

# Kærlighed og sonetter

HANNE ROER

Har kærlighed og sonetter noget med hinanden at gøre? De to størrelser har i hvert fald en popularitet tilfælles: kærlighed er et stort tema i vestlig lyrik, og sonetten er den mest anvendte form i vestlig litteratur. Dette sammenfald kan man forstå som en historisk tilfældighed - at der er tale om et tilfældigt møde mellem det høviske kærlighedsideal og en ny lyrisk form, opstået engang i 1220'erne, et møde der resulterede i talrige sonetter om kærlighed. En historisk undersøgelse af de italienske sonetter fra 13. og 14. årh. synes at bekræfte dette: sonetter handler oftest om kærlighed, men de kan også bruges til at skrive om alt muligt andet.

En sådan forklaring stiller sikkert litteraturhistorikeren tilfreds, men har ikke meget at byde på for den, der leder efter sonettens „væsen“. Sonetten er allerede i sine tidligste udgaver fra 1200-tallet en stram form, og den indbyder til spekulationer over, hvad en sådan formtvang gør ved digtets semantiske niveauer.

Sonetten består fra begyndelsen af 14 ellevestavelsesvers, hendekasyllabler. Den klassiske italienske sonet er som bekendt udformet af Petrarca (1304-1374). Den består af to klamrerimede kvartetter (abba) og to terzetter med varierende rimskema. Nogle af de tidligere sonetter er inddelt på andre måder, men opdelingen af de 14 vers i to hovedgrupperinger er gennemgående. Ofte er det sådan, at der i sonettens første del fremstilles en ide eller en bestemt situation, som der reflekteres over i sonettens anden del. Dermed er vi fremme ved det karakteristiske for sonetten, nemlig at den er egnet til fremførelse af en argumentation.

Det kan være argumentation i form af en lineær progression eller i form af en cyklisk struktur. Den sidste form, den velafrundede, konkluderende sonet er uden tvivl inspireret af skolastikken; nogle har endog kaldt sonetten for en lyrisk syllogisme. Syllogismer i streng logisk forstand hører nu til sjældenhederne, men der er mange sonetter med treleddede argumentationsrækker. Det gælder især for 1200-tallets sonetter - det var jo også højskolastikkens tid. De petrarkistiske sonetter er derimod præget af en tydelig retorisk argumentationsform. De kan således være bygget op over den retoriske toleddede slutningsform, enthymemet, eller over et *conchetto*, et indfald (svarende til retorikkens exemplum) der føres igennem sonetten indtil den endelige konklusion i sonettens sidste vers.

Det vil sige, at der i sonetten er en logisk progression og en energisk syntaks, der baner sig frem gennem de metrisk retarderende elementer og rimskemaets tvang. Derved skabes der et spændingsforhold mellem syntaks og metrum/rimskema i sonetten. Det er i kontrasten mellem argumentation og pulsion, at man kan pege på sonettens „væsen“ - som altså viser sig at være en formel, skematisk størrelse. Den petrarkistiske sonet lever op til klassikkens krav om harmoni og ligevægt ved at udløse spændingen. Det sker gennem den analoge todelte struktur, hvor terzetterne bringer en udlægning af kvartetterne og dermed afrunder sonetten.<sup>1</sup>

Der har i tidens løb været fremsat en del teorier om, hvem der opfandt sonetten - og hvorfor. Siden Wilkins (1915) har der mig bekendt været enighed om, at sonetten blev skabt som en artistisk form af Giacomo da Lentino. Giacomo var notar for Frederik d. 2., hvis hof i Palermo var et center for kunst og videnskab i tiden fra o. 1220 til 1266. Frederik d. 2. var kommet fra Tyskland til Sicilien, han skrev selv digte og bragte inspiration fra de provençalske troubadourer og de tyske minnesængere med sig. Der var mange digtere ved hoffet, og der er overleveret en del digte, flest sonetter.

Wilkins mener, at sonetten er udarbejdet som en bevidst kunstnerisk form på grundlag af en folkelig siciliansk form, der

udvides og raffineres af Giacomo da Lentino. „In a flash of inspiration“ siger Wilkins - de fleste forsøg på at tænke en oprindelse ender åbenbart med sådanne fantasier! Kleinhenz (1988) er mere sober og bliver på tekstanalysens faste grund. Han understreger, at ønsket om *fornyelse og kontrast til provencalske former* er et gennemkommende tema i Giacomos sonetter. Sonetten er altså opfundet som en rival til den store lyriske form, canzonen, der ligger tæt på den provencalske canso.

