

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.02.18

Barokken

(_kunstretning) En kunstretning eller stil som ble brukt i Europa på 1600-tallet i arkitektur, litteratur, musikk, malekunst og andre kunstarter. Barokken står på mange måter i motsetning til klassisismens krav om harmonisk likevekt og orden.

Ordet “barokk” kan stamme fra det portugisiske ordet “barocco”, brukt fra 1500-tallet av om en perle med uvanlig form (dvs. en ujevn, skeiv, uregelmessig, ikke en helt rund og perfekt perle) (Szyrocki 1968 s. 11), et ord som av noen ble brukt nedsettende. Den ujevne perlen er ikke økonomisk verdifull, men et estetisk kuriosum. Eller “barokk” kan stamme fra det italienske ordet “barochio” som fra senmiddelalderen av ble brukt om tvilsomme framgangsmåter i forretningslivet (Souiller 1988 s. 11).

“The word itself was in use during the sixteenth century, as *baroco*, and referred to a fallacious syllogism; *argomentare in baroco* was to reason in a superficial manner. As such, the expression was often employed in denunciations of scholastic thought and Aristotelianism by opponents of both. In addition to this substantive use, the word had currency as an adjective, possibly derived from Spanish or Portuguese (*barrueco*, *barroco*: irregular pearl). In the dictionary published by the French Academy in 1694 the word is registered as an adjective describing an irregular pearl. From the substantive and adjectival use of the term grew connotations of the bizarre, the distorted, the ridiculous, and the excessively ornate, especially as applied to the architecture of the seventeenth century by critics of the reaction against *seicento* art in Italy. Gradually the word came to embrace sculpture and painting, and both literary and art historians saw parallels between the literature of the decadent period and its other arts. It was not until the end of the nineteenth century, however, that “baroque” joined *secentismo* in the critical vocabulary of literary discussion. [...] Wellek describes the *baroco* syllogism as “Every P is M; some S are not M, hence some S are not P” ” (Mirollo 1963 s. 269) Secentismo er en språklig stil som var vanlig på 1600-tallet.

Kan begrepet barokk “be extended to literature and music as well as the other arts? Was it a style or a state of mind or both? Was there a baroque age, a baroque spirit, a baroque man?” (Mirollo 1963 s. 270)

Forskeren Didier Souiller hevder at Shakespeares verk godt kan oppfattes som barokk-tekster, og Souiller bruker dem i sine analyser (Souiller 1988). Perioden avgrenser han fra 1580 til 1650. Selv om termen “barokk” tradisjonelt har blitt brukt mindre i Storbritannia enn i f.eks. Frankrike og Italia, er det flere britiske forfattere som relativt uproblematisk kan kalles barokkforfattere, f.eks. dikterne John Donne, George Herbert, Thomas Traherne, Henry Vaughan, Thomas Carew, Richard Crashaw, John Suckling og Andrew Marvel (Souiller 1988 s. 54).

Barokklitteraturen har ofte blitt beskrevet og vurdert ut fra kriterier som stammer fra andre kunstarter, f.eks. barokkens bildehuggerkunst eller arkitektur. Koblingen fra visuelle kunstarter til litteraturen er vanlig (Souiller 1988 s. 11-12). På tvers av kunstartene er barokk kunst storslått og full av overdrivelser. Den vil imponere og forbløffe. Barokken er kjennetegnet ved praktfull maktutfoldelse fra konger og adelige, med overflod og eleganse som politiske og estetiske ledestjerner (Blackburn 1997 s. 21). Retningen har også et illusjonistisk preg, i noen tilfeller svulstig overteatralisert. Den ekstreme illusjonismen kan oppfattes som fortvilelse over tvilen på hva som er sant og reelt. “Barokktidens menneske tror at det vet at det tviler, i den grad det ikke tviler på at det vet hva det tror på.” (Anne-Laure Angoulvent sitert fra *Bokvennen* nr. 1 i 1997 s. 60)

Den franske litteraturforskeren Jean Rousset har hevdet at barokkens kunstverk har fire essensielle kjennetegn:

- Ustabilitet: En balanse som går tapt og deretter oppstår igjen, overflater som svulmer og brister, flyktige former, kurver og spiraler
- Bevegelighet: Verk i bevegelse som krever at tilskueren også setter seg i bevegelse og ser det hele fra mange perspektiver og vinkler (“det barokke prinsippet om mangfold av perspektiver”; Szyrocki 1968 s. 155)
- Metamorfose: En bevegelig enhet i en sammensatt helhet som gjennomgår forvandlinger
- Dekorens dominans: Funksjoner underordnes dekoren, det tilsynelatende dekker over strukturen, og det oppstår en spill av illusjoner (Rousset 1995 s. 181-182)

Forskeren Imbrie Buffum skiller i boka *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou* (1957) mellom “eight stylistic and ideological characteristics: (1) Moral purpose, (2) Emphasis and Exaggeration, (3) Horror, (4) Incarnation, (5) Theatricality and Illusion, (6) Contrast and Surprise, (7) Movement and Metamorphosis, (8) Organic Unity and Acceptance of Life. Some of these categories come from Jean Rousset’s *La littérature de l’âge baroque en France* (1953), in which the author stressed “metamorphosis” (Circe) and “ostentation” (The Peacock), along with “theatricality” and “illusion” as primal ingredients of the baroque. [...] Those who discuss the baroque “from within,” that is, by examining

specific poems for dominant motifs and stylistic traits come away with concrete discoveries – for example, the themes of death, instability, and shifting reality; the devices of antithesis, conceit, and paradox. But the price that is paid is an avoidance of the crucial question: why should these discoveries be labeled baroque rather than, say, late Renaissance?” (Mirollo 1963 s. 272-273)

Ornament, monumentalitet og bevegelse blir vektlagt, ofte i et både “smulmende” og tett poetisk språk (Szyrocki 1968 s. 35), med “språklig praktutfoldelse” (Szyrocki 1968 s. 104). “I litteraturhistorien er barokken overdrivelsens, sanselighetens, de hemningsløse følelsenes, smakløshetens, disproporsjonenes, lidelsens, fantasienes og allegoriens epoke, befolket av Rabelais’ kjemper og Montaignes kannibaler.” (Helge Jordheim i *Morgenbladet* 17. – 23. april 2015 s. 52)

Stilen har ofte antitetiske begreper (motsetninger, kontrastpar), dissonanser og motsigelser, intensivering og opphopninger, sammenligninger og ordspill (F. Strich gjengitt fra Szyrocki 1968 s. 8). Viktige stilprinsipper er “forsterkning” (amplifikasjon), utvidelse, variasjoner og kretsing om temaet – dvs. ulike typer dikteriske opphopninger (Szyrocki 1968 s. 32-33) og “antiteser, paralleller, spørsmålsrekker” (Szyrocki 1968 s. 73). Det brukes ordvariasjoner, beskrivende opplister og kjeder av sammenligninger, noen ganger også kjeder av synonymmer” (Szyrocki 1968 s. 161). Spesielt vanlig er anaforiske opphopninger, med gjentakelser av innledningsord.

Dikterne har en tendens til å omskrive, forsterke og utvide (Szyrocki 1968 s. 22). De behandler ofte tekstens motiv fra flere perspektiver, og dette fungerer som en kretsing om det sentrale, f.eks. med såkalt “insisterende benevnelse”, en form for gjentakelse av hovedideen i teksten (Szyrocki 1968 s. 22 og 31). Stilen kan være både “prektig” og “patetisk” (Szyrocki 1968 s. 44). Det kan være “metaforer hentet fra fjerntliggende områder, mytologiske innslag, tendens til overdrivelse” (Szyrocki 1968 s. 178). Det er vanlig med opphopninger av metaforer og svulstighet; litteraturforskeren Marian Szyrocki bruker uttrykket “en vulkansk bilde- og eksempelfantasi” (1968 s. 180).

