

# Et in Arcadia ego

Om Anna Margrethe Lassons roman »Den beklædte Sandhed«

Af Peter Thage

## Sandhedens Sein, verdens Schein

I 1723 udkommer Anna Margrethe Lassons roman *Den Beklædte Sandhed*, efter at have eksisteret i et håndskrift i hvert fald siden 1715. Romanen indskrives sig i litteraturhistorien som den første trykte prosaroman i Norden. Et faktum, der påkalder sig interesse. Her tager den danske romankunst altså sine første skridt, og her udvikles og afprøves modersmålet på ny grund.

Forledes man til at tro, at Lassons fortælling, grundet sin nyhedskarakter, er famlende i sit sprog eller vakler i sin opbygning, tager man fejl. Iagttages den i en større, europæisk kontekst er den ikke nyskabende, men del af en tradition, der forener ridder- og hyrderomanen, og som opnår en voldsom popularitet. Værkerne, som tilhører denne tradition, fx Philip Sidneys *Arcadia*, bør ikke kun betragtes som enkeltværker, men også som dele i et omfattende tekstkorpus. Et intertekstuelt univers, der til stadighed udbygges.

Genren når sin kulmination med den såkaldt præcise roman, hvis narrative form og høviske sprogbrug Lasson er stærkt påvirket af. Udgangspunktet er derfor forkert, hvis hendes bog blot betragtes som en enlig svale, et isoleret fænomen. Trods at dette vitterligt er tilfældet, set med danske øjne. Tværtimod, må bogen forstås i et samspil med de tekster, der har hjemme i samme tradition.

Hovedtemaet i *Den Beklædte Sandhed* er kærlighed. To personer, Leonque og Diana, forelskes uden at have set hinanden, og fortællingen følger deres færd mod forening. Hvilket sker ad snirklede omveje, i et spind af forklædninger og forstillelse. Ind i dette tema flettes andre temaer: venskab, dyd, bestandighed, forfængelighed – og død. Desuden får de to aktører følgeskab af andre, hvis forelskelse vikler sig ind i deres, behjælpeligt eller forstyrrende.

Ud over selve fortællingen rummer bogen et forord, en frontispice og et titelblad, der hver især er interessante, og har en selvstændig betydning, samtidig med at de belyser forhold i den øvrige tekst.

Titelbladet, hvis tekst strækker sig fra sidens top til bund, rummer to fiktioner. En om romanens oprindelse og en om dens forfatter. Imellem disse findes selve titlen, fremhævet med store, ornamenterede typer. Sætningen, hvori det hele er indfattet, er udspilet, led avler led:

Den Fordum I Ronne Bogstavs Kaabe Nu I Danske Tunge-Maals  
Klæde I førte Liden Roman Kaldet Den Beklædte Sandhed, Frem-  
viist Alle Liebhabere til Fornøyelse, Af En Det Danske Sprogs in-  
derlige Elskerinde Aminda.

I en tabt dedikation til Frederik IV udbygges fiktionen om at Aminda har fordansket runeskriftet. Ifølge dedikationen skrev hun det af efter et gammelt pergament, »som jeg udi en Blydose med Ronner oc Muncke-Bogstaffver skreffved blant een Steenhob aff eet Stycke nedfaldenn Muur udi voress gamle øde Kloster fandt.«<sup>1</sup> Sigtet er at gestalte en forestilling om et autentisk dokument, som tilskrives belærende autoritet, idet det indsættes i klostrets religiøse ramme, og samtidig forme en fiktion, der er umiddelbart gennemskuelig.

Den metafor, som hersker uindskrænket på titelbladet, omhandler beklædning. Runerne omtales som en kåbe, og det danske tungemål som et klæde. Med andre ord: sproget er en dragt, og denne er tilsyneladende kastet over sandheden. Hvad der mistænkeliggøres, er altså de sproglige udsagn, og derigennem de personer, som ytrer dem. Desuden har titlen et allegorisk islæt, idet beklædningsmetaforene »Kaabe«, »Klæde« og »Beklædte« giver romanen og sandheden menneskelig gestalt, dvs. gør dem til levende, påklædte væsner.<sup>2</sup> Sandheden sænkes ned fra sit højt abstrakte stade og bindes til det fysiske via sin sprogdragt, hvorpå pseudonymet Aminda kan fremvise den.

Over for titelbladet er en frontispice, der viser en kvinde i en kjole og med et slør over sit ansigt. Hun sidder under et træ, som næsten ingen blade har. Bag hende, til den ene side, er ruinerne af et gammelt bygningsværk med buegang og nicher. Dets mure er revnede og mosbegroede. På græsset ligger stumper af byggesten og søjler. Til den anden side ses et buskads, og bag det en eng eller mark, samt trætoppe.

Kultur over for natur, og i skæringspunktet mennesket.

Omkring kvinden ligger genstande spredt ud. De skaber et tableau over romanens indhold, og de lokaliteter, som den foregår i. Kongemagten attributter i form af kåbe, krone og scepter afspejler en høvisk sfære, mens hyrdestav og taske inddrager den pastorale. I sin ene hånd knuger kvinden en palmegren, mens hendes anden hånd er hævet og berører tilsyneladende solen, der både har ansigt og synlig strålepragt.

Under dette står ordene: »Amindæ Beklædede Sanhed«. Frontispicen er åbenlyst skabt i emblematikkens allegoriske sprog, og disse ord fungerer som et motto, der kaster et gådefuldt skær ind over det afbildede. Er det kvinden, som er udtryk for det sande, omringet af beklædthedens usande genstande, eller forholdet til hende, kærligheden? Ja, hvori består sandheden?

Emblematikken, der oplever en blomstringstid i barokken, kan for en nutidig betragtning virke vanskeligt forståelig. Det allegoriske emblem består af tre dele, et billede, et motto og et epigram, hvis verslinjer tjener til at uddybe billedets og mottoets betydning. For bedre at forstå frontispicen i *Den Beklædte Sandhed* kan man sammenligne den med andre emblemer, hvori de samme elementer og genstande er til stede. Disse findes fx samlet i værket *Emblemata* fra 1967, en omfangsrig antologi af emblemer.

Træet er et facetteret, mangetydigt tegn, der bl.a. kan betyde bestandighed i storm, samt ubøjelighed, modsat det spændstige siv. Et emblem-motiv er træet, hvis grene halvt bærer blade og frugt og halvt er nøgne. Det kan både tolkes som et udtryk for kærlighedens foranderlige natur, og for at menneskelivet er prisgivet større magter, et skisma mellem opblomstren og bortvisnen, ophørets indlejren sig i livet.

Ruinen er derimod entydigt et forfaldets, dødens tegn. Et vældigt monument over forgængeligheden. Hvad krone, scepter og kåbe angår, er de udtryk for den verdslige herskermagt. Et emblem viser et frugtbærende træ, hvorunder der ligger krone og scepter. Det dertil hørende epigram forklarer, at træet er en allegori over den gejstlige, der videregiver Herrens lære, som i allegoresens sprog er frugterne. Det lyder formanende: »Die Cron vnd Scepter zeigen an / Das Weltlich sie solln lassen stahn«<sup>3</sup> (s. 175).