Og nu er vi snart ved at nå frem til kærligheden. Giacomo da Lentino og de andre sicilianske digtere overtog ikke blot provencalske lyriske former, men også det høviske kærlighedstema. Det var netop de provencalske digtere, der skabte den høviske kærlighed, med alle dens kodificerede regler for adfærd på kærlighedens gebet. Efter denne kodeks var det ikke alene tilladt, men hædrende for en ungridder at forsøge at erobre feudalerherrens hustru. Ridderen burde opvarte sin dame dag og nat, sukke, smægte, synge kærlighedssange, udsætte sig for allehånde strabadser for hendes skyld og gøre alt for at udføre hendes mindste befaling - måske med et nik som eneste belønning.

Der blev udfærdiget regler for denne opvartning, som man mente havde en forædlende virkning på både ridderen og damen. Der er i troubadourlyrikken tale om en kærlighedens fænomenologi, hvortil der kan føjes psykologiske og moralske refleksioner. Det er uvist, i hvor høj grad den høviske kærlighed blev realiseret, eller om det er et rent litterært fænomen, men i begge tilfælde er det en erotik, som ligger på kanten af, hvad kristendommen og den katolske kirke kunne acceptere. Den moralske accept synes at afhænge af en vis grad af sublimering af drifterne; en styring af de erotiske oplevelser på en måde, der gør det muligt at omsætte dem til poesi. Derfor er idealet den uopnåelige Dame, der henviser den lidende digter til at omsætte sin kærlighed til vers.<sup>2</sup>

Troubadourlyrikken består af stramme og indviklede former. For hvert element i det kodificerede kærlighedsforløb findes en lyrisk form eller et bestemt versemål - cansoen bruges fx. til at fremføre en kærlighedserklæring.

Som sagt overtages en del af disse former (fx. canzonen, balladen og *sestina* 'en ) af sicilianerne, de første digtere der skriver på folkesprog i Italien. Giacomos ønske om en ny form kunne man sikkert også se som et forsøg på at skabe en form, der korresponderer med det nye i den italienske kærlighedslyrik, nemlig den begyndende intellektualisering af den høviske kærlighed. Det er nemlig karakteristisk for den italienske duecento-lyrik, at den høviske kærlighedsfænomenologi udvikler sig til en *kærlighedsfilosofi*. Amormetaforikken fra latinsk og provençalsk digtning uddybes her og bruges til at stille spørgsmålet om, hvad kærligheden egentlig er. Sonetten er, som vi har set, velegnet hertil, men det skal understreges, at kærlighedsfilosofien ikke er begrænset til sonetten - nogle af de betydeligste indlæg i denne præcisering af kærligheden er canzoner.

I filosofien er det et gammelt spørgsmål. Platon filosoferer i bl.a. *Symposion* og *Phaidros* over erotikken og stiller spørgsmålet om, hvorvidt kærligheden er en gud, en daimon, dvs. en ekstern kraft, eller om det er en indre sjælelig passion. I en kristen sammenhæng giver det desuden anledning til overvejelser om, hvorvidt denne ubestrideligt virksomme og effektive kraft trækker mod det materielle, det for sjælen destruktive, eller om kærlighedseuforien tværtimod er en forudanelse af Paradisets lykke? Med disse spørgsmål starter italiensk lyrik, som det fremgår af følgende *tenzone* - en litterær kappestrid - mellem de tre sicilianske digtere, Jacopo Mostacci, Pier de la Vigna og Giacomo da Lentino. Jacopo Mostacci stiller spørgsmålet og udfordrer sine digtervenner til at give et svar:

### Jacopo Mostacci

Som en der gerne vil prøve sin viden  
og ynder ved erkendelsen at glædes  
vil med jer en tvivl, jeg føler for tiden,  
jeg dele, for at en løsning kan findes.

Man si'r at kærlighed har ikke liden  
magt over hjerterne, som derved tvinges  
at elske, men hvorledes - her står striden -

når kærlighed hverken ses eller synes?

