: "My face in thine eye, thine in mine appears, / and true plain hearts do in the faces rest, / where can we find two better hemispheres / without sharp north, without declining west?" (Donne, 1973, s. 60). Diktets tre vers sentrerer rundt en temporalitet som beveger seg fra fortid, nåtid og en antatt morgendag. *I wonder by my troth, what thou, and I / did till we loved*, spør jeget seg i åpningsverset, og reflekterer over hvordan verden så ut før de opptok plass i den. Jordklodemetaforikken, som viser seg i øynenes hemisfærer, har sin opptakt i verset om nåtiden: *let sea-discoverers to new worlds have gone, / let maps to other, worlds on worlds have shown, / let us possess one world, each hath one, and is one* (12-14). For jeget er det han og duet som konstituerer verden. Deres halve øyeepler, der blickene deres speiles, blir til sammen en klode uten *sharp north* og *declining west*. Deres verden, den nye morgenen, representerer både deres og verdens begynnelse, og kan i så måte være en allusjon til skapelsesmyten i første mosebok. Det vil dermed si at jeget setter seg selv og duet i denne posisjonen. Det er i denne doble blikkvekslingen spenningen befinner seg. Saunders, som anerkjenner denne forståelsen, skriver at "Donne understands the interlocked gaze of the lovers to be constitutive of a mutual sustaining self-other relation (Saunders, 2006, s. 159). Saunders fortolkning er fullstendig legitim, en kan se Donne slik, men en kan likevel ikke være for standhaftig i uttalelsene, til det er ambivalensen for sterk.

William Kerrigan uttrykker det samme når han skriver "[...] we are not, by and large, getting anywhere with Donne. The fact is that this poet does not yield very readily to our current passion for being comprehensive, adducing formulae that hold good throughout an entirety [...]" (Kerrigan, 1987, s. 2). En god tilnæringsmåte til John Donnes dikt vil derfor være å observere fremfor å dedusere seg frem til eventuell logikk i utsagnene hans. Man må

¹² Se John Carey *John Donne: Life, Mind, Art* (1982). S. 60-93.

ta høyde for varierende utgangspunkt og mål der form og innhold, tematikk og motiv søker sannhet for Donne selv, og ikke nødvendigvis en empirisk sannhet. Dette kan oppsummeres på følgende vis: Donnes kvaliteter som poet er ironisk nok det samme som gjør ham vanskelig å forstå – tvetydig, ubesluttet og med mangelen på koherens og enhet.

For å gjøre skillet mellom empirisk sannhet og Donnes sannhet tydelig, er det elementært å se til hans satirer. Der ser man bestemt at søken etter sannhet har en sentral plass. At satiren falt lett for ham, ble som nevnt innledningsvis billedliggjort i maleriet fra midten av 1590-tallet. Donne ga ut fem satirer i tillegg til diktet *The Progress of the Soul*. Alle satirene ble angivelig skrevet i tiden fra 1593 til 1598 og distribuert blant likesinnede i et tett fellesskap, såkalte *coteries*.¹³ Joseph Hall og John Donne har senere blitt sett på som de første engelske forfatterne som videreførte den romerske satiresjangeren. Spesielt verssatirene til Horats, Juvenal og Persius. Arnold Davenport skriver i et forord til Hall, at de romerske satirikerne kultiverte “[...] ambiguity and darkness as safeguards in the business of threatening powerful men, and making risky attacks on vice in high places” (Donne, 2010, s. 469). Juvenal skrev i sine refleksjoner, etter å ha bevandret Roms gater, at han fant satirens drivstoff i korrupsjonen, grådigheten og den degenererte seksualiteten (Jones, 2007, s. 20). Det finnes selvsagt andre former for satire, og den som muligens passer best for å beskrive *The Progress of The Soul*, er den menippéiske satiren. Haarberg, Selboe og Aarseth skriver at der den romerske verssatiren har et iboende løfte om å oppdra samfunnet ved å vise dens mindre flatterende side, har den menippéiske helt andre kriterier: den utspilte seg både på vers og prosa, og den hadde en mer direkte dialogen til leseren. Foruten disse to kriteriene, som er direkte tilstede i *The Progress of the Soul*, er likevel det parodiske aspektet tydeligst. Man kan se gjenklangen fra Aristoteles og Pythagoras der de bringes til torgs for å latterliggjøres på deres egne premisser. Menippéeren, skriver de videre, antar derfor en lett hånlig innstilling til alle som påstår de sitter på endelig sannhet om verden og dens ontologi (Haarberg, Selboe, & Aarset, 2007, s. 128)

Historien har som kjent en lei tendens til å repetere seg selv. Mot slutten av 1590-årene ga erkebiskopen av Canterbury, i samråd med biskopen av London og derav også i makt av det engelske kongeriket, ordre om at satiriske tekster skulle spores opp og brennes på bålet

¹³ Donne og hans samtidige var en del av et skrivende fellesskap. Denne tette kretsen av utdannede poeter, filosofer og skriftlærde sendte hverandre dikt og prosa, som da ble skrevet av og videresendt. Det var en generell aversjon mot publisering som rådde innad i disse gruppene, mest sannsynlig fordi tekstene ofte kunne være svært så eksplisitte. Se Arthur F. Marotti: *John Donne, Coterie Poet*. [1986]. Det skal imidlertid tas et forbehold mot sannhetsgehalten i dette, som også Leishman skriver “[...] it is almost impossible to know just how far the coterie extended, whom it included, who, so to speak, were in the inner circle and who were merely on the fringe” J. B. Leishman *The Monarch of Wit* (1962). S. 15.

(Shami, Flynn, & Hester, 2011, s. 424). I et brev Donne sendte til Sir Henry Wotton i 1600, skriver han at "[...] no copies shall be taken for any respect of these or any other of my compositions sent to you [...] call not this a distrustful but a free spririt [...] to my Satires there belongs some fear, and to some Elegies, and these perhaps, shame (Donne, 1990, s. 65). Det levnes med det ingen tvil om at Donne må ha følt det brant under føttene på ham. Til tross for dette, om det skyldtes litterære ambisjoner, sin egen stolthet som forfatter eller ungdommelig overmot, så hindret det ham ikke å skrive *The Progress of the Soul* i 1601. Diktet er sentrert rundt Pythagoras tanker om døden og reinkarnasjon – metempsykose – og teologiske refleksjoner om sjelen og dens angivelige opphav. I det innledende epistelet til diktet skriver Donne at en sjel, det være seg fra menneske, dyr eller plante, uanstrengt transmigrerer fra en vert til en annen. Donne selv skriver at man ikke må bli forbauset hvis leseren finner ut at den samme sjelen er tilstede i en keiser, en posthest eller en sopp, og siden sjelen til en melon åpenbart ikke kan røre seg, kan det likevel være den husker hvilket overdådig bankettbord den endte sine dager (Donne, 1973, s. 176). Vi ser her en tosidig form for frihet. På den ene siden er det frihet i å transmigrere, og på en andre siden ser vi at satiren gir Donne en frihet som kunstner. Slikt sett kan vi si at form og innhold speiles i det satiriske samtidig som han berører en til tider ilter teologisk-historisk diskurs. Det må kunne sies at Donnes satire fremhever en viss tvil rettet mot kirke, stat og sannhet.

I *Pseudo-Martyr*, et polemisk skrift fra 1610, retter han tvilens lupe mot spørsmålet om reell sannhet i det hele tatt finnes. Han skriver at

[...] by laying me open to many misinterpretations, yet all these respects did not transport me to any violent and sudden determination, til I had, to the measure of my poor wit and judgement, surveyed and digested the whole body of divinity controverted between ours and the Roman church" (Donne, 1990, s. 191)

Han var altså ikke overbevist om at kirken, hverken den reformerte eller den katolske hans apostasi utelukket ham fra, kunne frembringe et fullstendige svar før alle kortene lå på bordet.¹⁴ Ved å nærlese alle sider av den teologiske saken for nettopp å oppklare feiltolkninger og misforståelser slik at han selv, med sitt intellekt og sin fornuft, kunne gjøre egne vurderinger. Denne undringen og tvilen, som også gjorde at han like gjerne hentet inspirasjon fra den ene som den andre kirken, kommer spesielt til syne i siste vers av *The Progress of the Soul*:

¹⁴ Apostasi er begrepet som omhandler frafall eller bytte av religiøs status. Historisk har dette, både i kristen og muslimsk teologi, blitt ansett som svært straffbart. I verste fall døden. Store Norske Leksikon (2012): https://snl.no/apostasi%2Ffracfall_fra_en_religion. Lest 23.11.2015

Let me arrest thy thoughts, wonder with me,
 Why plowing, building, ruling and the rest,
 Or most of those arts, whence our lives are blessed,
 By cursed Cain's race invented be,
 And blessed Seth vexed us with astronomy.
 There's nothing simply good, nor ill alone,
 Of every quality comparison,
 The only measure is, and judge, opinion.
 (513-520)

La meg stoppe tankerekken din et øyeblikk, skriver jeget, la oss tenke over saken.

Henvisningen til skapelsesberetningen i fjerde linje, og hva Jeget mener om Kains slekts forbannelse, blir bestemt av verbet *invented*. Det kan virke som han anser genealogien over Kains forbannelse som en kimære oppfunnet for å skape dogmer og frykt. Det er ingenting som er kun godt eller bare ondt, sier han videre, fordi alle sammenligninger er basert på subjektive meninger og dermed også flytende. Jeg tolker dette dithen at Donne, en mann som var fortrolig med sin fornuft og som til tross for sin katolske oppvekst – eller kanskje nettopp derfor – stilte spørsmålsteget ved det dogmatiske fordi han gjennom apostasien fikk en mulighet til å se sakens anliggende på avstand. Dette synet, som kan forankres i mange av Donnes tekster, er et drivende element i satiren *Kind pity chokes my spleen*.¹⁵ *Seek true religion. O where?* (43), spør han seg, og retter samtidig tvil om den er å finne i Roma såvel som i Genève. Sannheten krever styrke, og ikke bare mentalt ved at man må tro på sin fornuft, men også fysisk ved at man må klatre opp til et utsiktpunkt. Dette kan selvsagt være slitsomt, men der på toppen, i en midlertidig pause i fred og ro, så kan man vurdere sine muligheter ved å lette på virkelighetens slør og på den måte bivåne sannheten – hvis den da finnes – bakenfor. Han skriver: *On a huge hill, / Cragged, and steep, Truth stands, and he that will / Reach her, about must, and about must go; / And what the hill's suddenness resist, win so; / Yet strive so, that before age, death's twilight, / Thy soul rest, for none can work in that night* (79-84). Høydemetaforen er slående i all sin enkelhet. Om man skal se noe, det være seg sannheter eller horisont, så er man avhengig av både dagslys og utsikt.

Diktsyklusen som går under betegnelsen Holy Sonnets er heller ikke skånet fra satiren. Dette til tross for at den er både mørkere og mer metafysisk enn både kjærlighetsdiktene og elegiene, men også fordi troen på den allmektige burde være reell. *Death be not proud*, kan vi lese i førstelinjen av diktet med samme navn: *though some have called thee / Mighty and*

¹⁵ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S, 161-164.

dreadful, for, thou art not so, / For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow, / Die not, poor death, nor yet canst thou kill me (1-4).¹⁶ Den spottende tonen jeget retter mot døden, gir inntrykk at døden, i denne antropomorfe tilstanden, har et snev av hybris i seg. Døden er klar over sin makt og viser den gjerne. Jeget derimot, har sett dens sanne ansikt og frykter den ikke lenger. Grunnen til jegets skråsikkerhet viser seg imidlertid i referansen til den protestantiske kirkens doktrine. Som Rivers skriver, avhang hele den protestantiske troen på Martin Luthers fortolkning av frasen “The just shall live by faith” (Rivers, 1994, s. 107). Inneforstått i dette ligger troen på at Gud skal holde sin del av avtalen og dermed gi de troende evig liv. Slikt sett vil også døden miste sin troverdighet. Jeget kan derfor i all sin hovmodighet si *One short sleep past, we wake eternally, / And death shall be no more, Death thou shall die* (13-14). Det må presiseres at Donnes sonetter og satirer er skrevet under ulike påvirkninger og livssituasjoner. Det er også to ulike sjangere med ulike mål. J. B Leishman har forsøkt å tilegne Donnes *oeuvre* biografisk verdier, og han oppfatter en skillelinje etter Donnes terminerte arbeidsforhold som advokat hos Sir Thomas Egerton. Dette viste seg i “[...] a continuous deepening, a continuous progress in seriousness, and even in devotional religiousness [...]” (Leishman, 1962, s. 268). Det kan altså spores en klar holdningsendring i religiøs favør. Leishman er med rette forsiktig å gi dette uttømmende verdi. Å skulle tilegne den tidligere Donne satirer, elegier og den mest utpregede kjærlighetslyrikken, mens det resterende materialet skrevet etter ordinasjonen til prest i 1615, finnes det lite empiri for utenom noen få dateringer. Dette biografiske argumentet er selvsagt interessant ettersom en kan “måle” før- og etterverdier i en eventuell eksistensiell krise, noe som gjerne kan vise seg i at begjæret har beveget seg fra kvinnekropp til Guds nåde. En skal derfor ikke avvise dette totalt, men det er en løsning med forbehold fordi i de mest religiøse diktene finnes det også en sterk lek med klangfigurer og metaforer. Det en forøvrig kan datere med sikkerhet er Donnes opphold på det juridiske lærestedet Lincoln Inn’s. I 1593 var John Donnes inne i sitt første år som en ung jusstudent, og sammen med ham var også hans bror Henry. Henry, som senere ble arrestert for å ha skjult en jesuittisk omreisende prest, døde i fengselet som en statistikk på *the plague bill*. Presten ble hengt, fikk skåret opp magesekken og kuttet av kjønnsorganene (Stubbs, 2006, s. 18).¹⁷ At tvilen på Guds virke ved slike hendelser mest sannsynlig har farget Donnes syn på både kirke og stat, må sies å være plausibelt.

¹⁶ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S, 313.

¹⁷ *When did the heats which my veins fill / Add on more to the plague bill? Soldiers find wars, and lawyers find out still / Litigious men, which quarrels move, / Though she and I do Love.* John Donne *The Canonization* (14-18)

Jegets tvil, altså denne selvrefleksive kontempleringen om hvorvidt noe er det rette for ham eller ikke, er et gjentakende element i Donnes dikt. Den kan ta form som noe angstfylt, som i *Batter my heart, three-personed God*, der jeget benytter volds- og beleiringsmetaforer i beskrivelsene av hans søken etter Guds nåde, eller som noe ettertenksomt. Et godt eksempel på dette finnes i *Oh, to vex me, contraries meet in one*.¹⁸ Jeget, som med utropet *Oh* – en apostrofe enten rettet mot Gud eller ham selv – plages av motstridende følelser. Bakgrunnen for denne tilstanden blir beskrevet i de påfølgende linjene: *inconstancy unnaturally hath begot / a constance habit; that when I would not / I change in vows, and in devotion. As humorous is my contrition / as my profane love, and as soon forgot: / as riddling distempered, cold and hot* (5-7). Ubestemmeligheten har blitt en vane, og han viser til flyktige skifter i sågar løfter som hengivenhet. Disse skiftene minner ham på hvordan det er å være tiltrukket av kjødets lyster. Foruten den klare referansen til teorien om temperament, er kjærlighetens feber både varm og kald. I overført betydning kan det bety at den både kan være inkluderende eller frastøtende.¹⁹ Der sonettens budskap i seg selv er relativt ordinært, er forbindelsen mellom det åndelige og det kroppslige et sentralt anliggende. Det som er påfallende i *Oh, to vex me...* er hvordan det speiler Paulus brev til romerne. I 7:23 kan vi lese: "Mitt indre menneske sier med glede ja til Guds lov, men jeg merker en annen lov i lemmene. Den kjemper mot loven i mitt sinn og tar meg til fange under syndens lov, som er i lemmene" ("Bibelen," 2011). Den indre kampen mot fristelsene er likt beskrevet i begge passasjene, men har likevel én signifikant forskjell. Jeget hos Donne er ikke fanget av sitt forbudte begjær slik Paulus er, men er i tvil på hva han burde gjøre. Løsningen blir at han fortsetter og heller venter på straffen: *In prayers, and flattering speeches I court God: / tomorrow I quake with true fear of his rod* (10-11). Det virker som om jeget heller søker tilgivelse fremfor tilatelse, hvilket vil si at troverdigheten i meddelelsen blir halvhjertet og mer som et resultat av dramatisering enn ektefølt angst. Det faktum at han kurtiserer Gud tilsier en lystighet og en lek som ikke er forbundet med alvor. *Sexualized metaphors*, kaller Guibbory disse tropene, som:

[...] pervade Donne's writing throughout his life, though they are more often used to denote the Church as a potential or actual partner. It is a critical commonplace the Donne insistently

¹⁸ A. J. Smith John Donne: *The Complete English Poems* (1973). S, 316-317.

¹⁹ Det ble i antikken antatt at ubalanse i kroppens væskeforhold, kunne utløse forskjellige sykdomsdiagnoser. Teorien tok utgangspunkt i blod, flegma, gul og sort galle. Under renessansen var Galens tekster omkring personlighet en stor inspirasjonskilde: "[...] different temperaments; those for instance in whom the bile is considerable and cold become sluggish and stupid, while those with whom it is excessive and hot become mad, clever or amorous and easily moved to passion and desire, and some become more talkative" J. Radden *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva* (2000). S, 58.

links religion and woman – often with the effect of ironizing religion and denigrating woman, thus picking up on the double-edgedness implicit in St. Paul’s original description of the church as the spouse of Christ (Guibbory, 2006, s. 79).

Som tidligere observert i *The Canonization*, der diktet var sentrert rundt en hellig rite, kunne det også, som Guibbory nevner, være et eksempel på ironisering av teologiske diskurser. Viddet ligger forankret i ambivalensen, der diktets overflate ikke nødvendigvis speiler grunnen det hviler på og omvendt. Det en imidlertid kan slå fast er at Donne ikke lar seg tøyde av teologien, men heller benytter den forkledt som troper og tematiske utbroderinger. Det vil i så måte være relevant å kaste et blikk mot renessansens mest betydningsfulle premissleverandør for religiøs og poetisk tematikk – nyplatonismen – hvilket vil si mot den florentinske teologen Marcilio Ficino.

I 1459 fikk teologen Ficino i oppdrag å opprette *Accademia Platonica* i Firenze. Dette oppdraget hadde som mål å gjøre platonske og nyplatonske verker tilgjengelig for allmennheten. Ficino var en usedvanlig nennsom teolog. Ikke bare ble akademiet et gedigent tilholdssted for lærde i tiden som fulgte, men i 1483 leverte han også sitt *Magnus Opus Platonic Theology. On the Immortality of Soul* (Hankins, 2007, s. 213). Verket øvde stor innflytelse og det førte blant annet til at spørsmål om menneskets ontologi ble stilt på nytt. Hvis det hadde seg slik at mennesket var et åndelig vesen med en sjel forskjellig fra dyr, hadde da denne sjelen med menneskers evne til resonering å gjøre eller var det Gud som hadde sjenket oss den? (Hankins (2007, s. 211). Epistemologisk utgjorde dette et stort problem fordi det var vanskelig å søke et sikkert svar på noe som ikke kunne erfares eller oppleves. Problematikken rundt metempsychosis, altså spørsmålene om hvorvidt menneskets sjel kunne separeres fra legemet eller om den opphørte å eksistere ved graven, var noe som lenge hadde opptatt de greske filosofene. Pythagoras, som nevnes i et fragment fra Xenophanes, påstår at sjelen er udødelig og at den transmigrerer fra en vert til en annen når den første dør.²⁰ Aristoteles på sin side hevdet at sjelen dør samtidig med kroppen. Bevegelsen fra kropp til sjel og videre, det være seg tilbake til kroppen eller ut i en slags altomfattende verdenssjel, er begge motiver brukt i Donnes dikt. Denne diffuse retningen har sin opprinnelse i forskjellige perspektiver vedrørende kjærlighet, altså forskjellen mellom

²⁰ Det finnes få troverdige kilder fra Pythagoras fordi lite er nedskrevet og ingenting fra ham selv. Myten sier at han var en ekspert på spørsmål vedrørende sjel, sjelens aktiviteter og sjelens reise fra en vert til en annen. Han ble antatt å ha gudeliggende egenskaper, som at han kunne befinne seg på to steder samtidig, og at han hadde et lår av rent gull. Stanford Encyclopedia of Philosophy [2014]: <http://plato.stanford.edu/entries/pythagoras/#Pyt>. Lest 9.11.2015

eros og agape. Opprinnelig forsto man det greske konseptet om eros som å være et begjær etter et kjærlighetsobjekt. Å skulle begjære objekter som befant seg i denne verden, både med og uten seksuelt motiv, hadde som fellesnevner at begge ble oppfattet som selvsentrerte handlinger. Dette skyldes at målet kun gagnet individet som begjærte. Agape derimot, hadde ingen slik selvsentrering. Begjæret var uselvisk og rettet seg fra Gud og ned til menneskene, og var derfor uten intensjoner (Helm, 2013). Med Augustin ble eros' spillerom betraktelig innsnevret. Den ble satt i skyggen fordi agape, via sin åndlige tilknytting, ble sett på som rent og dydig, mens det kroppsfokuserte eros ble sett på som skittent og blasfemisk.

En stadfester gjerne renessansens debatt omkring metempsykose til noen tiår før Marsilio Ficino oversatt Platonske tekster. Den Bysantinske filosofen Pletho hadde tatt Aristoteles polemisk for seg, og mente hans tekster inneholdt uregelmessigheter vedrørende sjelens kvaliteter.²¹ Fokuset i *De Anima*, der menneskets ånd blir forstått som evig, står i kontrast til hva han hadde fremsatt i andre etiske skrifter. På bakgrunn av denne angivelige diskrepansen, utviklet Pletho sin egen eklektiske form for metempsykose og hentet sågar idéer fra både Pythagoras, Platon og Plotin. Han kombinerte med andre ord en slags humanistisk tekstkritikk med bildet av en verdenssjel som illustrasjon på livet i det hinsidige (Hankins, 2007, s. 213). Den reelle grunnen til nyplatonismens inkorporering i teologien lå i å tilby et mer nyansert syn på kirkens rolle, som til nå, i skjæringspunktet mellom filosofi og teologi, hadde basert seg på den skolastiske læren til Thomas av Aquinas noen hundre år tidligere. Det en skal merke seg var at dette var en tid for frigjøring fra gamle idéer – en gjenfødelse – der middelalderens mørke forble en forbigått epoke. Denne gjenfødelsen førte til en kulturell og økonomisk oppblomstring, noe som gjorde kirkens posisjon desto mer viktig.

Aquinas monstrøse avhandling *Summa Theologica* fra 1270 besto av tre deler med seks hundre og elleve spørsmål han dialektisk besvarte for å bevise Guds eksistens. Hovedfokuset besto av tre distinkte forgreninger: for det første ønsket han å frembringe en koherent og nøyaktig fortolkning av Aristoteles tekster. For det andre ville han analysere sjelens strukturer fra et teoretisk ståsted. Til sist ønsket han å utforske den langvarige diskursen omkring *modus vivendi*, altså foreningen av tro og intellekt, og hvordan en skulle rette seg etter et levesett som søkte en syntese av det spirituelle og det logiske. Imidlertid, og spesielt siden Aristoteles' patina hadde fått en betraktelig mørkere glans i begynnelsen av renessansen, ble disse epistemologiske og ontologiske problemene vedrørende sjelens

²¹ Ved siden av Aristoteles og Platon, sies Pletho å ha vært sterkt influert av nyplatonikeren Plotins enneader. Denne humanistiske interessen for antikke tekster, var også det som ansporet renessansens filosofiske retning, og spesielt Marcilio Ficinios interesse for platonismen: <http://global.britannica.com/biography/George-Gemistus-Plethon>. Lest 17.11.2015

udødelighet utdatert til fordel for den gryende nyplatonistiske bevegelsen i Firenze (Hankins, 2007, s. 212). Det anses som et ukontroversielt anliggende at Donne skulle ha lest Aquinas og med det ha god kjennskap til skolastikken. I *The Ecstasy*, etter at jeget og duet har begynt sin bevegelse fra sjel til kropp, er jeget klar på at “As our blood labours to beget, / Spirits, as like souls as it can, / Because such fingers need to knit / That subtle knot, which makes us man” (Donne, 1973, s. 55). Som Smith skriver i notene viser jeget stor innsikt i denne skolastiske lære fordi: “In scholastic metaphysics a man is essentially a complex of unlike components, body and soul, and the necessary link between our body and soul are vapours called spirits produced by the blood” (Donne, 1973, s. 371). Aquinas viet også en stor del av *Summa Theologica* til engler. Der deduserer han seg frem til engelernes manglende substans som et bevis på deres intellekt, og dermed en skapelse brakt frem av Guds hånd: “Angelic substances, on the other hand, are above our intellect; and hence our intellect cannot attain to apprehend them, as they are in themselves, but by its own mode, according as it apprehends composite things; and in this way also it apprehends God” (Aquinas, 1270, s. I. 50.02). Vi har sett i utdraget fra *The Ecstasy*, der jeget benytter metaforikk fra Aquinas, at englemotivet passer inn i Donnes private *Theologica eros*. I diktet *Air and Angels*, mediterer jeget over problemet med å suspendere intellektet fra kroppen:

Twice or trice had i loved thee,
Before i knew thy face or name;
So in a voice, so in a shapeless flame,
Angels affect us oft, and worshipped be;
Still when, to where thou wert, I came,
Some lovely glorious nothing I did see,
But since my soul, whose child love is,
Takes limbs of flesh, and else could nothing do,
More subtle than the parent is
Love must not be, but take a body too
(1-10) ²²

Jeget begynner med å peke på Aquinas forståelse av engler som entiteter uten form og innhold. De kan gjøre sitt nærvær auditivt eller som en formløs lyskilde, men jeget konstaterer tyrlig at *some lovely glorious nothing I did see*. Han hører ikke gospelet som synges innad i det nyplatoniske koret, for som han sier *my soul, whose child love is, takes limbs of flesh*.