Den spanske 1600-tallsdikteren Pedro Calderón har som en av sine hovedtematikker det drømmelignende ved livet og det teaterlignende ved verden. Til å få fram dette i hans skuespill ble det brukt en komplisert iscenesetting med bruk av teatermaskiner (Wittschier 1993 s. 138). Calderón iscenesatte barokke teaterfester sammen med den italienske arkitekten Cosme Lotti, bl.a. ved åpningen av det nye Retiro-palasset i 1635 (Strosetzki 1996 s. 186). Da han var femti år, gjennomgikk Calderón en åndelig krise, og ble viet til prest i 1651. Han begynte å skrive religiøse skuespill og bearbeide egne dramatekster for å gjøre dem mer religiøse. Mange av hans skuespill ble oppført i lystslottet Zarzuela (Strosetzki 1996 s. 187). Den tyske greven Moritz von Hessen hadde sitt herresetet i Kassel i Tyskland på

1600-tallet, der han sørget for å få oppført hoff-fester etter italiensk forbilde (Szyrocki 1968 s. 187).

Den franske forfatteren Nicolas de Montreux skrev samtidig med sitt hyrdedrama *Arimène, eller den fortvilte hyrden* (1597) en tekst rettet direkte til stykkets publikum. Her går det fram hvor begeistret Montreux og hans samtidige var for bevegelig dekor på teatret og for nesten “filmatisk” bevegelighet på scenen (Rousset 1995 s. 35). Scener i scener, som mise en abyme, er ikke uvanlig i barokkens teater (Guerin 1976 s. 29). Barokkens tragikomedier har ofte et spill med speileffekter, med teater i teater (Rousset 1995 s. 183). Italieneren Giovanni Lorenzo Bernini var en multi-kunstner som i tillegg til sin berømmelse som maler og skulptør, blant annet var scenedekorator. I et karneval i 1637 inkluderte Bernini et verk kalt *De to teatres komedie* (Rousset 1995 s. 73). Skuespillet bestod av to scener og to framføringer. Bakerst på scenen var det en nøye rekonstruksjon av en teatersal med publikum som lignet på som det ekte publikummet som satt i den ekte teatersalen. Det ble altså en slags speileffekt. Det fiktive publikummet dublerde det ekte publikummet, og hver tilskuer så i prinsippet seg selv som så på et teaterstykke i scenen på midten. Denne måten å arrangere stykket på skulle gi den fysiske tilskueren opplevelsen av en vellystig avgrunn (Rousset 1995 s. 74). Tilskuerne skulle forundres og imponeres, dramaene skulle vise storslagent raffinement, magiske effekter (ofte ved bruk av teatermaskiner), henrykke øynene og egge de andre sansene (Basil 1967 s. 50). Men illusjonen er for barokk-epoken et alvorlig emne ved at det sier mye om menneskets væremåte (Souiller 1988 s. 164). Mennesket er innelukket i det tilsynelatende (Souiller 1988 s. 237).

Teatret tenderer til å bli en symbolsk representasjon av verden: sansbar, men uten fundamental realitet, samtidig både forførende og forfalskende, både illusjon og bilde av virkeligheten, noe som både lurer og representerer oss; derav den vanlige tanken eller toposet i barokken at verden er et teater (Souiller 1988 s. 250; på latin “t(h)eatrum mundi”). Livet ble framstilt som et teater, og på teaterscenen ble naturen framstilt som effekter i et stort verdensteater (Rousset 1995 s. 28). Ethvert menneske spiller i livets teater med Gud som eneste egentlige tilskuer (Souiller 1988 s. 251).

Den franske forfatteren Jean de Rotrou's tragedie *Den sanne St. Genest* (1647) handler om iscenesettelsen av et skuespill (Rousset 1995 s. 73). Mange franske skuespill i perioden har et skuespill inne i skuespillet. Tilskuerne i salen ser på scenen et skuespill som har sine egne tilskuere. Skuespillerne ser på skuespillere, slik at rollen som skuespiller blir tematisert, og det skjer en fordobling mellom og glidning mellom illusjon og realitet (Rousset 1995 s. 70). Teater-universet blir framstilt som en galskap som griper skuespillerne og tilskuerne (Rousset 1995 s. 71).

Framstillingen av verden som et teater er en av barokkens hovedmetaforer (Strosetzki 1996 s. 187). Denne ideen finnes bl.a. i den spanske dikteren Lope de

Vegas martyrdrama *Den falske sannheten* (1621), der en skuespiller i kristenforfølgelses-tiden spiller en kristen, men så plutselig begynner å leve i rollen sin, dvs. omvender seg. “Lope dramatises the relationship between religious experience and role play by fusing them into one. It is the story of St. Genesius, executed by the emperor Diocletian for converting to Christianity after portraying a Christian in a play to entertain the Emperor. It is the Spanish Golden Age play that best exemplifies the world-as-stage metaphor brought to life onstage. This play depicts the Roman martyr Genesius, who is put to death as a Christian convert after playing the role of a Christian for the entertainment of the emperor Diocletian. [...] To celebrate his accession, he commissions a play from the greatest actor in Rome, Genesius, who is also a playwright, and who writes a play based on his own love life; he casts his beloved Marcela opposite the man she loves, Octavio, and the couple run away together ‘for real’ during the course of the play. [...] Diocletian asks Genesius if he is really acting or if he has indeed converted to Christianity, and Genesius becomes ever more impassioned in his love for Christ. The Emperor has no other choice as it is the law, and he orders Genesius executed and his acting troupe exiled from Rome. Genesius dies impaled on a pole, and he remains a devoted Christian in his dying monologue, while his acting troupe redistribute the roles and plan how they will carry on performing without him.” (<http://www.outofthewings.org/db/play/lo-fingido-verdadero>; lesedato 31.10.11).

Barokken omfatter både utvendige trekk (“stil”) og langt mer dype trekk (“ideologi”): “The most promising way of arriving at a more closely fitting description of the baroque is to aim at analyses which would correlate stylistic and ideological criteria” (René Wellek sitert fra Guerin 1976 s. 25). På 1600-tallet ble vitenskapen skilt ut fra teologien, men uten at det ennå var noen motsetning mellom dem. Troen på at Gud har skapt harmoni i både makrokosmos og mikrokosmos var en inspirasjon til naturforskning (Szyrocki 1968 s. 15). Ideen om en sannhet begynte å bli relativ og tilpasset ulike livsområder. Både guddommelige og naturlige forklaringer på hendelser aksepteres. Den monolittiske katolske kulturen går stadig mer i oppløsning og etterlater mennesker i usikkerhet og tvil. Tendensen er at både mennesket, naturen og verden oppfattes som noe usikkert og flyktig, delvis knyttet til at arvesynden gjør all stabilitet umulig (Guerin 1976 s. 25-27). Guerin oppfatter barokkens kunst som en “krise-kunst” (Guerin 1976 s. 34). “‘Tis all in peeces, all cohaerence gone” skrev den engelske dikteren John Donne i *An Anatomy of the World* (1611). Et av barokkens sentrale begreper er desillusjon (Souiller 1988 s. 57). Temaer innen kunsten er f.eks. skjørhet, utsatthet, forgjengelighet (Souiller 1988 s. 136-138). Forgjengelighet er en sentral barokk-tematikk (Szyrocki 1968 s. 195).

Donnes diktning beskriver en kaotisk verden, full av forbrytelser (Zohra Rahmouni i <https://episteme.revues.org/953>; lesedato 02.06.16). “The world’s proportion disfigured” skrev han i “The First Anniversary” (1611; vers 302) og “What fragmentary rubbish this world is” i “The Second Anniversary” (1612; vers 82). Vers 205-208 i “The First Anniversary” lyder slik: “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." I diktet "A Fever" står det: "The fairest woman, but thy ghost, / But corrupt worms, the worthiest men."