Vel har vi alle vore favoritter,  
som følge, synes det, af smag og behag,  
og dette kalder man da kærligheden.

Dog, finder I den har flere meriter,  
beder jeg: giv jert besyv til denne sag;  
selv påta'r jeg mig dommerværdigheden.

Sonetten viser Mostaccis ønske om at overskride de sædvanlige fraser og de konventionelle metaforer fra troubadourlyrikken. 2. kvartet er en hentydning til den konventionelle repræsentation af Amor som en gud, der hersker tyrannisk over hjerterne, altså kærligheden forstået som en udefrakommende kraft. Mostacci er uenig: kærligheden er noget indre, der ikke har kropslig form. Den er en sjælelig realitet, og den har sin årsag i „smag og behag“. Behaget (*piacere*), underforstået behaget ved at se noget skønt, er den gængse og ikke særligt raffinerede forklaring på kærlighedens opståen, som Mostacci siger i 1. terzet. Mostacci erklærer sig ikke uenig, men opfordrer til en mere dybtgående undersøgelse af kærlighedens „meriter“.

Kærligheden er iflg. Mostacci ikke en substans, men en kvalitet som man ville sige i den skolastiske diskurs, som der alluderes til i sonettens sidste vers. Ved at tale om dommerværdigheden mimer han en *questio*, den skolastiske genre hvor et filosofisk problem diskuteres ved at opstille *pro et contra*. Mostacci appellerer hermed (og også i sonettens 1. vers) til lærdommen, som det der kan danne en ny diskurs om kærligheden.

Den første, der svarer ham, er:

**Pier de la Vigna**

Skønt kærligheden ikke selv er synlig,  
og ikke i tingslig form kan erkendes,  
vil næppe nogen være så tåbelig,  
helt at benægte at den skulle findes.

Thi kærligheden er ganske virkelig  
i hjertet hos folk som af den beherskes,

og er for så vidt langt mere kostelig,  
end hvis den skinbarligt kunne betragtes.

Ved hvilken ufattelig kraftudladning  
magneten tiltrækker jernet, kan ej ses,  
dog drages det, det kan ikke andet;

Og dette begrundes da min formodning,  
at kærlighed findes; en tro som deles,  
vel at mærke, af alle folk i landet.

Pier de la Vigna indtager en substantialistisk position ved at insistere på, at kærligheden har en real eksistens, endskønt den ikke har en synlig form. At den er usynlig, gør den blot mere ædel og respektindgydende, som det understreges med magnet-metaforen - i øvrigt en metafor der går helt tilbage til Thales. Både Mostaccis og de la Vignas „teorier“ er metaforiske (Mostacci trækker på amormetaforikken) og lever ikke helt op til det nye krav til lyrikken.

Det gør derimod det tredje svar fra notaren:

### **Giacomo da Lentino**

Kærlighed er et begær som udspringer  
af hjertet ved en overvældende lyst;  
og øjnene er det som først frembringer  
følelsen, hvorpå hjertet giver den bryst.

Vel er der dem der sig ikke betinger  
at se den elskede genstand fuldt belyst,  
men den kærlighed som rasende tvinger,  
den har altid sin kilde i øjenlyst:

thi øjnene til hjertet stadigt bringer  
alt hvad de ser, godt eller slet, således  
som af naturen det er blevet dannet;

og hjertet modtår disse bulletin'er  
og former det begær hvorved det glædes:  
slig kærlighed hersker blandt folk i landet.

Giacomo da Lentino har en psykologisk teori, der udmærker sig ved at være mere stringent og detaljeret end de to andre. Det er derimod ikke nogen ny teori; Giacomo er stærkt inspireret af den traktat om kærligheden, som Andreas Cappellanus, hofpræst hos Ludvig d. 7., skrev hen mod slutningen af 1100-tallet. Den teoretiske baggrund for denne sonet og de tre sonetter, som vi senere skal se på, har jeg fra Nardi (1942). Nardi plæderer netop for det synspunkt, at der udvikles en egentlig kærlighedsfilosofi, begyndende med de sicilianske, Cappellanus-inspirerede *tenzoni* og kulminerende med Dantes *Guddommelige Komædie*.<sup>3</sup>

Cappellanus' traktat hedder *De amore et de amoris remedio* (Om kærlighed og lægemidler mod kærligheden) og er en sammenfatning af den høviske kodeks for adfærd i kærlighedssager. Efter situationsbeskrivelser og underholdende case-stories (hvordan forføres den fornemme dame, hvordan forføres den naive bondepige) opstiller Cappellanus til slut en liste over kærlighedens regler (*De Amore* p.157). Blot nogle få eksempler: „Ægteskab er ingen undskyldning for ikke at elske“, „Kærlighed, som andre kender til, varer sjældent længe“ og „Intet forhindrer en kvinde i at blive elsket af to mænd eller en mand af to kvinder“.