²² A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S, 41.

Påstanden om det legemsløse idealet opphøyet av Gud var en helt sentral del av renessansens nyplatonisme. Smith, som også bemerket seg dette, skriver at “[...] lovers could not recognize what it was they sought because the ultimate object of their desire was not this or that body but the divine light shining through bodies, whose splendour amazed and awed them” (Donne, 1973, s. 353). At jeget her viser til en direkte avvisning av den hellige skriftens doktrine, kan ved første øyeblikk se ut til å være oppviglerens kraftfulle posisjon fra sidelinjen. Samtidig kan dette like gjerne være en undring, for som jeget sier *angels affect us oft, and worshipped be*, og det antydes dermed en overbevisning om englenes eksistens. Mot slutten av verset benytter jeget anledningen til å sammenligne englenes kvalitative karaktertrekk med duet han har i tankene: ”And therefore what thou wert, and who / I bid love to ask, and now / That it assume thy body, I allow, / And fix itself in thy lip eye and brow” (11-14). Dette komparative grepet, med å sidestille duets skjønnhet med skjønnheten til en engel, er et motiv Donne er innom flere steder. Det kommer spesielt til syne i elegien *To his mistress going to bed*, men der i en mer seksualisert tone og mer rettet mot kvinnens karaktertrekk. Beskrivelsene av engelenes angivelige eksistens, beveger seg i andre vers over til diktets hovedargumentasjon:

Is much too much, some fitter must be sought;
For, nor in nothing, nor in things
Extreme, and scatt’ring bright, can love inhere;
Then as an angel, face and wings
Of air, not pure as it, yet pure doth wear,
So thy love may be my love’s sphere;
Just such disparity
As is ’twixt air and angels’ purity
'Twixt woman’s love, and men’s will ever be.
(20-28)

Med henvisningene til Aquinas fortsatt til stede, problematisere jeget englenes skjønnhet i mangel av kropp. Jeget spør seg om engler, som historisk sett hadde ubegrenset skjønnhet, kan kalles vakre når de ikke har noen kropp å vise til. For jeget er det nemlig slik at skjønnheten er noe som viser seg i kjøttets form, og ikke *in nothing, nor in things extreme*. Som Aquinas skriver, ble det også antatt at “[...] angels assumes bodies of air, condensing it by the Divine power” (Aquinas, 1270, s. I.50.02). Smith fanger opp nettopp dette når han skriver at “In scholastic metaphysics air is the most pure of elements because it is unmixed, but it necessarily falls short of pure spirit” (Donne, 1973, s. 354). Denne distinksjonen, som jeget gjør seg med paradokset *not pure as it, yet pure doth wear*, henviser til de jordiske

elementene luft, vann, ild og jord. Der forskjellen er minimal *twixt air and angels*, er den enda mindre *twixt woman's love and men's*. Det er altså ingenting som kan måle seg med det som finnes mellom mann og kvinne, ikke en gang Guds skaperverk. Jegets *sphere*, som ikke er en del av dette skaperverket, henter sin helhet og styrke fra duets kjærlighet. Jeg er enig med Smith når han skriver “[...] supply love with an embodiment, an aerial spirit, and a celestial nature, to complete the union” (Donne, 1973, s. 355). Det kan dermed virke som Donnes *Air and Angels* er en kritikk av spesifikke teologiske argumenter funnet hos Aquinas. Denne kritikken viser seg på to måter: jeget tilbakeviser tesen om at intellektet, som ble antatt å være fra Guds hånd, ikke kan finnes andre steder fordi jeget er en mann med resonnementsevne og intellekt. For det andre er det en bestemt kritikk av det nyplatoniske kroppsløse idealet. Det interessante i dette, som både Smith og John Carey påpeker, er at disse skolastiske elementene også er nærværende i flere av hans prekner:

In the constitution and making of a natural man, the body is not the man, nor the souls is not the man; the spirits in a man which are the thin and active part of the blood, and so are a kind of middle nature, between body and soul, those spirits are able to doe, and they doe the office, to unite and apply faculties to the soul to the organs of the body, and so there is a man (Carey, 2008, s. 267).

Vi ser her hvordan Donne sanset en eklektisk verden. Donne hentet like gjerne synspunkter fra Aristoteles og Platon som fra kanoniserte kirkefedre i sine prekner. For å forstå betydningen av dette må vi ta en nærmere titt på grunnlaget til de teologiske og filosofiske argumentene Donne benyttet seg av.

Aristoteles, som betraktet Platons idéverden som irrelevant, benektet at det fantes en annen virkelighet enn den vi erfarte med sansene og delte all eksistens i to, *eidos* og *hylé* - form og stoff. Formen er den delen av eksistensen som gjør den virkelig, mens stoffet sier noe om denne eksistensens muligheter. Sansingen, skriver Aristoteles, “[...] er ikke noe som utelukkende hører til sjelen eller utelukkende til legemet. [...] det vi kaller sansing, i form av utøvelse eller virkeliggjørelse, er en sjelelig bevegelse ved hjelp av legemet” (Aristoteles, 2010, s. 14). Det var altså persepsjonen, menneskets sansende organer, som vurderte sannhetsgehalten i virkeligheten, og at selve evnen til å sanse dette hører til samspillet mellom sjel og legeme. Som Martinsen skriver, var virkeligheten for Aristoteles teleologisk og hierarkisk bestemt: teleologisk fordi alt hadde et overordnet mål det immanent strakk seg etter, og hierarkisk ved at hver substans hadde sin plass. Aristoteles dikotomi mellom form og stoff ble i spørsmålet om sjel delt i tre nye kategorier: vegetativ, animalsk og menneskelig.

Helt nederst i hierarkiet finnes de livløse tingene, som jord, vann og mineraler. Disse besitter ikke en sjel. Plantene, som er vegetative og tar opp næring, vokser, eldes og dør, og har derfor en vegetativ sjel. Dyrene har alle disse egenskapene, men de kan også sanse verden omkring seg. De har behov som de kan tilfredsstille, og de har fordelene ved mobilitet. De har altså en motorisk og sensitiv sjel. Mennesket har også dette, men i tillegg har de også evnen til å tenke rasjonelt. (Martinsen, 1991, s. 57).

I *The Progress of the Soul* ironiserer Donne over Aristoteles forståelse av det sjelelige. Dette vises tydelig i det innledende epistelet i diktet. Det er spesielt hvordan den aristoteliske sjelen evner å ta animalsk eller vegetativ bolig er interessant:

To show, that in love’s business he should still
A dealer be, and be used well, or ill:
His apples kindle, his leaves, force of conception kill.

So, of a lone un haunted place possessed,
Did this soul’s second inn, built by the guest,
This living buried man, this quiet mandrake, rest.
No lustful woman came this plant to grieve,
But ’twas because there was none yet but Eve.

Out crept a sparrow, this soul’s moving inn,
On whose raw arms stiff feathers now begin

In this world’s youth wise nature did make haste,
Things ripened sooner, and did longer last;
Already this hot cock in bush and tree
In field and tent o’erflutters his next hen.
(148-150, 158-162, 180-182, 191-194)

Diktet beskriver her tre ulike tilnærminger til teorien om besjeling. For det første veksles det mellom en aristotelisk forståelse av vegetativ sjel og den mytiske *mandrake* – urten al rune – som ble antatt å ha menneskelige kvaliteter. Ikke bare ligner den på et behåret menneske med utstrakte armer, men den skulle angivelig også utstøte et skrik når den ble rykket opp av jorden. Myten figurerer både i bibelen og hos Shakespeare. Urten ble også brukt som både et afrodisia og et prevensjonsmiddel.²³ De seksuelle konnotasjonene i dette lille utdraget viser seg både i en *lustful* Eva, som i kraft av å være eneste kvinne hverken har bruk for de opphissende eller preventive egenskapene til urten, og i henvisningen til spurven. Det var en vanlig oppfattelse at hannspurvens avføring inneholdt stoffer som både skapte begjær og

²³ Oxford English Dictionary [2000]. Søkeord *Mandrake*:
<http://www.oed.com/view/Entry/113338?redirectedFrom=mandrake#eid>. Lest 18.11.2015

gjorde unnfangelse lettere. Spurven ble også ansett for å være svært seksuelt aktiv, og tok gjerne grådig for seg av *his next hen* (Donne, 1973, s. 508-509). Dette gir en indikasjon på en forståelse for både teori og myter. I beskrivelsen om hvorvidt mennesket evner å tenke rasjonelt, og hva eventuelt dette betyr, blir i god menippeisk ånd kontrastert i den sjelelige bevegelsen fra fisk til menneske: “He hunts not fish, but as an officer, / Stays in his court, as his own net, and there / All suitors of all sorts themselves enthral” (Donne, 1973, s. 187). Embetsmennene lider altså av et selvbedrag, og kan umulig tenkes å være rasjonelle mennesker. Heller ikke det humanistiske idealet, som jo må sies å være nedfelt å både tanken om rasjonalitet og religiøs nestkjærlighet, blir satt i et flatterende lys: “O might not states of more equality / Consist? and is it of necessity / That thousand guiltless smalls, to make one great, / must die? // Now he drinks up seas, and eats up flocks, / He jostles islands, and he shakes his firm rocks.” (Donne, 1973, s. 187). Det kan virke som jeget i *The Progress of the Soul* ser menneskets *raison d'être* fundert i et slags egoismens doktrine, og ikke slik han selv ser eller ønsker å se verden. For å forstå hvordan Donne så på disse spørsmålen vedrørende sjel er det fruktbart å gå tilbake til Marcilio Ficino.

Ficinos grandiose verk over den platonske teologien inneholdt atten bøker. Grunntanken kretset rundt tre hovedtemaer: den transcenderende sjelen, intellektet og kjærligheten. Først og fremst ønsket han å føre Aristotelisk epistemologi inn i et platonsk rammeverk der idéen om det evige var Gud. Gjennom en stor del av verket viste han hvordan sjelen, i sin grunnleggende ontologiske form, selv søker mot en forening med Gud, og at sjelens hovedanliggende av den grunn er separasjon fra dets jordiske hylster. Til forskjell fra den aristoteliske forståelsen, behøvde dermed ikke sjelen materie å virke gjennom (Hankins, 2007, s. 214). Han trakk også frem intellektet som en viktig bestanddel av det sjelelige på bakgrunn av menneskets evne til visualisering og konseptualisering. Denne evnen til å abstrahere fra det partikulære til det universelle og omvendt er for Ficino helt sentralt fordi konsepter har sitt tilhold i intellektet. Ficino skriver at “[...] the intellect is not only incorporeal but immortal too, since it always forms and perfects itself through itself by its own activity, forever understanding and willing” (Hankins, 2007, s. 215).

I *The Extasy* er denne billedliggjøringen av konsepter helt klart fremtredende. I diktet forestiller jeget sin og sin makes korporlige død. Det som imidlertid er mer interessant er hvordan han stiller seg tvilende til det eros vekstmuligheter i det hinsidige. Han skriver: “So must pure lovers' souls descend / T' affections, and to faculties, / Which sense may reach and apprehend, / Else a great prince in prison lies” (Donne, 1973, s. 55) Intellektet, som er en del av sjelens ontologi, har altså en immanent og selvgående faktor ved seg som angivelig

transcenderer fra mennesket det har hatt opphold i. Augustins skrev en gang, at i dødsøyeblikket er det den levende som dør, og ikke livet.²⁴ Ved å følge Augustin i dette kan man banalt si at menneskene levde kun for å dø, noe jeget i *The Ecstasy* ser ut til nekte å vedkjenne seg. Iboende i menneskers intellekt finnes også friheten til å velge. Om dette, som må sies å foregripe Kant,²⁵ skriver Ficino at mennesket:

[...] strives to reach God. However, because of the intermediate position of the soul, man can look upwards or downwards: he is free to reach towards the truth or ignore it. This emphasis on human choice and aspiration differs significantly from the emphasis on divine grace and election in protestant thought (Rivers, 1994, s. 36).

Det kan derfor virke som mennesket i sin sjelelige form har en mulighet til å utføre rasjonelle valg, og at Ficanos hovedoppgave derfor var å bevise dette ved å søke en viss konsensus mellom platonske og peripatetiske sannheter.

Før Ficino oversatte og kommenterte Platons *Symposium*, oversatte han også *Argonautika*, en Orfisk hymne angivelig fra 2. århundre evt. Orfeus sang om virkeligheten slik den utspilte seg før de gamle latinske gudene Saturnus og Jupiter. Midt i Chaos, altså gapet eller tomrommet før alt ble til, skriver Ficino: “[...] aller eldst, fullkommen i seg selv, og kløktig i mangt er Eros” (Ficino, 2015, s. 73). Som Berg skriver, kalte nyplatonikere som Ficino, Chaos for en verden uten form. Tilværelsen besto av tre verdener: engleånden, verdensaltets sjel og verdensbyggverket. Gud, den første beveger og opphav til alt, gir den første formløse og dunkle engleverdenen av sitt lys, som engleverdenen begjærlig strekker seg mot. Slikt sett er denne første bevegelsen av det formløse mot Gud kjærlighetens opprinnelse. Dette lyset er næring for kjærligheten. Bevegelsen fra det formløse til det formede er derfor kjærlighetens fullendelse (Ficino, 2015, s. 75). Idéen om eros som den eldste av alle krefter, må ha virket forlokkende på Donne. Vi tidligere sett at førstelinjen i *The Canonization* har potensiale for flere fortolkninger. I så måte kan det være interessant å trekke inn Ficanos *chaos* som et fjerde perspektiv, der jeget bryskt avviser noe annet enn kjærligheten som relevant.

²⁴ Augustine av Hippo *City of God*, kapittel fire: ”Thus, by the unutterable mercy of God, even the very punishment of wickedness has become the armor of virtue, and the penalty of the sinner becomes the reward of the righteous. For then death was incurred by sinning, now righteousness is fulfilled by dying.” <http://www.newadvent.org/fathers/120113.htm>. Lest 19.11.2015

²⁵ Kants tese om autonomi kretset omkring frasen *sapare aude*, ha mot til å bruke din forstand. Hovedargumentet var at selvstendige valg skal tas på bakgrunn av en *a priori* fornuft. Stanford Encyclopedia of Philosophy [2014]: <http://plato.stanford.edu/entries/kant-reason/>. Lest 19.11.2015

John Donnes forståelse av eros' virksomhetsområde alluderer ofte mot nyplatonske idealer. Samtidig søker det også mot det antropologiske og nærværende fremfor det statiske og distanserende. Kjærlighetsdiktene, det være seg sanger eller sonetter, elegier eller epistler, har en ting felles: de skaper en dramatik som setter et søkelys på hva som foregår når en er under Eros' innflytelse. Det handler om kropp, situasjoner og mellommenneskelige relasjoner og, som Helen Gardner skriver, finner man derfor ikke en "[...] brooding tone of memory og the poignant note of hope. It has the dramatic intensity of present experience. The situations that Donne's imagination dramatizes are bewilderingly varied" (Donne, 1965, s. xix). Gardner peker på et sentralt anliggende hos Donne. Diktene besitter en gjenkjennende nerve når de beskriver situasjoner i livet mens det utarter seg, det være seg utenfor hoffene; etter forelskelsen har lagt seg; under avvisningen; bak sløret av angst. Mangfoldigheten i de beskrevne situasjonene gjenspeiler mangfoldigheten i begjæret slik det kan oppleves. Noen ganger er jeget en forsmådd elsker. Dette ser vi blant annet i diktet *The Apparition*, når jeget i bitter sjalusi utbryter: *When by thy scorn, O murderess, I am dead, / and that thou think'st the free / from all solitation from me, / then shall my ghost come to thy bed, / and thee, feigned vestal, in worse arms shall see* (1-5).²⁶ Til tross for tittelen bærer med seg et element av noe overnaturlig, og trusselen om at jeget skal komme tilbake som et gjenferd, er dette kun et retorisk virkemiddel – et slags siste ord før han slamrer døren forbitret igjen etter seg. Når du ligger i hans armer, truer jeget videre, og han *whose thou art then, being tired before, / will, if thou stir, or pinch to wake him up, think / thou call'st for more, / and in false sleep will from thee shrink, / and then poor aspen wetch, neglected thou / bathed in a cold quicksilver sweat wilt lie / a verier ghost than I* (6-12). Det er ikke kvinnen jeget skal besøke, det er hennes nye elsker. Og når han ligger i sengen, sovende etter forrige samleie og blir vekket i troen på at hun *call'st for more*, skal jeget gjøre sin entré. A. J. Smith beskriver diktet som en kommentar til samtidens poetiske kotyme ved hoffene, der de i versene ofte utbrøt at kvinnens avvisning ville bli deres død. Referansen til den romerske guddinnen Vesta, som var et symbol på kyskhets, blir av jeget karakterisert som *feigned*, altså at hun opptrer med falsk jomfruelighet (Donne, 1973, s. 356). Dette er ikke en uskyldig avvisning, noe som viser seg i ordene *scorned og feigned*. De beskrivende adjektivene trekker diktet ned på et personlig plan i noe som må sies å være en fundamental distinksjon fra hoffpoetenes uskyldige metaforikk. Til tross for tvilen som ligger i underteksten skal en skal likevel ikke overse at dette kan dreie seg om noe humoristisk en kan si i fortrolighet til den man er glad i.

²⁶ A. J. Smith *John Donne The Complete English Poems* (1973). S, 42-43.

Man kan i så fall lese dette som om jeget med glimt i øyet forsøker å forsikre seg om partnerens troskap når han er vekk. På mange måter støtter også tittelen opp om dette. At det handler ikke om henne, men hva han skal gjøre når han angivelig vil omkomme av hennes handlinger, er nettopp det som gir utsagnet et komisk tilsnitt. Det vi er vitne til, som Gardner også påpeker, er hvordan kjent tematikk blir plassert i en nærmest kammerspillaktig situasjon der jeget – og den menneskelig psyken forøvrig når dens ekvilibrium blir utfordret – benytter alle argumenter uavhengig om de er moralske eller ikke.

I diktet *Confined Love*, stiller jeget opp en analogi mellom natur og umoral i forsøket på å overbevise kvinnen om å være utro med ham.²⁷ *Some man unworthy to be possessor of old or new love*, begynner han argumentet, og ved å henvise til duets ektemann: *himself being false and weak, / though his pain and shame would be lesser, / if on womankind he might his anger wreak* (1-4). Han kommer til å slå deg, sier han, fordi han er motsatt av det jeget påstår selv å være – falsk og svak. Spør deg selv, sier han, *one should but one man know; / but are other creatures so?// are sun, moon, or stars by law forbidden, / to smile where they list, or lend away their light? / are birds divorced, or are they chidden / if they leave their mate, or lie abroad a-night?* (6-11). Ja, sier jeget, selvsagt skal man være trofast, men hva med naturen selv? Den blir ikke fordømt for å låne vekk sitt lys like lite som fugler tar ut skilsmisse hvis de sover borte en natt. Analogien er overbevisende, men logikken – som den så ofte er hos Donne – stemmer ikke overens med argumentet. Dyrene, fortsetter han, *do no jointures lose though they new lovers choose* (12-13). Det samme gjelder skipene som *lie in harbours and not to seek new land* (15-16). Jeget forsøker å komme utenom det umoralske med utroskap ved å sammenligne naturen med kultur. I denne påstanden, som må sies å foregripe både Charles Darwin og Jean-Jacques Rousseau, påviser jeget menneskenes slektskap med dyrene. Forskjellen er klærne vi bruker og som jeget i pakt med dette synet forsøker å få av henne. Som et siste argument appelerer jeget til duets – for ham destruktive – hjemmesituasjon, og spør om det er riktig av hennes mann å bygge *fair houses, set trees, and arbours, only to lock up, or else let them fall?* (17-18). Allusjonen til Ovid er påfallende sterkt i dette diktet. I Ovids fjerde elegi fra *Amores I*, er settingen satt i et tenkt middagsselskap. Jeget, med sin status som hemmelig elsker, observerer duet og mannen hennes i stillhet mens hun blir kjærtegnet. Synet av hennes *candida* frembringer en dyrisk villskap i ham, som ”[...] in the power of another man, is enough to cause even a normal civilized human being to react with violence” (Ovidius Naso, 1973, s. 59). Jeget kommer

²⁷ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S, 49-50.

med flere anmodninger, der ett er at hun kommer tidlig, og ett annet er at hun gir ektemannen sterk vin slik at han sovner og de kan være sammen. Ellers, som han videre kontemplerer, ”At night her husband will lock her in, and i will follow sadly with welling tears right to the cruel door, where I am allowed to be” (Ovidius Naso, 1973, s. 64). Dyremetaforikken og bildet på den låste døren, blir nesten ordrett benyttet av jeget hos Donne. Det skal imidlertid bemerkes at Donnes jeg har bedre argumenter. Det er vanskelig å se for seg jeget gående med gråten i halsen utenfor døren hennes, til det er han for sikker på sin egen retorikk – han tar ikke nei for et svar.

Disse fornuftsstridige argumentasjonsrekkene må sies å være Donnes varemerke og kan settes i sammenheng med termen *metaphysical poetry*. Dette vil jeg likevel påstå er en gal term å sette på Donne. John Dryden skrev at Donne ”[...] affects the metaphysics, not only in satires, but in his amorous verse, where nature only should reign” (Eliot, 1993, s. 46). Dryden pekte på at Donne var en lærd intellektuell som inkorporerte naturens ofte uforklarlige fenomener i sin poetikk, og metafysisk poesi kjennetegnes gjerne ved bruken av obskur metaforikk, intellektualitet og oppfinnsomhet. Det legges stor vekt på paradokser og ironi, samt at diktene heller forfekter det dramatiske innholdet fremfor narrative og deskriptive. Samuel Johnson kalte *metaphysical poetry* en *discordia concors*, der de mest heterogene temaer er ”yoked by violence together” (Preminger & Brogan, 1993, s. 766-768). Et beskrivende eksempel på hva både Dryden og Johnson pekte på, vil slikt sett være diktet *The Flea* der jeget bruker en loppe som en metafor for et ønsket samleie. Et annet godt eksempel vil være *A Valediction: Forbidding Mourning*, der jeget sammenligner sin mannlige seksuelle kraft med den mekaniske funksjonen av et instrument. Det er likevel problematisk å skulle sette en slik merkelapp på Donne. Merkelappen, hvis styrke er å lette identifisering og klassifisering, vil i denne sammenhengen ha motsatt effekt fordi den vil innskrenke fremfor å forklare. Med dette mener jeg at ved å følge ett sett kriterier mister merkelappen sin relevans når poeten tar i bruk andre stilmidler, noe Donne gjør til gagns. T. S. Eliot peker på nettopp dette og skriver at ”It is difficult to find any precise use of metaphor, simile, or other conceit, which is common to all the poets and at the same time important enough as an element of style to isolat these poets as a group” (Eliot, 1921). Det Eliot imidlertid gjør, ved siden av å tilegne Johnsons manglende evner til å konkretisere termen *metaphysical poetry*, er å ta hans ”yoked by violence together”-kommentar på kornet. For Eliot var det et klart skille i renessansens poetiske landskap etter den jakobinske perioden. Donne hadde en ”[...] direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling”, som forsvant med Milton og Johnson og deres raffinerte lingvistikk.

Dette skapte en *dissociation of sensibility* (Eliot, 1921). Synspunktet Eliot fremmet var at sammenstillingen av uortodokse begreper og litterære krumspring ga Donnes dikt helhet nettopp fordi de fulgte tankens sporadiske hopp. Dette argumentet er det lett å inngå konsensus med. Mest av alt fordi det gjenspeiler Donnes forsøk på å føre sammen tidens tanker om den nye filosofien med følelsen av å elske, som igjen kan overføres til følelsen av å skrive om det å elske. Spørsmålet en derimot må stille seg er om dette heller har med poesiens ontologi å gjøre og ikke en distinkt metafysisk variant. Leishman, som går Eliot i møte med termen *dissociation of sensibility* og påstanden om at Milton og Dryden utarmet poesien, spør lettere sardonisk "[...] in his continual insistence on experience and exploration, is he not, perhaps, taking even their more serious poems too seriously, and neglecting, or under-emphasizing, even their very considerable element of play?" (Leishman, 1962, s. 95).²⁸ Kan det ikke være, spør Leishman seg videre, at Donne rett og slett benyttet seg av "[...] sheer invention, sheer wit and sheer paradox" (Leishman, 1962, s. 21). Dette har en sammenheng med at "[...] in almost all Donne´s best poetry there is a dramatic element, an element of personal drama, which is no less characteristic than the argumentative, scholastic or dialectical strain" (Leishman, 1962, s. 20). Det en kan si når en skal beskrive Donnes bruk av metafysiske poetiske virkemidler, er gapet mellom signifikanten, altså det konkrete motivet, og signifikatet, den abstrakte idéen. Det kan også virke som om jo større dette gapet er, jo mer vellykket er den såkalte metafysiske metaforen. Med tanke på Donnes vidd, lekenhet og det faktum at flere ulike nyord tilskrives ham, gjør at jeg i dette tilfellet er tilbøyelig til å låne et øre til Leishmans utlegning.