Allegorierne over den verdslige magt får deres modstykke i solen, der er det gængse udtryk for det guddommelige, og i palmegrenen, som inkarnerer dyden.<sup>4</sup> Et emblem i *Emblemata* viser en kvinde, der har lagt krone og scepter i en vægts ene skål og en palmegren i den anden. Grenen vejer tungest, hvilket illustrerer dydens vægt og værdi. Mottoet er da også: »Dyd er bedre end rigdom«.

Tolkningen af *Den Beklædte Sandheds* frontispice, som et tableau over fortællingens lokaliteter og vigtige genstande, er altså mangelfuld og repræsenterer blot, hvad der i datidens fortolkningslære kaldtes *sensus literalis*, det bogstavelige udsagn. At billedet desuden rummer et allegorisk niveau, afslører ekskursen ind i det emblematiske univers. Dette niveau kan betegnes som *sensus spiritualis*, det overførte udsagn. Her får tegnene deres egentlige betydning i relation til de øvrige tegn og ikke som enkeltstående fænomener.

Når kvinden har ladet krone, scepter og hyrdestav ligge og i stedet løfter palmegrenen, samt lader sin hånd berøre solen, udtrykker det valget af et dydigt, åndeligt liv, og i forlængelse af dette, fravalget af det verdslige. Bag hende ses, hvad der sætter valget i relief og begrunder dets vigtighed – døden. Dels i form af det næsten udgåede træ, og dels i form af ruinen. Kvinden er endda selv beklædt med et dødens tegn, sørgesløret. Amindas beklædte sandhed omfatter altså også dydig religiøsitet. Mens *det falske* omvendt er magtens staffage, verdens *Schein*.

Romanen er forsynet med et »Tilskrift«, som har flere ærinder, og er forfattet af den fiktive Aminda, der fra sin position i det forgangne henverder sig til de senere tider, med sit »uden ald tvivvel af Mul halv fortærede Pergament«.<sup>5</sup> Dels er ærindet at legitimere det usædvanlige faktum, at en kvinde har ladet sytøjet ligge og i stedet har fattet pennen. Derfor henvises der til: »hvad berømmelige Gierninger Qvinde kønnet som Semiramis, Dido, Tamiris, Sapho og andre flerre, baade i gamle Tiider, og hidintil i alle Stænder har forrettet«.

Selv om mange autoriteter inddrages, også Herodot, Sofokles og Platon, er fremgangsmåden ikke at jævnføre, men at nedtone egen præstation i forhold til disse. Dog med det forbehold, at denne undselighed er en konvention, hvis retorisk høflige natur også kan iagttages i fx barokkens bindebrev.

Yderligere er forordet helliget en lovprisning af det danske sprog, og en tilskyndelse til at opdyrke det, frem for fremmede sprog:

Jeg seer at mange af mine Landsmænd legger meere fliid paa at vide fremmede Sprog end deris eget, saa de fleeste neppe veed at Tale mindre skrive noget udi deris eget Maal, hvor i der dog findes lige saa megen Sødhed og Behagelighed som i noget andet Tungemaal, derfor, for at undgaae den Spot saadanne Danske af fornuftige Folk maae lide, har jeg vovet at opskrive det saa got som i en hast skee kunde.

Hermed gør romanen sig til del af den sprogreformation, som er udpræget i tiden, og hvis formål er forædling og udvikling af modersmålet. Det sker gennem en tilegnelse af antikkens retorik og idealer samt en omplantning af dem til lokale, samtidige forhold. Fiktionen om bogen som et fortidslevn gennemhulles altså bevidst af den sprogrøgt, der giver den et moderne, samtidsbestemt sigte.

Et forbehold bliver fremført angående fortællingens tid og personer:

Der kunde og siges at de Personers Navne af Keysere og Konger, som i min liden Historie findes, icke paa en Tiid haver levet, og i Verden regert, dette tilstaaer jeg, mens Gunst bevaagne Læsere, det er icke noget at bygge din Religions Troe paa, som bliver dig hengivet, det er en Historie til din Tiids Fordriv (og dog ingen Løgnagtig Fabel) hvor udi de sande Personer under de fremmede Navne ere skiulte.

Forordet er her i åbenlys modstrid med den allegoriske frontispice, som belærende fremhæver »Religions Troe« på bekostning af profant levned. I forordet fraskrives fortællingen derimod enhver moralsk intention, ja der er blot tale om et tidsfordriv. At der findes sande personer bag de fremmede navne, viser et tilhørsforhold til den præcise nøgleroman, men kan også tolkes inden for fiktionens rammer, i henhold til titlen, hvilket gør sandheden til et indre anliggende.

At et didaktisk sigte lades upåtaget, er imidlertid ikke ensbetydende med, at det horatsiske diktum om, at litteraturen både skal gavne og fornøje, tilsidesættes. I forordet til andre værker, som er beslægtet med *Den Beklædte Sandhed*, iscenesætter forfatteren sig selv eller en fiktiv stemme, hvis retoriske udsagn inkluderer ydmyghed, ønsket om læserens overbærenhed samt ønsket om at vække behag, mens den ekskluderer sin egen autoritet som fortolker, dvs. ikke ytrer sig om et muligt gavnligt formål.

Dette sker fx i Philip Sidneys *Arcadia* (tr. 1590). I forordet omtaler han bogen som »this idle work of mine« og »being but a trifle, and that triflingly handled.«<sup>6</sup> (s. 3). I sit forord til Honoré d'Urfés *Dend Hyrdinde Astrea*, 1645, håber Søren Terkelsen at værket: »eder noget kand forlyste / och Tiiden saa vijt fordriffve«. <sup>7</sup> Intetsteds betones det moralske opbyggelige.

For Sidneys vedkommende fremhæves det andetsteds, nemlig i hans *A Defence of Poetry*,<sup>8</sup> hvis hovedærinde er at forsvare litteraturens nødvendighed, idet fiktion er mere belærende end filosofien, der blot viser de nøgne begreber, og historien, som må indskrænke sig til fakta. Sidney ar-

gumenterer for, at »Poetry«, som bredt favner al fiktion, inkorporerer disse to i sig. De filosofiske abstrakter *iklædes* en litterær dragt og åbenbarer sig i de fiktive personers meninger og livssyn: »It is not rhyming and versing that maketh a poet (...). But it is that feigning notable images of virtues, vices, or what else, with that delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet by«<sup>9</sup> (s. 27).

Historieskrivningen kan ikke selv vise, hvad Sidney kalder »a perfect pattern« (s. 36), altså idealet. Men idealet kan udledes af historien, tillige med en afstandtagen fra umoralsk handlen. Den genre, som Sidney har størst sympati for, er den episke heltegedigtning. Her findes de ædleste karakterer og handlinger; skabeloner, der bør omsættes til virkeligt liv: »For as the image of each action stirreth and instructeth the mind, so the lofty image of such worthies most inflameth the mind with desire to be worthy, and informs with counsel how to be worthy« (s. 47).