I vores sammenhæng er det mest interessante dog den definition af kærligheden, som indleder traktaten. 1. kap., 1. bog., har som titelspørgsmålet „Hvad er kærlighed?“ og svaret lyder:

Kærlighed er en medfødt passion, der stammer fra synet af og en ubehersket tænke på en person af det andet køn, og fører til, at man frem for alt begærer at nyde den andens favntag og til fælles glæde opføre sig efter kærlighedens forskrifter i dette favntag. (p. 14).

Kærligheden bundes altså i en INSTINKTIV PASSION (som egentlig står i forplantningens tjeneste, der kan ikke være kærlighed mellem to personer af samme køn), der vækkes til live ved SYNEN af en smuk person. Denne skønhedsvision sætter elskerens FANTASI i sving: han tænker på den skønne, forsøger at genkalde sig hendes lemmer ét for ét, og tanken bliver mere og

mere intens. I det øjeblik tanken løber løbsk og dermed unddrager sig elskerens kontrol, indfinder KÆRLIGHEDEN sig.

For den høviske elsker er målet ikke så meget at tilfredsstillere det instinktive begær, men derimod at nære sin passion i fantasien. For det er netop i fantasien, at kærlighed og poesi mødes - de næres af den samme forestillingsaktivitet. Den sande høviske elsker er således digter: han sublimerer sin kærlighed til poesi. Den høviske litteratur, såvel lyrikken som de nordfranske ridderromaner, har da også et præg af fantastik. Den tilbedte Dame skabes som et fantasiobjekt, sættes på en piedestal og tilbedes som en gudinde. Det er en fantasiverden - ikke underligt at romantikerne var fascinerede af middelalderen.

En sådan fantastisk-poetisk kærlighed virker nødvendigvis forædlende, iflg. Cappellanus, for elskerens må søge at hævde sig over hoben for at gøre sig fortjent til sin gudinde. Desuden gør en sådan kærlighed ham trofast over for den tilbedte.

Cappellanus understreger endvidere, at skønhed først og fremmest må forstås som en indre, moralsk skønhed; selv et deformt menneske kan være smukt, hvis det lyser af en indre skønhed. Elskerens advares mod sminkede kvinder og opfordres til at udvælge sig en (moralisk) skøn kvinde, der opfører sig korrekt og har en smuk tale. På samme måde advares kvinder mod at lade sig besnære af elegance og adelstitler; sjælsadel (Cappellanus fjerner sig dermed fra den ridderideologi, som ellers præger fransk middelalder) og hæderlighed er det, der kendetegner en sand elsker.

Giacomo da Lentino har grundlæggende den samme psykologiske teori som Cappellanus. I sonettens 1. kvartet har vi det samme skema: Kærligheden stammer fra et begær i hjertet (svarende til den medfødte passion), som vækkes af øjnene, dvs. synet af en anden, et syn der ledsages af en „overvældende lyst“. Her genfinder vi lysten, svarende til Mostaccis „behag“, og vi genfinder det ubeherskede, overvældende, der sætter elskerens selvkontrol over styr. Kærligheden skal vel at mærke næres i hjertet, dvs. mere i fantasien end i kødet.<sup>4</sup>



Årsagen til kærlighedens opståen er altså den lyst, som et synsindtryk giver. Denne lyst eller behag (*piacere, piacimento, piacenza* - ordet kommer i forskellige former igen og igen i duecentolyrikken) er både subjektiv og objektiv. Det betegner både reaktionen hos det reciperende subjekt og den kvalitet, hvormed det anskuede objekt frembringer behaget. Det er parallelt med skønlæstikken, hvor skønhed netop antages at være en kvalitet, der frembringer glæde (*pulchrum est quod visum placet*, det skønne er det, der behager øjnene; se fx. Witelo, *Perspectiva* IV 148).