Barokk-kunstnerne var opptatt av å inkludere i sine verk det mangfoldige, det blandete, det motsetningsfulle, obskure, bisarre – alt som unnviker et samlende blikk og gjør det umulig å definere hva et menneske er (Rousset 1995 s. 139-140). Mennesket kan bare innkretses gjennom motsetningsfullhet, omsnuinger og paradokser, kontraster der motsetningene er sanne samtidig, som en knute av motsetninger. Mennesket er både et mirakel og et intet, himmelsk og jordisk, lik en engel og dyrisk. Mennesket er på sitt ypperste "et sentrum, en verden, en Gud" (Rousset 1995 s. 140).

I Paulus' brev til efeserne i Det nye testamentet står det "For vi er hans verk, skapt i Kristus Jesus" (kapittel 2, vers 10). I Spania på 1600-tallet forstod noen teologer mennesket som "Kristi poesi" og verden som "Guds poesi" (Strosetzki 1996 s. 197). Den spanske jesuitten Francisco Suárez utviklet det som har blitt kalt "den spanske barokk-skolastikken" basert på teologen Thomas Aquinas (Strosetzki 1996 s. 202).

Renessansens utforskning av stjernehimmelen og kosmos utenfor jorden førte på 1600-tallet til en følelse av å tilhøre en virkelighet som er for stor for mennesket, og en slags kosmisk ensomhet (Souiller 1988 s. 47). Barokk-perioden kan grunnleggende sett oppfattes som en stor krisetid i Vesten. Ikke bare Gud blir en stor gåte, en ukjent X, men mennesket blir det også (Hocke 1959 s. 246). Navlestrengen mellom Gud og menneske forvinner, og mennesket må leve "fra tilfelle til tilfelle" (Hocke 1959 s. 253). Barokken er åpen for det ukjente, det mangfoldige og uendelige (Souiller 1988 s. 263), den er "affektbetont" (Szyrocki 1968 s. 10) og driver med "multiplisering av fortellernivåer og lek med denne mangfoldigheten" (Genette 1969 s. 222).

Religiøs angst er tema for mange barokkdiktere (Souiller 1988 s. 55). Mentaliteten til intellektuelle på 1600-tallet er preget av en melankoli eller angst som skyldes at troen på absolutter bak fenomenenes framtreddelser forsvinner; det virkelige og ekte skjuler seg (Souiller 1988 s. 12-13). Både religionen og filosofien befinner seg i krise (Souiller 1988 s. 128). "Barokken var ikke en lykkelig epoke. Hvis man ser bort fra den luksusen og praktene som ble brukt til å skjule nakenheten, befinner man seg foran en mørk avgrunn av angst, hat og universell lidelse" (Richard Alewyn sitert fra Souiller 1988 s. 36). Skyldfølelsen og angsten stimulerte oppdagelsen av jeg'et og av jeg'ets autonomi (Souiller 1988 s. 95). Den tyske filosofen Leibniz oppfattet hver monade i sitt filosofiske system som et selvstendig "enkelt-blikk" fra Guds vesen, som en enkelt speiling av en uendelig værensfylde (Heimsoeth 1958 s. 191). Bare gjennom form og konsentrasjon som enkelte jeg'er, kan det guddommelige liv bli seg selv bevisst ifølge Leibniz' filosofi (Heimsoeth 1958 s. 198).

Det såkalte “påfugl-temaet” gjelder tekster der forfatteren vil prange med sitt jeg, sin egen person, sin framtrede osv. (Souiller 1988 s. 100). Spesielt adelsmenn hadde en voldsom trang til selvbekreftelse og individualisme (Souiller 1988 s. 100-101). Når kunnskap blir en usikker størrelse, blir jeg-instansen det eneste sikre holdepunktet (Souiller 1988 s. 96). Dette skjer filosofisk-metodisk i René Descartes’ berømte resonnement “Cogito, ergo sum”. Noen forfattere tviler også på dette: “Den som ser en løve, har sett dem alle ... men den som ser et menneske, ser bare én person, og kjenner han knapt ... [...] mennesket selv står i motsetning til seg selv med sin egen personlighet” (Baltasar Gracián sitert fra Souiller 1988 s. 142). “Verden er ubegripelig, mennesket uhåndterlig: Mennesket tar ustanselig feil og elsker å narre seg selv og bli narret” hevder en fransk barokk-forsker om perioden (Souiller 1988 s. 164). Den franske dikteren Pichou sin tragi-komedie *Cardénios galskaper* var en suksess i Frankrike i 1629-30. Stykket er basert på en episode fra Cervantes’ roman *Don Quijote* (Rousset 1995 s. 55-56). Cardénio tror at hans elskede Lucinde er utro, glemmer seg i skogen, og tror han ser Lucinde overalt: i luften, i vannet, i forbipasserende mennesker. Han opplever den ene hallusinasjonen etter den andre, og hele landskapet forvandler seg for hans øyne. Hans galskap skaper metamorfoser for hans blikk.

Typiske trekk ved barokkromaner er forkledning og forvekslinger, harde prøvelser, blodige hendelser, samt opphopning av stoff og mange handlingstråder (Szyrocki 1968 s. 237).

Et gjennomgangstema i barokken er dialektikken mellom realitet og drøm, virkelighet og fantasi, klokskap og galskap (Genette 1966 s. 18). Barokken opererer med motsetninger og dialektikk uten løsning – mellom håp og fortvilelse, bestandighet og letthet, kropp og ånd, Gud og verden, helvete og frelse (Genette 1966 s. 35).

I den franske barokkforfatteren Jean de Rotrou sine tekster kryr det av misforståelser og feiltagelser bevisst skapt av forfatteren (Souiller 1988 s. 166). Hans skuespill *Den sanne Saint-Genest* (1647) har en hovedperson som oppdager troen gjennom å etterligne den (Souiller 1988 s. 180). Den romerske skuespilleren Genest blir en ekte kristen gjennom å spille en kristen martyr på scenen. Stykket handler om illusjoner, og rommer det barokke skuespill-i-skuespill-motivet. I en dramatittel av Pedro Calderón hevdes det at i dette livet er alt sant og alt løgn (Souiller 1988 s. 203). Barokkens kunst tematiserer at noe viser seg fram for desto bedre å kunne skjule seg (Souiller 1988 s. 180).

Tredveårskrigen, med fredsslutning i 1648, hadde enorme omkostninger, først og fremst 16-17 millioner døde i Europa; dette var den største katastrofen i Europa siden Svartedauen (Souiller 1988 s. 22). Pest og naturkatastrofer forsterket elendigheten. Fra slutten av 1500-tallet var det en rekke kalde somrer i Europa, med dårlig grøde (Souiller 1988 s. 25-26). Døden var allestedsnærværende, og

barokken har blitt kalt “en stor seremoni for døden” (Michel Vovelle sitert fra Souiller 1988 s. 27). Menneskelivet fulgtes ustanselig av tanken på døden (s. 27). Mange diktverk rommer kontemplasjon over døden og skepsis til all forfengeligheit (Szyrocki 1968 s. 12). Å vandre på en kirkegård kan framstilles som en skole for livsvisdom og brukes poetisk til refleksjoner om død og frelse (Szyrocki 1968 s. 122).

I den spanske dramatiker Pedro Calderóns skuespill *Den standhaftige prinsen* (1629) heter det at “Hver dag påkaller den påfølgende og får dermed tåre til å følge på tåre, smerte på smerte [...]. Mennesket har ikke blitt til av jorden for å gjøre på den annet enn en kort reise: og uansett hvilken vei mennesket tar, ender det alltid opp i jordens skjød igjen” (sitert fra Souiller 1988 s. 32). Flere verk handler om sørgmodighet, nedstemthet og melankoli, f.eks. franskmannen Jourdain Guibelets *Tre avhandlinger om melankolien* (1603) og engelskmannen Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621). Den engelske dikteren og predikanten John Donne skrev *Biothanatos* (1644), et verk om selvmord med lærde referanser og sympati for selvmorderne (Souiller 1988 s. 33). Franskmannen Jean-Baptiste Chassignet skrev verket *Forakt for livet og trøst mot døden* (1594).