Det er værd at have *A Defence of Poetry* in mente, når man læser *Den Beklædte Sandhed*. Ikke blot titlen lægger op til en tolkning i sidneysk forstand. Det gør selve fortællingen også, med sine heroiske aktører, der legemliggør tapperhed, bestandighed og dyd. Begreber, som skal lokke læseren til sig og åbne op ind til det sande.

## Kærlighedens smerte

Romanen tager sin begyndelse med et ordsprog, der indskærper fokus på et bestemt, tilsyneladende helt almindeligt forhold: mødet mellem mennesker, og relationerne, der opstår deraf. Ordsproget ledsages af en kort kommentar om skæbnens veje og vildveje, som mennesket føres ud på, og som skaber en baggrund af forunderlig tilfældighed for møderne:

Bierge oc Dale mødis icke, mens ofte Menniskerne i Verden. Af Aarsage jeg dette Ordsprog med største Føje maa bilegge; Thi mange Erfarenheder vise os daglig, hvor underiig det edleste af alle Naturens Gierninger ofte i Verden omføris, oc u-formodentlig hin anden (somme til Fornøjelse, andre igien til Skade oc U-lycke) begegner.<sup>10</sup> (s. 1).

Citatets jeg tilhører bogens anonyme »forfatter«, som hverken er identisk med Lassen selv eller pseudonymet Aminda. Fortællerinstansen udvides

altså med endnu et led. Om dette jeg, som kun optræder i romanens ramme, berettes der kun lidt. Jeg'et er hjemvendt fra fremmede egne, der har tjent som et eksil for dets ungdommelige iver og mod, efter at have nået sit mål: »som var for den hidindtil havde møye, og det forfængelige Væsen, at faae en ønskelig Roe« (s. 234-235). Yderligere er jegfortælleren en ven af ridderen Hunidormo og får gennem dette venskab adgang til at høre ridderen Drogans historie, der udgør det resterende tekstkorpus.

Historien fortælles i det fremmede, nærmere bestemt i grænsebyen Snesa, et anagram over Assens. Her har et snevejr indfanget de implice-rede, og de tilbringer natten i ly af Drogans fortælling, som jeg'et først nedskriver, da det befinder sig under hjemlige himmelstrøg og i sin nyvundne sindsro.

Drogans fortælling indledes med, at Roms kejser Servius Tullius<sup>11</sup> indbyder »alle Fremede, som søgte Ære oc Foræring at vinde« (s. 5) til en ridderturnering. Dette kommer prins Leonque, hvis fødeegn er Nalles, et anagram over Sjælland, for øre. Leonque, oplært i fyrstelige dyder, og ivrigt søgende »at viise Fremmede i Gierningen det, Rygtet icke uden Gierning til hans Berømmelse havde udført« (s. 5), øjner her dydsudfoldelsens store mulighed. Det heroiske sammenkobles altså med det dydige, for ikke siden at skilles fra det.

Under en jagt møder Leonque en ridder, der på sin vej til turneringen er blevet angrebet af røvere og både har mistet sine tjenere og sin hest. Leonque hjælper ham og påvirkes så stærkt af hans tapperhed og »Artighed«, at han sporenstregs beslutter at følge efter ham til Rom. Vel at mærke, forklædt.

Ud af dette møde drives handlingen frem. Leonque kommer under indflydelse af, hvad Sidney kalder »lofty image«, og trækkes bort fra sit tidsfordriv, at jage i skoven. Idet idealet manifesterer sig fysisk i hans nærhed, vækkes ønsket om selv at nærme sig idealet.

Et andet punkt, som det er værd at dvæle ved, er kærlighedens vækelse i Leonque. Til at begynde med er hans stræben fuldstændigt rettet mod ham selv, mod den praktiske bevisførelse for egen ridderlighed og mod at efterleve de høviske krav, der stilles til en prins' opførsel. I denne ønskede selviscenesættelse indgår kærligheden ikke. Ja, forholdet til den er naivt, hvilket illustreres, da han overhører smertefulde beklagelser over uigengældt kærlighed og møder dem med – latter. Hans følgesvend Drogan, som er bekendt med kærlighed, replicerer:

Ach! den Ømk-værdige Ridder, sagde jeg: Det er got at høre, Naadigste Herre, I intet af Kierligheds Tvang veed at sige; Fortørner dog ey, beder jeg, oc forsynder Eder icke tiere mod Guderne, end I har giort, paa det de ey engang skal paalegge Eder den Piinsel, ogsaa at elske. (s. 15).

At Leonque er uprøvet i at elske, kommer til at fungere som et bevis på hans bestandighed, da den altomfattende forelskelse endelig indtræffer. Idet han ikke har elsket før, har han heller ikke sveget. Netop det svigefulde, troløse – ubestandigheden – er den største forbrydelse mod den høviske kærlighed.

Måden, forelskelsen opstår på, indirekte, ad omveje, uden at de forelskede reelt har set hinanden, er med til at introducere et centralt tema: kopi over for original. Dianas kærlighed vækkes, da hun ser et billede af Leonque, og hans opstår, da han ser hende i en drøm, efter at have badet i en skovkilde. Egentlig har hans kærlighed karakter af en straf, idet han begår hybris mod gudinden Diana, som skovkilden er viet til: »O! strenge *Diana*, som jeg saa u-videndis har fortørnet, da jeg saa dristig nedsteeg at oprøre Vandet i dit reene Bad« (s. 75), beklager han sig.

Før dette advarer Drogan ham om en fare, som er forbundet med et kærlighedsløst liv – forfængeligheden. Nemlig, at han:

ligesom *Narsisus* i gamle Dage ogsaa i dette Vand-Spejl fik sin Deylighed at see, oc til Straf for den Sicilianske Princessinde *Sidomiris*, han icke vilde elske, i sig self skulde blive forelsket. Nej, nej *Drogan*, svarede han, du tørst ey rædis, min Deylighed er icke saa stor; oc om den end var større, skal dog det Herredom, jeg har over alle *vanitetiske* Indbildninger, oc gode Tanker om mig self, være mægtigere hos mig, end denne Skrøbelighed. (s. 23).

Fortabelsen findes i det høvisk umoralske, i den sygelige narcissisme, i vanitas. Altså, et forfald, der fra at være en indre mulighed, vokser til en ydre realitet og ignorerer besindighedens memento mori. Omvendt skal kærligheden til den elskede ikke forstås som en befrielse. Snarere er det her, at problemerne for alvor begynder. Den åndeliggjorte kærlighed, der hensætter sindet i ekstreme tilstande, er også en test af de impliceredes værd og moralske habitus. At det egentlige møde mellem Diana og Leonque henlægges til historiens slutning, som et handlingens klimaks, bevirker, at denne prøve kan udfoldes, udvikles.