Synsindtrykket er altså altafgørende for Giacomo da Lentino. Når han i 2. kvartet antyder, at for nogle er synsoplevelsen ligegyldig, er det en hentydning til et spørgsmål, der allerede stilles af provençaleren Jaufre Rudel. Rudel skrev digte om sin glødende kærlighed til fyrstinden af Tripoli, som han aldrig havde set, men om hvis store skønhed han havde hørt om. Spørgsmålet er dermed, om kærligheden kan trænge ind andre steder end gennem øjnene. Giacomo da Lentino er ikke i tvivl: en stærk passion kommer af et synsindtryk. Her er han i øvrigt også på linje med Cappellanus, der benægter, at blinde skulle være i stand til at elske.

Men synsindtrykket er ikke nok i sig selv. Som det fremgår af terzetterne er det objektive billede, der trænger ind i subjektet, en repræsentation af det sete i dets fysiske realitet, uden valoriseringer. Disse kommer fra fantasiens indre arbejde, der gør billedet levende og vækker begæret. Sådan er kærligheden - den findes, og den virker.

Cappellanus og Giacomo da Lentinos kærlighedsskematik gentages af italienske digtere i resten af århundredet - og et langt stykke ind i det næste. Den ligger bag de mange digte om den kærlighed, der ikke mættes, men beruser fantasien og fylder digtene med blikke, lys og smil. Men teorien videreudvikles, først og fremmest af de digtere, der repræsenterer *dolce stil novo*, den søde nye stil, i Bologna og Firenze i 1200-tallets sidste to årtier.

Der er to videreudviklinger af teorien. Den ene videreudvikler fantasielementet, så den kommer til at udgøre en kunstnerisk

og moralsk katharsis. Det drejer sig her om digtere som Guido Guinizelli og den unge Dante.

Den anden fokuserer på kærlighedens udspring i det instinktive og understreger kærlighedens irrationelle og voldelige sider. Guido Cavalcanti udvikler teorien i denne retning ud fra averroistisk psykologi. Han adskiller sig fra de andre stilnovister med sin pessimisme og en skurrende stil, der kan være spækket med skolastiske fagtermer.

For Guinizelli består kærligheden i en kontemplation af skønheden; kvindelig skønhed er stråleglansen af en indre, moralsk skønhed. Kvindens skønhed viser sig i hendes agtværdige bevægelser, søde tale og fremfor alt i øjnenes glans - dette er topoi i Guinizelli og andre stilnovisters digte.

Målet er ikke kødelig besiddelse, men opnåelse af velvilje i form af et smil eller et nik. Det er tendentielt, om ikke essentielt, en moralsk skønhed, der overskrider og renser det, som Cappelanus forbinder med seksuel drift. Det ses fx. i den flg. sonet:

### **Guido Guinizelli**

Jeg vil med sande ord min kvinde prise  
og ligne hende med rosen og liljen.  
Som morgenstjernen stråler, vil jeg vise,  
hende, ja skønnere end den på himlen.

Det grønne land jeg kalder hende, brise,  
alle blomsters farve: gul, rød, i vrmlen,  
guld, azur, ædelsten som gunst bevise:  
for selve Amor hun fuldbyrder viljen.

Smuk hun går forbi, og med sådan adel  
at enhver bli'r ydmyg, som hun nikker til:  
den vantro lærer hun vor tro at kende:

fly må enhver som ej er fri for dadel:  
ja, en endnu større dyd jeg nævne vil:  
slet kan ingen tænke, som ser på hende.

Kvinden er fjern, fejer blot forbi, men dette strejf af en indre skønhed er nok til at tilfredsstille elskerens. Jeg´et og den elskede forenes i en samstemmighed, fordi de begge befinder sig på et moralsk højt niveau. De er begge i besiddelse af en sjælsadel. Denne sjælsadel, *gentilezza*, er et kodeord i *dolce stil novo*; det understreges gang på gang, at sand adel ikke kan arves, men er en sjælelig kvalitet. Der er dog ikke tale om en demokratisering af det høviske - tværtimod er en sådan sjælsadel forbeholdt nogle ganske få udvalgte. Det fremgår ikke direkte af denne sonet, men det er måske Guinizellis vigtigste bidrag til kærlighedsfilosofien, jfr. det stilnovistiske manifest, canzonen: *Al cor gentil rempaira sempre amore* (Til det ædle hjerte vender kærligheden altid tilbage). Det har mystiske og sekteriske undertoner, og nogle stilnovister følte sig som medlemmer af et hemmeligt, elitært broderskab, *li fedeli d'amore*.