Mange barokkforfattere var fascinert av døden (Souiller 1988 s. 107). Den franske presten Jacques-Bénigne Bossuet skrev en “Preken om døden” (1662) der det heter: “O død, gi oss i nåde det lyset som du sprer over vår uvitenhet” (Souiller 1988 s. 59 og 108). Døden kan være en frigjører, den avslutter de skiftningene som livet består av. Oppløsningen og døden er for barokkens mennesker tilstede gjennom livet, her og nå, i et stadig nærvær (Gilles Deleuze gjengitt etter Zima 1995 s. 222).

For barokkforfattere er ikke et skjelett gruoppvekkende, men et uttrykk for den endelige sannhet (Souiller 1988 s. 109). Det finnes tallrike skildringer av drap, krig og tortur (Souiller 1988 s. 111), og barokkmennesket kan treffende beskrives som dødens leketøy (Souiller 1988 s. 133). Noen barokkforfattere har sans for det makabre, grusomme og monstrøse. For den franske presten og forfatteren Jean-Pierre Camus var skildringer av mord og tortur et middel til å vise ondskaper fra alle sider og vekke avsky for den (Souiller 1988 s. 255). Slik litteratur er også representert i renessansen ved overgangen den tidlige barokken, som vist av Kjerstin Aukrust i avhandlingen *Violences du corps: Une étude du macabre chez Ronsard, Aubigné et Chassignet* (2008). Noen forfattere skrev om grusomme forbrytelser. Den tyske forfatteren Georg Philipp Harsdörffer ga ut *Den store skuesplassen av jammerlige mordhistorier* (1649-50), en samling korte fortellinger. Andre eksempler er Thomas Dekkers *The Bellman of London* (1608) og Camus' *Det blødende amfiteatret* (1630).

Spanjolen Baltasar Gracián skrev: “Alt som finnes spotter det elendige mennesket; verden lurer han, livet lyver for han, rikdommen ler av han, sunnheten gjør han full av skavanker, tiden går, ondskaper nærmer seg, godheten fjerner seg, årene flyr, tilfredsstillelsene innfinder seg ikke, tiden blir feid bort, livet tar slutt, døden tar

han, graven sluker han, jorden dekker han, hans kropp smuldrer opp, glemselen tilintetgjør han, og han som i går var et menneske, er i dag støv og i morgen ingenting” (i verket *El Criticón*, 1651-57; her sitert fra Souiller 1988 s. 110). I Pedro Calderóns drama *Den mektige magikeren* omfavner en av personene et skjelett i det øyeblikket han trodde at han endelig hadde nådd sitt mål. Han blir gal, omvender seg og utbryter: “for nå forstår jeg endelig, / at uten den store Gud som jeg søker, / som jeg tilber og ærer / er all menneskelig glans ikke annet / enn støv, røk, aske og vind” (sitert fra Souiller 1988 s. 111). I en sonett av spanjolen Luis de Góngora står det at menneskelivet ender opp som “jord, røk, støv, skygge, intet” (sitert fra Souiller 1988 s. 135). “Truet av kaosets tilbakekomst, fange i en forringet og falsk verden, usikker på seg selv, syndig og uten evne til å gjøre det gode, slik framtrer individet i barokken [...] etter tur leker Tiden, Kjærligheten, Skjebnen med mennesket.” (Souiller 1988 s. 183)

Den tyske barokkdikteren Johann Hermann Schein publiserte i 1628 et dikt som er en slags opplistende hyllest til en kvinne, med en melankolsk slutt:

“O, stjerneøyne!
O, silkehår!
O, rosekinn!
Korall-lepper!
O, perletenner!
O, honningtunge!
O, perlemorsører!
O, elfenbenshals!
O, appelsinbryster!
Hittil er alt ved dere så fint:
Men du lille steinhjerte
hvorfor dreper du mitt liv?” (Szyrocki 1968 s. 60; oversatt av HR)

“The proteus verses of Quirinus Kuhlmann (1651-89), one of the most illustrious characters of his age, are of special importance in German Baroque literature. (Kuhlmann believed himself to be a prophet and thus traveled through Europe in order to establish God’s empire on earth and to father a “new Jesus”. He was prosecuted and finally burnt at the stake condemned as a heretic.) For Kuhlmann, the proteus verse has the function to illustrate the volatility of being. In his *Geschicht-Herold* (1672), he argues that all human abilities were “poured” from divine wisdom and that both heaven and earth are operating like a “changing wheel”: “The almighty creator of heaven and earth has created heaven and earth like a changing-wheel and used beings instead of the change-words. All things on earth change; all love, all hate.” [...] If it was the case that “nature anagrammatizes” (“di Natur anagrammatisiret und buchstabenwechselt”), this must be reflected in language, too. Kuhlmann wrote the best-known proteus of the Baroque period, “XLI. Libes-kuß: ‘Der Wechsel Menschlicher Sachen’” (41st kiss

of love: ‘The change of human matters’” (Jörgen Schäfer i <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/77.pdf>; lesedato 29.01.13).

Diktningen fungerer ofte som hyllest til Gud, og som “misjonerende” kunst (Guerin 1976 s. 48). Den tyskspråklige, jesuittiske barokkdikteren Abraham a Santa Clara (hans egentlige navn var Johann Ulrich Megerle) satte i sin preken *Merk det Wien* (*Merk's Wien*; 1680) opp en rekke motsetninger som er typisk for barokken:

“Liv og glass, så lett det brister!

Liv og gress, så fort det visner!

Liv og haren, så fort de løper sin vei!”

Livet er bare bestandig i sin ubestandighet [...] I dag rød – i morgen død, i dag “Deres nåde” – i morgen “Gud vær deg nådig”, i dag “Deres høyvelbårne” – i morgen “lik på høy bære”, i dag en trøst for alle – i morgen “måtte Gud trøste han”, i dag kostbar – i morgen dødsbår, i dag hui – i morgen pfui!” (siteret fra Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 80)

Den tyskspråklige 1600-tallsmystikeren Daniel Czepko skapte mystisk-paradoksale ordsammensetninger, ofte i kiastiske kombinasjoner (Ernst 1991 s. 539). Et eksempel er teksten “ α og ω ” (alfa og omega), med visuelt påfallende sammenkoblinger av ordpar som “begynnelse” og “ende”, “oppe” og “nede”, “leve” og “dø”, “tid” og “evighet”, “intet” og “noe” (Ernst 1991 s. 538).

Den italienske barokkdikteren Giambattista Marino levde på slutten av 1500- og begynnelsen av 1600-tallet. Marino “makes frequent use of *chiasmus*, with its formula $x y y x$. In the following (*Marino ...*, p. 390), the words which are reversed are exactly the same: “Oh dolcezze! oh bellezze! / Oh bellezze! oh dolcezze!” (Oh sweets! oh beauties / Oh beauties! oh sweets!) In other cases, the words change their form, as in (*Lira*, III, p. 77) : “Ti baciai sospirando / Ti sospirai baciando” (I kissed you sighing / I sighed for you kissing). In still other instances, there is only grammatical consistency (*Poesie varie*, p. 371): “Offire in lagrime perle ed oro in chiome” (Offers in tears pearls and gold in tresses). [...] The juxtaposition of words of opposing meaning (oxymoron), and the balancing of parallel word groups conveying opposing ideas (antithesis) are also staples of Marinesque ornament: [...] “Eager but peaceful warrior,” [...] “Mute loquacity and loquacious silence, a heart that speaks the most when it is most silent.” [...] “Life of my dying, ...” [...] “In ice burns and shudders in the midst of fire.” [...] The most familiar device is the repetition of the same word to introduce two or more clauses or lines (anaphora) (Mirollo 1963 s. 135-136). Marinos “penchant for antithesis results in a flood of antinomies: life and death, water and fire, white and black, war and peace, heaven and earth, cruelty and kindness – all repeated again and again.” (Mirollo 1963 s. 162)