Den virkelige udfordring for bestandigheden ligger i, at *originalen*, dvs. den elskede selv, i lang tid forbliver uset, mens kopien, altså billedet og drømmesynet, er det eneste, de forelskede reelt har at holde sig til. »Ach! hvor lykkelige ere endda de, som kiender det de elsker, oc veed hvorpaa deris Lidelser ere grundet« (s. 27), siger Leonque. Ret beset er Diana, i størstedelen af fortællingen, kun til stede som et smukt fravær.<sup>12</sup> Det intensiverer den abstrakte, platoniske kærlighed til hende.

Længslen efter at omforme fraværet til et nærvær, gør *Den Beklædte Sandhed* til en *Sehnsuchtsroman*, og udgør selve den narrative fremdrift. Ind i denne fremadskriden plantes bestandigheden som et urokkeligt værn, et ly for moralen.

Ud over at emblematikken findes på romanens frontispice, er den også til stede inde i selve historien, i form af de deviser, ledsaget af et billede, som er præget på riddernes skjolde. Ifølge traditionen forkynder disse deviser en bestemt leveregel eller et bestemt karaktertræk hos bæreren, hvilket ikke indebærer, at det enigmatiske i emblemet behøver at gå tabt. Tværtimod, idet epigrammet bortfalder, berøves det allegoriske billede en del af sin tolkning.

I alt er der fire ridderemblemer: Leonques, Fulios, Javanos og Eicse-lius'. Mens de tre første har fællestræk, trods forskelle, og kan behandles i en gruppe for sig, skiller det sidste sig ud og må behandles separat.

På Leonques skjold, som er forgyldt med løvværk, er der skildret et lys, der tændes af solen gennem et brændeglas. Mottoet lyder: »Intet U-reent maa tende mig«. På Fulios skjold ses Fugl Føniks: »den Fugl, som sig med Villie af Solen lader opbrende«, og devisen lyder: »Den mig dø-der, gjør mig levende igien«. Javanos skjold viser »et Vand«, som en hed sol overskinner og udtørrer. Mottoet er: »Saa u-modsigelig fortæres jeg«.<sup>13</sup>

Fælles for emblemerne er brugen af ildens element. Både som noget livgivende og som noget dræbende. For Leonques vedkommende er fokus entydigt lagt på en opliven. Solen bør, i henhold til fortællingens kontekst, forstås som det, der har guddommeligt præg, altså Diana. I videre forstand er hun jo synonym for dydig, bestandig kærlighed. På Javanos emblem har solen en modsatrettet virkning, den tænder ikke, men fortærer. En illustration af den frugtesløse forelskelses konsekvenser. Ved ridderturneringen, hvor dette emblem åbenbares, deklamerer Javano, »at han vilde forfegte dette Skilderie imod dem som søgte at begiere det, eftersom han icke kunde lide, nogen skulde herske over dends

Efterlignelse, hvis Underdan han var, eller eje det, han med saa stor Flid søgte, oc ønskede at ejes af« (s. 47-48).

Ordene kunne være formuleret af hver og en af Dianas tilbedere, idet de alle har et underdanigt, magtesløst forhold til hende. Forelskelsen er en større magt, som de er prisgivet, og som ikke kan uddrives, når den først har slået rod.

Fulios emblem sammenføjer de aspekter, som optræder adskilt på Leonques og Javanos emblemer. Kærligheden ødelægger og giver samtidigt nyt liv. Dette paradoks viser en mental spændvidde, der både formår at favne melankoli og glæde, uden at tage skade. Fulio er også den eneste af romanens aktører, som realiserer et varigt kærlighedsforhold.

Eicselius' emblem viser »en Løve med et røt Klæde halv overdæket hvor om med forgyldte Bogstaver stod skrevet, jeg skiulis vel lidet mens bliver der for ey gandske borte« (s. 144). En allegori over at sjælsadel og tapperhed forbliver synlig, trods at de skjules af ydre gevandter. Dette kan også forstås som en kommentar til sandhedens vilkår i fortællingen.

Dette centrale tema, *Sein* bag *Schein*, udfoldes især, hvor den galante ridderverden kombineres med det arkadiske hyrdeliv, som aktørerne går i eksil i.

## Det pastorale inkognito

Før Leonque og Drogran når frem til hyrderiget Idula<sup>14</sup> og ifører sig en pastoral forklædning, gør de holdt ved et tempel, helliget jagtens gudinde Diana. Her lever »30 Jomfruer, som havde soret Gudinden aldrig at elske nogen, uden hende, men stedse efterfølge hendis Kyskheds Exempel« (s. 51). Dette hellige refugium, hvor guderne åbenlyst griber ind i det jordiske liv, er tilbagevendende i det pastorale univers, en topos. I Jorge de Montemayors *Diana* findes der fx også et Dianatempel,<sup>15</sup> og i Sannazaros' *Arcadia* en hellig hule. Det er symptomatisk at Leonque først kommer i bedring efter sit selvmordsforsøg, da Dianas hjælp påkal-des, under hans rekonvalescens i klostret.

En anden topos er orakelsvaret. Dette kan anskues som en formildet arv fra de antikke tragedier, hvor profetierne er truende, svangre med ulykke.<sup>16</sup> I *Den Beklædte Sandhed* åbenbares gudindens spådom, som et led i en ceremoni. Hun forkynder, at Leonques kyske kærlighed »af en anden mig« skal erkendes, før han dør. Det efterfølgende råd er formuleret i oraklernes

paradoksale ånd: »Drag hen strax ved en Flood, der skal et Siun dig glæde, Det skal oc mangan gang dig komme til at græde« (s. 61).

Templet er en mellemstation, hvor riddernes verden, som et udtryk for forfinet kultur, skilles fra hyrdernes, der udtrykker landlig idyl. Spådommen viser netop vej ind i Idula, hvor Diana og Servius Tullius datter Cordelisa har gemt sig, forklædt som hyrdinder. Også de er gået gennem templets transit og har lagt de ydre tegn på fornem herkomst bag sig. *Sjælsadelen* er dog forblevet intakt. Ja, er blevet purificeret, lutret – befriet fra al ydre pynt.

Efter at Leonque og Drogan »ved en Flood« har set to hyrdinder og hørt den ene synge med en skøn stemme, som ifølge Leonque er lig den drømte Dianas, beslutter de sig for at udforske dette yderligere. Spådommens første del er gået i opfyldelse, og resulterer i et pastoralt inkognito: »Der efter besluttede han [Leonque], at vi i Hyrde-Dragt skulde forklæde os; thi det var Hyrderne u-vant at omgaaes med andre, end deris egen Folk, oc den Ridderlige Dragt skulde maa skee giøre dem frygtsom for at tage saa vel imod os, som vi gierne ønskede« (s. 79).