Det er lidt uklart, om kærligheden virker så forædlende, at den elskende erhverver sig sjælsadel derved - eller om det kun er de ædle hjerter, der kan opleve den. Begge idéer findes og adskilles ikke altid (heller ikke af Dante i den stilnovistiske poetik *Vita Nuova*, Nytt Liv).

Under alle omstændigheder føler stilnovisten sig elitær, og det skyldes naturligvis også bevidstheden om, at hans kærlighedskoncept skaber nye og anderledes digte. Den nye lyrik er lærd og allegorisk: kvinden er et tegn, som manden må tyde for derigennem at kunne forstå universets sammenhænge. Ved at kontemplere hendes skønhed får manden en anelse om en højere skønhed; forbindelsen mellem mand og kvinde er en allegori over englernes rent spirituelle kontemplation af Guds skønhed. Kvinden sammenlignes da også ofte med en engel (og beskrives sådan: fjern, bleg, gerne afdød som Dantes Beatrice); hun er et led mellem manden og himlen. I Guinizellis sonet er der netop tale om en sådan sakral type, der ved sit blotte nærvær omvender den vantro til den sande katolske tro.

Forudsætningen er, at alt hænger sammen i Guds velordnede univers. Denne kosmologiske orden er kvinden en genvej til, for hun har det tilfælles med naturens skønne former, at hun vækker behag og glæde. Universet er fuldt af analogier, og det at skrive

digte til en skøn kvinde er derfor at drage analogier i digtets univers. Der opremses skønne ting i Guinizellis sonet, naturlige og kvindelige former, som der kan drages analogier mellem på kryds og på tværs i digtet. Digteren vil „prise, ligne, vise, kalde“ - han vil sætte ord på den stråleglans, de klare farver og den vitalitet, som er fælles for de naturlige og de kvindelige former for skønhed.

Derved forenes sanselighed og spiritualitet i digtet, det konkrete drages ind i digtets allegoriske sfære. Det gælder generelt for stilnovisterne, at de svinger mellem en platonisk tendens til ren moralsk skønhedsdyrkelse (udtrykt på det allegoriske plan) og en ny form for raffineret alexandrinsk erotik. Fra den sidste kommer „den søde stil“, musikaliteten, den blide indsmigrende sukken, der afbrydes af skarpe indbrud af angst og påkaldelser af døden. Der er kort sagt for meget passion til, at man kan forstå den poetiske sublimering som platonisk kærlighed. Fremfor alt føler digteren sig i Amors vold, han er helt styret af sin kærlighed. Det er Guinizellis sonet, der virker afrundet og brudløs, ikke et eksempel på. Det er til gengæld den flg. sonet af:

### Guido Cavalcanti

Hvorfor sluktes ej eller fratoges mig  
mine øjne, at hun ikke vejen ind  
derigennem kunne finde til mit sind  
og sige: „Lyt om dit hjerte føler mig“?

For en frygt for nye kvaler viste sig  
da for mig, så grusom og skarp og gesvind,  
at sjælen skreg: „Hjælp os, at vi ikke, kvind',  
skal forbli' i smerten, øjnene og jeg!

Du har efterladt dem, så at Amor kom  
for at græde og vride sine hænder  
over dem, så at dybt en stemme hørtes:

- Må enhver, som den store smerte kender,  
betragte denne, og se hans hjerte som  
plaget og pint i Dødens hænder førtes - “.

Som vi har set, er der noget upersonligt over den stilnovistiske kærlighedsfilosofi: kærligheden mellem mand og kvinde er eksemplarisk, den er en åbenbaring af den universelle sandhed og forløber efter et fast skema.