Den tyske barokkdikteren Johann Michael Moscherosch la i en av sine tekster denne bønnen i munnen på en kroatisk mann: “Når jeg står opp om morgenen ... så sier jeg hele ABCen, for i den er alle bønner inkludert, og Vårherre kan selv velge

ut bokstavene, lese dem og lage bønner av dem slik han vil / jeg kunne ikke gjøre det så vel / han kan det enda bedre.” (sitert fra Liede 1963 s. 272 i bind 2)

Jean-Pierre Camus utbryter i en av sine tekster: “O, menneske ... hva er du, om ikke dødens tegn, om ikke levende død og døende levende, et lamslått blendverk” (sitert fra Souiller 1988 s. 204-205). Også Francisco de Quevedo skriver om døden i paradokser: “og det som dere kaller å dø, er ikke annet enn å slutte å dø, og det som dere kaller å bli født, er å begynne å dø, og det som deres kaller å leve, er å dø levende, og deres knokler er det som Døden lar dere beholde og som blir til overs på deres gravsted” (sitert fra Souiller 1988 s. 133). Mennesket er rastløst, som han beskriver i en annen tekst: “Evide pilgrim blant livets ting, ditt begjær går fra det ene til det andre, oppildnet av en nytteløs lidenskap, uten å finne verken hjemsted eller hvile” (sitert fra Souiller 1988 s. 141). Lignende tanker finnes i hans sonett “Livets korthet” (Souiller 1988 s. 135).

Den franske barokkdikteren François Tristan skrev i et skuespill:

“Hvem jeg er? Jeg skal si deg det:

Et fantastisk individ laget av en sjel og en kropp ...

En vakker, imponerende og skjør arkitektur ...

En blanding av lys og gjørme,

som ustanselig utsettes for bebreidelse og lovprisning.

Et Skip full av lynner og bevegelser ...

som hvert øyeblikk går på grunn og ustanselig blir ødelagt ...”

(fra tragi-komedien *Den klokes galskap*, 1644; her sitert fra epigraf fremst i Souiller 1988)

Naturen er et uttrykk for Guds storhet, og dermed får naturbeskrivelser spesiell betydning (Szyrocki 1968 s. 14). Det synlige forteller mye om det usynlige, guddommelige. Mennesket bør føye seg inn i den orden som Gud har skapt, og kjempe mot de onde, djevlelske kreftene som forstyrrer den guddommelige harmoni (Szyrocki 1968 s. 15).

Den italienske dikteren Giacomo Lubrano skrev disse verselinjene:

“Mens alt settes i bevegelse

skisserer naturens pensel med skiftende farger

fra store høyder utydelige landskaper,

[...]

Utrolige magi! Utallige former,

en uformelig pust, elementenes Protevs,

skaper fantastiske palasser,

og buer som amfiteatre sine egne svimlende fornemmelser ...”

(sitert fra Souiller 1988 s. 129).

En mye brukt barokk-tema er verden som labyrint (Souiller 1988 s. 9). Den spanske forfatteren Francisco de Quevedo skrev: “En evig pilegrim blant livets ting [...] var jeg et rov for forvirringen og oppblåst av forfengeligheit til de grader at jeg løp fortapt omkring i den store folkemasse [...] og i stedet for å prøve å komme meg ut av labyrinten, anstrengte jeg meg for å forlenge min illusjon” (sitert fra Souiller 1988 s. 121). “Vanitas” (forfengeligheit) er et viktig tema i barokken (Strosetzki 1996 s. 129, 141, 150). Den tyske dikteren Andreas Gryphius framstiller i sine dikt mennesket som en kasteball for lykken, et lys som brenner ned, en skueplass for angst, og varierer forfengeligheitstematikk gjennom manende bilder (Szyrocki 1968 s. 117). Ungdom, skjønnhet, rikdom, makt og kunnskaper er forgjengelig, noe han tematiserer blant annet i en sonettsamling fra 1637, der et av diktene har tittelen “Alt er forfengeligheit”. Fornuften klarer ikke å få oversikt over tingene og deres forvandlinger; flommen av bilder har som konsekvens at intellektet lider nederlag (Souiller 1988 s. 126). Innen barokken framstilles mennesket som en skapning i forvandling, forkledt og ubestandig (Rousset 1995 s. 183).

Den tyske dikteren Daniel Casper von Lohenstein skrev et hyllestidikt til gudinnen Venus. Diktet har mange metaforer knyttet til båter, vind og bølger. I et annet dikt skrev Lohenstein:

“Vårt liv er et hav,
begjærene er bølgene,
som svulmer voldsomt opp
og kaster oss hit og dit ...” (oversatt fra Szyrocki 1968 s. 133)

Den franske presten og dikteren François Fénelon skrev i verket *Avhandling om Guds eksistens og attributter* på begynnelsen av 1700-tallet: “Jeg er ikke, å, min Gud, det som er; dessverre! Jeg er nesten det som ikke er. Jeg oppfatter meg selv som et uforståelig område mellom intet og væren: jeg er den som har vært; jeg er den som skal bli; jeg er den som ikke lenger er den som han har vært; jeg er den som ennå ikke er det han skal bli; og i disse mellom-to hvem er jeg? Et jeg-vet-ikke-hva som ikke kan hvile i seg selv, som ikke har noen konsistens, som flyter raskt som vannet; et jeg-vet-ikke-hva som ikke kan holde fast seg selv, som flykter fra mine egne hender, som ikke eksisterer når jeg vil gripe eller oppfatte han; et jeg-vet-ikke-hva som opphører i det øyeblikk som det begynner; noe som gjør at jeg aldri et eneste øyeblikk kan finne meg selv som noe fast og til stede for meg selv på en måte som gjør at jeg kan si: *Jeg er*. Slik er min varighet bare en evig avmakt.” (sitert fra Rousset 1995 s. 277)

Barokkens skapere av litteratur, teater og annen kunst tar tilflukt til en lekende framstillingsmåte for bedre å komme til rette med menneskeåndens svakheter (Souiller 1988 s. 160). Barokk-kunstnere elsket “akrobatiske former” (Wittschier 1985 s. 104). Barokken kjennetegnes ved vektlegging av kunstighet, det sensuelle, det forbløffende, ytterligheter og deformering (Guerin 1976 s. 30). Den språklige stilen i litteratur kan være bombastisk og snirklete. Tyske barokkdiktere tenderte til

å bruke et “opphøyd litteraturspråk” som var svært forskjellige fra hverdagens tysk (Szyrocki 1968 s. 25). Dikterne fulgte et “Elegantia-ideal”, brukte majestetisk patos m.m. (Szyrocki 1968 s. 26). Den tyske forfatteren Daniel Casper von Lohenstein skrev svært omfattende diktverk, ofte med et pompøst preg. Barokk-kunstnere var fascinert av fenomenet anamorfose, altså forvridde projeksjoner, f.eks. malerier lagd på en slik måte at de bare kan ses som fullstendige eller bli forståelige fra en bestemt blikkretning (Souiller 1988 s. 9).

John Donnes dikt “Valediction: Forbidding mourning” beskriver blant annet en sirkel – som ender der den begynner – og diktet har 36 linjer som tilsvarer de 360 gradene i en sirkel (Ernst 1991 s. 620). Den østerrikske barokkforfatteren og -kunstneren Johann Michael Püchler har blitt kalt “mikrografiker” på grunn av miniatyrbilder som delvis består av skrift (Ernst 1991 s. 609). Den tyske dikteren Georg Philipp Harsdörffer mente at dikt som uttrykte klager, jamring, sorg og tårer burde skrives med korte verselinjer, slik at det virket som om talen ble avbrutt av sukk og jammer (Szyrocki 1968 s. 46).