Hyrdeegnen er et kulturløst sted, kendetegnet ved sin idylliske natur, der også kan forstås som en sjælelig geografi, et vue over hyrdens rolige gemyt og ophøjethed. Samtidig er egnen et tidløst *locus amoenus*, hvortil kærligheden fragtes, for at blive beklaget og undersøgt. Paradoksalt nok, både et hjemsted for oprindelighed og ulykkelig forelskelse. Samt et mentalt refugium, udrenset for hoflivets kapricer, kulturens byrde.<sup>17</sup>

Om Amor siges det i d'Urfés *Astrea*, at han »effter sin egen Vilie, fuldkommenligen tyranniserede och regierede« (s. 2) over hyrderne. Synet på kærligheden som noget truende, en maliciøs despot, er betegnende for hyrdeuniverset. Ubestandigheden sniger sig også ind, hvilket Drogan erfarer, da han bemærker en sørgende hyrdinde, som ikke tager del i de andres legen og dansen. Hyrden Sylvander forklarer, med en løgn:

Hendis Behag har altid været henvendt til Eensomhed. En Hyrdinde sagde derpaa: Ja, saa lenge denne U-bestandige, pegende paa *Sylvander*, var i hendis Følge, elskede hun ingen anden Selskab, oc nu han er bleven kied af at bortdrive Tiden hos hende alene, hader hun alles Sammenkomst, fordi han finder sig der udi. Icke saa meget (svarde en anden Hyrdinde, som kaldtis *Adelaide*) fortryder hun at kome hvor *Sylvander* er, som for at finde ham altid hvor *Celie* findis (dette var hendis Nafn, som tilforn havde talt) (s. 88).

Forelskelsen er en labyrint af forviklinger, som de implicerede ledes rundt i; en labyrint, der samtidig er det strukturerende princip for handlingens gang. Citatet viser, hvordan sandheden forklæder sig, alt efter hvordan kærligheden udlægges. Hver person har sin forståelse af forelskelsen, som ikke kongruerer med de øvriges.

Stadigt tilbagevendende er en skelnen mellem kopi og original. At Leonque og Diana kun har set en kopi af hinanden, er imidlertid nok til at vække en så stærk elskov, at alt andet fortrænges og bliver perifert. Romanen har karakter af en rejse mod originalen, bort fra kopien. Eller anderledes udtrykt: handlingens formål er at afdække sandheden om originalen, bag drømmesyn, malede portrætter, hyrdragter – det forklædte.

Diana, hvis kærlighed har sin årsag i det billede, som den forsmåede Sidomiris har vist hende, bliver mistænksom, da hun og Cordelisa opdager et »Contrafej«, som ligner hende, hos den sovende Leonque. Dette blot at hengive sig til kopien, opfatter hun som et skyggeliv: »Hvad skulde da vel bevæge hannem til at forklæde sig og blive Hyrde i denne Egn, ney, med støre føye maa mand troe hand stræbte efter at blive ved det levende Billede af den hand elskede, end opholde sig her hos dets skygge« (s. 157).

Ud over dette portræt og selve drømmesyndet ser Leonque også Diana på et maleri af gudinden Diana i dennes tempel. Ja, selv da hun optræder som hyrdinden Mandora, fremstår hun først som en efterligning, inden hendes sande identitet afsløres. Leonques hjerte »er den Tafle, hvorpaa det angenemme Billede staar skildret«, og alt, han behøver, er at: »confereere denne Copie mod mit Original« (s. 75).

Dette *Schein*, som efterligningen udgør, bevirker på den ene side, at forelskelsen kan finde sted, samt at de agerende løsnes fra deres hidtidige miljøer. På den anden side gør det bevidst det narrative forløb indviklet og forplumrer, hvad den virkelige identitet er, og hvor den er. Originalernes møde, hvor *Sein* blotlægges, udgør et naturligt endemål. Men et momentant sådant, omkranset af forstillelse og død.

Iagttager man illustrationerne til d'Urfés *Astrea*, ses en konkret gengivelse af forestillingen om det pastorale. Et af billederne viser Celadons<sup>18</sup> bønfaldende knælen, efter at Astrea abrupt har taget afsked med ham og – med urette – beskyldt ham for alskens utroskab. Billedets fokus er lagt på denne misforståelse mellem de to. Omkring dem strækker det arkadiske landskab sig, med spredte træer, græssende får og åbne sletter. I det

fjerne ses slotte, til erindring om, at de agerende på en gang tilhører overklassen, adelen, og er i *modsætning* til denne, som hyrder.

Denne opbygning, hvor forgrunden er helliget kærlighedsforholdet, omkranset af pittoresk natur, og med hofverdenen som baggrund, er typisk for *Astreas* illustrationer og rummer i et koncentrat det essentielle i hyrdedigtningen.

Scenen, som illustrationen fra *Astrea* beskriver, genfindes også i *Den Beklædte Sandhed*. Ved Leonque og Dianas første egentlige møde kaster han sig på knæ, efter at hun har beskyldt ham for ubestandighed. Han beder hende dræbe sig »med alle de Haardheder, du kandst optænke« (s. 84). Derpå citerer han den sang, som han og Drogan hørte ved floden, hvilket får hende til at rødme: »Hun kastede derfor strax et Floor over sit Ansigt, at mand icke skulde see denne Forandring paa hendis Farve« (s. 86). Efterfølgende river hun sig løs, og forsvinder. Anskues dette »Floor« som samhörigt med kvindens slør på frontispicen, udtrykker dette følgelig mere end blot sorg. Det bliver et skjul for følelserne. Noget, som deres sandhed kan gemmes i.

Noget andet, som optræder både på frontispicen og i selve teksten, er hvile under et træ. Også dette er en topos i pastoralen. Et sted, under løvhangets beskyttelse, hvor der i al ro kan dvæles, og hvor kærligheden kan besynges eller beskrives, ved at man prenter den ind i træets bark. Om Leonque står der, at han »satte sig ved Breden af Vandet under en stor Skygge-fuld Lind«, og »med det Spidse af sin Hyrde-Staf« (s. 86) skriver et langt digt i barken. Naturen gøres til en bog, hvori kærlighedsudsagn bevares.<sup>19</sup>

Naturen udgør, i størsteparten af *Den Beklædte Sandhed*, det sted, hvor der tales *fra*, mens kulturen og især den høviske etik, udgør det, der tales *om*. Imidlertid er der passager, hvor naturen selv bliver gjort til genstand for betragtning. Her løftes den ud af sin umiddelbarhed, og gestaltes i en barok retorik, som noget andet og mere end blot og bar natur.

Et allegorisk påhæng, i form af en mytologisk gudeverden, bidrager til dette. Ud af naturbeskrivelserne rejser antikken sig. Det var den inspirationskilde og de lærdomstraditioner, som både renæssancen og barokken påkaldte sig, og som binder dem sammen. Om foråret lyder det: »Den højt-ønskede yndige For-Aar havde icke før aflagt sit Foster, den deylige Flora« (s. 4), og om nattens komme: »Soelen var færdig at fraspende sine (af den lange Dags hastige Løb) trette Heste, oc udi *Thetis* Vande aftoe Sommer-Vejers overflødige Stof« (s. 64).