Fortellerperspektivet i Donnes dikt er som regel mannlig og førstepersons foruten et par tilfeller der diktene beskriver situasjonen sett med kvinnelige øyne. Dette ser vi i diktene *Break of Day* og *Sappho to Philaneis*.²⁹ Sistnevnte tar for seg Sapphos angivelige lesbiske erotikk, og er et godt utgangspunkt ved diskusjoner om det Paula Blank kaller Donnes homopoetikk. Ved første øyekast kan en anta at diktet har som mål å sjokkere – eller muligens opphisse – de som leste det:

²⁸ Leishman kommer samtidig med en polemikk av Eliot ved å påpeke grunnleggende uenigheter fra han skrev *The Metaphysical Poets* i (1921) til *Donne in our time* (1931). Det kan virke som, skriver Leishman, at "Mr. Eliot seems to have lost some of his earlier enthusiasm for Donne" og sikter da til Eliots beskrivelser av Donnes poesi til først inneha *unity*, for deretter mangle den helt. J. B. Leishman *The Monarch of Wit* (1962). S. 96.

²⁹ Helen Gardner, i motsetning til H. J. C. Grierson, har satt sin tvil til *Sappho to Philaneis* opphav. Hun skriver: "I hesitated for a long time over this poem, but I have come to the conclusion that, in spite of its appearance in the first edition of Donne´s poems and its inclusion in the manuscripts of Group II, it is to uncharacteristic of Donne in theme, treatment, and style to be accepted as unquestionably his" (Donne, 1965, s. xlvi). Dette sier noe om mystikken rundt Donne, der både hans poetikk og noen av diktene opphav, har vist seg vanskelig å fortolke. Diktet kan leses i A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S. 127-129).

Hand to strange hand, lip to lip none denies; / why should they breast to breast, or thighs to thighs? / likeness begets such strange self flattery, / that touching myself, all seems done to thee. / Myself I embrace, and mine own hands I kiss, / And amorously thank myself for this (49-54)

Passasjen beskriver eksplisitt en Sappho som onanerer, men det er ikke diktets egentlig tematiseringspunkt. Dette blir tydeliggjort i diktets begynnelse. Hvor er den hellige flammen poesien sies å ha, åpner diktet spørrende: *is that enchanting force decayed? / Verse, that draws Nature's works, from Nature's law, / Thee, her best work, to her work cannot draw. / Have my tears quenched my old poetic fire; Why quenched they not as well, that of desire?* (1-6). Som Blank skriver, handler dette om identitet og kunstens reproduksjonsevne. Donnes Sappho, fortsetter hun, "is one of numerous Renaissance works that participate in common discourse of likeness in love, his Sappho appeals to physical identity – the "sameness" of the bodies of two women – as the basis of an idealized passion" (Blank, 1995, s. 359). Donnes interessefelt – her som i nesten all hans lyrikk – dreier seg med andre ord om Sapphos evner som poet og poesiens manglende kraft til å reprodusere virkeligheten. Det er altså en undring og en frykt til stede jeget søker svar på – om mulig for å unngå selv. Det kan nesten virke som om spørsmålet jeget søker svar på er muligheter for reelle beskrivelser av følelser gjennom poesi, og hvis jegets *poetic fire* har slukket kan like gjerne begjæret slukke også.

Essayet til Blank er tankevekkende på flere måter, men det som fanger interessen mest er hvordan hun går den påståtte misogynien i flere av Donnes dikt i møte.³⁰ Et av hennes referansepunkt er elegien *The Comparison*, og jeg kan forstå hvorfor. Elegien tar for seg en sammenligning mellom jegets og duets kvinner: "Such are the sweat drops of my mistress' breast. / And on her neck her skin such lustre sets, / They seem no sweat drops, but pearl carcanets. / Rank sweaty froth thy mistress' brow defiles, / Like spermatic issue of ripe menstruous boils" (Donne, 1973, s. 103). Den groteske sammenligningen er gjennomgående i diktet. Til tross for at det er tydelig hvem som er jegets kvinne – *my* og *her* – benevnes duets kvinne som – *thy* og *her*, hvilket vil si at det i diktet kan være vanskelig å gi en klar distinksjon på hvem som er hvem. Denne tilsløringen er ikke tilfeldig, og diktets siste tre stavelser kan gi et mulig svar: "And such in searching wounds the surgeon is / As we, when we embrace, or touch or kiss. / Leave her, and I will leave comparing thus, / She, and comparisons are odious" (Donne, 1973, s. 104). For jeget er det en meningsløs affære å skulle

³⁰ *A masculine persuasive force*, er Stanley Fish sitt tilsvaret til det han mener er jegets dominanse og nedsettende beskrivelser av kvinnen. Les *Soliciting interpretation: Literary theory and seventeenth-century English Poetry* (1990). S, 223-252.

sammenligne kvinner. Ikke bare er det *odious*, men også noe som er nedtegnet i poesien. Møtet med virkeligheten, altså at de *embrace, or touch or kiss*, er det eneste som betyr noe fordi alt annet er fiksjon. Heri ligger også Blanks argument: jegets bekymring i begynnelsen over Sapphos og poesiens manglende evner til å *draw nature's work*, er ikke et misogynistisk anliggende, men "[...] frustration – directed, finally, towards poetry itself" (Blank, 1995, s. 361). Catherine Bates, som i stor grad virker enig med Blank, skriver at Donnes seksualitet, kvinner og beskrivelser av ulike kjønn, er "[...] always "performatively enacted" rather than innate [...] a piece of play-acting: an "entering-into" (Bates, 2016, s. 7).

At Donnes kjærlighetspoesi opptrer med mange ansikter og enda flere avbildninger, er et udiskutabelt faktum. Vi har sett hvordan Donne har gitt eros et ansikt ved å trekke det ut fra den teologiske skyggen. I neste kapittel vil det bli tydelig hvordan Donne benytter dette for å svare på ulike problemstillinger, som jeget enten selv setter opp eller som er en del av en større diskusjon. Det betyr at det vil bli undersøkt hvordan jeget i diktene svarer på det som må sies å være den største antropologiske diskursen fra antikken til moderne tid – sammenhengen mellom kropp og sjel.

3 To lesninger: kropp og sjel

I

Kropper i ulike fasonger

Som nevnt i *Song of Songs*, handler John Donnes kjærlighetspoesi også om kropper som kan berøres. Patrick Cruttwell beskriver tre distinkte mønstre for seksuell kontakt i elisabethansk og jakobinsk lyrikk. For det første er det den monogame kontakten som viser seg slik kirken har bestemt ekteskapet skal være, sakramentalt og nestekjærlig. Dette er et mønster som er svært tydelig i dikt som *A Valediction: Forbidding Mourning* og *The Canonization*. For det andre er det en libertinsk og kjettersk tone, som i all sin Ovidske lek, spiller på idéen om løssluppen seksualitet og kropper uten klær. Diktet *The Sun Rising* og elegien *To his mistress going to bed* innehar denne tematikken. Diktene *The Ecstasy* og *The Relic*, som må sies å passe inn i det siste mønstret, kretser omkring kjærligheten som en nyplatonisk og petrarkisk idé, og identifiseres med avstand og foreningen av et ideal som transcenderer kroppen og reduserer den til et midlertidig hylster for det som eventuelt måtte komme etterpå (Donne, 2007b, s. 328-331). Spesielt er det dikotomien mellom avstand og nærhet som blir utfordret, og det kan synes som om jeget fremmer et nytt idealparadigme som har beveget seg fra kvinnen som ikon til kvinnen som kropp.

Elegi XIX: *To his mistress going to bed* er en av Donnes mest kjente elegier.³¹ En av grunnene til dette er selvsagt det Gardner skriver om nærværet, som er så fremtredende at følelsen det frembringer ved lesning ofte kan legge skam på bluferdigheten til selv en moderne leser. Samtidig skyldes nok også om hvordan det benytter seg av – og overskrider – form og innhold fra andre poetikker. Historisk er elegien forstått som et dikt for å uttrykke sin sorg og for å minnes en avdød. Formen, som Horats i sin tid kalte *verses unequally joined*, bestod av kupletter med henholdsvis et heksameter etterfulgt av et pentameter – derav

³¹ Donnes elegi *To his mistress going to bed*, ble ansett for å være for eksplisitt til å få være med i 1633-utgivelsen. Den ble heller ikke med i en nyutgivelse i 1635, men dukket først opp i 1669. At nummereringen er nitten – XIX – er problematisk fordi det finnes ingen spor av at Donne hverken nummererte eller satt navn til sitt tekstmateriale.

navnet.³² John Donne, og spesielt Christoffer Marlowe, var foregangsmenn i introduseringen av romersk kjærlighetslyrikk til det engelske språket. Der den elisabetanske poesien fremholdt Horats forståelse av elegi, paret med den petrarkiske henvendelsen til det kvinnelige begjærsobjektet, ble det nå forfektet en mer direkte tiltaleform og mer konkrete seksuelle situasjonsbeskrivelser (Donne, 2010, s. 287). Leishman er enig i dette synspunktet, men legger også til at "[...] Donne seem to have set a new fashion of writing short but very concentrated poems [...]" (Leishman, 1962, s. 17). Leishman sikter i dette tilfellet til den tidligere Spencer der lange narrative og heroiske dikt var den foretrukne poetiske formen. Det var likevel en sterk påvirkning av romersk litteratur og spesielt til Ovid.

Come, Madam, come, utbryter jeget i åpningssetningen av *To his mistress going to bed*.³³ Apostrofen er tilsynelatende høflig og distansert, men resten av kupletten bebuder likevel en innstendighet og en utålmodig tone: *all rest my powers defy, / Until I labour, I in labour lie*. Jeget nærmest bobler over av virketrang han er nødt til å få omsatt, og han kan umulig finne hvile før han er i bevegelse. Paradokset det spilles på er verbene *arbeide* og *ligge*. Hvis en ser bort fra den seksuelle referansen, som også kan være en passiv aktivitet, fremkommer det jo at jeget skal arbeide mens han ligger. Samtidig kan det også være at han ligger under for arbeid, at han kun ønsker bevegelse i hverdagen. At det omhandler seksuell aktivitet blir likevel tydelig i neste sekvens:

The foe oft-times having the foe in sight,
Is tired with standing though they never fight.
Off with that girdle, like heaven's zone glistering,
But a far fairer world encompassing.
Unpin that spangled breastplate which you wear,
That th' eyes of busy fools may be stopped there.
Unlace yourself, for that harmonious chime
Tells me from you, that now 'tis your bed time.
(3-10)

Jeget, som i dette tilfellet sammenligner oppfordringen til duet med en konfliktmetafor, er interessant av flere grunner. Den mest åpenbare er bruken av utvidede metaforer – *conceits*.³⁴

³² Heksameteret besto av seks stavelser og pentameteret av fem. Selv om elegien tradisjonelt sies å være tiltenkt et tap, ble det i romersk poesi, og spesielt med Catull og Ovid, vanlig å tilskrive elegien til kjærlighet eller et begjærsobjekt: <http://global.britannica.com/art/elegy>. Sitatet fra Horats er hentet fra hans *Ars Poetica* [19 FVT], og kan leses i Robin Robbins *The Complete Poems of John Donne* [2010]. S, 287.

³³ Alle henvisninger fra *Elegi XIX To his Mistress Going to Bed*, og er hentet fra A. J. Smith *John Donne The Complete English Poems*. S, 124-125.

³⁴ Donnes conceits, etymologisk fra italienske concetto med flertallsformen concetti, kjennetegnes ved at de ofte går over flere linjer og gjerne som en gjennomgangstematikk. Donnes metaforikk er gjerne preget av å være

Jeget sammenligner seg med en soldat på en slagmark der kvinnen, som for øyeblikket beskytter seg bak en ornamentert *breastplate*, er hans motstander i en *fight* hans forføring skal strippe henne for. Disse to fiendene er tydeligvis *oft-times* i konflikt med hverandre, faktisk så ofte at jeget, og mer spesifikt hans ”erect tumid penis”, som Smith skriver, nærmest svulmer over av forventning til krigsbyttet (Donne, 1973, s. 448). Metaforen henviser til en slags petrarkisk avstandsbeundring, og er på overflaten ment for å skape et bilde for kyskhets. Dette er et bilde uten kontakt mellom jeget og duet. Dette viser seg imidlertid ikke å holde vann fordi den har tilhold i et paradoks. Jeget og duet er *foes*, og det forventes derfor helt korrekt at de skal være fiender. Men, som jeget sier, *they never fight*, hvilket indikerer at relasjonen ikke er preget av en forførelse som skal overvinnnes ettersom disse to kjenner hverandre godt. De har hatt denne konflikten tidligere, og jeget og duet spiller en velkjent rolle de begge vet utfallet av.

Off with that girdle, sier jeget, og sammenligner korsettet som holder henne på plass som så enorm at den kan omfavne stjernehimelen. Det mest fremtredende tegnet på at disse to kjenner hverandre er lyden av skinnsnorene på korsettet. Lyden de skaper ved oppsnørningen er for jeget en *harmonious chime*. Det skaper visshet om at *now 'tis your bed time*. Viriliteten, som Smith korrekt retter mot ordet *standing* i linje fire, har en utålmodighet i seg: *Off with that happy busk, which I envy, / That still can be, and still can stand so nigh*. Det kan virke som om jeget er klar over at denne ereksjonen er ferskvare, for som han sier så er den jo *tired with standing*. Dette gjør at han titter med misunnelse mot duets korsett som var tradisjonelt laget av ben eller tre på den tiden, og som derfor ikke mistet sin fasong i uvær eller trekkfulle rom. Jeget fortsetter med å beskrive plaggene som faller, og kroppen på elskerinnen som sakte kommer til syne:

Your gown going off, such beautiful state reveals,
 As when flowery meads th' hill's shadow steals.
 Off with that wiry coronet and show
 The hairy diadem which on you doth grow;
 Now off with those shoes, and then safely tread
 In this love's hallowed temple, this soft bed.
 In such white robes heaven's angles used to be
 Received by men; thou angel bring'st with thee
 A heaven like Mahometh's paradise; and though,
 Ill spirits walk in white, we easily know
 By this these angels from an evil sprite,
 Those set our hairs, but these our flesh upright.

absurd, metafysisk og ikke umiddelbart gjenkjennelig. Oxford English Dictionary [1692]: <http://www.oed.com/view/Entry/38199#eid8648694>. Lest 11.12.2015

Jeget sammenligner synet av kroppen til elskerinnen med en eng blomster, som etter å ha ligget i fjellets skygge, brått trer frem i alle sine farger. Naturmetaforikken fortsetter med at jeget lett ber henne ta av seg skoene, for hverken i en myk eng av blomster eller i en seng, er det behov for sko. Skoen som symbol har i følge Emanuel Swedenborg flere betydninger. I antikken sto den for frihet, men den har senere fått ansett som et symbol for både ydmykhet og noe avskyelig. Den symbolske markøren som stikker seg ut, og som mest sannsynlig er den meningsbærende, er skoen som et symbol for det kvinnelige kjønnsorganet (Cirlot, 1971, s. 295-296). Det er i så henseende plausibelt å tenke seg at oppfordringen til å ta av seg skoen er en oppfordring til å blottlegge seg. Det kan også synes som om jeget, i dette skinnets verdighet han for øyeblikket har ikledd seg, etterligner den poetiske sjangeren *Blason*, der den handlende i diktet beskriver kvinnens fysiske attributter etter hvert som de avslører seg under plaggene. *Blason* var nært forbundet med den satiriske genren, og da spesielt effictio-tropen, som nettopp omhandler kropp (Preminger & Brogan, 1993, s. 142). Det vil ikke være en overdrivelse å si at Donnes dikt er gjennomsyret av satiriske elementer, og påstanden om *Blason* kan derfor delvis sies å stemme. Vi ser her igjen hvordan Donne manøvrerer seg gjennom ulike klassifikasjoner.

Sammenligningen av kvinnen som en engfigur nevnes tre ganger på fem linjer, og må sies å være et sterkt premiss for hva jeget mener. Det nøstes ut en kløktig utvidelse av denne engmetaforikken ved at jeget skiller mellom flere typer engler. Man har den vanligste forekomsten, som mytene sier menn har opplevd i sine *white robes*, og som bringer med seg lovnad om *Mahometh's paradise*.³⁵ Samtidig nevnes det også at *ill spirits walk in white*. Vi ser her en "double pun", altså et ordspill inne i ordspillet ved at "Evil spirits sometimes masquerade as angles to deceive men" (Donne, 1973, s. 449). Smith skriver at dette kan være en karakteristikk av kvinnen, noe som virker plausibelt. Likevel, *we easily know*, sier jeget, fordi der *evil spirits* får håret til å reise seg får den ekte kvinnen jegets *flesh upright*.

Tiltalen til kvinnen, som begynte høflig med *madam* og *you*, har nå endret seg til *thou*, *thee* og *our*. Der de første to ordene forsøker å maskere den underliggende seksuelle tonen i elegiens begynnelse med et skinn av petrarkisk distanse, lar de tre neste jegets

³⁵ Mahometh, som er en avart av Mohammed, blir i denne sammenhengen en henvisning til den angivelige lykken en skulle få i himmelen når sytti-to jomfruer skulle stå til ens disposisjon. Oxford English Dictionary, søkeord *Mahometh* [2000]: <http://www.oed.com/view/Entry/112410?redirectedFrom=mahomet#eid>. Lest 21.12.2015

intensjon komme til overflaten. Dette fordi tiltaleformene har endret seg til nært og personlig samtidig som jeget inkluderer seg selv og hans ereksjon. Den endelige vendingen mot full nærkontakt, som muligens også er den mest siterte av Donnes elegier, kommer til syne i neste del av diktet:

Licence my roving hands, and let them go
Before, behind, between, above, below.
O my America, my new found land,
My kingdom, safeliest when with one man manned
(25-28)

Gi meg din tilatelse til å la mine hender vandre, utbryter jeget, og innlemmer de samtidig i en metafor for utforskning og ekspedisjon ved å sammenligne kroppen til duet med det relativt nylig oppdagede Amerika. Innad i Donne-forskningen har dette avsnittet gitt grobunn for mye spekulasjon. Noen, som Constance Jordan, fremholder at dette er et klare misogyne trekk som har sitt opphav i at det anglikanske statsoverhodet var en kvinne på den tiden elegiene angivelig ble skrevet. Utsikten til å ha en kvinnelig monark "could hardly have been regarded with anything but concern; and the actual presence of a woman on the throne in England gave focus to a debate about the legitimacy of woman's rule" (Guibbory, 2015, s. 90). Dette gir mening hvis en leser setningen *My kingdom, safeliest when with one man manned* rent denotativt, altså at samfunnet er best tjent med et maskulint statsoverhode. Guibbory forfølger denne politiske ideen når hun skriver at siden det er kvinnen som deler ut denne tillatelsen siden det er henne som er monark. Men, sier Guibbory, i det øyeblikket mister også monarken sitt herredømme og jeget går fra å være en oppdager til å bli en erobrer som krever hennes kropp som sitt land (Guibbory, 2015, s. 99). Jeg kan se hvorfor Guibbory i denne sammenhengen tolker jeget i et misogynt og mannsjåvinistisk lys, og spesielt med tanke på det kvinnelige statsoverhodet. Dette er likevel et blick som har restriksjoner heftet ved seg fordi restriksjonene reduserer Donnes jeg til å være et resultat av samfunnets sosiale energi fremfor individets poetiske utfoldelse.³⁶

Sosial energi, skriver Stephen Greenblatt, er "Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience [...]" (Greenblatt, 1988, s. 19). Med det mener han at fenomener slik de blir oppfattet i samfunnet tas opp i litteraturen og omvendt; de nærer av hverandre og definerer hverandre. Slikt sett blir kultur behandlet som tekst og tekst som et underliggende

³⁶ For en mer diplomatisk fortolkning av Donnes påståtte misogyni, les Ilona Bells *The women in Donne's poems* i *The Cambridge Companion to John Donne* (2006), s. 212-214.

kulturuttrykk. Å skulle fortolke litteraturen slik – spesielt litteratur fra den europeiske renessansen – vil være å innta et nyhistorisk perspektiv. Til tross for en immanent motstand mot å tre en teoretisk overbygning ned over litteraturen, med en påfølgende kritikk for nettopp dette, står den likevel ikke uten metodologi, som i dette tilfellet er nykritikkens nærlesning. Det er likevel distinksjoner, og som Greenblatt skriver, ”Where traditional ‘close readings’ tended to build toward an intensified sense of wondering admiration, linked to the celebration of genius, new historicist readings are more often sceptical, wary, demystifying, critical, and even adversial (Gallagher & Greenblatt, 2000, s. 9). Nyhistoriske lesninger er diskursorienterte og kontekstuelle. Det er gjerne et underliggende maktelemente til stede. Vi har tidligere vært innom hvordan Donne uttrykker seg ulikt i korrespondanse, dikt og prekner. De alle disse er at de innehar en definisjonsmakt. Slikt sett blir Greenblatts tanker svært så relevante på Donnes dikt.

Imidlertid er det slik – for å gå tilbake til diskusjonen med Guibbory – at denne *licence* duet gir til jeget allerede har blitt gitt. Dette fordi erobringen er en del av en seksuell lek de begge er enige i utfallet av, noe som viser seg i endringen av tiltaleform og den lekne ereksjonsmetaforikken. Som vi blir oppmerksom på videre i diktet, har utfallet – det være seg politisk eller mannssjåvinistisk motivert – samme seksuelle *cul de sac*:

My mine of precious stones, my empery,
 How blessed am I in this discovering thee!
 To enter in these bonds, is to be free;
 Then where my hand is set, my seal shall be.
 Full nakedness, all joys are due to thee.
 As souls unbodied, bodies unclothed must be,
 (29-35)

Denne sekslinjers sekvensen, som alle har en feminin utgang med vokalen –e, og som slik sett indikerer et skille, gir til kjenne en bejaende epifor. Om jeget får virkeliggjøre sin tenkte ekspedisjon *before, behind, between, below, above*, og finner tilhold hennes etterlengtede *centric part*,³⁷ altså i hans *mine of precious stones*, vil han også få eller kunne gi et klimaks som kan sammenlignes med vokalenes lange utglidning. Denne tolkningen finner sin styrke i setningen *to enter in these bonds, is to be free*. Ved første øyekast kan det se ut som Donne setter opp et paradoks fordi det er umulig å være bundet og samtidig fri. Men, siden båndet det refereres til er kjønnsorganenes bånd under kopulasjonen, løses dette paradokset opp. Den

³⁷ En av mange henvisninger til en kvinnes kjønnsorgan i Donnes dikt. Dette fra Elegi 18 *Love's Progress*: ”So we her airs contemplate, words and heart, / And virtues ; but we love the centric part”. Linjene 35-36

påfølgende orgasmen jeget foregriper, som i renessansen ble betegnet til å være en *la petite mort*, har her flere konnotasjoner.³⁸ Ved siden av å referer til *den lille død*, en foretrukken konsekvens av seksuell aktivitet, kan den også forstås som et religiøst dødsønske der friheten befinner seg i det hinsidige. I tillegg kan det også være et symbol på et ekteskap mellom en mann og en kvinne. Slikt sett kan en si at paradoksets likevekt elegant balanserer mellom utukt og fromhet.

For Guibbory, derimot, er det endelige beviset på den politiske misogynien stedet jeget legger hånden og fester sitt segl. Med jegets nye status som monark etter erobringen av det kvinnelige kontinentet, har han nå i kraft av sin stilling endelig lov til å sette et segl (Guibbory, 2015, s. 99). En slik tolkning har minst to problemer heftet ved seg. For det første er det gjennom *O my America, my new found land* både en allusjon til øya Newfoundland og til de som først oppdaget den.³⁹ Diktet dreier seg om det uutforskede kontinent og ikke en kjent politisk hjemmeatmosfære. For det andre er kvinnen tradisjonelt blitt forbundet med moder jord og frodig skog, og etter jegets oppdagelsesferd og *new found land* er han både en seksuell og historisk erobrer. Seglet han setter etter denne fysiske vandringen over duets kropp, markerer stedet for penetrering og er dermed ikke et bevis for eiendom slik Guibbory velger å tolke det. At jeget omtaler seg som en erobrer er en kløktig kontruert og gjennomgående metafor. Den gjør tematikken mer koherent enn om den kun skulle inneha et undergravende politisk og personlig motiv. I neste passasje konsentrerer jeget seg videre om nok en erfaring fra en kvinnes natur:

Gems which you women use
Are like Atlanta's balls, cast in men's views
That when a fool's eye lighteth on a gem,
His earthly soul may covet theirs, not them.
Like pictures, or like a books' gay coverings made
For laymen, are all women thus arrayed;
Themselves are mystic books, which only we
Whom their imputed grace will dignify
Must see revealed.
(35-43)

³⁸ I Elisabethansk og Jakobinsk poesi var verbet *to die*, en metafor for orgasmen. Det ble antatt at i klimaksøyeblikket opplevde man en liten død – *la petite mort*.