Caramuel de Lobkowitz in his “Primus calamus ob oculos ponens metametricam ...” (1663) gives us many examples of it as in the circular poem “Pentacyclica inscription”. [...] Caramuel has also created a rebus/poem (P.22) with no words, composed by hearts, circles and musical notes, a novel solution of verbophonic visual essence. [...] By L. de Gand de Brachey we possess a calligramme shaped like the sun (“Sol Britannicus”, 1641). (P.26) By the Jesuit Pascasio di San Giovanni a calligramme shaped like a rose (“Poesia artificiosa”, 1674).” (<http://www.ulul.com/english/visualpoetry/chapter08.htm>; lesedato 31.05.13)

Kunsten forteller ofte om eller viser overdådige og uoverskuelige fenomener som f.eks. vulkanutbrudd og kampscener. Det flyktige og usikre ved tilværelsen vektlegges, med bevegelse og transformasjoner i alt som finnes. En forsker skrev i et verk om barokk stil at “whenever possible, objects are presented to us not in fixity and repose, but in motion and transformation” (Imbrie Buffum sitert fra Guerin 1976 s. 26). Livet ble opplevd som fullt av motsetninger, paradokser og muligheter: “Spenningsene mellom verden og Gud, det dennesidige og det hinsidige, livsappetitt og dødsangst, forgjengelighet og evighet holdt menneskene [som levde i barokk-perioden] i sin faste makt.” (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 65) Mennesket bør huske både Carpe Diem (gripe dagen) og Memento Mori (huske døden som kommer). Et av kjennetegnene ved barokken er “monumentale forgjengelighets- og dødsvisjoner” (Wittschier 1993 s. 73). Annen barokklitteratur er mer antydende. I salongkulturen innen barokken stod konversasjonskunsten og gestenes språk høyt i kurs: “Her gjaldt det å antyde fremfor å fullføre en tanke og å legge til rette for dialog framfor monolog. Dermed oppstod en litteratur der man dyrket antydningens kunst, den subtile formulering, viddet, paradokset og gåten.” (Grøtta 2009 s. 21)

“Søkingen etter den konkrete presisjon, smaken for det kjødelige bilde, for den makabre detalj, og for spillet mellom den abstrakte og konkrete betydningen av et ord kan betraktes som kjennetegn ved barokken.” (Henri Weber sitert fra Guerin 1976 s. 28) “Den barokke skrift er en karusell av ordspill, forfinete poenger, frapperende fortetninger. Poetene har en forkjærlighet for heftige språkfigurer som har som funksjon å uttrykke det uharmoniske i verden og suggerere fram at det værende er hinsides ord. Denne akrobatiske poetikk er langt fra å være tilfeldig og umotivert. [...] Den barokke ånd er samtidig både begjærlig etter enhet og fascinert av kaos. Sansen for omskiftende bevegelse framstår som et spill med motsetninger ordnet parvis [...]: det gode og det onde, skyggen og lyset, døden og livet, Gud og Satan, osv. [...] Den ontologiske dualismen betyr ikke en radikal splittelse og uforanderlighet; den innstifter tvert imot en permanent sirkulasjon, en dynamisk fram-og-tilbake-bevegelse mellom ekstreme posisjoner. [...] motsetningene kan eksistere sammen på tvers av all logikk” (Guerin 1976 s. 32). Barokkens estetikk inkluderte refleksjoner om det onde og stygges skjønnhet (“kalo-agathie”; Nøjgaard 1993 s. 21).

Kontrast-estetikken og de mange antitesene som preger barokkens litteratur og andre kunstarter, altså motsetningspar som er atskilt på spektakulært vis, har sin opprinnelse i krisen, usikkerheten og angsten på 1600-tallet (ifølge Souiller, 1988 s. 65). Typiske barokk-motsetninger er det indre og det ytre, ansiktet og masken, hjertet og munnen, lyset og skyggen, realiteten og illusjonen (Souiller 1988 s. 180). Den franske barokkdikteren Théodore Agrippa d’Aubigné skrev at gjørmen er menneskets vei til den hellige triumf (gjengitt etter Souiller 1988 s. 201). Barokken som epoke er preget av dikotomisk tenkning (Souiller 1988 s. 202). Motsetningene utgjør en slags eksistensiell symmetri, der alt bærer med seg sin motsetning. En opprinnelse til barokkens tenkning i motsetninger kan være Aristoteles’ filosofi. Aristoteles hevder at jorden består av fire elementer – jord, vann, luft og ild – som er i evig krig med hverandre (Souiller 1988 s. 202).

Mennesket verken klarer eller vil velge mellom tilværelsens ekstreme og uforenlige motsetninger (Souiller 1988 s. 184). I John Donnes “Holy Sonnet” nummer 19 skriver dikteren: “Oh, to vex me, contraries meet in one: / Inconstancy unnaturally hath begot / A constant habit”. I begynnelsen av franskmannen Honoré d’Urfés hyrderoman *Astrea* (1610-27) står det: “Ingenting er bestandig enn det ubestandige, som varer selv i sin forandring” (sitert fra Souiller 1988 s. 146).

Barokkforfatterne har en forkjærlighet for språkfigurer som er “voldsomme og raffinerte” (Guerin 1976 s. 34). “Barokkens retorikk tar i bruk alle språkets dekorative egenskaper: opphopninger, redundanser, hyperboler uttrykker viljen til å gi hvert element sitt maksimale volum; metonymier, metaforer, omskrivninger spiller samme rolle som spiralene og de snirklete ornamentene i det arkitektoniske rom; bruk av asyndeton og anakolutt framkaller på sin måte bruddets estetikk og den konstante invitasjon til forbløffelse som kjennetegner arkitekturen.” (Claude-Gilbert Dubois sitert fra Guerin 1976 s. 32) Med hyperboler hever dikteren seg

over og strekker seg lenger enn den tingen han omtaler, men hensikten er å la den kunstneriske løgnaktigheten peke mot sannheten (Souiller 1988 s. 198). Overdrivelser kunne prege et helt dikt (Szyrocki 1968 s. 19). Guerin bruker karakteristikken “forbløffelsens poetikk” om noen litterære praksiser i barokken (1976 s. 34). En annen forsker bruker uttrykket “barokk metaforprakt” (Richter 1987 s. 215), f.eks. ved sammenføyning av metaforer i lange “metafor-kjeder” (Szyrocki 1968 s. 38). Dette og lignende virkemidler er former for “utsmykning av talen” (på latin “ornatus”) (Szyrocki 1968 s. 23).

For den italienske historikeren og dikteren Emanuele Tesauro “the whole world is filled with wisdom, cunningly concealed by the Supreme Wit; through analogy, the basis of metaphor, the poet discovers truth, apprehends reality, then offers it to his reader, sugar-coated, as the marvelous.” (Mirollo 1963 s. 204)

Poetisk begavelse krevde det som “italienarna kallade “ingegno” och engelsmännen “wit”. Dessa termer betecknade just den själsförmögenhet, som förmår upptäcka likheter och identiteter och följaktligen kan skapa metaforer. I centrum för intresset stod den litterära formen. Det ansågs vara formen, som avgjorde ett diktverks estetiska värde [...] “Ingegno” kan [...] uppenbara överensstämmelser i tillvaron genom att ställa samman även sådant, som för det diskursivt arbetande förnuftet ter sig som antiteser, oförenliga motsatser.” (Jonsson 1983 s. 72-73)