Når årstiderne i det følgende omtales som regerende, ophøjes naturen, og et tilhørsforhold mellem den og de agerende riddere, prinser og prinsesser bliver understreget: »De tre deylige Tider af Aaret vare alt forbigangen, oc den fierde begyndte da mod de i hendis Regierings-Dage ankomne Fæster, at bebreme sine Klæder med den glatte oc klare Iis, ja med Snee at jefne de før lystige grønne Dale« (s. 2).

Det siges et sted om naturen, at den er »ziiret« (s. 173), altså udsmykket, kunstfærdig. I barokken rummer det sirede en nøgle, som åbner op, ikke bare for periodens kunstforståelse, men for selve den sproglige strukturering af modersmålet, således at antikkens retoriske idealer indarbejdes i det. I den forstand er sproget og naturen, som forenes i naturbeskrivelsen, sired på samme vis, med mytologisk lærdom.

Det pastorale udgør en delverden inden for *Den Beklædte Sandheds* samlede univers, som også rummer en ridderverden. Om denne sammenblanding af genrer hedder det hos Sidney, i *A Defence of Poetry*: »Some have mingled matters heroical and pastoral. But that cometh all to one in this question, for, if severed they be good, the conjunction cannot be hurtful« (s. 43). Forenet skaber de genren, den præciøse roman.

Geografisk eksisterer de to verdner side om side, adskilte. Men i realiteten inkorporeres de i hinanden. Høvisk kærlighed fragtes ind i en pastoral sfære, hvor forklædning som hyrde skjuler identitet som ridder. Desuden er romanen konstrueret således, at de lakuner, som er opstået i handlingens gang, og som omhandler begivenheder fra det høviske miljø, først berettes i et tilbageblik, da de agerende mødes i Idula.

Når Sidney skriver at hyrdedigtningen »under the pretty tales of wolves and sheep, can include the whole considerations of wrong-doing and patience« (s. 43), betyder det ikke, at temaer og problemer entydigt hører hyrdeverdenen til. De har deres oprindelse i den heroiske ridderverden. Blot findes problemernes løsning ikke her. Forløsningen henlægges til den pastorale sfære.

### »Dødens Capriser«

I *Den Beklædte Sandhed* er der flere eksempler på heroisk dåd, som kaster glans af sig, og som er det synlige bevis på ridderlighed, venskab og kærlighed. Fx, hvor Leonque styrter Fulio til hjælp, da han angribes efter

at have dræbt en romersk ridder. Eller ved befrielsen af Leonque fra bødlerne. Eller da Eicselius, på sin hest, springer ind i arenaen, hvor en løve og en panter kæmper, idet Diana er faldet ned til dem. En kamp, der i henhold til ridderromanens konventioner, beskrives i drabelige detaljer. Eicselius giver:

Løven et Hug i det tynde af Siden saa hans Tarme fuldte Sverdet der hand det afdrog, Løven forlod Hesten, beholdt dog et stort stycke Skind og Kiød af Hestens Side i sine Klør, og anfaldt saa sin Bane-mand igien, mens hand vergede sig Dapper, plantede sit Spær for sig og lod Løven som af Smerte og Iver var rasende løbe sig selv ind (s. 141).

Bag den heroiske dåd skjuler sig en etik, der kan sammenfattes i, hvad Sidney satte som mål for menneskets kundskaber og gerninger, »virtuous action«. <sup>20</sup> At dette er i overensstemmelse med romanens værdisæt, kan ses ud fra de reaktioner, som heltedåden afstedkommer, nemlig ros for at være dydig og en sand ven. Lige så tydeligt ses det ved en afstandtagen fra, hvad der måtte forbyrde sig mod denne moral: »Ach! du varst den jeg ufejlbarlig troede skulde forsvaret Dyden, oc du døder dend, i hvem alle Dyder vare at see!« (s. 46), bebrejder den ulykkeligt forelskede Sidomiris kejseren Servius Tullius, som har beordret Leonque dødsdømt.

Set i en større sammenhæng er heltegerningen ikke det eneste, der kendetegner barokkens ridderroman. Den udmærker sig yderligere ved at følge et forelsket par, som er skilt fra hinanden, ikke blot en enlig ridder, hvilket ville forhindre udfoldelsen af genrens altomfattende tema, kærligheden. At to adskilte personer følges, giver romanen et dobbelt forløb. Desuden opløses handlingen i mindre historier, fortalt af de agerende. Indarbejdet i disse historier findes andre historier, overhørt fra andres samtaler. Oven i dette kommer, at personerne jo optræder forklædte, skjult i et forvirrende *Schein*.

I den præcise roman, hvor dette handlingsskema forenes med en pastoral sfære, indlejres yderligere en historisk reference, halvt virkelig og halvt fiktiv. Madeleine de Scudéry blev indbegrebet af genren, med værker som *Clélie*, 1654-60, og *Artamène ou Le grand Cyrus*, 1649-53. Ud over at disse var ekstraordinært omfangsrige, var de nøgleromaner. Således blev samtidens forhold, i form af det lærde salonmiljø, hvori Scudéry færdedes, spejlet i det hedengangne.

*Den Beklædte Sandhed* indskriver sig i denne tradition. Beskyldnin-

gerne om, at romanen er formløs, må betegnes som urigtige.<sup>21</sup> Tværtimod kommer en ekstrem formbevidsthed til udtryk i den, en vilje til at følge den præcise form.

Måden, som romanen er konstrueret på, hvor et utal af mindre historier, som brikker i et puslespil, skaber den større fortælling, henleder opmærksomheden på selve det retoriske, dvs. på monologerne, samtalerne – de talende.

De agerendes stemmer skiller sig ikke ud fra hinanden. Alle taler i samme sirlige, formfuldendte stil. Hvilket ikke udtrykker en manglende psykologisk indlevelse, men er et af genrens karakteristika. Dette samler personerne i en homogen gruppe, som formår at efterleve idealet for høflig og velformuleret konversation. Netop samtalekunsten var i centrum i de franske saloner, som præcisiteten udsprang fra.

At Scudéry udgav uddrag fra sine værker og nyt materiale, der alene bestod af samtaler, vidner om, hvor højt disse blev vurderet. De blev opfattet som en moralsk rettesnor for, hvad der måtte siges, og hvordan det måtte siges. Sidneys *Arcadia* blev også betragtet som et forbillede og af fødte ligefrem retoriske håndbøger.

Samtalerne og beretningerne i *Den Beklædte Sandhed* har to formål, enten udfylder de en lakune i handlingen, eller også uddyber de et abstrakt emne, der har bundet sig konkret til de agerendes skæbne, fx sorg, død eller kærlighed. I praksis blandes de to formål, i den fremadskridende beretning indarbejdes overvejelser, som momentant fastfryser de sjælelige forandringer.

Den galante tale, hvis kerne er en høj, ubetvingelig moral, iscenesætter personerne som idealmennesker. Romanens didaktiske islæt ligger deri, at deres dyd og bestandighed skal indvirke besnærende på læseren.