³⁹ Oxford English Dictionary. Søkeord: Newfoundland. Skal angivelig ha blitt oppdaget mot slutten av 1400-tallet, og er nevnt i en av Drakes nedtegnelser fra 1589:
<http://www.oed.com/view/Entry/126564?redirectedFrom=new+found+land#eid>. Lest 5.1.2016

Gruvedriftmetaforikken fra forrige passasje – *My mine of precious stones* – fortsetter å bre seg utover, men er nå utvidet til å omhandle hvordan menn lar seg forføre av kvinnekroppen, og da spesielt i similen mellom den nakne kvinnen og juveler. De er som Atlantas kuler og på samme måte som i myten blir mannen – *the fool* – blendet og avledet fra sitt egentlige gjøremål.⁴⁰ I tillegg til å bli sammenlignet med edelstener fortsetter similen med at kvinnen også er som omslaget på en bok. De er *mystic books* som hun gjennom hennes gunst – hennes *imputed grace* – lar ham lese innholdet av. A. J Smith skriver at dette også alluderer til den kalvinistiske doktrinen om de utvalgte få der nåden ikke var noe man kunne oppnå gjennom handling, men måtte bli utdelt eller gitt (Donne, 1973, s. 450). I samspill med similen om Atlanta skaper dette et sterkt bilde på hvordan jeget opplever en kvinnes temperament. For å styrke dette bildet av kvinnen ytterligere forekommer det også en utstrakt bruk av konsonanten -s. *Atlanta's balls, cast, men's views, fool's, his, soul, theirs, pictures, book's, coverings, themselves, mystic* gir et vislende uttrykk, som en slags edens slange, noe som skaper et audiovisuelt bilde på uberegnelighet og sluhet. At dette skulle ha politiske understrømmer, som Guibbory og Jordan har latt seg lede å tro, vil i så fall ikke bare bryte med den erotiske elegiens form, men også dens innhold, spesielt hvis diktets metaforer skal gjøres koherente og meningsbærende. Avslutningen, som inneholder jegets siste argument for kroppslig nærhet, befinner seg både i og utenfor logikken; det vil si jegets logikk:

Then since i may know,
 As liberally, as to a midwife, show
 Thyself: cast all, yea, this white linen hence,
 Here is no penance, much less innocence.
 To teach thee, I am naked first, why then
 What needst thou have more covering than a man.
 (42-48)

Legg all bluferdighet til side, sier jeget, jeg kjenner deg slik en jordmor gjør. Referansen til jordmoren innbyr ikke til varm erobring, men heller til kjølig rasjonalitet der blygsel er det siste som bør vies oppmerksomhet. Denne sammenligningen jeget gjør av seg selv virker underlig, spesielt med tanke på den tidligere kurtisens lekenhet. Likevel har metaforikken en logisk forklaring: siden han har sett så mye av hennes kropp som en jordmor, så trenger hun

⁴⁰ I fragment 14 av Hesiods *Catalogues of Women*, finnes myten om Atlanta. Hun var en vakker og hurtig kvinne som ikke ville la seg gifte bort uten å ha blitt vunnet over i et løp. Myten sier at Afrodite, for at hun skulle gifte seg med Melanion, kastet ut tre gyldne epler som distraherer henne såpass at hun til slutt tapte løpet og med det måtte gifte seg [ca. 800 FVT]:
<http://www.theoi.com/Olympios/AphroditeFavour.html#Hippomenes>. Lest 7.1.2016

ikke *more covering than a man*. Jegets logikk, som kan virke brå og kontrollerende, blir i neste linje forsøkt ufarliggjort med setningen *to teach thee, I am naked first*. Jeget peker altså på en logikk det ikke går an å komme utenom, og til tross for sammenligningens ekstremt deskriptive nærhet er den også erotisk og intim på samme tid. Jordmormetaforen passer slikt sett inn diktets organiske enhet, der diktets hovedmotiv – forførelsen – også naturlig nok leder til graviditet, noe jordmoren er deltakende i på fødselens oppløpsside.⁴¹ Diktet har dermed ikke bare en organisk naturlighet ved seg som både følger tematikkens modning og syklus, men også dets konstruksjon og bærende element.

Vedrørende konstruksjon er det naturlig å låne et øre til Cleanth Brooks. Når Brooks skriver om ironi som et strukturelt prinsipp, så mener han hvordan et bestemt ord blir meningsbærende for diktets harmoniske enhet. Til tross for det disharmoniske bildet ordet *midwife* skaper i denne forføriske situasjonen, sier det likevel mye om dets mening. Kontekst, skriver Brooks, ”gir en spesiell betydning til det enkelte partikulære ord, bilde eller uttrykk. Når bilder lades på denne måten, blir de symboler, og slike ladete formuleringer blir til dramatiske yttringer [...] enkeltdelene modifiseres ved det påtrykk konteksten utøver på den” (Kittang, 2003, s. 60-61). Det kan dermed virke som jegets underliggende motiv dreier seg om familistiftelse. Dette støttes av den naturlige prosessen i diktet fra kurtise til samleie, som igjen kan resultere i et barn. Argumentet er plausibelt med tanke på Donnes tilbakevendende tematikk – kjærligheten mellom mann og kvinne. Før dette overordnede målet kan bli en realitet for jeget, er han avhengig av en form for resiprositet med duet, og det er nettopp her Guibbory feilaktig tolker setningen *licence my roving hands* til å være politisk. Jeget er nemlig ikke fornøyd med å bare være en erobrer, han vil ha autentisiteten og hengivenheten som ligger i bakenfor tillatelsen. Det er vel ikke urimelig å påstå at det ikke finnes noen større kjærlighetserklæring enn ubegrenset tilgang til partnerens kropp.

Et annet aspekt ved diktet som har voldet bry, er setningen *here is no penance, much less innocence*.⁴² Det ble antatt at 1669-utgivelsens *there is no penance due to innocence* var en oppmykning av teksten fordi det skulle forestille Adam og Eva før fallet, og at dette var en slags advarsel mot å gjennomføre det som bebudes tematisk (Empson, 1993, s. 8). Selv om

⁴¹ Samuel Taylor Coleridge, som hentet begrepet om organic unity fra Schlegel, fremhevet poesien vekstpotensial som meningsbærende for dens tematikk: “[...] for Coleridge, the term ‘organic’ itself symbolizes, aesthetic organicism as a living organ in the literature and art. It has organic unity and organic synthesis between reason and intuition and between the conscious and the unconscious. It is a process that grows”. Richard Hee-Chun Park *Organic Homiletic* Samuel T. Coleridge, Henry G. Davis, and the New Homiletic. 2006, side 20-21.

⁴² I ulike MSS har denne setningen blitt forandret til *there is no penance due to innocence* [1669]. Smith, som Gardner, har beholdt den ‘originale’ tegnsettingen fra manuskripter 1633-utgivelsen opprinnelig var basert på. Les Helen Gardner *John Donne: The Elegies and The Songs and Sonnets* [1965], sidene lxiv-xcv.

Empsons argument gir mening – det er ingen penetrering – blir likevel tolkningen underlig restriktiv og malplassert. Ikke bare bryter påstanden mot det overordnede temaet i diktet, men også mot strukturen som leder frem til dette øyeblikket. *Licence my roving hands*, egget han tidligere, dette har vi da gjort *oft-times*. Hvorfor denne plutselige avvísningen, kan det nesten virke som han tenker før han i en kraftfull apostrofe utbryter *show thyself!* Her er ingen skam til stede, så kast til side disse hvite lakenene, du er ikke så uskyldig som du påstår å være. Denne dobbelte henvisningen om både *no penance*, for å berolige henne slik at de kan fortsette å gjøre som de har gjort, og den ildfulle bemerkningen av hennes uskyld, viser seg også i et annet dikt av Donne: *The Flea*.⁴³

Selv om dette er en del av Donnes *Songs and Sonnets*, er de tematisk ganske identiske: jeget ønsker naken hud mot sin, og han benytter alle retoriske midler for å oppnå dette, både reelle og metafysiske:

Mark but this flea, and mark in this,
 How little that which thou deny'st me is;
 Me it sucked first, and now sucks thee,
 And in this flea, our two bloods mingled be;
 Confess it, this cannot be said
 A sin, or shame, or loss of maidenhead,
 Yet this enjoys before it woo,
 And pampered swells with on blood made of two,
 And this, alas, is more than we would do.
 (1-9)

Den gjennomgående og utvidede metaforen som spiller opp er bruken av en loppe som et seksuelt symbol. Smith, som tilskriver bildet av loppen til Ovid, sier at han [Ovid] ofte uttrykte en ironisk sjalusi mot loppens tilgang til elskerinnens kropp, men også dens endelikt, som ofte inntraff i klimaksets øyeblikk fra hennes harde håndflate (Donne, 1973, s. 376). *Mark in this flea*, sier jeget, og henviser til loppens umerkelig bitt. Å skulle nekte ham tilgang til hennes kropp er absurd, fordi hun ikke en gang ville merket det. I tillegg, sier han, så har denne loppen, som først bet deg og så meg, nå blandet vårt blod i sitt indre. Jegets logikk henviser til den aristoteliske forståelsen av et samleie, det vil en aktivitet som blandet mannen og kvinnens blod. Siden loppen kan gjøre dette uten skam eller tap av jomfrudom, da kan også de gjøre dette. Denne pseudo-logikken jeget benytter er også den samme som blir brukt i *To his mistress going to bed* med jordmor-similen. Det interessante er hvordan jeget utvikler dette ulogiske motivet utover i diktet med flere, og for ham, sterkere beveggrunner for at de

⁴³ John Donnes *The Flea* er hentet fra A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 58-59.

skal inngå i en form for seksuell aktivitet. Ben Saunders skriver at det er denne argumentasjonsfeilen som gir diktet liv, ikke bare fordi det bryter med en konvensjon, men også tilbakeviser den. Med det mener han at det banale i hva en mann kan gjøre for å lure en kvinne til sengs, har en familiær gjenkjennelsesfaktor både duet, jeget og leseren er klar over. Dette, skriver han videre, ”[...] offer us a brilliant self-conscious line of seductive bullshit – which is to say that the speaker takes a series of even more elaborate rhetorical risks on understanding that arguments don’t always have to be literally true in order to do the job required” (Saunders, 2006, s. 150). Duet, som forsøker å drepe loppen, utløser en emosjonell respons fra jeget: ”Oh stay, three lives in one flea spare, / Where we almost, nay more than married are. / This flea is you and I, and this / Our marriage bed, and marriage temple is” (10-14). Loppen har nå blitt et symbol på både samleiet, ektesengen og idealet om ekteskap. Uavhengig om kroppen tilhører mennesker eller insekter, utgjør de den samme kroppslige seksuelle funksjon.

Denne funksjonen kan også utvides til å gjelde materielle artefakter. I diktet *Valediction: Forbidding Mourning*, som omhandler avskjeden mellom de to elskende, viser den kroppslige erotikken seg på en annen måte:⁴⁴

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if th’other do.
And though it in the center sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.
Such wilt thou be to me, who must
Like th’other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end, where I begun
(25-36)

Med en metafor like bizarr som den er genial, sammenligner jeget seg og hans gjenværende kjærlighetsobjekt som *stiff twin compasses*. Det som må bemerkes, er at kompass i tiden diktet ble skrevet er vår tids passer. Når en skal forsøke å tegne en sirkel med passeren står den ene foten stille i midten og *makes no show / to move, but doth, if th’other do*. Armene til passeren er altså, som jeget og duet, lenket sammen uavhengig om de er nær eller fjerne fra hverandre. Selv om de nå skal ta avskjed – *a valediction* – og hun *in the centre sit* og han *far*

⁴⁴ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 84-85.

doth roam, vil de likevel atter møtes når passeren igjen klapper sammen.⁴⁵ Det er tydelig at dette blir et seksuelt gjensyn ettersom passeren løfter seg på midten når den klapper sammen, altså den *grow erect*. Jegets kvinne, hennes materialitet og kropp er representert i passerens *firmness* og stabilitet, og blir dermed en fysikalitet som gir hans liv mening og lar ham slutte der han begynte.

Som vi har sett kan Donnes beskrivelser av kropper ta mange former, og ofte viser de seg i metaforer Johnson feilaktig karakteriserte som metafysiske. Slutningen vi kan trekke fra dette er at Donne benyttet seg av et retorisk repertoar som beveger seg utenfor logikken når jeget forsøker å fremme sine argumenter. Diktene er konstruert som poesi og ikke som underliggende politiske påstander, men viktigst av alt er nærheten til kropp som er et premiss det ikke går an å vike fra.

Overskridelser og utvidelser

Tidligere ble det nevnt blason som en mulig sjanger passende til diktet *To his mistress going to bed*. Grunnen til at blason ikke er helt dekkende for denne elegien dreier seg avstanden til begjærsubjektet. Blason beskriver riktignok plagg som faller til gulvet, men det er alltid en avstand mellom det betraktende jeget og duet som blir observert. Donnes dikt derimot viser alltid til en kroppslig nærhet med flere og mer eksplisitte seksuelle beskrivelser. Dette kan vinkles til at Donnes dikt ikke så enkelt lar klassifisere, og at han ofte kun benytter seg av deler av en sjanger uten å forfølge den fullt ut.

I den elisabethanske poetikken er avstand et gjentagende tema. Ved siden av å stamme fra tidligere høviske tekster, hadde nok Francesco Petrarca sterkest påvirkningskraft. I *Canzoniere*, en sonette-samling mest kjent for en metaforikk som sammenligner kvinnens skjønnhet med et nyplatonisk ideal, er denne avstanden påtagelig. Som oftest var kvinnen en opphøyet skikkelse over mannen, og avstanden mellom dem var alltid en ubrytelig barriere. Hennes umåtelige skjønnhet, både i kropp og sjel, gjorde at mannen søkte forening basert på moral fremfor seksuell lyst, noe som ville gjøre ham til et bedre menneske (Preminger & Brogan, 1993, s. 245). I *Io temo sì de' begli occhi l'assalto*, skriver Petrarca: "I am so afraid of the attack of the lovely eyes / in wick Love harbours – and my death is with him – / that I flee them as a child the rod; / and long it is since I first lept away from them" (Guss, 1966, s. 43). Vi ser her en dobbel distansering. Ikke bare er jeget redd skjønnhetens blick, men han

⁴⁵ John Donne står oppført til å være opphavsmannen til dette ordet. Av latin *Valedictio*. Dette sier noe om hvor sterkt motiv dette var for Donne, og hvor sentralt plassert det også var i en del av diktene. Oxford English Dictionary: <http://www.oed.com/view/Entry/221123?redirectedFrom=valediction#eid>. Lest 12.01.2016

sammenligner det også med frykten et barn har for stokken; en frykt han rømt fra siden han først ble den oppmerksom.

Donne både benyttet og overgikk petrarkiske uttrykksmåter. Av kritikere gjennom tiden har han blitt stilt ved siden av adjektiv som nyskapende, uavhengig, original og eksentrisk. Donne var likevel et produkt av noe, en samtid og en kulturarv, og det er dette Donald L. Guss forsøker å formidle ved å beskrive diktene som pastisjer av tidligere litterære konvensjoner. I diktet *The Canonization*, som Guss blant annet benytter som forklaringseksempel, kan vi lese:⁴⁶

Call us what you will, we are made such by love;
Call on her, me another fly,
We are tapers too, and at our own cost die,
and we in us find the eagle and the dove,
the phoenix riddle hath more wit
by us; we to being one, are it.
So to one neutral thing both sexes fit
We die and rise the same, and prove
Mysterious by this love.
(19-27)

Guss tar tak i de klassiske emblemene jeget bruker for å beskrive sin kjærlyhet til duet. De er som fluer rundt et stearinlys i mørket: *me another fly, / we're tapers to, and at our own cost die*. Kjærlyheten er altså – i likhet med klisjeene kan man kanskje si – så sterk, at til tross for utsikt til en mulig utslettelse, så velger jeget og duet fortsatt å sirkle rundt hverandre. Guss kunne ikke valgt et mer symboltungt utdrag enn dette. Foruten fluen og lyset er det også sterk og tradisjonsrik symbolikk i ørn, due og fønix. Guss, som er oppsatt på å plassere diktet inn i en petrarkisk kontekst, skriver: "[...] because most amorous emblems are derived from Petrarch, where there is an emblematic parallel there is usually a Petrarchan parallel as well" (Donne, 2007b, s. 320). Denne setningen, som i beste fall er like vag som skinnet fra det dunkle stearinlyset, baserer seg på den feilslutningen at mange tilfeller av en hendelse er det samme som empirisk validitet. Guss har en ekstensiv oversikt over italiensk poesi og dens virkemidler, men at dette tilfører Donne-forskningen nybrottsarbeid er muligens å strekke det for langt. Det er ikke vanskelig å følge Guss sin utledning. Men siden sammenligningsmaterialet han benytter seg av ikke viser noe mer enn perfekte analogier, blir fortolkningsflatene små og funnene enda mindre.

⁴⁶ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 47-48.

Giovanni Battista Guarinos madrigal *Una farfalla cupida, e vagante* er nettopp et slikt tilfelle: My moving heart has been made / a wandering moth, filled with desire / that goes as though in play, / dancing around the fire / [...] it will leave boths its life and its wings. / But who sighs at that / sighs wrongly / [...] it will die a moth, and rise a phoenix (Guss, 1966, s. 163-164). Tematikken i *The Canonization* lar seg problemfritt føye inn i denne petrarkiske analysemodellen. Kanskje for problemfritt. Hovedargumentet til Guss springer ut fra ordet fønix, som i denne sammenhengen tolkes som å være et nyplatonisk motiv om gjenfødelse. Når jeget og duet *die and rise the same*, har de etter denne forklaringen gjenoppstått til én entitet og en del av verdenssjelen. Duen kan også tolkes til å være et religiøst motiv, og vil dermed ytterligere støtte opp under argumentet at Donne følger i allerede opptråkkede litterære fotspor.

Det er likevel grunn til å stille spørsmålstegn ved Guss' utvalg av eksempler. De virker for nøye utvalgt for å passe inn i hans analysemodell, og noen vil kanskje si at den er forbløffende lik hvordan Donne selv hentet symboler der det måtte passe ham for å fremme sitt eget poetiske tema – en påstand vi skal komme tilbake til. Analogien mellom Guarino og Donne er hentet fra Donnes tredje vers, men hvis en begynner med første strofe ser en tydeligere hvorfor det også er utelatt: *For God's sake hold your tongue, and let me love*, slynger jeget ut i en lettere irritert apostrofe, og fortsetter tiraden med: *Or chide my palsy, or my gout, my five gray hairs, or ruined fortune flout*. Tonen er forbitret, men kanskje ikke slik Guss argumenterer, ettersom han ser jeget som ”The beleaguered lover, his fortunes blighted and his mind troubled, turns in anger upon his advisor” (Guss, 1966, s. 164). Det er imidlertid ikke der irritasjonen har sitt opphav. Jeget er lei den overfladiske konvensjonen som ikke skiller mellom verdien på *the king's real, or his stamped face*, som i denne betydningen sikter til kongens ansikt som er trykket på sidene av en mynt. For jeget er dette et desillusjonert blikk på verdi, og ikke en valuta for kjærlighet.

Det jeget på frisk måte formidler, er at hvis ikke mottakeren av tiraden har noe annet å komme med enn en kritikk av hans følelser for ikke å være skjønmalende nok, så kan han like gjerne kritisere den tynne hårmanken og skjøre benbygning, siden den ihvertfall er reell. I neste strofe har den utbasunerte irritasjonen plassert seg i ironisk nedlatenhet: *Alas, alas, who's been injured by my love? / What merchant ships have my sighs drowned? / Whos says my tears have overflowed his grounds? / When did my colds a forward spring remove? / When did the heats which my veins fill, add one more to the plaguy bill?* (10-15). Jeget sikter til de petrarkiske metaforene for følelser, der tårene fra ulykkelig kjærlighet oversvømmer jordene til bonden eller at hans gisp forårsaker senking av skip. Dette kan vi se et eksempel på i

Petrarcas *Mira quel colle, o stanco mio cor vago*: "[...] pitying our pain, / and who now wants to draw a lake from our eyes" (Guss, 1966, s. 104). Jeget fortsetter derfor heller sitt korstog ved å senke lansen i Petrarcas foretrukne uttrykksform, nemlig sonetten: "We can die by it, if not live by love, / and if unfit for tombs and hearse / our legend be, it will be fit for verse; / and if no piece of chronicle we prove, we'll build in sonnets pretty rooms / As well a well wrought urn becomes / The greatest ashes (28-34). Vi kan dø av den, men ikke leve av den alene. Jeget sikter med velkjent ordlek på verbet dø – orgasmen – og ved mangel på nærhet og den nevnte utløsningen, så kan man ikke annet enn å skrive om den i vakre sonetter. Den blir kun en illustrasjon på en stivnet og rudimentær lengsel fanget i en *well wrought urn*, som til tross for sin glansede ytre likevel kun inneholder dødens aske.

Argumentene for at dette dikten omfavner en petrarkisk og nyplatonisk tematikk, befinner seg ironisk nok i den samme passasjen Guss hentet ett av sine bevis. Det vil si i symbolikken om Ørnen, duen og fønixen. Ørnen og duen trenger ikke å ha religiøse konnotasjoner, og kan like gjerne stå som et symbol på maskulinitet og femininitet. De ønsker å utfylle sitt kroppslige begjær, som er en *neutral thing both sexes fit*. De petrarkiske referansene til gjenfødelse blir av jeget og duet ansett for å være både morsomme og kløktig konstruert, men som han sier: *The phoenix riddle has more wit by us*, og sikter til at analogien hverken er sensuell eller ekte. Den er en språklig konstruksjon, en gåte en kan more seg over, men virkeligheten er slik at *we die and rise the same, / and prove us mysterious by this love*. Jegets motargument er også er en *phoenix riddle*, og leker nok en gang med orgasmen. De går altså til sengs, "dør" og står opp igjen slik de var før de la seg ned. Dette mystiske fenomenet, denne nyplatonske gjenfødelsen, blir derfor uttalt med bitende ironi. På tross for at Donne benytter seg av petrarkiske virkemidler, slik Guss helt riktig identifiserer, viser likevel denne korte analysen hvordan jeget samtidig tar avstand. Jeget bruker de samme virkemidlene i et retorisk motangrep som både latterliggjør og forankrer dem i virkeligheten. Det vil si til kroppen og nærheten en må ha til den for å utføre en seksuell handling.

Det samme motivet av kropp som kan berøres er også tilstede i Donnes religiøse dikt. I den nitten dikt lange sonette-sekvensen *Holy Sonnets*, tematiserer alle diktene en søken etter frelse. Eksemplifisert i diktet I *Batter my heart, three-personed God*, skal vi se at jeget går frem på en kontroversiell måte for å forsikre seg om at frelsen er blitt ham til del:⁴⁷

Batter my heart, three-personed God; for, you
As yet but knock, breath, shine, and seek to mend;

⁴⁷ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 314-315.

That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend
 Your force, to break, blow, burn, and make me new.
 I, like an usurped town, to another due
 Labour to admit you, but oh, to no end,
 Reason your viceroy in me, me should defend,
 But is captived, and proves weak or untrue,
 Yet dearly `I love you, and would be loved fain,
 But am betrothed unto your enemy,
 Devorce me, untie, or break that knot again,
 Take me to you, imprison me, for I
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.

Det første en legger merke til, bortsett fra å følge et petrarkisk rimmønster, er de handlingssterke ordvalgene. Det er utelukkende korte ord som alle begynner med strenge konsonanter og alliterasjoner. I første kvartett kan en telle fjorten verb, noe som skaper en temporalitet som ikke innbyr til ettertenksom refleksjon. Her må handling foretas og den må foretas nå. Før voltaen i linje ni, presenterer jeget sitt hjerte med en simile til en omringet og beleiret by. Han har et innstendig ønske om at hans skaper skal *Batter [his] heart* på samme måte som ved andre sider av hans skaperkraft; med voldsomhet som *break, blow, burn, and make [him] new*, det vil si pulverisere ham og bygge ham opp på ny og dermed gjøre ham i stand til å motstå angrepet han er utsatt for.⁴⁸ Dette tankegodset, som hadde sitt opphav i den kalvinistiske lære, kan leses i William Perkins utgivelse fra 1605: "He that will beleve in Christ must be annihilated, that is he must be bruised and battered to a flat nothing" (Stachniewski, 1981, s. 689).