Det eksemplariske er ikke til stede hos Cavalcanti, der i stedet ser det upersonlige ved kærligheden som ødelæggende for subjektet. Der er ikke i hans digte et helt jeg, der elsker, sukker, håber etc., tværtimod fragmenteres jeg'et i fysiske og psykiske entiteter. Elskerens sindstilstand iscenesættes i et drama, hvor - som i denne sonet - øjne, hjerte, frygt, sjæl, Amor, en stemme, Døden etc. er aktørerne. Disse enheder er ikke allegoriske, men snarere personifikationer, der handler og taler med hinanden og derved giver digtene en egen, uvirkelig (sommestider tenderende mod det manerede) dramatik. Syntaksen i denne sonet understreger jeg'ets dispersion: der er flere forskellige grammatiske subjekter, men aldrig et „jeg“. Det lyriske jeg er objekt for dramaets gang, hvor der skrives fra det ene subjekt til det andet i en række følgesætninger. At elskereren ikke kan tale om sin kærlighed som et helt subjekt, antydes med dativen i sonettens 1. vers og synliggøres gennem sonettens stadigt mere snørklede udsigelsesforhold.

Cavalcanti skriver om den rædsel, der følger overgivelsen til det erotiske begær, og han analyserer fænomenet dybtgående i canzonen *Donna me prega - per ch'eo voglio dire* (Min Kvinde beder mig - derfor vil jeg digte). Det er en seriøs traktat om kærligheden, om dens essens, årsag og virkninger, funderet på den skolelastiske videnskab om sjælen (udviklet i kommentarerne til Aristoteles' *De Anima*). Den er kompliceret på alle måder, med indrim der vanskeliggør forståelsen af den i forvejen subtile averroistiske analyse.<sup>5</sup>

Cavalcanti slår her fast, at kærligheden ikke kommer fra planeten Venus (en jævnføring med astrologiens bøjelige principper er almindelig hos disse digtere), men skyldes en ilde indflydelse fra Mars. Den stammer fra noget dunkelt, og den nedsænker fornuften i et dødlignende mørke. Han følger traditionen ved at antage, at kærligheden kommer fra en anskuet skøn form, der gennem øjnene når ind i hjertet (som ovenstående sonet også vi-

ser). Det sete tager plads i fantasien som et sanseligt billede, og problemet er nu, om det kan bearbejdes intellektuelt og dermed nå et begrebsligt plan. Hvis det ikke er tilfældet, kan kærligheden naturligvis ikke være eksemplarisk eller vise vej til sandheden. Cavalcanti skelner som Averroes mellem en *anima intellettiva* (den for alle mennesker fælles fornuft), der er en separat substans, adskilt fra kroppen, og en *anima sensitiva* (den dyriske og dødelige sansesjæl), der er kroppens form og perfektion. De to er adskilte (her er det kætterske ved averroismen, som bragte sig på kant med kirkens lære om én udødelig sjæl, stammende fra Gud), og de forenes kun momentant i erkendelsesakten.

Det er nu iflg. Cavalcanti muligt, at det modtagne sansebillede kan transformeres til en idé i *anima sensitiva*, men derved forsvinder det sanselige. Der kan ikke være passion, kun spekulatation i *anima intellettiva*. Passionen befinder sig i *anima sensitiva*, og den formørker evnen til at bruge fornuften. Idé og passion kan derfor ikke mødes i erkendelsen, uden at resultatet bliver destruktivt.

Dette er hovedtrækkene i Cavalcantis pessimistiske videreudvikling af kærlighedsfilosofien. Et passioneret menneske er regeret af sine instinkter, fornuften er sat ud af kraft, og den elskende er at sammenligne med en død. Men kærligheden er naturlig, og den er udtryk for en menneskelig følsomhed, som ellers ikke vækkes til live. Og derfor er kærligheden også en betingelse for at skrive digte, selv om digteren omtrent forgår ved det. Der er ikke meget andet tilbage af ham end de suk, der bliver til digtet, som det berettes af digterens skrivetøj i denne, lettere selvironiske, sonet:

Vi er de triste, skrækslagne gåsefjer,  
den lille saks, de ømme penneskriver,  
som med smerte har lagt krop til at skrive  
alle de ord, som I har lyttet til her.

Lad os nu fortælle, hvorfor vi til Jer  
er kommet - og det geme for at blive:  
den hånd, som førte os, er ved at give  
efter, sir' han, for det frygtelige der

har vist sig i hjertet og sådan hæret  
ham og bragt ham så ganske tæt på døden,  
at han i sukke er opløst aldeles.