Det ultimative bevis på oprigtigt venskab og kærligheds bestandighed gives ved at være villig til at ofre sit liv. Enten for den andens skyld, eller som et udslag af overbevisningen om, at den elskede for bestandigt er borte. »Her er den der har sat sig for, enten at hjælpe eller døe med eder« (s. 19), lyder Leonques forsikring om, hvor alvorligt hans venskab er ment.

Om kærligheden ræsonnerer han: »denne Syge er mig af Søfnen paa-lagt! Meener du da vel, at noget kand borttage den igien, uden dend, som er stærkere end hand, nemlig hans Broder, Døden« (s. 27). Er forelskelsen først indtrådt, er den bindende. Den kan ikke ødelægges, ikke rettes mod en ny person. Derfor kan bestandigheden udarte sig til en svøbe og



døden gestalte sig som et tilbagevendende memento mori, som de agerende pålægger sig selv. Et forgængelighedens nærvær, der fordyber den ulykkelige forelskelse.

Javano, hvis kærlighed til Diana forbryder sig mod det høviske ideal, idet han vil gennemtvinge den, reagerer med sorg og forbløffelse over »Dødens Capriser« (s. 69), da han får fortalt, at hun sandsynligvis er død:

Hendis Soelglændsende Øjen har nok saaledis borttaget Taagen af hans [dødens] hule oc fast blinde Øjne, at han ved de Straaler har kundet see at vogte sig for saa u-billigt et Hug, som det, hvor ved han kunde fælde hende; Oc meener du, at den Ild, som udgaar fra hende, mægtig til at antende alles Hierter i Kierlighed mod hende, icke ogsaa har naaed hans Straa-tørre Hierte for at give det om icke Kierlighed, dog i det ringeste Frygt for at giøre noget, som var hende imod (s. 68).

Men Javanos samtalepartner, en navnløs ridder, belærer ham om håbets forlokkelse. At ingen nyder gunst hos døden: »han træder med ligesaa liden [sinds]Bevægelse paa Purpuret af høje Herrer, som paa den Ringes Klude oc Palter« (s. 69). Dette faktum inddrager vanitas og sammenblander forfængelighed og forgængelighed. Al verdslig pragt skal også forgå.

I handlingens klimaks er døden ligeledes i centrum. Her blottes Javanos hensynsløse kærlighed, da han forsøger at bortføre Diana. Det sker i Idula, efter en ceremoni ved Ceres' tempel. End ikke dette sted viser sig at være sakrosankt, men bliver et hjemsted for de voldelige begivenheder, som Javano er skyld i. Idyllen forplumres yderligere, da hyrderne – historisk unøjagtigt – forsynes med geværer, og opløses helt, idet Leonque, i kampens hede, såres så alvorligt, at han siden dør.

Ligesom døden rammer alle, slår den også ned overalt. Også døden har været i Arkadien.<sup>22</sup>

Romanens slutning rummer flere aspekter. Det ene drejer sig om eftersøgning af et nyt fredens sted, efter at Diana og Cordelisas tilstedeværelse i hyrdeegnen er blevet afsløret, og Idulas idyl ødelagt. Diana vælger Dianas tempel og kloster som tilflugtssted, ensbetydende med, at hun afskriver sig et verdsligt liv. Hendes bestandighed forbliver derved intakt, trods Leonques død. Frontispicen illustrerer dette valg.

Anderledes forholder det sig med Fulio og Cordelisa, som realiserer deres kærlighedsforhold. De drager, sammen med historiens fortæller

Drogan, »til det smuke og sickere *Nalis*« (s. 226). Altså, Leonques hjem-egn. Også romanens navnløse nedskriver er jo på rejse mod roen og sjælefreden. Alle er i opbrud, på vej bort fra en knust idyl, fra forfølgelse og forfængelighed, og med forhåbninger om at komme ind i en ny idyl.

Det andet aspekt ved slutningen er lykkens bedrag. Som en morale på sin fortælling, fremdrager Drogan en allegori: Vi har fået en lærdom, som er overvejelse værd, siger han, fra den, der viste os: »Lycken med en art Seyl eller Flag over Hovedet, staaende paa en rund Klod« (s. 217). Dette billede er et genkommende motiv i emblemattikken. Hvad vi kan lære deraf, er at lykken er svigefuld, omskiftelig: »Ved en liden Vind, der kand komme i dette Seyl, dreyes hun ofte saaledis om, at vi i steden for Ansigtet seer Nacken, en liden hendelsis Steen kand hastig omskyde den uroelige Bold, hun staar paa, og Lycken for os kuldkastis« (s. 217).

Leonques og Dianas kærlighedshistorie tjener til illustration af dette. Dog skaber deres troskab en modvægt og kan komprimeres i et motto, som byder den lunefulde lykke trods: vedbliv selv at være bestandig, selv om livet er ubestandigt. Venskabet kan på samme vis bære vidnesbyrd om ens moralske habitus og bliver derved en prøve, hvori ens værd kan beskues.

Hvad Drogan, ved slutningen af sin fortælling, beder sin tilhører, ridderen Hunidormo, om, er derfor: »eders Venskabs bestandighed« (s. 233), og hvad den navnløse nedskriver nævner som motiv til at skrive fortællingen, er påmindelse til Hunidormo om at holde ham »i den Høybemelte store *Sigefrids* bestandige Naade og Beskiermelse i mit Fæderne Land« (s. 235), hvor Sigefrid er hersker. Venskabet får altså også en politisk dimension.

Alt i alt gør kærlighedsforhold og venskaber det muligt at opdyrke moralen og udvikle ideale værdier i ens personlighed. Dette udmønter sig i det højst opnåelige, i en verden, hvor lykken ikke ejer bestandighed: *virtuous action*.

Den vægtning af værdier, som foretages på frontispicen, hvor dyd og gejstligt liv foretrækkes frem for de genstande, der repræsenterer verdsligheden, bekræftes i selve teksten. Yderligere sker dette på baggrund af døden, som også hjemsøger Arkadien. At Leonque dør, efter sin kamp mod Javano, bevirker, at Diana fravælger det liv, som et realiseret kærlighedsforhold kunne tilbyde. Hun bevarer sin bestandighed, idet hun vælger *solen og palmegrenen*, klosterlivet.

Hvad fokus er lagt på i det forudgående i teksten, er først og fremmest

forelskelsen og den lange, indviklede søgen efter den elskede. Kun begyndelsen, hvor Leonque adspredt sig ved jagt, og mellemspillet, hvor der redegøres for Dianas slægtshistorie, unddrager sig dette. Idet de elskende blot har en kopi af den udkårne, i form af et portræt eller et drømmesyn, betragtes kærligheden som noget lidelsesfuldt, en sygdom. Dianas ord om hendes »Glædis tunge Plager« (s. 37) viser dette og indfanger de komplekse sindsstemninger i et oxymoron.