Selv om metaforikken i diktets begynnelse sammenlignes med en by eller landsby, er det likevel kroppsnært i at det er jegets hjerte metaforikken springer ut fra. Etter voltaen flytter tematikken seg fra by til seksualitet. Overgangen oppleves ikke irrelevant fordi det allerede er etablert et motiv om kropp med jegets hjerte. Med et skifte i fokus over til seksualitet, og da som handling, får arvesyndens – denne skammens genealogi – sentral plass. Jeget er lovet bort som en brud til herrens erkefiende, og den eneste muligheten han har for å oppheve er at herren *divorce, untie, or brake that knot again*. Jegets løsning er å inngå i et utroskapsforhold der herren *ravish [him]*, for å bryte ekteskapsløftet. Diktet spiller på en logikk som forsøker å forene menneskelige lover med metafysiske entiteter. Det interessante er at forbindelsespunktet mellom jeget og frelsen er gjennom kroppen, nærmere bestemt

⁴⁸ Som Stachniewski også bemerker, dukker dette motivet opp på lignende måte i diktet *Good Friday, 1913. Riding Westward*: "O think me worth thine anger, punish me, / Burn off my rusts, and my deformity". A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S, 329-331.

kjønnsorganene. En kan også se at jeget spiller på reproduksjonsmotivet ettersom verbfrasen *make me new* og verbet *ravish* handler om å skape et nytt liv. Det vil si at herrens inseminasjon skulle kunne gi ham et nytt og bedre ståsted. Realiteten vedrørende befruktning og at det kun er en kvinne som kan bære frem et barn, er irrelevant for jeget i denne sammenhengen. Pseudo-logikken som var tydelig i *To his mistress going to bed*, fokuserer kun på deler av den menneskelige fysiologien for å fremme jegets poetiske konklusjon – gjenfødelse. Diktet, som forståelig nok har vært kilde til utallige kommentarer de siste århundrene, har vært ansett for blasfemisk og genialet samtidig: ikke bare setter jeget sin lit til herrens makt, men også at livet oppstår i og med kropper i samspill.

Publius Ovidius Nasos *Amores*, som Marlowe oversatte og formet i vers en gang på slutten av 1500-tallet, var minst like eksplisitte og seksuelle som mange av John Donnes mest erotisk dikt. Tematikken stammer fra før vår tidsalder og sier noe om menneskets erotiske ontologi. Selv om dette endres over tid ser vi at motivet likevel konstant, det handler om forføring, beføling og belønning. Det litterære slektskapet mellom Ovid og Donne er en utvilsom faktor når en skal analysere Donnes elegier. I denne sammenhengen er det også verdt å nevne den biografiske konteksten, som i deres tilfelle er nærmest identisk ettersom de begge fikk erkjenne hva det vil si å bevege seg utenfor sosiale og litterære konvensjoner med resultat av utestengelse.⁴⁹ Det vil selvsagt være å spekulere, men det er ikke usannsynlig at Donne av den grunn følte slektskapet mellom ham selv og Ovid som ekstra nært.

Ovid ønsket å vise seksualitet og kropp i dagligdagse omgivelser, og som et realistisk vindu inn til soverommets banalitet. Betrakningene, som hos Donne var humoristiske og vågale, hadde også et preg av infantil indignasjon hvis utsikt til eros ble avvist. Gold skriver at de romerske poetene konstruerte kjærlighets-elegier for å bryte med en episk konvensjonen samtidig som de inkorporerte komikk og pastoral tematikk. De distanserte seg også ved å skrive ut fra et førstepersonsperspektiv og rettet et mer direkte blikk mot objektene de begjærte. Gold skriver videre at dette kun var et poetisk skue, og at mer viktig var “the lover’s primary concern for himself and not for his beloved” (Gold, 2012, s. 1).⁵⁰ I *To his mistress going to bed* og *Love’s Progress*, dreide det seg om å få tilfredsstilt sine egne behov

⁴⁹ *Carmen et error*, kalte Ovid utvisningens årsak. Et dikt hadde falt i unåde hos Augustus, og han ble forvist fra Roma for aldri å returnere. Les Peter Greens *Ovid, the Erotic Poems* (1982). S, 38-48. For oversikt over Donnes sosiale og profesjonelle tap, les Izaak Walton: *The life of John Donne, Dr. in divinity, and late dean of Saint Pauls Church* [1658], eller John Stubbs *John Donne: A Reformed Soul* (2006). S, 161-163.

⁵⁰ Denne selvsentreringen kan en også lese i Samuel T. Coleridge *Table Talks* (1990): “Elegy is the form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject *for itself*, but always and exclusively to the poet himself”. S, 444-445.

først – om så med kamp og ufine retoriske metoder. Propertius,⁵¹ en av Ovids samtidige, nevner dette i en av sine elegier der jeget refererer til aktiviteten på soverommet som en private Illiade (Gold, 2012, s. 2). Disse kampmetaforene kan vi også se i Ovids elegi 1.5. Mens jeget ligger døsig i ettermiddagssolen overrasker Corinna, Ovids Laura eller Beatrice,⁵² ham med et plutselig besøk. Jegets analogi på hva slags type kvinne Corinna var, og hvordan holdning han har til henne, viser i tre beskrivende linjer: ”[a] fabulous Eastern queen en route to her Bridal-chamber – or a top-line city call-girl, out on the job. / I tore the dress off here – not that it really hid much, but all the same she shrugged to keep it on” (Ovidius Naso, 1982, s. 92).

På fortolkningens vegne er det her nødvendig med en liten utdypning med tanke på sistnevnte setningers meningsinnhold. Helt siden Hermes først viste seg i Hesiods *Thegonia*, har han vært forbundet med formidling og overlevering, språk og skrivekunst. Samtidig hadde han også rykte på seg for å være slu og tyvaktig. Når oversetter Peter Green har valgt å beskrive Corinna som en *top-line city call-girl, out on the job*, er det muligens Hermes mindre attraktive kvaliteter han mest kan karakteriseres som. Når en derimot leser John Barsbys mer konservative og trofaste oversettelse, har han valgt å beskrive henne slik: ”Look! Corinna comes, dressed in an unbelted tunic, with her parted hair covering her neck, just as lovely Semiramis looked (they say) when going to her bedroom and Lais loved by many men” (Ovidius Naso, 1973, s. 66-69). Ved siden av å referere til de to kvinnene som historiske skikkelser blir det også tydelig at karaktertrekkene er viktige:

The mention of the famous Assyrian queen, Semaramis, might suggest royal dignity, but Ovid concentrates on her beauty (*formosa*) with a hint of sexual promise (in *thamos*); in the case of Lais, the celebrated Corinthian courtesan, who was also famed for her beauty, the emphasis is squarely on her amatory inclinations (*multis amata uiris*), leaving us to wonder whether Corinna’s favours also were widely bestowed. The historical allusions, then, far from being merely decorative or mechanical, positively contribute to the picture of Corinna’s appearance and character is building up (Ovidius Naso, 1973, s. 69).

Med vekt på nettopp disse to kvinnene beskrives Corinnas skjønnhet som både høyverdig og tarvelig. Hun blir en prototype på en kvinne som har ulike menneskelige egenskaper.

Problemet med Greens oversettelse er at diktet mister den viktige temporale utstrekningen

⁵¹ Les W. R. Johnson *Propertius* i Blackwell Companions to the ancient world: *Companion to Roman Love Elegy* [2012]. S, 39-53

⁵² Som litteraturhistorien har vist oss, ble det også antatt at mange av antikkens apostrofer til eller om elskerinner var et poetisk pseudonym, som like gjerne kunne symbolisere kvinnen som ideal, skjønnhet og karaktertrekk: Gallus hadde sin Lycoris, Tibullus sin Delia og Propertius Cynthia. Les Barbara K. Gold *Companion to Roman Love Elegy* [2012]. S, 1-7.

bakover i tid. Istedet lener den seg på den intetsigende referansen til en *fabulous eastern queen* og den anakronistiske *top-line city call-girl*. Barsby hevder det er skjønnheten som skal beskrives og ikke et eventuelt yrke hun kan settes i sammenheng med. Ved å referere til Corinna som en blanding av Samiramis og Lais viser Ovid noe av sin styrke som poet, og det er denne styrken Green feilaktig lar være å skinne igjennom. Donnes Kvinner har også mange referanser hengende ved seg. Ta for eksempel allusjonen til Atlanta i *To his Mistress going to bed*, der karaktertrekket i henne viser til en sterk kvinne som ikke gir seg uten kamp. Det betyr at jeget i diktet må kjempe med alle retoriske midler for å vinne hennes gunst.

Jeg rev kjolen av henne, sier jeget i Ovids elegi. Han påpeker samtidig at den ikke skjuler noe og hun har derfor ingen grunn til å kjempe imot. Det er imidlertid ikke en reell kamp som utkjempes, men det er mer et rollespill lik den jeget og duet har i *To his mistress going to bed*. Det er et avtalt spill og jeget uttrykker glede når kampen er over:

When at last she stood naked before me, not a stitch of clothing,
I couldn't fault her body at any point.
Smooth shoulders, delectable arms (I saw, I touched them),
Nipples inviting caress, the flat
Belly outlined beneath that flawless bosom,
Exquisite curve of a hip, firm youthful thighs.
(Ovidius Naso, 1982, s. 92)

I Oxford English Dictionary har *call-girl* første gang blitt nevnt i 1940, og da som en beskrivelse av en prostituerte man ringte til. På bakgrunn av dette og det vi har gått igjennom ovenfor, vil jeg påstå at Greens anakronistisk *top-line city call-girl* forpurrer meningen mer enn den tilføyer den noe.⁵³

Alan Armstrong skriver i et essay om Donnes inspirasjon av Ovid, at Ovids vittige poesi – *musica jocosus* – er signifikant i sammenligningen av de to. Man tilskriver også denne inspirasjonen Donnes opphold på Lincoln Inn's mellom 1593 og 1596. Det er en konsensus mellom Helen Gardner og andre Donne-forskere, at de fleste av Donnes elegier så dagens lys i denne perioden.⁵⁴ Som Armstrong skriver, var dette også er tidsrom hvor mange *would-be poets* skrev seg varme av petrarkisk poetikk. "The world of *Amores* [...] must have seemed at the same time less alien and more exotically attractive than the world of Petrarchan and

⁵³ Les i Oxford English dictionary under søkeordet *call-girl* [1940]: <http://www.oed.com/view/Entry/26410?redirectedFrom=call-girl#eid10408912>. Lest 1.2.2016

⁵⁴ For en god analyse av dateringen av Donnes elegier, se Helen Gardner *Donne: The Elegies and the Songs and Sonnets* [1965]. S, xxi-xlvi

pastoral poetry; to Donne, especially, the brilliant, irreverent wit and light-hearted cynicism of Ovid proved congenial” (Donne, 2007b, s. 253). Dette er en god observasjon. Vi har slått fast at det finnes likheter mellom Donne og Ovid, men det er også fundamentale motsetninger. Etter at jeget hos Ovid har fått revet av klærne på elskerinnen og beskrevet hennes kropp i detalj, skriver han: *Fill in the rest for yourselves! Tired at last, we lay sleeping. / May siestas often turn out that way!* (25-26). Avslutningen på diktet lar Ovid være opp til leseren å dedusere seg frem til. Avslutningen er både var og vågal på en og samme tid, og en kan se at Ovid i likhet med Donne beveget seg i randsonen av sømmelighet. Grunnet naturbeskrivelsene med solnedgang utenfor persiennene, og Corinna, med *long hair tumbled about her / soft white throat, a rustle of summer skirts* (9-10), har diktet også en lun og hverdagslig tone over seg. Jeget hos Donne derimot, er mer trassig med å få gjennomført avslutningen. *Where my hand is set, my seal shall be*, sier han bestemt. Når en i tillegg blir presentert dulgte benevelser av kvinnelige kjønnsorganer og brutale metaforer der jordmødre blir brukt som pressmiddel, får det hele et mer vulgært preg. En kan nesten si at bruddet og overskridelsen av Ovid ligger i vulgariteten, og da som en bevisst markør der den nye vitale generasjonen poeter overtar for den eldre og mer konservative. Uttalelser som *For God’s sake hold your tongue, and let me love*, blir dermed et imperativ som virker innenfor og utenfor diktets rammer, og spesielt da som en brekkstang mot det han opplever som et petrarkisk litterært gitter. Som Armstrong nevner, hadde de petrarkiske metaforene for kjærlige følelser blitt som døde metaforer å regne. De representerte noe utdatert og gammelmodig. I tillegg til å kommentere det nye verdensbildet som utfoldet seg med Copernicus, Gallileo og Columbus, så Donne og et knippe av hans samtidige mot annet hold for å finne inspirasjon. Dette blikket var rettet i to retninger samtidig – 1500 år bakover i tid og utover mot stjernene.

Når jeget i *To his mistress going to bed* går på oppdagelsesferd, gjør han det med et nytt verdensbilde i tankene.⁵⁵ En kan slikt sett kalle det en utvidelse av poetikken slik den fremsto i tidsrommet elegiene angivelig ble skrevet. Det ligger et sterkt ønske om å forbinde abstrakte metafysiske begreper som kjærlighet, begjær og sjalusi til noe håndfast, som kropp,

⁵⁵ Denne bevisstheten omkring den nye verden, som viste seg i filosofien og astronomien, var en tematikk som ofte var gjentakende i Donnes diktverk. I *The Good Morrow*, der jeget sammenligner seg og sin elskede som elementer, kan vi lese: *Let sea-discoverers to new worlds have gone, / let maps to others, worlds on worlds have shown, let us possess one world, each hath one, and is one. / My face in thine eye, thine in mine appears, / and true plain hearts do in the faces rest, / where can we find to better hemispheres / without sharp north, without declining west?* (12-18). Kan leses i A. J. Smiths *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 60.

landområder eller instrumenter. I diktet *The Sun Rising*,⁵⁶ blir dette verdensbildet behandlet, men også utvidet for å tilpasses jeget og duets kjærlighet:

Busy old fool, unruly sun,
Why dost thou thus,
Through windows, and through curtains call on us?
Must to thy motions lover's seasons run?
Saucy pedantic wretch, go chide'
Late school-boys, and sour prentices,
Go tell court-huntsmen, that the king will ride,
Call country ants to harvest offices;
Love, all alike, no season knows, nor clime,
Nor hours, days, months, which are the rags of time.
(1-10)

Din travle gamle tulling, utbryter jeget i en overbærende apostrofe, hvorfor kommer du snikende gjennom vinduer og gardiner? Beskrivelsene av solen som *unruly*, bærer med seg tre betydninger: den er antropomorf i den forstand at solen har en bevissthet, og at den kun er tilstede for å plage morgentrøtte elskere. Denne egenskapen fortsetter med metaforen *saucy pedantic wretch*, som ved siden av å plage de som sover, også er en streng lærer som kjefter på forsentkommende unge skolegutter. Det som likevel er mest påfallende er årsaken til solens *unruly* temperament. Ptolemaios, som videreførte Aristoteles geosentriske verdensbilde, opprettholdt paradigmet om himmellegemers bevegelse frem til Copernicus skrev *Commentariolus*. Essayet ble utgitt i 1543 under tittelen *Narratio Prima*.⁵⁷ Hypotesen – og det senere paradigmeskiftet – omkring det heliosentriske universet, ble som kjent ikke godt mottatt. Kritikken, som Donne elegant fanger opp, blir en del av solens gjenerobrede status som midtpunkt. At det har tatt 1500 år for at mennesket skal se sannheten i øynene er dermed årsaken til solens dårlige humør. Jeget og duet, som har tilhold bakenfor gardinene, forankrer likevel solens rolle til å kretse om dem i siste vers:

She's all states, and all princes, I,
Nothing else is.
Princes do but play us; compared to this,
All honour's mimic; all wealth alchemy.
Thou sun art half as happy as we,
In that world's contracted thus;

⁵⁶ Alle henvisninger til *The Sun Rising*, er hentet fra A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* [1973]. S. 80-81.

⁵⁷ For en videre oversikt av Copernicus utgivelser og deres nedslagsfelt i verdenshistorien, les Stanford Encyclopedia of Philosophy [2004]: <http://plato.stanford.edu/entries/copernicus/>. Lest 1.2.2016

Thine age asks ease, and since thy duties be
To warm the world, that's done in warming us.
Shine here to us, and thou art everywhere;
This bed thy centre is, these walls, thy sphere.
(21-30)

Ved siden av den gjennomgående metaforen om solens karakteristikk, dukker det også opp et – nå etablert – tematisk element om kroppens relevans for jegets verdensbilde. *She's all states, and all princes, I*, plasserer kvinnens kropp som et bilde på Gaia; jorden og det som vokser av den. Jeget, som i denne kupletten er en prins hegnende over disse feminine landområdene, skiller seg fra de andre prinsene i neste linje. Grunnen til dette er det pastorale bilde på mannen, hans grød og hans husdyr. Jegets tittel som prins er en slags jordens vakt- og stallmester som alluderer mot Vergils *Georgica*, og gir dermed forholdet til mann og jord en naturlighet som også innbefatter befruktning og avl.⁵⁸ De andre prinsene har derimot ingen reell makt: *All honour's mimic; all wealth alchemy*, sier jeget, og sikter til falske ansikter ved hoffene og mynter som ikke er annet enn legeringer stemplet med de samme falske ansiktene. Det er kun jeget i sin symbiose med duet som er hevet over stakkarslige menneskelige kvaliteter som grådighet og misunnelse.

Ved å sidestille *The Sun Rising* med *To his mistress going to bed*, er det to ting som utpeker seg som identitisk: metaforikk og tematikk. Begge diktene har kvinnen som et jordelement og mannen som høster av dens grøde, og begge har et overordnet tema der kjærligheten mellom jeget og duet overgår alt. Vi kan lett å høre ekkoet av Ficinos forståelse av eros i avslutningen av første vers av *The Sun Rising: Love, all alike, no season knows...hours, days, months, which are the rags of time*. Jeget sammenligner sin kjærlighet med å ha en utstrekning overordnet tiden og hevet over elementene, men viser også sympati med solens *unruly* karaktertrekk. *Thine age asks ease*, sier han, og sikter til at solen ikke skal behøve å slite unødig på sine gamle dager. Påstanden og anerkjennelsen av solens nyoppdagede status som senter av solsystemet, mister likevel sin autoritet i siste dublett. Jeget og duet, og deres opphøyde kjærlighet, tar makten og setter seg selv- og mer riktig deres kroppslige begjær – i sentrum med en forklaring til solen om at *this bed thy centre is, these walls, thy sphere*.

⁵⁸ At Donne alluderer mot Vergils etiske diktning vedrørende dyrking av jord og avl av husdyr, synes plausibelt med tanke på kontrasten til de andre såkalte prinsene i neste linje. Prinsen i jegets øyne er han som skjøtter jorden fornuftig, og slikt sett opphøyer han seg selv og duet med en verdighet som ikke lar seg forføre av en for ham forkvaklet hoffkultur. Les spesielt bok III Vergils *Georgica*, oversatt av Stein Østby [1994], s 71-91: <http://www.nb.no/nbsok/nb/057e3051616138f0d1e05b5bdd0253bd.nbdigital?lang=no#0>. Lest 9.2.2016.

Å benytte det retoriske grepet med å knytte metaforer til kontemporære referenter, er ikke et anliggende Donne var alene om. Allerede i antikken, og spesielt hos Propertius og den litt senere Ovid, var det vanlig i elegiene å referere til nylig avsluttende eller pågående kriger og politiske disputer.⁵⁹ Det Donnes jeg beskriver er et helt nytt vitenskapelig verdensbilde der han setter sin filosofi om kropp og kjærlighet høyest av alt. Vi har her sett hvordan Donne både forholder seg til og bevisst avviser fysikkens lover og andre poeters litterære teknikker. Som vi har vært inne på tidligere, indikerer dette at Donne konstruerte verden slik han vil ha den – makten lå i skriften.

II

Ekstasens paradoks

Resepsjonen av diktet *The Ecstasy* har en omfattende katalog.⁶⁰ Grunnene til det er mange, men en av dem er de nyplatoniske elementene diktet tilsynelatende hviler på. Ezra Pound skriver “Platonism believed. [...] Absolute belief in the existence of an extra-corporeal soul, and it’s incarnation, Donne stating a thesis in precise and even technical terms” (Pound, 1960, s. 140). Det Pound sikter til er Donnes verbale autentisitet, og at diktets autoritære stemme er så sterk at innholdet blir som sant å regne. Noe som også blir klart i fortsettelsen av resonnementet der Pound lovpriser Donne for å være en “[...] real author saying something he means and not simply hunting for sentiments that will fit his vocabulary” (Pound, 1960, s. 140). Han finner med andre ord en slags sannferdighet både i og mellom linjene. Andre igjen, som A. J. Smith, tilskriver den litterære stemmen som en konsekvens av “the wittiest possible play [...] a brilliant exhibition of wit [...] reaching its climax in the play of conceits (Roberts & Roberts, 1975, s. 259). Hvorvidt det er sannferdighet eller intelligens som gir liv til Donnes conceits, så er de likevel enig i at det litterære språket briljerer. Dette sammenfaller også med hva Oxford English Dictionary noterer seg vedrørende ekstase: “The state of being ‘beside oneself’, thrown into a frenzy or a stupor, with anxiety, astonishment, fear, or passion”.⁶¹ Denne tilstanden kan tolkes på to måter, korporlig eller metafysisk. Hvis ekstasen er av

⁵⁹ For en mer utfyllende beskrivelse, les Rita Copelands *The Oxford History of Classical Reception in English Literature* [2016]. S. 7-10.

⁶⁰ A. J. Smith *John Donne: The Complete English Poems* (1973). S. 53-56.

⁶¹ Oxford University Press, 2015. Søkeord: Ecstasy [1889]: <http://www.oed.com/view/Entry/59423?redirectedFrom=ecstasy#eid> (Lest 14.10.2015)

metafysisk og religiøs art, så kan tilsidesettelsen av selvet bety at det har transcendent over til noe annet. En mulig tolkning vil da bety at de ekstatiske har funnet veien inn til Gud og har blitt en del av ham og alle utvalgte sjeler. Med utgangspunkt i kroppen derimot, så kan ekstasen tolkes dithen at det er orgasmen som fører til ekstase, og ikke nærheten til noe deistisk.

Vi har tidligere sett hvordan Donnes dikt reflekterte rundt kanoniserte religiøse tekster i tillegg til antikke filosofiske utlegninger. Vi vet også at han kunne italiensk og latin, og at han hadde innsikt Marcilio Ficinos utlegninger om den platonske teologien. I *De Amore* griper Ficino fatt i teorien om den platonske kjærligheten, og spesielt Platons symposium. Her ble kjærligheten først rettet mot individet og deretter mot Gud. Dette hadde en sammenheng med at det sublime ble ansett å ha evige kvaliteter, og var slikt sett en direkte analogi til Gud. I en del av symposietet gjenforteller Socrates hva Diotima har lært ham, og sier at “[...]beauty is [...] absolute, existing alone with itself, unique, eternal [...]” (Rivers, 1994, s. 37). Dette resonnerer godt med hva Ficino tidligere har skrevet om det bakenforliggende *chaos*, og som vi deretter lenket til hvordan Donnes eros kunne settes i sammenheng med dette.

I diktet *The Ecstasy* finnes det både platonske og anti-platonske elementer. Med det mener jeg at diktet fristilles fra å rette seg etter et dogma, samtidig som det benytter seg av dogmaets sakramenter som tematisk rammeverk. Konkret i dette tilfellet så legges det like stor vekt på de kroppslige som de ikke-kroppslige beskrivelsene. John Carey skriver i konsensus med William Empsons at “Donne’s poetry - specifically his love poetry - were consistent from first to last. ‘Practically all [Donne’s] good poems [...] are concerned with enunciating a secret freedom from church and state [...]’” (Empson, 1993, s. 2).⁶² Carey peker her mot et hemmelig subversivitet element som skal befinne seg i underteksten. Tanken er forførende, men den er ikke helt konsistent for dette diktet. Det rette stedet å undersøke subversive elementer derimot, er i det satiriske. Da vi analyserte satirene tidligere var det få undergravende spor å finne fordi kritikken Donne rettet mot *church and state* var eksplisitt beskrevet. Det han imidlertid har helt rett i er å påpeke dobbelheten, som begynner allerede i åpningskvartetten:

Where, like a pillow on a bed,
A pregnant bank swelled up, to rest

⁶² William Empson: *Some versions on Pastoral* (1935). Teorien dreier seg om renessansen bruk av ‘double plots’, der individets begjær etter å frigjøre seg religiøse dogmer svært ofte ble benyttet, men at det ble utført i underteksten.