Italieneren Emanuele Tesauro var historiker, dikter og retoriker. “Gud blir för Tesauro en “metafysisk” skapare i den meningen, att världen korresponderar med en metafysisk dikt oppfyllt av “conceits”. Diktarnas “ingegno” motsvarar Guds skaparkraft, eftersom de med dess hjälp kan frambringe fenomen, som inte funnits förut, och naturen gestaltar sina hemligheter i form av stumma eller blandade tecken. Åskan är sålunda ett exempel på *impresa*, där blixten är bilden och dundret mottot, och en celest demonstration av *acutezze simboliche o figurativa*. Alla djur och växter bär symboliska betydelser, naturen är skriven på metaforenas språk och skall avläsas så. [...] Ensam av alla skapade varelser har människan behov av att vinna klarhet om sitt livs grundvillkor, och därför komponerar de som begåvats med “ingegno” sina spänningsfyllda metaforer som instrument for sökandet i det fördolda.” (Jonsson 1983 s. 76)

Oksymoronen med sin “knusende dialektikk” er den mest typiske språkfiguren i barokken, ifølge Guerin (1976 s. 32). Barokkens oksymoroner viser ofte motsetningene mellom naturen og mennesket, og mennesket delt mellom kropp og sjel, elendig og stor samtidig, med en eksistens som religiøst forstått består i en blanding av nåværende elendighet og håp om frelse (Souiller 1988 s. 204). Vanlige motsetninger (antiteser) i tysk barokkdiktning var lyst og lidelse, flamme og tåre, liv og død (Szyrocki 1968 s. 19). Titler på noen franske barokk-skuespill er *Falske sannheter, eller å tro det man ikke ser og ikke tro det man ser* (av Ouville), *Den kjærlige fiende* (av Sallebray), *Den trofaste falskhet* (av Gougenot) og *Den skyldige uskyld* (av Brosse) (Rousset 1995 s. 65).

Mange tyske barokkdiktere var fascinert av de lyriske motivene kjærlighetsflamme, -glo, -varme. Livsgloen fortærer samtidig som den gir liv, og et menneske som brenner opp av kjærlighet, kan håpe på en oppstandelse lik fugl Føniks, som fortæres av flammene, men så fødes på nytt ut av asken (Szyrocki 1968 s. 134).

“Barokk språkkunst ønsker ikke det sjeldne, men vil tvinge på oss igjen det universal-gyldige, og dette ikke med sammentrekning [ellipse] som middel, men med midlene emfase, amplifikasjon, det overbetonte, det overveldende, det kunstfullt propagandistiske. Barokk er propagandistisk-retorisk.” (Hocke 1959 s. 147) Italieneren Emanuele Tesauro har blitt kalt en “teoretiker for den barokke poetikk” (Souiller 1988 s. 189); han skrev om overlessingen og overdådigheten i de barokke verkene, om de språklige ornamentene, overraskelseeffektene, fordunklende metaforer osv. (Souiller 1988 s. 193-194). “Den barokke stilen kan defineres som en overraskelsens estetikk” (Genette 1966 s. 178). Fernand Hallyns avhandling *Metaforiske former i den franske barokkens poetiske lyrikk* (1975) viser mengden og mangfoldet av språklige bilder knyttet til lys (sol, flamme, lyn, skygge osv.), og til vann og vind (gjengitt etter Souiller 1988 s. 162). I barokkstilen dominerer betydningen av substantivene langt mer enn av verbene (Szyrocki 1968 s. 113).

Sjangerblanding forekommer ofte, begrunnet med at livet er tvetydig, fullt av lunefullhet, ulykker og lykkekast, og at smil og tårer veksler fra time til time i et menneskes liv (Souiller 1988 s. 248).

Det virkemidlet som italienerne kalte “conchetto”, er ifølge Souiller en språkfigur (1988 s. 212). To begreper forenes på en overraskende eller sjokkerende måte. “Conchetto” omfatter både det begrepslig-intellektuelle og fantasien. En god conchetto forener både motsetningsfylte begreper og motsetningsfylte språkbilder (Hocke 1959 s. 151-152). Det er en slags “dialektisk poesi” (s. 154) som binder sammen det motstridende, det paradoksale, i det som kan bli en sjokkartet, monstrøs språkkonstruksjon (s. 155). Engelskmennene kalte det “conceit”. Den språklige virtuositeten triumferer over virkeligheten (Souiller 1988 s. 214). Conceit/concetti er en overraskende tanke som har et innslag av subtil fantasi og/eller et ordspill (Guy Riegert i Boileau 1984 s. 17). Det er som om språket skaper sin egen virkelighet (Souiller 1988 s. 215), på en måte som kan fungere som en rivalisering med Gud skaperen (Souiller 1988 s. 220).

I briten John Donnes dikt “flettes metaforene inn i omfattende analogier som poeten utbroderer, ikke bare i en strofe eller to, men ofte i hele dikt. Det er dette som blir kalt for *metaphysical conceit*. Det metafysiske ligger i at Donne relaterer de sanselige erfaringene til et religiøst betydningsnivå, mens “conceit” betegner det komplekse (og gjerne paradoksale) samspillet av gjensidig motiverende poetiske bilder.” (Christian Refsum i *Morgenbladet* 13. – 19. august 2010 s. 32)

Det uklare, skjulte, uvisse og blandede tematiseres gjennom bruk av virkemiddelet *chiaroscuro* (claire-obscur) i bildekunsten (Souiller 1988 s. 173). Det er en slags visuell antitese: det synlige og det usynlige. Periodens diktning er preget av antiteser og paradokser (Souiller 1988 s. 199). Den spanske barokkdikteren Baltasar Gracián skrev at “de paradoksale ideene er åndens triumf og finessens trofé” (sitert fra Souiller 1988 s. 201). Mange verktitler rommer paradokser, f.eks. Nicolas Gougenots *Trofast falskhet* (1633), Antoine Le Métel d’Ouvilles *De falske sannheter* (1643) og *De levende døde* (1646), Tristan L’Hermites *Den klokes galskap* (1645), Edme Boursaults *Den levende døde* (1662) og Charles Dufresnys *Sykdom uten sykdom* (1699) (Souiller 1988 s. 204).

Overdådighet, storslagenhet og forundring kan skapes på ulike måter, med “innfallsrik variasjon” (Szyrocki 1968 s. 29). Den italienske dikteren Giambattista Marino hadde som mål å forundre sine lesere og dermed skape beundring for forfatteren. Hans idealer var yppighet, fylde, rikdom og mangfold, ikke klarhet, renhet og harmoni (Wittschier 1985 s. 107). Hvert dikt i Marinos samling *Galleriet* beskriver poetisk et bilde av mestermalere som Rafael, Tizian, Correggio og Caravaggio. Baltasar Gracián valgte å skrive korte, aforistiske tekster for å stimulere sine leseres evne til dikterisk medskapning. Samtidig håpet han at leserne skulle oppdage hans stilistiske finurligheter (“conceptos”) (Wittschier 1993 s. 71). Språket blir destabilisert i mange barokktekster (Souiller 1988 s. 206). “[F]rom the very beginning some ingredients of the Marinesque style had been scathingly satirized not only by such major figures as Boccacini and Tassoni but also by Marino himself, who labeled its excesses “lo stil metaforuto” (the metafarical style).” (Mirollo 1963 s. 100)

“Barokkens poeter søker alltid etter nye benevnelser for de tankene som de valgte som tema i sine dikt. De anstrenger seg for å vise den tingen de besynger i mangfoldet av kosmiske relasjoner og å “definere” den via poetisk omskrivning.” (Szyrocki 1968 s. 30) Det som har blitt kalt “omskrivende definisjoner” var vanlig (Szyrocki 1968 s. 31).