Nu be'r vi Jer af al vor magt og nøden:  
nægt os dog ikke her at blive bjærget,  
har I da nogen medliden fremdeles.

Hermed skulle det gerne være vist, at den tidlige italienske sonet indgår i et kulturelt spændingsfelt, hvor undersøgelsen af kærligheden er et omdrejningspunkt. Den skolastiske diskurs, questionssamlingerne, og lyrikken, ikke mindst traditionen for *tenzoni*, er parallelle og interagerende - de litterære tekster er ikke adskilte fra de filosofiske (jfr. Corti 1983, pp. 6-8). De teser, der fremsættes i lyrikken, er grove i forhold til niveauet i samtidig skolastik, men til gengæld er der mange forskelligartede forsøg på at forene sanselighed og spiritualitet i skriften. Forsøgene kulminerer med Dante - men det er en historie for sig.

Sonetterne er oversat af **Hanne Roer og Kasper Nefer Olsen**, efter Continis tekststudgave.

### Litteratur

- Cappellano, A.:** *De Amore*. 1992. Ital. overs.
- Contini, G.:** *Poeti del Duecento*, vol. I og II. 1960
- Corti, M.:** *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. 1983
- Fafner, J.:** *Digit og form*. 1989
- Figurelli, F.:** *L'Architettura del sonetto in F. Petrarca* i *Studi Petrarqueschi*, vol. VII, 1961
- Kleinhenz, C.:** *The early Italian Sonnet. The first century 1220-1321*. 1988
- Nardi, B.:** *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante i Dante e la cultura medievale*. 1985 (opr. 1942)
- Wilkins;** *The Invention of the Sonnet and other Italian Studies*. 1959, opr. 1915

## Noter

<sup>1</sup> Denne karakteristik af sonetten følger Fafner (1988). For en detaljeret gennemgang af de forskellige opbygninger af sonetterne i Petrarca's Canzoniere, se Figurelli (1961).

<sup>2</sup> Man læser mange steder, at høvisk kærlighed skulle være „platonisk“, renset for kødelig lyst, men det er udtryk for en moderne bornerthed. For det første behøver sublimeret kærlighed ikke at betyde et fuldstændigt afkald på sex (som vi kalder det, et tilsvarende begreb findes karakteristisk nok ikke i middelalderen). For det andet findes der både en spiritualiserende tragisk og en sanselig komisk (dvs. i lav stil) troubadourlyrik; den første type digte er rettet mod adelsdamen, hvorimod den sidste handler om vellykkede forførelser af bondepiger. Mange troubadourdigtere skrev begge typer, og det er også tilfældet med de italienske arvtagere i det 13. årh. Dante skriver fx. i sin ungdom både meget spirituelle digte til Beatrice og komiske digte om rustikke eventyr.

<sup>3</sup> Størstedelen af Nardis lange essay handler om Dante, som jeg ikke vil komme ind på her. Artiklen er en filosofisk kommentar til Dante og hans italienske forgængeres kærlighedslyrik og forsøger ikke at tolke enkelte digte i deres helhed.

<sup>4</sup> Hjertet er åbenbart både kilde og modtager af kærligheden hos da Lentino. Det virker lettere forvirrende og skyldes nok, at forskellige psykologiske teorier spørger i baggrunden. Nardi (1942) gør rede for hjertets historie i videnskaben. For Aristoteles er hjertets alle dyders sæde, og disse dyder sender deres kraft ud til kroppens andre organer. Galén har en anden teori, grundet på tredelingen hjerte, lever og hjerne. Iflg. Galén er hjertet sæde for vitale anlæg som passioner, leveren for dyder og hjernen for de nerver, der varetager både indre og ydre følesans. - Avicenna forsøgte i middelalderen at forene disse: hjertet er her sæde for den livskraft (virtus vitalis), der gør mennesket i stand til at fungere, modtage udtryk udefra og føre disse perceptioner til hjernen, hvor de bearbejdes intellektuelt. - Da Lentino har perceptionspsykologien med, men placerer såvel passion som intellektuel bearbejdelse i hjertet.

<sup>5</sup> Canzonnen blev da umiddelbart efter sin fremkomst genstand for lærde kommentatorers udlægning - og det gør den stadig. M. Corti (1983) er - mig bekendt - det sidste skud på stammen.