The violet's reclining head,
Sat we two, one another's best"
(1-4)

Det første en legger merke til er omgivelsene. De to elskende ligger idyllisk til ved en elvebank, og substantivet *pillow* gir det hele et mykt pastoralt inntrykk. Det er et lett hørbart ekko av Platons dialog *Faidros* der Sokrates, i mye like omgivelser som det de ovenfor befinner seg i, kurtiserer Faidros i Eros navn.⁶³ I Faidros-motivet er homoerotikken velkjent, men som vi så i analysen av *Batter my heart three-personed God*, er dette et uproblematisk terreng for Donnes jeg. Dette fordi det er eros som er temaet og ikke kjønn. Bruken av adjektivet *pregnant* og hvordan denne banken svulmer opp, tilbyr derfor en dobbelt seksuell konnotasjon på det viset at den både kan stå som en metafor på en gravid kvinne og en gryende ereksjon. Dette doble kjønnsaspektet kan tolkes som å være det Smith tilskriver "a brilliant exhibition of wit". Dette fordi det i siste linje antydes en likeverdighet i begrepsparet *two, one*, som grunnet homonymiet *two* og *too* både kan bety to og til, og at to skal bli til én. Ficino benytter denne graviditetsmetaforikken helt spesifikt i *De Amore*. Under svangerskapet, skriver han, kan en svanger kvinnes foster bli preget av hennes begjær til vin. Vinens røde dråper vil således vise seg i føflekkene til dette barnet. Det betyr at hvis Faidros begjærer Lysias sterkt nok, vil dette kunne sette sitt avtrykk i Lysias i form av karaktertrekk eller bevegelser og dermed blir de to én (Ficino, 2015, s. 268).⁶⁴ Hvis man skal tolke *pregnant* videre kan man også hva Diotima selv sier. I Platons *Symposium* under Sokrates tale, så sier hun at alle mennesker er svangre, både i kropp og sjel. Dette fordi at mediert gjennom Eros, så kan den hellige unionen mellom mann og kvinne både skape et nytt menneskeliv og kunst, begge unike og vakre (Plato, Benardete, & Bloom, 2001, s. 37).⁶⁵ En annen dobbelthet som er tydelig, er vekslingen mellom den platonske innflytelsen og setningen om fiolen. Det latinske ordet for fiol sies å ha sitt etymologiske opphav fra ordet *vitula* som betyr en ung ku som ikke har kalvet ennå. I verket *Compendium of Symbolic and Ritual Plants in Europe*, fra 2003, så skriver DeCleene og Lejune at fiolen også er blitt sett på som et symbol på Persefone, gudinnen av fertilitet og dronning av underverdenen. Det betyr at Persfone har både livgivende og dødbringende krefter. I kristen metaforikk sier myten at

⁶³ I Platons dialog *Faidros* er det allmenn forståelse av at Sokrates forsøker å forføre Faidros. Se videre i Egil A. Wyller: *Elskoven og sjelen: Faidros* (1962)

⁶⁴ Se Platons *Symposium* og spesielt Sokrates tale. Marsilio Ficinos kommentarer til dette finnes i *De Amore*, tale syv, kapittel IV og VII.

⁶⁵ Om dette kunstskapende aspektet står som en metapoetisk kommentar i kvartettens undertekst, skal ikke videre forfølges i denne undersøkelsen. Likevel er observasjonen så tydelig at den behørig må nevnes.

fiolene henger med hodet fordi skyggen fra Jesu kors faller over den.⁶⁶ Ikke bare alluderes det mot gresk gudemytologi, men også mot en kristen metaforikk. Siden døden er tilstede i både fiolen og i henvisningen til Persefone, er det plausibelt å tolke denne passasjen med at det er døden som sveller opp. I neste passasje begynner jeget sin undersøkelse om eros kan klare seg uten puls:

Our hands were firmly cimented
With a fast balm, which thence did spring,
Our eye-beams twisted, and did thread
Our eyes, upon one string.
So to'intergraft our hands, as yet
Was all our means to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.
(5-12)

Det kan virke som om tvilen som blir sådd i utgangen av første kvartett, bryter til overflaten her. Til tross for at hendende deres er *firmly cimented*, og øynene deres er fokusert mot det samme målet *to make us one*, får ikke Eros nok spillerom til å virke inn på de to. Det sentrale ordet det refereres til er *propagation*, hvilket vil si muligheten for å reproducere seg. Jeget stiller seg tvilende til at denne muligheten vil presentere seg for ham fordi *Pictures in our eyes to get was all our propagation*. Intimiteten mellom jeget og duet vises med speilbilde-metaforen, og jeget innser at de ikke kommer nærmere enn til å se sine egen speilbilder i partnerens øyne. For at eros skal kunne gjøre noen som helst svangre, må det noe mer til enn et inderlig blikk. Ramie Targoff nevner også dette, og retter synspunktet at “[...] bodies alone cannot achieve union in love. [...] The act of full consummation requires the involvement of souls as well as bodies. Without their souls, the bodies are left with only inferior means of being together [...]” (Targoff, 2008, s. 54). Dette er en plausibel fortolkning, men den forutsetter at det er samleiet som er målet. Targoff argumenterer for dette med å vise til a renessansen betydningen av *to make us one* var en metafor for et samleie. Jeg skal bringe med meg Targoff videre, men slik jeg kjenner Donnes diktkorpus så har han sjeldent bare ett spesifikt meningsbærende element som et sentralt motiv, noe som også blir tydelig i neste sekvens:

⁶⁶ de Cleene, M & Lejeune, M. C. 2003. Compendium of Symbolic and Ritual Plants in Europe [2013]: <http://medicinalplants.us/sweet-violet-renaissance-use>. Lest 31.9.2015

As 'twixt two equal armies, Fate
Suspend uncertain victory,
Our souls, (which to advance their state,
Were gone out), hung 'twixt her, and me.

And whilst our souls negotiate there,
We like sepulchral statues lay;
All day, the same postures were,
And we said nothing, all the day.

(13-20)

Jeget og duet ligger urørlige som gravstatuer på en strandbanke tett inntil hverandre. Sjelene deres har *to advance their state, gone out*, men de blir likevel værende ved jeget og duets jordiske hylster. Den religiøse tematikken er påfallende til stede, og derfor må tolkningen av verbet *to advance* vies oppmerksomhet. Verbet viser til en bevegelse fra et sted til et annet, men ved å tillegge det en nyplatonisk verdi kan meningen være at de avanserer til noe bedre. For at dette verbet skal kunne fullføre sin rolle som beveger må forhandlingen som foregår i linje tretten og fjorten komme til en enighet *'Twixt two equal armies*. Disse armeene, hvis en nå skal forstå dem som en religiøs metafor, kan bety en drakamp mellom to religiøse retninger. Dette kan forsterkes ytterligere ved at *armies* kan sees på som et truende ord som dirrer av inkvisisjon og falske løfter forsøkt håndhevet med våpen i hånd. Hvis det er snakk om *armies* i denotativ forstand vil det være riktig å se de som likeverdige religiøse retninger, siden de trekker på mange av de samme verdiene selv om de er forskjellige. Det hefter imidlertid et problem ved en slik tolkning. Det at de er *equal* innbyr ikke til subversiviteten Carey nevner til å befinne seg som et skjult motiv mot kirke og stat, men heller som en metafor for to sjeler som diskuterer om destinasjonen de befinner seg på er den riktige for dem. Duet og jeget har i denne diskusjonen ikke talens gave. De er passive lyttere, som *all day, the same postures were* ventende på en *uncertain victory twixt two equal armies*. På samme måte som første kvartett dirrer av dobbelhet, befinner denne seg også i et paradoks ved å vise til noe som både er ubevegelig av avanserende på samme tid.

If any, so by love refined,
That he soul's language understood,
And by good love were grown all mind,
Within convenient distant stood,
He (though he knew to which soul spake
Because both meant, both spake the same)
Might thence a new concoction take,
And part far purer than he came.

To make us one, som Targoff så riktig påpekte for å være en henvisning til orgasmen, får her en klarere betydning. *Might thence a new concoction take, and a part far purer than he came*, henviser til et blandingsforhold og kan like gjerne være en metafor for utveksling av kroppsvæsker. Ordet *concoction* henviser riktignok til en alkymistisk prosess som ofte handlet om å prosessere ulike metaller. Ordet kan også være om en form for vekst eller avl, hvilket vil si en modning for å frembringe noe bedre enn det som har vært, noe det også vises til i siste linje med *far purer than he came*.⁶⁷

Det foregår også et skifte i persepsjon og perspektiv. I de tyve første linjene refererer jeget til pronomener som *we, our, us, me, her*. Nærheten mellom jeget og hvem det snakker til er dermed personlig og nært. Her introduseres det også en ny forteller som ikke blir presentert, men som kun refererer til jeget i diktet som *he*. Det kan bety at hvis sjelene mistet taleevnen under forhandlingen mellom *two equal armies*, så har de nå også mistet evnen til å tenke og det må en annen inn på scenen for å opplyse om hendelsen. Denne introduseringen av en ukjent tredjeperson er et klart narrativt grep, som både løfter og setter spørsmåltegn ved diktet, men om dette er en ny skjult forteller med Careys motiver er heller usikkert. Det virker mer plausibelt å se dette i lys av Smiths forklaring som “brilliant exhibition of wit”. Empson, som både bringer med seg Smith og Targoff, skriver at “[...] Donne as usual is being very challenging, and uses the indecency by ordinary standards of welcoming a spectator to drive home the fantastic character of his claim. [...] Making human love the reality of which the love for God is the shadow (Empson, 1993, s. 88). Tapet av stemme og introduksjon av den andre fortelleren, kan også bety at jeget og duet i diktet har henfallet til en indre monolog kun de to kan høre. Slik to mennesker som er veldig nær fullfører hverandres setninger og kan forutse sin partners neste tanke, har også disse to denne evnen. Dette kommer frem i den ufravikelige nærheten i *sepulchral statues* på sandbanken. De er sammen i døden og at det er gravstøtter til stede indikerer at de har ligget en stund. Det indikeres at tid har passert, og de har over tid ervervet seg denne stille kommunikasjonen. Det kan virke som om språket brått bryter overflaten, og at jeget endelig kan *souls’ s language understood*. Slik kommer også samspeillet mellom jeget og duet frem, og der, uavhengig av den rasende kampen *twixt two equal armies*, så har de to funnet en enighet *Because both meant, both spake the same*.

⁶⁷ Oxford University Press, 2015. Søkeord: *concoction* [1891]: <http://www.oed.com/view/Entry/38329?redirectedFrom=concoction#eid>. Lest 19.10.2015.

This ecstasy doth unperplex
(We said) and tell us what we love,
We see by this, it was not sex,
We see, we saw not what did move:

But as all severall souls contain
Mixture of things, they know not what,
Love, these mixed soul doth mix again,
And makes both one, each this and that.

When love, with one another so
Interinanimates two souls,
That abler soul, which thence doth flow,
Defects of loneliness controls.
(29-37, 41-44)

Benevningen av sjelenes to kjønn og to identiteter, som har vært fremtredende frem til nå med ordene *two, one, concoction, we, her, me* og *both* møter nå et samlingspunkt i setningen *This ecstasy doth unperplexed*. Den tidligere usikkerheten, den lange diskusjonen og forhandlingen har funnet konsensus. Ekstasen over at to har blitt én har flere betydninger. For det første passer dette inn i den nyplatoniske forestillinger om en fellesjel, og tanken om at det er etter døden livet begynner. Ekstasen kan godt være et resultat av at de endelig har fått innpass til herrens forgård, og fra nå av ligger veien fremover aldri i et tvilens mørke. Det som støtter en slik tolkning vil i så fall befinne seg i passasjen *what we love, we see by this, it was not sex*. Siden det refereres til en mangel på individer – sex – kan det være at den ekstatiske unionen faktisk retter seg mot et metafysisk og høyere vesen de to har blitt en del av. En mulig årsak til dette er nettopp to som har blitt til én, hvilket vil si en blanding av de to og ikke av mange heldige utvalgte sjeler. Det er likevel en tvil til stede, og som Smith påpeker finnes denne i setningen *and tell us what we love*. Med det så mener han at det er i ekstasen erkjennelsen over begrensningene en kropp uten sjel og omvendt måtte ha. Og som et tilbakevendende blikk og ettertanke i denne erkjennelsen, så sier jeget at *we saw not what did move*. Dette viser til at jeget stiller spørsmålsteget til denne tilstanden, og hva kan den gjøre for dem? (Donne, 1973, s. 370).

Det som styrker en troen på om dette er setningen *But as all severall souls contain mixture of things, they now not what*. Denne sjelelige tilstanden viser til en aristotelisk metafysisk forståelse der sjelen, siden den måtte utføre en rekke ulike aktiviteter i tillegg til å ha menneskelig ham, viser seg både i det vegetative og det animalske, noe som vil stå i en kontrast til renheten jeget og duet søker. For det er eros som, *with on another so*

interanimates two souls, that abler soul virker mellom de, og det bør derfor heller ikke være noe annet som kommer i mellom. Kraften av å være to er nok, de nærer og modner hverandre, og slikt sett holder de også hverandre med selskap i *defects of loneliness controll* (Donne, 1973, s. 370). Avgjørelsen med å forlate denne tilstanden, dukker opp i diktets neste del:

But O alas, so long, so far
Our bodies why do we forbear?
They are ours, though they are not we, we are
The intelligence, they the sphere.

As our blood labours to beget
Spirits, as like souls as it can,
Because such finger need to knit
That subtle knot which makes us man

To our bodies turn we then, that so
Weak men on love revealed may look;
Love's mysteries in souls do grow,
But yet the body is his book.
(45-52, 61-64, 69-73)

Hvorfor utsetter vi oss for dette, utroper jeget. Utropet har en slik kraft, smerte og erkjennelse at dette må sies å være diktets definitive vendepunkt. Som en slags dualisme er kroppene både en del en intelligens og en sfære den har bolig i. Smith har koblet denne dobbeltheten til den aristoteliske forståelsen av kosmologi. Det ble antatt at den sjelelige kroppen hadde en sfære intelligensen kontrollerte, men at de begge var avhengig av hverandre for å fungere. Problemet derimot, er de ikke kan benytte ordinære kroppslige funksjoner, fordi de er bortenfor både kjønn og sanser (Donne, 1973, s. 370). Dette bringer inn tvilen som hele tiden har vært tilstede, for som jeget sier, så må en *finger need to knit that subtle knot which makes us man*. Helen Gardner nevner at sjelene “[...] should return from their ecstatic communion to reanimate their bodies. [...] Only in the body can they manifest love to ‘weak men’ (Donne, 1965, s. 261-262). Det hun mener med manifesteringen av *love* til *weak men*, er at jeget og duet heller vil oppleve en privat union på jorden enn å være en del av en himmelsk velsignelse sammenblandet mange. Det vil si at den konsumerte kjærlighetsakten *weak men* bedriver med fysiske kropp, er mer attraktiv fordi den nettopp er fysisk. *Love's mysteries*, som oppstår mellom to mennesker, kan trives i en sjelelig form, men man kommer ikke unna faktumet av at *the body is his book*. Det at det finnes en referanse til bok, gjør at det konnoteres mot et religiøst tilsnitt. Hva dette religiøse er derimot, er mer uklart. Det uklare

elementet er pronomenet *his*. En forklaring er selvsagt bokstavelige der den protestantiske troen på boken, Guds korpus, er det eneste som betyr noe. I overført betydning til diktets univers, derimot, kan betydningen være at jeget, som er den allmektige innenfor diktets nitten vers, ser kroppen som en hellig skrift, et tempel, en doktrine – hans eget *Theologica eros*. Det som styrker en slik forståelse befinner seg i siste kvartett: “And if some lover, such as we, / Have heard this dialogue of one, / Let him still mark us, he shall see / Small change, when we’are to bodies gone.” (Donne, 1973, s. 56). Det er som om jeget kommer med en advarsel til andre som tenker seg en tur over i det hinsidige. Det er likevel noe underlig i avslutningen som viser seg i entalls- og flertallsformene: *Some lover, such as we* og *dialogue of one*. Targoff mener det kan være en henvisning mot det hun mener er diktets mål, som er en forening av to sjeler i én (Targoff, 2008, s. 57). Smith ser *dialogue of one*, som en referanse til tidligere samtaler i diktet der jeget og duets meninger var identitiske: “Because both meant, both spake the same” (Donne, 1973, s. 372). Dette er begge tolkninger jeg er enig i, for det er helt klart slike henvisninger til stede.

Denne tvedelte meningsdannelsen har å gjøre med bruken av paradokser, og en passende parallell i dette tilfellet vil være å se til diktet *The Canonization*. Der, som i dette diktet, har diktets overskrift en tvetydighet nedfelt i seg. I sistnevnte sammenligner jeget kjærligheten han deler mellom ham selv og duet med en Gudelignende kjærlighet. Det kan dermed ved første øyekast se ut til å alludere mot et blasfemisk element, og at jeget hverken tar kjærligheten eller Gud seriøst. Grunnen til at dette er feil, skriver Brooks, ligger nettopp i paradoksets ontologi. Og skulle avgjøre om hvorvidt ekstasen har religiøs eller verdslig karakter, om den er seriøst eller parodisk, er nær umulig å bestemme fordi paradokset ikke tillater entydig meningsdannelse (Brooks, 1974, s. 11). Så for å bruke Brooks analyse, så kan en muligens si at ekstasen er som en *well wrought urn*,⁶⁸ som til tross for at den for øyeblikket er oppløst i en sjelelig form, fortsatt er fast og holder egenskapene om kjærligheten mellom de to i sikkerhet innenfor dens sfære. Ekstasen blir dermed, som Brooks skriver, et symbol på diktet selv (Brooks, 1974, s. 21). Det er verdt å merke seg at det i diktet dukker opp ord som i renessansen ble brukt for første gang. Blant annet ordet *sex*, som i Oxford English Dictionary

⁶⁸ ”We can die by it, if not live by love, / And if unfit for tombs and hearse / Our legend be, it will be fit for verse; / And if no piece of chronicle we prove, / We’ll build pretty rooms; As well as well wrought urn becomes / The greatest ashes, as half-acre tombs” John Donne: *The Canonization*, linjene 28-34

blir tilskrevet John Donne fra diktet *The Primrose*⁶⁹, og ordet *interanimate*, som figurerer i dette diktet.⁷⁰

Det er imidlertid ikke sex i en moderne forstand av ordet, det betegner forskjellen mellom kjønnene. I renessansen ble seksuelle benevnelse ofte maskert ved bruk av omskrivninger og metaforer. Som Targoff nevner med at to blir til én, der sammensmeltingen av kjønn henviser til orgasmen, kan en også si at ekstase er klimakset sitt øyeblikk, og at denne tilsløringen er nok et forsøk på å maskere det som ble ansett for å være syndig. Denne maskeringen må sies å ha flere funksjoner. Som Carey skriver, kan dette ha sin årsak i at diktet trekker på tunge religiøse og filosofiske tradisjoner det ikke tar stilling til. Stillingstakingen til hvorvidt eros eller agape er den sanne veien til kjærlighet, blir behandlet likedan. Christian Refsum, som følger Gardners argument med at jeget og duet må ha fysikalitet for å kunne elske, utvider dette og skriver: “Det betyr ikke at Donne privilegerer det kroppslige, men at han anerkjenner det som nødvendig for frelsen. Ikke bare agape, men også det seksuelle begjæret leder mot frelse” (Refsum, 2012, s. 46). En kan selvsagt spekulere i hva Refsum legger i ordet frelse, men jeg velger å fortolke det som jegets søk etter mening; en mening han finner ved å sette ord til den. Jeg er enig i Smiths argument at ekstasen befinner seg i leken med metaforer og paradokser, og at dette skaper et frigjørende aspekt. Samtidig kan en ikke utelukke hvordan jeget direkte deltar i en teologisk-historisk diskurs han har sterke meninger om. At sjel ikke kan fungere uten kroppens tilstedeværelse, fremkommer eksplisitt og under overflaten er det også dette som er diktets mening. Det vil også si at den angivelige tvilen som er til stede er mer et resultat av dramatisering enn reell tvil. Og slikt sett blir diktets tittel stående som et genialt paradoks ved at den både refererer til døden og livet samtidig.

Relikvienes symbolikk

Diktet *The Relic* er en del av manuskriptsamlingen som ble utgitt i 1633.⁷¹ Helen Gardner har klassifisert dette til være en del av en tidligere diktsamling Donne selv vurderte å gi ut allerede i 1614 (Donne, 1965, s. 1xv). Opplysningen er interessant og den kan tolkes som at Donne anså tematikken i *The Relic* til å være ufarlig, og at han dermed ikke behøvde å frykte reprisalier slik han nevner i brevet til Henry Wotton. Som vi skal se er tematikken ikke ufarlig, men den er gjort vanskelig å tyde. M. Thomas Hester fanger opp dette perspektivet

⁶⁹ Oxford University Press, 2015. Søkeord: sex. [2008]:

<http://www.oed.com/view/Entry/176989?rskey=hcw7Xr&result=1&isAdvanced=false#eid>. Lest 23.10.2015

⁷⁰ Oxford University Press, 2015. Søkeord: interanimate. [1900]:

<http://www.oed.com/view/Entry/97529?redirectedFrom=interanimate#eid>. Lest 23.10.2015

⁷¹ A. J. Smith *John Donne The Complete English Poems* (1973). S, 75-76.

og kaller diktet “[...] the best example of the incomprehensibleness of John Donne’s poems (Guibbory, 2015, s. 126). Intensjonaliteten, som jeg forsiktig har berørt tidligere, både når det gjelder slektskapet med Ovids skjebne og oppholdet ved Lincoln Inn’s, tilkjenner et sterkt årsakforhold til hans samfunnsposisjon. Spesielt siden brevene til Wotton eksplisitt henviser til frykten og med det en mulig intensjon.

John Carey sporer Donnes angst til å være et resultat av å gifte seg med Anne More. Diktene er gjennomsyret etter en streben for å lykkes profesjonelt, skriver han. Den samme angsten finner han også i Donnes apostasi, der frykten for ikke å tre inn til herren etter *that last busy day*, er selve livsnerven i diktkorpuset.⁷² Izaak Walton, Donnes første biograf, skriver at Donne var tynget av gjeld og hadde få ressurser til rådighet før han ble en ordinert protestantisk prest i 1615. Dette som en direkte konsekvens fra nettopp Anne More og den påfølgende oppsigelsen fra Sir Thomas Egerton som til slutt endte i The Fleet, Londons eldste fengsel⁷³ Walton, som eksplisitt påpeker dette, skriver at: “[...] chiefly that his wife was to bear a part in his sufferings, surrounding him with many sad thoughts, and some apparent apprehension of want” (Donne, 2007a, s. 183). Giftemålet med Anne More, som for Donne var en handling basert på kjærlighet og lykke, var paradoksalt nok det samme som ga ham ulykken.

Hvis en velger å lese Donne biografisk, som Carey og Walton gjør, virker premisset holdbart fordi dette er en angst det er lett å kjenne igjen selv. Det er også fristende å vise til Donnes brokete fortid og ekstraordinære omstendighetene, men fortolkningen forblir likevel unyansert og ensidig. Den fanger ikke leken slik første strofe innbyr til:

When my grave is broken up again
Some second guest to entertain,
(For graves have learned that woman-head
To be more than one a bed)
And that he that digs it, spies
A bracelet of bright hair about the bone,
Will he not let us alone,
And think that there a loving couple lies,
Who thought that this device might be som way

⁷² Se Careys kapittel *Donne’s Apostacy* i Donald R. Dickson: *John Donne’s Poetry: Authorative texts, criticism*. (2007) Norton Critical Edition, side 209-225

⁷³ “[...] though he [Sir Thomas Egerton] was unfeignedly sorry for what he had done, yet it was inconsistent with his place and credit, to discharge and readmit servants at the request of passionate petitioners”. Izaak Walton: *The life of John Donne, Dr. in divinity, and late dean of Saint Pauls Church*. [1658]: http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=V56311. Lest 28.10.2015.

To make their souls, at the last busy day,
Meet at this grave, and make a little stay?
(1-11)

Diktet er delt i tre vers med elleve linjer i hver, og det første en legger merke til er det tilsynelatende uryddige AABBCDDCEEE-mønsteret. I en samtale med William Drummond av Hawthornden i 1619, uttalte Ben Johnson heller lakonisk at “[...] Donne, for not keeping of accent, deserved hanging” (Donne, 2007a, s. 179). Donne har ofte blitt omtalt slik, men jeg er uenig i at karakteristikken er mer til stede her enn i andre dikt. Hvis en ser bort fra rimmønsteret gir de ellevelinjers versene god mening til både struktur og form. Dette fordi det gir et samlet antall verselinjer på tretti-tre. I renessansen var siffer av stor betydning, og ofte handlet det om religiøs symbolikk. Tallet tre, med sin referanse til den hellige treenighet, var derfor et yndet strukturelt grep. De tretti-tre verselinjene, i tillegg til overskriften, kan dermed innby til en religiøs fortolkning, og spesielt siden historien forteller at Jesus nettopp ble tretti-tre år gammel. Dette gjør at en også kan legge merke til resonnansen fra Dantes *La Divinia Commedia*, men i et mindre format.⁷⁴ Likevel er det slik at denne triangulære symbolikken ikke ensbetydende må fortolkes religiøst. I *The Ecstasy* ble en tredeling synlig i jeget, duet og kjærligheten mellom dem, i tillegg til bevegelsen fra kropp til sjel og tilbake til kropp igjen. Triangelet som er tilstede i *The Relic*, kan også ha flere betydninger som ikke er religiøse. Symbolet tre kan stå for en arkaisk og symbolsk bevegelse fra fødsel, moden alder og død, hvilket vil si en naturlig livssyklus fordelt mellom tre punkter. Symbolet kan også stå som et tilsvar til to trosretninger der jeget setter seg selv som senter. (Cirlot, 1971, s. 232).