Kærligheden er samtidig en prøvelse, og sammen med dyd, tapperhed og bestandighed, definerer den de agerendes moral. Alle, med undtagelse af Javano, løftes op i en heroisk idealfære. Deres udsagn og gerninger bliver, med Sidneys udtryk, *delightful teaching*, hvis hensigt er at indplante idealet i læseren.

Hyrdeegnen Idula er en idyllisk delverden og et midlertidigt refugium for de problemer, som de agerende fragter med sig fra et høvisk, heroisk miljø. Riddere og prinsesser mødes i naturen og diskuterer det følelsesliv, som kulturen foreskriver. Denne sammenblanding af ridderroman og pastorale udgør genren, den præcise roman, hvis plot er sammenvævet af et sindrigt mønster af mindre historier. Samtalen, som galant udtryksform, strukturerer disse historiers forløb og samler enkeltindividerne i en gruppe, idet alle udtrykker sig i samme stilleje, høfligt og formfuldendt.

Sammenlignes *Den Beklædte Sandhed* med andre af genrens værker, bemærker man, hvor sikkert grebet om stilen er. Romanen er ingenlunde formløs, tværtimod. Beskyldningerne om dette bygger på negativ forudindtagethed, dikteret af klassicismen og senere tiders nedvurdering af barokken og den præcise form. Hvad der er nødvendigt for at forstå romanens univers, er et uhildet blik og et overblik over det vidtfavnende, intertekstuelle rum, som bogen indskriver sig i.

## Noter

1. Se Schønau *Danske lærde Fruentimmer*, og Hans Brix *Analyser og Problemer*, IV, s. 67.
2. Derved adskiller Lassons roman sig fra normen for titler i den præcise- og heroisk-pastorale litteratur, hvor det er gængs at betitle romanerne med hovedpersonens navn, fx Madeleine de Scudéry's *Artamène ou Le grand Cyrus*, 1649-53, og *Clélie*, 1654-60, samt Honoré d'Urfés *Dend Hyrdinde Astrea*, 1607-27, og Jorge de Montemayors *Diana*, 1559.
3. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*.

4. Solen er et hyppigt anvendt allegorisk tegn, se *Emblemata* s. 11 ff, hvad angår palme og palmegren, se s. 195 ff.
5. Forordet er upagineret.
6. Philip Sidney *The Old Arcadia*, (tr. 1590) Oxford 1973.
7. Citeret efter siden *Sende-Breff*, i det upaginerede forord.
8. Oprindeligt betitlet *The Defence of poesie* eller *An Apologie for Poetrie* (tr. 1595). Her benyttes en moderniseret titel, i henhold til J. A. van Dorstens kritiske udgave, Oxford 1966.
9. Philip Sidney *A Defence of Poetry*.
10. Anna Margrethe Lasson *Den Beklædte Sandhed*.
11. Bogen igennem veksles der mellem navnene Servius Tullius og Cæsar for en og samme person. Sandsynligvis skyldes det, som Hans Brix foreslår i *Analysen og Problemer*, s. 83-86, en inkonsekvent redigering. Yderligere kaldes Tullius monark og Cæsar kejser. For overskuelighedens skyld bruges her kun den anførte titel samt navn.
12. I Montemayors *Diana* er der blevet peget på Dianas »beautiful absence«. Hendes entré finder først sted i den sidste af de fem bøger. At *Diana* ikke var ukendt på dansk grund, vidner Søren Terkelsens forord til d'Urfés *Astrea* om. Han skriver om sine mulige, fremtidige oversættelser: »Dend smucke Diane' / om I dend haffve vill (...) Tør ochsaa vel paa Dansk' engang komme paa Bane«.
13. Leonques emblem findes på s. 10, Fulios på s. 13 og Javanos på s. 47.
14. Måske en parafrase over titlen på Theokrits hyrdedigte, *Idyller*.
15. Interessant nok er ankomsten til Dianas tempel stort set identisk formuleret i *Den Beklædte Sandhed*, s. 51, og i Montemayors *Diana* (her i engelsk oversættelse, IV bogs indledning): »And having traveled half a league through the dense wood, they arrived at a large and spacious plain between two swift-flowing rivers, each surrounded by tall green groves. In the middle of it was a great palace built of such tall and lofty buildings«.
16. Oraklet, dvs. lady Felicia, i Montemayors *Diana*, er af en sådan formildet art, hendes forudsigelser omhandler fremtidig lykke. I Sidneys *Arcadia* er oraklets svar, som sætter hele handlingen i gang, omvendt faretruende, ængstende.
17. Dette modsætningsforhold mellem pastoral natur og (hoffets) kultur udtrykkes også i d'Urfés *Astrea*; hyrderne lever her: »i ald ynskelig Velstand, effter deris fattige och ringe Leyligheds Vilkaar, (ubehindrede och uanfectede aff ald Besuæring och Anstød, som daglige och sedvaanlige Tilfald, dend høye-re-Stands-Personer i Verden, gemeenlig pleyer at tillaffve och berede)«, s. 2. I Sidneys *Old Arcadia* og Montemayors *Diana* formuleres dette modsætningsforhold også i historiens begyndelse.
18. I *Den Beklædte Sandhed* findes også en hyrde ved navn Celadon. Et udtryk for pastoralen som et stort, intertekstuelt univers.
19. Celadon i *Astrea* indskriver også sin kærlighed i naturens bog, barken: »da skar hand nogle Vers i it Træ«, se s. 25-26. Allerede i den antikke hyrdedigtning er træet et tilbagevendende element. Hos Theokrit lyder det: »You'll sing the sweeter if you'll sit over here, / under the wild olive and those taller trees« (*Idyll V*), og hos Vergil: »Tityrus, you can lie sheltered by the spreading beech« (*Eclouge I*).

20. *A Defence of Poetry*, s. 29.
21. Se fx Hans Brix, »Den ældste danske originale Prosa-roman«, i *Analysen og Problemer*, IV.
22. På et maleri af N. Poussin står ordene: »Et in Arcadia ego« – 'Også jeg har været i Arkadien'. På maleriet ses nogle hyrder, der udforsker et gravmæle, rejst ude i naturen. To tolkninger er mulige, en umiddelbar og en allegorisk. Umiddelbart fortolket sigter ordene til den døde, som 'også har haft sin lykkelige stund i Arkadien'. Allegorisk fortolket sigter ordene til *døden* selv, inkarneret i gravmælet: 'Også døden findes i Arkadien'.

## Litteratur

- Brix, Hans: *Analysen og Problemer*, IV. København 1938.
- D'Urfé, Honoré: *Den Hyrdinde Astrea*. Lyckstad 1645.
- Henkel, A. og A. Schöne: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.
- Lasson, Anna Margrethe: *Den Beklædte Sandhed*. 1723.
- Montemayor, Jorge de: *The Diana*. Lewiston 1989.
- Sidney, Philip: *A Defence of Poetry*. Oxford 1966.
- Sidney, Philip: *The Old Arcadia*. Oxford 1973.
- Vergil: *The Eclogues of Virgil*. London 1963.