I åpningslinjen av *The Relic* undrer jeget på hva som kommer til å skje i det graveren på kirkegården åpner graven han ligger i. Vil han legge merke til *a bracelet of bright hair about the bone?* For han må vel, slik jeget reflekterer, forstå at her dreier det seg om en *grav a loving couple lies*, og at han [*he that digs it*], vil *let us alone*. For Eliot er *bright hair about the bone* sentreringpunktet diktet hviler på fordi kontrasten og effekten kommer uanmeldt og med det skaper “[...] telescoping of images and multiplied associations” (Eliot, 1921). Jeg er enig i Eliots fortolkning, men dette scenariet spiller på idéen om sjelevandring. Det ble i renessansen antatt at ved dommedag så ville sjelene lete rundt etter sine lemmer og kroppsdeler for å bli hel i etterlivet. Det jeget har gjort, er å knyte håret til sin elskede rundt sin egen knokkel slik at når hun kommer for å lete, vil hun også finne ham og de vil atter bli gjenforent. Carey nevner at diktet er både religiøst og anti-religiøst, hellig og sekulært på en

⁷⁴ Dante Alighieri benyttet seg av det tredelte rimmønsteret *tersa rima*, ABA-BCB-CDC, med tre vers på 33 linjer i hvert vers. Dette var tenkt for å hylle den hellige treenighet.

gang. Dette begrunner han med en forvirring som har sitt tilhold Donnes katolske oppvekst, og at det derfor tydeliggjør en slags eksistensiell religiøs krise (Carey, 2008, s. 45). Videre skriver han at det også er dette som nettopp gir diktet kvalitet, fordi det gjør det levende. Selv om jeg er enig i Carey at diktet er levende, er jeg uenig i at det utstråler krise. For det første er ekkoet av Shakespeare for tydelig til ikke å tilegne det en mening. I *Hamlet*, som i *The Relic*, arbeider graverne med å lage plass til *some second guest to entertain*.⁷⁵ At graverne i *Hamlet* har benevnelser som *first clown* og *second clown*, er ingen tilfeldighet. Syngende kaster klovn nummer én en hodeskalle opp foran bena til Horatio og Hamlet, hvorpå sistnevnte tørt bemerker at “That skull had a tongue in it, and could once sing” (Shakespeare, 1994, s. 134). For det andre er henvisningen til *womanhead* underlig malplassert for et dikt som angivelig behandler religiøs tematikk eller angst. *For graves have learned that womanhead to be more than one a bed*, sier jeget, og setter med det flere konnotasjoner i spill. *Woman-head*, som i følge Smith er en analogi til *maidenhead*, gir en indikasjon mot ekteskapeleg utroskap (Donne, 1973, s. 397). Å oppholde seg i *more than one bed*, er åpenbart så vanlig at selv gravstedene kan bruke den som metafor for sine egne overfylte graver. Denne absurde og komiske situasjonen virker uforenelig med en angstproblematikk slik Carey leser den, og det er nærliggende å tenke seg at diktet vender seg mer mot en satirisk tematikk enn mot en angstfylt.

Carey leser *The Relic* som han leser diktet *The Funerall*, og jeg kan se hvorfor. Åpningen er ganske identisk: “Whoever comes to shroud me, do not harm / Nor question much / That subtle wreath of hair, which crowns my arm” (Donne, 1973, s. 59), sier jeget med en formaning om at de som skal svøpe ham er forsiktig med kransen av hår rundt armen hans. Carey sier diktet innehar samme type angst som i *The Relic* fordi det tenderer mellom overtro og en katolsk dyrking av relikvier Donne angivelig ikke har glemt. Dette baserer han på setningene: “For since I am / Love’s martyr, it might breed idolatry, If others’ hands these relics came” (Donne, 1973, s. 60). Hvis en skal følge Carey i dette argumentet, er det her jegets angst oppstår. Han finner støtte til dette ved å peke på at jeget både vil skjerme noen fra å finne hans knokler samtidig som dette går i mot hans barnetro. (Carey, 2008, s. 45). Dette er plausibelt hvis en velger å følge premisset om angst som Carey legger frem. Det finnes imidlertid en annen tolkning av *The Funerall*. I siste dublett kan vi lese: *So, ’tis some bravery, / That since you would save none of me, I bury some of you*.⁷⁶ Jeget spiller her på

⁷⁵ William Shakespeare *Hamlet* [1605] Akt V, scene I, linje 66-73

⁷⁶ “As ’twas humility / To afford to it all that a soul can do, / So, ’tis some bravery, / That since you would have none of me, I bury some of you.” John Donne *The Funerall* (21-24)

såret stolthet, og på bakgrunn av at jeget har latt seg gravlegg med hennes *bright hair*, føler han seg forsmådd fordi duet ikke gjengjelder denne gesten. Han tillegger henne også et snev av hybris – *some bravery* – at hun kan fortsette livet uten ham. Benevnelsen av hybris bringer med seg en tanke om at dette ikke er alvorlig ment, hvilket vil si at angsten Carey har sporet i begge diktene blir en feiltolkning. Dette viser seg også i andre vers av *The Relic*:

In this fall in a time, or land
Where mis-devotion doth command,
Then, he that digs us up, will bring
Us, to the Bishop, and the King,
To make us relics; then
Thou shalt be a Mary Magdalen, and I
A something else thereby;
All woman shall adore us, and some men;
And since at such time, miracles are sought
I would have that age by that paper thought
What miracles we harmless lovers wrought.
(12-22)

Etter at sjelen til jeget og duet har møttes *to make a little stay*, så må en også gå ut fra at de har beveget seg videre. De har kun vært i transit – *a little stay* – og som vi så i *The Ecstasy* var en nyplatonisk forening ikke noe som gagnet deres eros. Graveren, *He that dig's it*, har levert knoklene deres til biskop og konge for å gi de status som relikvier. Duet blir identifisert til *a Mary Magdalen* og ham selv som en nær kjent av henne. Jeget er forsiktig med å antyde noe mot kristus, og Ben Saunders nevner denne blasfemiske antydningen til å være en “[...] heretically game”, som er “a characteristically Donnean one” (Saunders, 2006, s. 48). Dette kan ved første øyekast virke grandios og selvopptatt hadde det ikke vært for siste linje: *What miracles we harmless lovers wrought*. Saunders har rett i å kalle dette en slags kjettersk lek, men siden deres eros er *harmless* pekes det mot at dette ikke skal forstås bokstavelig. Slik jeget ser det er tilbedelse av relikvier som ben og knokler en *mis-devotion*, altså en feilslutning. I tillegg peker *land where mis-devotion doth command* mot et sted eller en religiøs retning som også er feilaktig. Det jeget forsøker å gjøre er vise til at kjærlighet ikke er et mirakel i en religiøs forstand, men noe allment og harmløst som ikke trenger å vedkjenne seg en teologisk doktrine. Catherine Bates skriver at “A number of Donne’s best-loved poems appear to offer instructions as how they should be read and to envisage future readers who will find in them a model – a pattern” (Bates, 2016, s. 9). Det er besnærende å

skulle lese *The Relic* som et didaktisk dikt men ikke usannsynlig, og spesielt ikke når en vet hvor høyt Donne satte evnen til å formulere seg skriftlig. Jeg vil på bakgrunn av dette vise til at mønsteret Bates peker på er eros, noe som kommer til syne i neste passasje:

First, we lov'd well and faithfully,
Yet knew not what we lov'd, nor why;
Difference of sex no more we knew
Than our guardian angels do;
Coming and going, we
Perchance might kiss, but not between those meals;
Our hands ne'er touch'd the seals
Which nature, injur'd by late law, sets free;
These miracles we did, but now alas,
All measure, and all language, I should pass,
Should I tell what a miracle she was.
(23-33)

Meditasjonen har til nå hatt fokus på sjelenes mulige endelikt etter *that last busy day*, og menneskers beundring av meningsløse knokler. Jeget, som i setningen *difference of sex no more we knew*, viderefører motivet om enhet men denne gangen er det enhet med Gud som er oppe til diskusjon. Det kan likevel virke som om jeget tviler på denne unionen fordi de *yet knew not what we lov'd nor why*. Denne tvilen ser ut til å bli delt av *guardian angels*, og kan derfor bety at selv de er villedet i sin tro. *First we lov'd well and faithfully*, sier jeget, og sikter til at *our hands ne'er touch'd the seals*. Jeget er likevel ikke enig i dette, og det kan virke som han forsøker å snu agape til eros, fordi *nature*, altså fornuft, rasjonalitet og kjærlighet ikke må bli *injur'd by late law*. Det virker dermed som plausibelt å skulle følge Bates resonnement med en nedfelt instruks i teksten. For som jeget sier så *all measure and all language i should pass*, som i denne sammenhengen kan henvise til akkurat dette valget om ikke å forholde seg til skriften, men lese diktets undertekst – eros – som det eneste riktige.

Et annet aspekt som viser seg i fortolkningen av *The Relic*, er den distinkte tredelingen mellom jeget, duet og et tredje element. Cathrine Gimelli Martin benytter seg av René Girards teori om det triangulære begjær for å undersøke om begjæret i Donnes dikt kan ha et religiøst motiv fremfor et kroppslig. Hos Girard blir begjæret mediert gjennom en modell og en tredjepart og objektet denne tredjeparten selv begjærer. Jegets mål, skriver Girard, er å “[...] imitate from the person they have decided to be, all that can be imitated, everything exterior, appearance, gesture, intonation and dress” (Girard, 1966, s. 5). Det triangulære forholdet utspiller seg dermed mellom jeget, duet og den imiterte tredjeparten. Som Girard skriver er begjærets opphav forankret i en ambivalens jeget har til den som blir modellert, og

i dette tilfellet er det Gud. Disse to motstridende følelsene, eller *psychological double bind*, har å gjøre med jegets frykt for manglende frelse. Det blir slikt sett vanskelig for jeget å vite hvem det skal identifisere seg med. Denne tendensen, skriver Girard, “[...] is common to all men, to compare oneself with other [...] all jealousy, all ambition, and even an ideal like the imitation of Christ is based on such comparison” (Girard, 1966, s. 14). Denne usikkerheten vil til slutt munne ut i det Girard kaller *ressentiment*, hvilket vil si at det mellom jeget og modellen utvikles et misforhold:

The subject is convinced that the model considers himself too superior to accept him as a disciple. The subject is torn between two opposite feelings towards his model – the most submissive reverence and the most intense malice. This is the passion we call hatred. Only someone who prevents us from satisfying a desire which he himself has inspired in us is truly an object of hatred. [...] In an effort to hide his desperate admiration from others, and from himself, he no longer wants to see in his mediator anything but an obstacle” (Girard, 1966, s. 10-11).⁷⁷

For å overkomme følelsen av *ressentiment* er jegets løsning å sette seg selv til rollen som mediator. Ved å benytte denne utlegningen som basis for analysen av *The Relic* kan vi finne mange kontaktflater. En av disse er hvordan jeget posisjonerer seg mot Gud, og at den hellige skriften ikke tar jeget seriøst nok. Grunnen til at dette likevel ikke stemmer helt er mangelen på avsky og angst, og dermed også jegets mindreverdighetsfølelser.

Ramie Targoff skriver at idéen om en kjærlighetskraft som transcenderer døden, resonnerer svakt hos de britiske renessansepoetene og at dette minst hadde to årsaker.⁷⁸ For det første besto bruddet med Petrarca også av et brudd med den katolske kirke. Den transcenderende tematikken, som er tilstede hos Dante, Petrarca og i den nyplatoniske filosofien, sto i sterk kontrast til den anglikanske kirken, som trakk på både Luther og Calvin (Targoff & Jussen, 2015, s. 147).⁷⁹ Dette gjorde at Donne og hans samtidige skrev sjelfulle kjærlighetsdikt vel vitende om at døden var absolutt. I tilfellet med *The Relic*, kan det virke som jeget benytter seg av dette, men at tematikken tøytes opp mot tålegrensen for å styrke jegets egen kjærlighetsfilosofi. Den ironiske og satiriske tonen retter seg derfor mot religiøse dogmer på et generelt nivå, og ikke nødvendigvis mot læren fra Wittenberg, Genève eller

⁷⁷ Girard benytter seg her av Max Scheelers forståelse av *ressentiment*, som i Scheelers tyske originaltekst blir forstått å være best beskrivende for disse motstridende følelsene. Ordet beskriver sjalusi, misunnelse og hat mot en tredjepart. René Girard *Deceit, Desire and the Novel* (1966). S, 11.

⁷⁸ På en tverrfaglig konferanse holdt i Berlin november 2011, var mange av verdens ledende renessanseforskere samlet. Målet for konferansen var å undersøke britiske renessansepoeters bruk av petrarkisk *in morte*-tematikk.

⁷⁹ For en inngående forståelse av kalvinisme og protestantisk teologi, les Isabel Rivers *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry* [1994], s. 107-124

Roma. At allusjonen til Markus 12.25: *For når de står opp fra de døde, verken tar de til ekte eller blir gitt til ekte, men de er som englene i himmelen*, er så signifikant til stede og kan dermed stå som jegets humoristiske tilsvar: ja, vi er døde, men vi er likevel sammen. Donnes enhetsfilosofi, som omhandler enhet mellom kropp og sjel og seksuell frihet mellom mann og kvinne, gjorde at hverken katolisismen eller den nyplatonske ideologien passet ham. Jeget tar derfor saken i egne hender, lager sine egne relikvier og sin egen tro – et *Theologica eros* – der kjærlighet og union mellom jeget og duet er *The Real Presence*.

4 Theologica eros

Merrick Whitcombs klassiske *Literary Source-book of the Renaissance* er interessant av flere grunner, mest av alt fordi den inneholder viktig korrespondanse fra den italienske renessansen. I 1491 sendte Lorenzo de Medici, sønn av den gamle finansfyrsten Cosimo de Medici – Il Vecchio – et brev til sin sønn kardinal Giovanni di Lorenzo de Medici. Der rådet han ham til å respektere seg selv og andre, føre et sobert språk og mest av alt la seg lede av sin egen fornuft. Som en siste formaning, føyde han til at “Silk and jewels are not suitable for persons in your station. Your taste will be better shown in the acquisition of a few elegant remains of antiquity, or in the collecting of handsome books, and by your attendants being learned and well-bred rather than numerous” (Whitcomb, 1903, s. 86). Han ba ham altså om å være forsiktig med å utvise en overdreven bruk av økonomiske midler og ikke, som det fremkommer andre steder i brevet, ha andre laster som kunne skade ham på sin vei mot pavemakt. Siden Medici-familien hadde nytt godt av handelsrutene fra øst, og med det befant seg i Firenzes økonomiske episentrum, lå det i kortene at Giovanni var eslet for noe mer enn en kardinal. Den økonomiske situasjonen til familien gjorde dem også til Firenzes største kulturmesener. De var godt vant til å omgi seg med mesterverker fra både antikken og samtiden, og da Giovanni ble til pave Leo X drøye tyve år senere, kunne utfallet bare bli slik historien forteller. For å skaffe nok ressurser til byggingen av den nye Peterskirken, utstedte Pave Leo X et dekret om avlat, som må sies å være årsak til den mest skjellsettende hendelsen sett fra et vestlig og historisk-religiøst utgangspunkt. Som ringer i vann spredte disse teologiske implikasjonene seg utover og inn på nye humanistiske bredder, der ny filosofi og verdensbilde fikk grobunn.

Donnes interesse seg for menneskers grådige natur har vi sett mange eksempler på, og helt eksplisitt i *The Progress of the Soul* og *The Relic*. Det er også med rimelig sikkerhet at dette har vært en medvirkende til Donnes eklektiske verdensforståelse og starten på en tanke om et privat *teologica eros*. I diktet *The Anatomy of the World: The First Anniversary*,⁸⁰ som egentlig var en elegi til Elizabeth Drury, datter til en av Donnes velgjørere, kommer dette godt til syne.⁸¹ Allerede i diktets tittel ser vi hint av dets undersøkelse av verden ved å

⁸⁰ A. J. Smith *John Donne The Complete English Poems* (1973). S. 270-283.

⁸¹ At Donne fikk betydelig kritikk for ikke egentlig kjenne Elizabeth personlig, og for å utgi materiale for utgivelsens skyld, kommer tydelig frem i et brev Donne sendte fra Frankrike april 1612: “I hear from England of many censures of my book of Mistress Drury; if any of those censures do but pardon me my descent in

undersøke verdens anatomi og påvirkningen Elisabeths død har på dens innvoller. Hva kan vi finne ved å granske din anatomi, spør jeget i en ironisk apostrofe, og fortsetter med *Her death hath taught us dearly, that thou art / corrupt and mortal in thy purest part. / Let no man say, the world itself being dead, / 'Tis labour lost to have discovered / The world's infirmities, since there is none / Alive to study this dissection* (61-66). Den gjennomgående metaforen, som i denne passasjen er jordkloden som et stykke kjøtt lagt på obduksjonsbordet, noe som viser dobbeltheten i diktet. Elizabeth Drurys død har avfortryllet verden slik han kjenner den; han har *discovered world's infirmities* og den er dødelig som en menneskekropp, og dermed også mottakelig for korrupsjon slik menneskesinnet kan være. Der ironien var mer åpenbar i *The progress of the Soul*, er den her mer ambivalent. En klar årsak er at dette var ment å være en elegi, men det er påfallende hvordan Elisabeth etter hvert forsvinner og blir nærmest et retorisk virkemiddel. Det er ikke klodens savn over jenta diktet problematiserer, men jegets ambivalens til troen; en tro som – i forlengelsen av kroppsmetaforikken ovenfor – er like overfladisk som frakken en nødvendigvis må ta av liket før disseksjonen begynner. *Thou, sick world, mistak'st thyself to be / Well, when alas, thou 'rt in a lethargy* (23-24). For jeget lider jorden av et selvbedrag. Det har blitt et sted hvor løgner og teologiske sannheter har blitt rettesnoren en følger. *For that first marriage was our funeral* (105), sier han bistert med henvisning til arvesynden, og fortsetter med *She took the weaker sex, she that could drive / The poisonous tincture, and the stain of Eve, / Out of her thoughts, and deeds; and purify / All, by a true religious alchemy* (180-183).

Jeget refererer her til en alkymistisk sammenblanding av stoffer. Dette så vi også i *The Ecstasy* der metaforen om at teologien er syk og dermed ble utvinnet fra urent materiale. Resultatet etter *that first marriage* ble en *poisonous tincture* minnet over Elisabeth skal *purify*. For det er nemlig slik at *The twilight of her memory doth stay; / Which, from the carcass of the old world, free, / Creates a new world; and new creatures be / Produced: the matter and the stuff of this, / Her virtue, and the form our practice is* (75-79). Jegets påstander befinner seg på flere plan samtidig – en over og en under den lesbare teksten. Det som er interessant er å se hvordan de tre simultane “lesningene” låner referanser av hverandre for å forsterke de ulike argumentene i det som best kan beskrives som tautologisk eller, som vi tidligere har identifisert, pseudo-logisk. Hva slags elementer *true religious alchemy* består av, blir også tydeliggjort i en annen passasje:

printing anything in verse [...] for nobody can imagine that I who never saw her, could have any other purpose in that, than that when I had recieved so very good testimony of her worthiness, and was sure was just truth, but the best that I could conceive”. A. J. Smith *John Donne The Complete English Poems* (1973). S, 594.

And new philosophy calls all in doubt, / The element of fire is quite put out; / The sun is lost,
and th'earth, and no man's wit / Can well direct him where to look for it. / And freely men
confess that this world's spent, / When in the planets, and the firmament / They seek so many
new; they see that this / Is crumbled out again to his atomies (205-212).

En høyst sannsynlig tolkning av denne passasjen – og for så vidt diktets egentlig mening – vil være å se Elisabeth som en metafor for en dogmefri og humanistisk tanke. Håpet jeget fremmer, er at det vil komme fler og fler opplyste *new creatures*. Han ønsker flere som filosoferer slik han selv gjør, der kroppen har stoff *of her virtue*, og form som *our practice*. Foruten det åpenbare blikket mot Aristoteles, som i seg selv er en humanistisk virksomhet, må også blikket fremover mot en ny verdensfilosofi sies å være et perspektiv som blir synlig i diktet. I dette skjæringspunktet, der renessansens humanister så seg over skulderen og siterte flittig fra antikke tekster, var det også en annen bevegelse som gjorde seg gjeldene blant Europas intellektuelle. Anthony Grafton, som i dette tilfellet sikter til Francis Bacon, skriver at han “[...] treated Renaissance humanism, like scholasticism before it, as a fatal disease of learning. [...] the world had changed, that modern voyages were more extended, moderns empires more far-flung and modern technology more powerful than those of the ancients” (Kraye, 1996, s. 205). Om Donne var direkte inspirert av Bacon har jeg ingen holdpunkter for å påstå, men dette bør likevel ikke utelukkes. Grunnen til dette er Donnes åpenbare søken etter ny teknologi. Som vi fanget opp i *The Sun Rising*, der jeget refererte til Copernicus tilbakevisning av Ptolemaios heliosentriske verdensbilde, viser Donnes jeg at han er høyst deltakende i diskursen Bacon var en del av. *A new philosophy calls all in doubt*, sier jeget, og det er nærliggende å tenke seg at denne referansen er rettet mot Galileo Galilei og muligens også til forsvaret av Copernicus tidligere utgivelse. Galileo hadde vært i inkvisisjonens søkelys siden hans første vitenskapelige utgivelse *Siderius Nuncius* i 1610, og *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* i 1632, begge forsvarte Copernicus’ allerede bannlyste verk. Utgivelsen av sistnevnte publikasjon førte til tiltale for kjetteri, og under trusler om tortur tilsto han. Galileo fikk slikt sett en heller en kort straff, mens verket forble på listen over forbudte bøker frem til 1835. Fra Galileos side var den milde straffen et resultat av kløktig retorikk, og han forsvarte seg således med at dette var dialoger og ikke en apologi av Copernicus (Finocchiaro, 2009). Dette er interessant av flere grunner, men i vår kontekstuelle forbindelse til Donne, er det to som peker seg ut: publisering og retorikk. Donne hadde, som vi har vært inne på flere ganger, opplevd å bli satt i en utsatt posisjon, og foruten *The*

Anniversaries utgitt 1612, og *Devototions upon emergent occations* fra 1624, nektet han å publisere andre dikt eller tekster.

The element of fire is quite put out, fortsetter jeget med en direkte henvisning til Copernicus. Som Smith skriver, og som vi har identifisert, er elementet ild “[...] the outermost of the concentric spheres of the elements whose centre was the earth. Copernicus’s theory of a heliocentric universe denied such an arrangement” (Donne, 1973, s. 599). At Galileo måtte stå til ansvar for ikke ta tydelig nok avstand, kan vi se at Donnes jeg direkte ikke velger side. Ved at *the sun is lost, and th’earth* trenger ikke å bety at deres plassering i henhold til Copernicus er tapt, men at det er planetene selv som er forvirret; de er *lost* slik solen føler seg i diktet *The Sun Rising*, og på den måten setter jeget seg selv utenfor rekkevidde av diskusjonen. Dette skaper et element av komikk, og det kan se ut til at jeget stiller seg tvilende til teorien. Dette er imidlertid kun i overflateteksten. Det jeget egentlig gjør, som blir synlig i setningen *Is crumbled out again to his atomies*, er å henvise til det atomistiske. Han plasserer dermed seg selv i selskap med Galileo, Copernicus og videre tilbake til Demokrit. Som McClure skriver, ble det atomistiske problematisk for Galileo. Hvis hans teori om atomer som uforanderlige objekter fikk feste, ville den ramme “[...] the heart of the privileged means of mediation between the human and the devine. By problematizing transubstantiation, atomism would threaten the identity of Counter-Reformation Catholicism[...] rested on the real substitution of Christ’s body under the aspect of the bread” (McClure, 2006, s. 66).

Å skulle sidestille seg med teorier som direkte angrep den helligste av alle riter – nattverden – kan, som Saunders tidligere har beskrevet, sees som et klart blasfemisk grep. Likevel, som vi har vært innom flere ganger, har denne tematikken flere kontaktpunkter med andre dikt vi har undersøkt. For eksempel I *The Canonization*, hvis en ser bort fra Clairs utlegning, benytter jeget på en vellykket måte teologiske riter for å kontrastere jegets refleksjoner. I *The Relic*, der jeget på overflaten fører en meditasjon vedrørende døden, polemiserer han ikke bare over bruken av katolske relikvier, men gjør seg selv og duet til relikvier. I tillegg beskriver han seg selv ved siden av Maria Magdalena til å være *a something else thereby*. Dette ser vi også her: “As matter fit for chronicle, not verse, / Vouchsafe to call in mind, that God did make / A last, and lasting’st piece, a song. He spake / To Moses, to deliver unto all, / That song: because he knew they would let fall / The Law, the prophets, and the history” (460-465). *Vouchsafe to call in mind*, er en referanse til sangen Gud ba Moses memorere; en sang de skulle synge når de glemte *The Law, the prophets and the history*. En legger selvsagt merke til at det operative adverbet er *når* og ikke *hvis*, men det

som er mer interessant er hvordan jeget nok en gang tilegner seg selv rollen som første beveger. Med det så mener jeg, at på samme måte som Gud ga Moses teksten til sangen, er det også jeget som er skaperen av poesien. Jeget sitter med den kreative makten, og slikt sett definerer og konstituerer han også virkeligheten og selve livet. Som Wilcox også noterer seg, er Donnes relasjon til Gud utelukkende tekstbasert og gjensidig. Wilcox referer til følgende sitat fra en preken for å underbygge sitt argument: “God made us with his words, and with our words we make God” (Guibbory, 2006, s. 149). Dette betyr at det ikke er snakk om en imitasjon av den bibelske skaper jeget ser for seg å gestalte. Isteden snakker han om seg selv som likeverdig dyktig i evnen til å beherske pennen. Nok en gang blir Platons dialoger synlige i Donne diktning. I Platons *Timaios* kan vi lese: “But he who has seriously devoted himself to learning and to true thoughts, and has exercised these qualities above all his others, must necessarily and inevitably think thoughts that are immortal and divine” (Platon, 1929, s. 90b-c). Med dette i mente kan vi si at jeget, i kraft av å beskrive verdens ontologi, har kvaliteter som er gudelignendeuten at det nødvendigvis gjør ham til Gud selv. Donne skildret ofte mellommenneskelige situasjoner. Selv om jegets verdensbilde bærer preg av megalomani og narsisisme, er dette karaktertrekket menneskelig og nærmest banalt. I følge skapelsesberetningen ble Metusalem 969 år gammel, noe som også blir behørig polemisert i *The Anniversary: Where is this mankind now? Who lives to age, / fit to be made Methusalem his page?* (127-128). Hverken Donnes jeg eller du var eller kunne bli i nærheten av dette, og polemikken forteller oss at jeget anser dette som virkelighetsfjernt. Det betyr at vi blir vitne til en vending fra en verden sentrert rundt Gud til en verden sentrert rundt mennesket.

Vi vet Donne leste klassiske tekster, og vi vet han leste gresk og latin. Etter åpningslinjen i *I am a little world made cunningly*, en av *Holy Sonnets*, er fortsettelsen “Of elements, and an angelic sprite, / But black sin hath betrayed to endless night / my world’s both parts, and, oh, both parts must die” (Donne, 1973, s. 310-311). *I am a little world* sikter mot den Elisabethanske idéen omkring mikrokosmos og makrokosmos. Før det mekanistiske verdensbildets årsak og virkning gjorde seg gjeldende, var det antatt at menneskets væren hadde en innvirkning på universet og omvendt.⁸² I mange av Donnes dikt viste dette seg i tematiseringer av små glober eller sfærer, som for eksempel i *The Good Morrow*: “Let us

⁸² Tesen om en forbindelse mellom et mikro- og makrokosmos, hadde først blitt nevnt i Aristoteles skrifter om fysikk. Selv om Aristoteles kun nevner dette i forbifarten, og da i en diffus fotnote rettet mot Demokrit, kan vi likevel lese: “[...] if a living thing is ever absolutely at rest, we shall have a motionless thing in which motion is originated by the thing itself and not from without. If this can happen to a living thing, why not to the universe? And if in a lesser cosmos, why not in a greater, and if in the cosmos, why not in the unlimited?—if ‘the unlimited’ as a whole be susceptible of motion or rest”. http://www.loebclassics.com/view/aristotle-physics/1934/pb_LCL255.287.xml. S, 287-289. Lest 7.4.2016

possess one world, each hath one, and is one” (14), og i *The Sun Rising*: “This bed thy centre is, these walls, thy sphere” (30). I *I am a little world made cunningly*, konstitueres jeget vesen av to ulike enheter: masse og intellekt, eller som jeget kaller det – *elements and an angelic sprite*. Som Smith også nevner, er dette en referanse til “The four elements of material substance coupled with an angel-like intelligence or soul” (Donne, 1973, s. 627). Det kan se ut til at jeget søker syndsforlatelse for sin kjetterske filosofi. Denne tolkningen finner støtte i en gjennomgående metafor der jeget søker en form for katarsis: *Pour new seas in mine eyes, that so I might / Drown my world*. Imidlertid er det slik at *both parts must die* ikke henspeiler til todelingen av seg selv som syndig i Guds øyne, men i sine egne nettopp fordi todelingens *elements, and an angelic sprite*, representerer noe jeget ikke kan stå inne for lenger. Dette nye, som en får et glimt av i første linje, er *cunningly* og ikke umiddelbart enkelt å iaktta. Duet, i setningen *You which beyond that heaven which was most high / have found new spheres, and of new land can write* (5-6) er tilsynelatende Gud, men faktumet er at *you* er jeget selv; jeget er ham som frir seg fra det gamle og ser etter nye verdener; jeget er ham som skriver om det; jeget er mennesket; jeget er mannen i sentrum. Som vi nå har sett både i *The Anniversary* og i *I am little world made cunningly*, er det en klar distansering fra Gud som den eneste bevegelsen. Det betyr ikke at jeget ikke lenger tror på ham, men at jeget selv har makten til å definere verden gjennom å beskrive den.

Etter lang tids sykeleie høsten 1623, ble *Meditations upon Emergent Occasions* publisert året etter. Verket inneholdt tjuetre meditasjoner Donne hadde skrevet overbevisst om at døden nærmet seg. Døden var ikke et ukjent motiv, og som vi blant annet så i *Thou hast made me* og i *Batter my heart three-personed God*, var han heller ikke fremmed for å ta i bruk det teatraliske for effektens skyld. Samtidig kan en lese i et udatert brev til Henry Goodyer, at det også var en “[...] thirst and inhiation after the next life” (Targoff, 2008, s. 218). Ved siden av nok en gang tilskrive Donne et nyord til det engelske språket, plasserer Targoff brevet i sammenheng med perioden etter det fatale ekteskapet med Anne More.⁸³ Det er trolig at tidens uroligheter, med vekslingen mellom ulike trosretninger, pest og en ulmende trettiårskrig i vente, hadde herdet Donne. Dette finner vi i så fall spor av i resten av brevet: “I would not that death should take me asleep. I would not have him meerly seise me, and onely declare me to be dead, but win me, and overcome me” (Targoff, 2008, s. 218). Som Targoff videre skriver, sorterer disse to utsagnene enten til en skjebnetanke eller jegets idé om å utfordre døden til kamp. Det er en delvis plausibel tolkning avhengig av hva Targoff mener

⁸³ Som vi tidligere har sett med ordene *sex* og *interanimate*, blir også ordet *inhiation* tilskrevet Donne: <http://www.oed.com/view/Entry/95967?redirectedFrom=inhiation#eid>. Lest 8.4.2016.

med skjebnetanke. Så langt har det vært få spor av at jeget har latt seg overlate til noe han selv ikke kan kontrollere. I både *The Anniversary* og *I am a little world made cunningly*, så vi hvordan jeget i kraft av å være poet hadde makt til å definere verden. Den samme tonen fant vi også i *Death be not proud*, der jeget fratok døden en autoritet den feilaktig hadde tilegnet seg. I *Meditations upon emergent occasions* derimot, dukker det opp noe som kan gi nok et tilskudd til perspektivet om *Theologica eros*. I omslaget ser vi at Utgivelsen er dedisert til Charles I, noe som var interessant av flere grunner. Charles, som med sin diffuse religiøse troskapsretning grunnet valg av koner fra henholdsvis Habsburg- og Bourbonfamilien, fikk mye kritikk for at en katolsk påvirkning atter en gang skulle inn i kongehuset. For Donne derimot, passet dette bedre. I meditasjon 17 kan vi i en svært så sitert passasje lese:

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee (Donne, 1959, s. 108-109).

Det kan se ut til at Donnes sykdomsperiode har gitt ham angst for å være alene i møte med døden. Passasjen *No man is an island, entire of itself*, kan dermed være en bønn om nettopp dette. Imidlertid er det slik at dette er en henvisning til ønsket om en samlende kirke, som i Donnes øyne var katolsk og universell. For Donne dreide det seg ikke om å tilhøre en bestemt trosretning, men heller en tanke om forening og samhold som nettopp den katolske kirken egentlig har som etos. Det er derfor nærliggende å tenke seg at parateksten til *Meditations upon emergent occasion*, som i dette tilfellet er dediseringen til Charles I, var en apologi til ham noe som videre betyr at allianser på tvers av religiøse ståsted burde være uproblematisk.⁸⁴ *No man is an island*, er et bilde på nettopp dette, det samme er *I am involved in mankind*. Det betyr at når kirkeklokkene kaller inn til bønn eller bisettelse, er det ikke viktig *to now for whom the bells toll; it tolls for thee*, fordi den ringer for oss alle. Denne passasjen kan dermed sies å utrykke et humant og humanistisk livssyn der alle er like uavhengig av bakgrunn.

⁸⁴ I Gérard Genettes *Paratexts: Thresholds of interpretation*, er tekst som omgir verket viktige informasjonskilder til fortolkning og mening. Paratekster befinner seg på bokomslaget, i tittelen, i dediseringen, i epigrafer, forord og innbinding, og er med på skape en portal inn til teksten for leseren. Paratekster, skriver Genette, "constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that - whether well or poorly understood and achieved - is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies)" (Genette, 1997, s. 2).

Det er mulig man ser en forklaring på Donnes utvidede teologiske perspektiv i det anglikanske tankesettet i datidens England. Shell og Hunt skriver at datidens England: "Anglicans liked to portray the Church of England as a haven of moderation and compromise, mediating between the extremes of Catholicism and protestantism" (Guibbory, 2006, s. 68). Forklaringen er plausibel, og den vil også være adekvat med tanke på Donnes midtposisjon og hans eklektiske tilnærming til sannhet. Donnes anglikanske embete var likevel kun en liten del av av denne sannheten. I diktet *The Ecstasy*, skriver jeget: "Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book" (Donne, 1973, s. 55). Samme metaforikk finnes i avsnittet før i meditasjonen ovenfor: "[...] all mankind is of one author, and is of one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language" (Donne, 1959, s. 108). Dette forteller oss to ting. I første sitat plasserer jeget eros innenfor diktets og bokens rammer, hvilket vil si at eros er språk. I neste sitat sier jeget at alle mennesker kommer fra den samme forfatter. Det vil si, med diskusjonen fra *The Anniversary* og *I am a little world made cunningly* i mente, at det er jeget som er forfatteren av eros. Det betyr at når jeget i *The Canonization* utbryter *for God's sake hold your tongue, and let me love*, dreier det seg hverken om ambisjonsdrift eller subversivitet, men en helt genuin oppfordring. Hold fred, ser du ikke at jeg er oppslukt av *Theologica eros!*

5 Avslutning

I denne undersøkelsen har jeg vist at John Donnes inderlige beskrivelser av kjærlighet sammenfaller med hans begjær for skriving. Jeg har også argumentert for at Donne benyttet seg av dogmatiske og filosofiske argumenter slik det passet ham. På den måten kunne han, til tross for sitt embete, utforske mennesket, kjærligheten og livet uten et religiøst eller moralsk rammeverk. For å bevise dette har jeg sett på hvordan sentrale tematikker i tidligere forskning har preget forståelsen av Donne. Tematiseringene jeg har tatt utgangspunkt i er dogmer, sannheter, subversivitet og misogyni. Jeg påstår i innledningen at Donne var eklektisk i tilnærmingen til sannhet, og at den beste måten vil være å lese ham slik også. Intensjonen med dette har vært å løfte blikket vekk fra et rent teoretisk perspektiv. Målet har vært å gi forskningen et nytt perspektiv, og slik jeg ser det, en større forståelse av John Donne. Mitt fokus på Donnes språk og eros har dermed kunnet gi andre forklaringer enn tidligere. Slik jeg har beskrevet har dette også sammenheng med det jeg har valgt å kalle *Theologica eros*.

What was Donne doing? spurte William Kerrigan seg i essayet med samme navn. Spørsmålet er legitimt, for er det noe som er vanskelig når det gjelder Donne, så er det å sette merkelapper på ham. Mange har forsøkt, som for eksempel T. S. Eliot med hans metaphysical poetry-karakteristikk, men slik jeg ser det lykkes han ikke. Dette er også grunnen til at det metodologiske rammeverket baserer seg mer på selvstendige lesninger fremfor en ren teoretisk tilnærming. Noe teori har likevel blitt diskutert, og funnet enten relevant eller irrelevant. For å bruke en vaskulær metafor hentet fra Donne selv; ingen isolerte *Elements and an angelic sprite* kan skape en fungerende kropp. Den må sees på som et nettverk av blod, nerver, muskler, fett og bein. Å skulle fortolke Donne ut fra singulære tematiseringer, som for eksempel misogyni eller ambisjon, kan ikke gi annet enn en delvis forståelse. Dette er selvfølgelig sant for all god litteratur, men det er spesielt gjeldene for en eklektisk og ubestemmelig poet som Donne. Det kan ikke være tvil om at han må anses som særdeles vågal, og nyskapende, om man tar med hans samtid i betraktningen. Donne's plass i kanonen som en innovativ dikter må derfor sies å være vel fortjent.

Første kapittel tok sikte på å sammenligne Donnes poetikk med andre poetikker som uttrykker menneskelige drifter. I diskusjonen om *The Canonizations* teologiske ambivalens, ble det funnet sterke kontaktpunkter mellom den erotiske nerven i Salomos høysang og mange av Donnes dikt. Det ble også tydelig at Donnes seksualiserte metaforer på mange måter søkte en sakramentalisering, noe som også støttes av Achsah Guibbory. Dette blir

konkretisert i hvordan kjærlighetspakten mellom jeget og duet blir opphøyet og idealisert.

Det er dette jeg mener når jeg skriver at det er et sammenfall mellom språk og eros.

I brevet til Sir Henry Wotton skrev han: *more than kisses, letters mingle souls*, noe som gir en indikasjon på hvor høyt Donne satt skriveaktiviteten. Samtidig distanserte han seg fra andre poeters tekstproduksjon. Dette viste jeg gjennom å påpeke hvordan Donnes poetiske produksjon var som en fisk som uanstrengt beveget seg i vann, mens de andre var som korker fanget av strømmen.

Når det gjaldt dogmatiske tekster, et tema han eksplisitt berører mot slutten av brevet, skriver han at han skal *suck all that is worth* fra dem alle for å utforme et nytt verdisyn; et *Theologica eros* der mennesket og livet både representerer en konstant i virkeligheten og står nedskrevet i vers. Det har blitt skrevet mye om den kvinnefiendtlige stemmen som tidvis viser seg i dikt som *To his mistress going to bed* og *Sappho to Philaneis*. Sistnevnte er en klar allusjon til Sappfos homoerotikk, og det som ved første øyekast kan tenkes å være et vågalt dikt med et opphissende innhold, viser seg heller å være et forsvar til kvinnens mangesidige skjønnhet.

Kapittel to er en historisk debatt om forbindelsen mellom kropp og sjel. Uavhengig av trosspørsmål har debatten vært avgjørende fordi den har pekt på hva det vil si å være et menneske, altså dets ontologi. Gjennom fire lesninger, fordelt på to bolker, har jeg vist at de først og fremst omhandler kropp og sjel. Det er også argumentert for at forbindelsen mellom kropp og er lik forbindelsen mellom språk og eros – uatskillelige og gjensidig nærende. Del to av lesningen om kropp omhandler Donnes språk i møte med tidligere litterære konvensjoner. Jeg fant forbindelsen til Ovid og Francesco Petrarca som de mest betydningsfulle, og det ble tydelig at Donne i god eklektisk ånd både lånte og forkastet materialet han behandlet. Jeg har også vist at jeget setter kropp og seksualitet høyere enn diskusjoner vedrørende metafysikk og stjernenes plassering. Dette vitner samtidig om at Donne hadde et kritisk blikk på samtiden. Denne kritikken kom også frem i neste lesning om sjel.

I *The Ecstasy* innviterer jeget til en formidabel diskusjon vedrørende kropp og sjel. Diskusjonen er et tilsvar til en teologisk-historisk debatt vedrørende udødelighet, og det jeget søker svar på er om eros vekstvilkår blir ivaretatt etter døden. Jeget problematiserer den nyplatoniske forståelsen om livet etter døden, hvor man tenkte at menneskenes sjel skulle forenes med Gud og en verdenssjel bestående av troende kristne. Under denne diskusjonen henter jeget referanser fra både antikk filosofi og nyplatoniske tekster. Som vi har sett gjennom disse fire lesningene er Donnes standpunkt gjennomgående konsistent; en kan ikke

ha en sjel uten kropp og omvendt, og spesielt ikke hvis en skal ta hensyn til eros, som er Donnes hovedanliggende.

I siste kapittel fant jeg en forbindelseslinje fra geistelig korrupsjon og menneskelig grådighet til Donnes eklektisme og *Theologica eros*. Når jeget sammenligner seg med Gud i *The Anniversary*, er det ikke av megalomane grunner, men kun en konstatering over at jeget også sitter med makten til å definere verden gjennom språk. I meditasjon 17 fra *Meditations upon emergent occasions* kommer det endelige beviset. Gjennom beskrivelser av mennesker og verdier, og når han skriver at *the bells toll; it tolls for thee*, blir en klar over at dette er beskrevet med en genuin omtanke for menneskeheten og at vi alle er *of one author, and is of one volume*. Et annet viktig aspekt ved Donnes språk og eros, som vi behørig har vært innom, er nyordene han tilførte det engelske språket. Dette vitner om en kjærlighet til språk samt et ønske om å beskrive verden på nye måter. Jeg har dessverre ikke hatt mulighet til å gå inn på dette i særlig detalj annet enn å nevne det, men vil anbefale en eventuell leser av denne avhandlingen og utforske dette nærmere.

I portrettet, nevnt i kapittel en, ble vi oppmerksom på en omskriving av *Deus meus illumina tenebras* til å bli *Illumina Tenebras, Nostra domina*, altså et det var kvinnen og eros som var lyset og ikke Gud. Under produksjonen av Death's duell satt han igjen modell, men denne gang til sitt eget dødsportrett. Det interessante med disse to maleriene er at de på sitt vis dokumenterer Donnes livssyklus; fra ungdommelig vår til livets høst. Det er også påfallende i begge portretter hvordan Donne selv der forsøker å definere en virkelighet slik han vil den skal være. På sistnevnte portrett ble det først skåret ut en mal i tre. Denne oppbevarte han i sitt sovekammer, og på trefiguren kan en tydelig se et smil kruse seg på leppene.⁸⁵

⁸⁵ Se maleriet fra Death's Duell her: <http://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~920994~162345:Deaths-duell.-or.-A-consolation-to->. Lest 28.4.2016.

Litteraturliste

- Aquinas, Thomas. (1270). *Summa Theologica*. Lastet ned fra Christian Classics Ethereal Library nettsted: <http://www.ccel.org/ccel/aquinas/summa.toc.html>
- Aristoteles. (2010). *Om sjelen*. Oslo: Vidarforl.
- Bates, Catherine. (2016). *Sexuality*. Donne in context. Unpublished material.
- . Bibelen. (2011): Bibelselskapet. Hentet fra <http://www.bibel.no/Nettbibelen>.
- Blank, Paula. (1995). Comparing Sappho to Philaneis: John Donne's "Homopoetics". *110*(3), 358-368. <http://www.jstor.org/stable/462932>
- Brooks, Cleanth. (1974). *The well wrought urn : studies in the structure of poetry*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Carey, John. (2008). *John Donne : Life, Mind and Art*. London: Faber and Faber.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1971). *A dictionary of symbols* (2nd ed. utg.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Donne, John. (1959). *Devotions upon emergent occasions ; together with Death's duel* (Vol. 30). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Donne, John. (1965). *The elegies and the songs and sonnets* (Helen Gardner Red.). Oxford: Clarendon.
- Donne, John. (1973). *The complete English poems* (Repr. with corr. utg.). Harmondsworth: Penguin.
- Donne, John. (1990). *John Donne : [a critical edition of the major works]*. Oxford: Oxford University Press.
- Donne, John. (2002). *Selected letters* (P. M. Oliver Red.): Routledge.
- Donne, John. (2007a). *John Donne's poetry : authoritative texts, criticism* (Donald R. Dickson Red.). New York: W.W. Norton.
- Donne, John. (2007b). *John Donne's poetry: authoritative texts, criticism* (Donald R. Dickson Red.). New York: W.W. Norton.
- Donne, John. (2010). *The complete poems of John Donne : epigrams, verse letters to friends, love-lyrics, love-elegies, satire, religion poems, wedding celebrations, verse epistles to patronesses, commemorations and anniversaries* (Robin Robbins Red. Rev. ed. utg.). Harlow: Longman.
- Eliot, T. S. (1921). *The Metaphysical Poets*.
[http://www.liceomeda.it/new/documenti/0809/Materiali/The%20Metaphysical%20Poets%20\(T.S.%20Eliot\).pdf](http://www.liceomeda.it/new/documenti/0809/Materiali/The%20Metaphysical%20Poets%20(T.S.%20Eliot).pdf)
- Eliot, T. S. (1993). *The varieties of metaphysical poetry* (Ronald Schuchard Red. 1st U.S. ed. utg. Vol. 1933). London: Faber and Faber.
- Empson, William. (1993). *Essays on Renaissance literature : 1 : Donne and the new philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ficino, Marsilio. (2015). *De amore*. Oslo: Vidarforl.
- Finocchiaro, Maurice A. (2009). The Trial of Galileo, 1613–1633 *Defending Copernicus and Galileo: Critical Reasoning in the Two Affairs* (s. 137-153). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Gallagher, Catherine, & Greenblatt, Stephen. (2000). *Practicing new historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Girard, René. (1966). *Deceit, desire and the novel : self and other in literary structure*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Gold, Barbara K. (2012). *Blackwell Companions to the ancient world: Companion to Roman Love Elegy*. Hoboken, NJ, USA Wiley-Blackwell.

- Greenblatt, Stephen. (1988). *Shakespearean negotiations : the circulation of social energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press.
- Griffiths, Paul. J. (2011). *Song of Songs (Brazos theological commentary on the Bible)*: Brazos Press.
- Guibbory, Achsah. (2006). *The Cambridge companion to John Donne*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guibbory, Achsah. (2015). *Returning to John Donne*. Farnham: Ashgate.
- Guss, Donald L. (1966). *John Donne, Petrarchist : Italianate conceits and love theory in the Songs and sonets*. Detroit: Wayne State University Press.
- Haarberg, Jon, Selboe, Tone, & Aarset, Hans Erik. (2007). *Verdenslitteratur*. Oslo: Universitetsforl.
- Hankins, James. (2007). *The Cambridge Companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hattaway, Michael. (2010). *A New companion to English Renaissance literature and culture : Vol. 2*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Helm, Bennet. (2013). Love (Electronic article). <http://plato.stanford.edu/entries/love/>
- Jay, Peter. (1975). *The Song of Songs* (Vol. 6). London: Anvil Press Poetry.
- Jones, Frederick. (2007). *Juvenal and the satiric genre*. London: Duckworth.
- Kerrigan, William. (1987). What was Donne doing? 2(2), 2-15.
<http://www.jstor.org/stable/3189160>
- Kittang, Atle. (2003). *Moderne litteraturteori: en antologi*. Oslo: Universitetsforl.
- Kraye, Jill. (1996). *The Cambridge companion to Renaissance humanism*. New York: Cambridge University Press.
- Leishman, J. B. (1962). *The Monarch of wit : an analytical and comparative study of the poetry of John Donne* (5. ed. utg.). London: Hutchinson.
- Martinsen, Vegard. (1991). *Filosofi : en innføring*. Oslo: Kontekst.
- McClure, Ellen. (2006). *Sunspots and the Sinking: Sovereignty and Mediation in Seventeenth-century France*: University of Illinois Press.
- Morley, David, & Neilsen, Philip. (2012). *The Cambridge companion to creative writing*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Ovidius Naso, Publius. (1973). *Ovid's Amores : book one* (John A. Barsby, Overs.). Oxford: Clarendon.
- Ovidius Naso, Publius. (1982). *The erotic poems*. Harmondsworth: Penguin.
- Plato, Benardete, Seth, & Bloom, Allan. (2001). *Plato's Symposium*. Chicago: University of Chicago Press.
- Platon. (1929). *Timaeus*. fra Harward University PRes
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DTim.%3Asection%3D90b>
- Plummer, John F., III. (2000). Did John Donne read Chaucer, and does it matter? *Leeds studies in English*(n. s 3).
- Pound, Ezra. (1960). *ABC of reading* (Vol. 89). New York: Laughlin.
- Preminger, Alex, & Brogan, T. V. F. (1993). *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics* ([3rd ed.]. utg.). Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Refsum, Christian. (2012). Om erotisk poesi. Et essay. 4, 40-51.
- Rivers, Isabel. (1994). *Classical and Christian ideas in English Renaissance poetry : a students' guide* (2nd ed. utg.). London: Routledge.
- Roberts, John R., & Roberts, John R. (1975). *Essential articles for the study of John Donne's poetry*. Hamden, Conn: Archon Books.
- Saunders, Ben. (2006). *Desiring Donne : poetry, sexuality, interpretation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

- Shakespeare, William. (1994). *Hamlet : complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Shami, Jeanne, Flynn, Dennis, & Hester, M. Thomas. (2011). *The Oxford handbook of John Donne*. Oxford: Oxford University Press.
- Stachniewski, John. (1981). John Donne: The Despair of the "Holy Sonnets". *ELH*, 48(4), 677-705. doi: 10.2307/2872957
- Stubbs, John. (2006). *Donne : the reformed soul*. London: Viking.
- Targoff, Ramie. (2008). *John Donne, body and soul*. Chicago: University of Chicago Press.
- Targoff, Ramie, & Jussen, Bernhard. (2015). *Love after death : concepts of posthumous love in medieval and early modern Europe* (Vol. Bd. 4). Berlin: de Gruyter.
- Whitcomb, Merrick. (1903). *A literary source-book of the Renaissance*: Philadelphia, Pa.: Department of history, University of Pennsylvania.