Marinos hovedverk er *Adonis* (1623), et langt mytologisk dikt. Her bruker han skikkelser fra gresk mytologi i handlingen, men blander inn termer fra en lang rekke livsområder og vitenskaper, f.eks. jakt og anatomi. Han skriver om hekser, dverger og magiske ringer, men også om spanske danser og de siste teoriene om månen. Han spiller på flere av barokkens tematiske strenger, f.eks. slik: “Knapt født inn i denne elendige verden, åpner det ulykkelige menneske sine øyne og ser tårer før det ser solen, og født til lidelse, er allerede er fange i sitt trange svøp.” I teksten transformeres Adonis på mange måter, han er en redd gutt, en dristig jeger, en lidenskapelig gjeter, en pilegrim, en modig ridder ... Marino tematiserer det flyktige: en regnbue, en vannboble, uvær osv. Han er fascinert av det komisk inkongruente i tilværelsen og tilbøyelig til å skrive i en obskur, forvirrende stil.

Adonis (italiensk titteel *Adone*) har blitt kalt “both the last great secular poem of the Renaissance and one of the most characteristic documents of the baroque. [...] The poem itself was a product of more than three decades of literary effort. Divided into twenty cantos (no fewer than 5,123 octaves and 40,984 lines), it ostensibly retells the familiar myth of Venus and Adonis – the only unifying note even vaguely audible throughout its richly polyphonic composition. Using his classical and Italian predecessors liberally, Marino manages to stretch out this brief tale to a preposterous length by cheerfully including every descriptive and digressive mechanism he can think of; and since the majority of these digressions are narrative, it is obvious that the *Adone* is, among so many other things, a sturdy example of the *frame* device, of venerable ancestry. In his relentless pursuit of *copia*, Marino seldom ignores even the least likely opportunity for inserting other myths. Furthermore, he lavishes *ottava* after *ottava* on descriptions of gardens, palaces, fountains, statues, paintings, banquets, even horses; he is especially fond of ceremonies and rituals of all kinds, including details of the social customs of his own day. He sees no objection to describing in the same poem the latest Spanish dances and the latest theories about the nature of the moon; one of Louis XIII’s hunting trips and a delightful revolving stage are both grist for his poetic mill. With similar ease the mythological characters and pastoral scene may be transformed at any moment into alien worlds, without the least concern for justifying esthetically the jarring shifts. [...] Here we find *intrecciatura* (interlacing of plots), enchantments, chivalric adventure, witches, dwarfs, magic rings, disguises, mistaken identities with tragic consequences, in short the whole paraphernalia of the romance. Nor does Marino forget here and elsewhere the classical epics, from which he draws a host of easily recognizable plot motifs. Some of these – prophecies, sacrificial rites, funeral games – are especially prominent in the last six cantos, where the poet returns to the myth to elaborate its tragic climax in amazing fashion.” (Mirollo 1963 s. 72 og 74-76)

“It is little wonder then that some of the poet’s contemporaries were at a loss to categorize the poem [*Adonis*], or to understand its hero – in turn a timid boy, a manly hunter, a passionate shepherd, a Dantesque pilgrim, a valiant knight, an epic hero, and a cult God. And since the heroine, Venus, equal victim of the plotting, undergoes similar metamorphoses to match her lover’s, she provided no help. Enough, then, for the failure in appeal of the plot, which is really an anti-plot, an ironic culmination of the various kinds of European storytelling practiced to the end of the Renaissance. [...] omnipresent delight in the humorously incongruent aspects of reality. [...] its “modern” style is obscure, confusing, and too richly ornamented with tropes and figures, while its diction is impure” (Mirollo 1963 s. 76-77 og 99).

“In his description of palaces and other structures in the *Adone* (Canto I, 1-32; III, 162-75) he [Marino] anticipates the style of high baroque architecture – ornate, lavishly decorated, spectacular in its effects on the viewer. In the same poem (XX, 262-263) he renders in words such typically baroque subjects as impressively

carved fountains spouting water in ingenious fashion and fiery horses charging and leaping spiritedly.” (Mirollo 1963 s. 275-276)

I *Adonis* har Marino denne “definisjonen” av kjærlighet: “Willed madness, pleasing evil, tired repose, harmful utility, hopeless hope, living death, rash timidity, dolorous laughter; a durable glass, a frail diamond, a frozen fire, a burning ice, of discordant concords eternal abyss, infernal paradise, celestial inferno.” Han bruker også en dikterisk teknikk med metaforiske varianter, her om munn og nattergal: “Offer me that mouth. O precious mouth, jeweled threshold of the kingdom of Laughter, hedge of roses in which an amorous little viper shoots and lets fly Arabic breath; chest of pearl from which all good overflows, crimson little chamber, odorous cave, where Love takes refuge and hides after he has pillaged a soul, or assaulted a heart. [...] Who would believe that so tiny a little soul could possess such strength? And hide within its veins and in its bones so much sweetness, a singing atom? Or that a sound beyond that of a light breeze stirred could be made by a feathered voice, a flying sound, and by a living breath dressed in feathers, a melodic plume, a winged song?” (oversatt av Mirollo 1963 s. 151-152)

“The reader who assumes that these subjects offer infinite possibilities for metaphor must remember that the rhetorical tradition had taught poets to employ metaphors for the one quality they possessed most obviously, their “dominant trait.” If a poet wished to describe the whiteness of the lady’s hand he was advised to use white things par excellence, like milk, snow, and ivory. [...] To understand Marino’s treatment of metaphor, it should be recalled that metaphors like milk, snow, and ivory have, in addition to their dominant trait, qualities of fluidity or solidity, of surface texture, of thermal degree, not to mention personal associations that may cling to them. And since metaphor is based on a degree of resemblance rather than a point to point correspondence between two objects, many of these other qualities are habitually ignored by the poet and suppressed by the reader – provided the two objects do not clash violently and the poet has been able to make the reader forget that they do so clash.” (Mirollo 1963 s. 154)

“Accepting the conventional metaphoric of the lyric tradition as his *donné*, then, Marino tries to renew it in two important ways:

1. Marino accepts the conventional trope as a proper term, then builds upon it another metaphor. This is sometimes called “metaphorizing the metaphor.” An obvious example is *Donna che cuce*, in which the arrow of love is the traditional trope for the beams of light that flow from the lady’s eyes to enamor the lover. The sewing image is based on analogy between the needle and the dart, *not* on direct analogy between the sewing needle and the beams of light, which would be awkward. Normally, as here, the context identifies the first metaphor, so that obscurity is avoided. Thus, despite the fact that such metaphors convey rather strange images, it would not be correct to classify them with the more obscure and complex metaphors found in some contemporaries of our poet (for example,

Góngora); based as they are on traditional tropes, they do not in general fall into the class of recondite analogy known to the rhetorical tradition as *catachresis*.

2. Marino extends the utility of the traditional metaphor by concentrating on other traits than the dominant, by exploiting those qualities and associations which had not been so thoroughly exhausted by past poets. Usually these extensions keep the proper term in mind; but at other times the proper term may be either vaguely suggested or completely ignored, since the poet counts on the reader's familiarity with the original formulae: roses = lips, tree = cross. From poems already cited: "between vermilion and scented roses placed pungent thorns to wound other's souls"; "hedge of roses"; "O sacred tree, from which I see suspended celestial fruit." " (Mirollo 1963 s. 155-156)

Marinos dikt "Stjernen", som består av "a string of brilliant metaphoric variations, is a hymn to Mary; and as such it is bound to contain *concelli predicabili* from the tradition of Patristic wit that flourished in the Spanish-style sermons of Marino's day: [...] "Luminous sparks of the supreme and shining Sun, rays of the beauty of the uncreated mind, ... truthful mouths of heaven, shining tongues of God." [...] insistence on the surface of things produces a characteristic Marinesque note: the keen sense of pain over the passing of things, the gloomy sense of time and death" (Mirollo 1963 s. 206). I et annet dikt av Marino "the wound in Christ's side becomes a mouth speaking joyous words: [...] Sweet wound of Love, yet you are not a wound, but the mouth of that heart which speaks to my senses: and as many as the drops of blood shed by you are the tongues of love that serve my good. O would that I were indeed that metal which opened you, immersed where it immersed itself, so that I might better hear the words of my wound." (engelsk prosaoversettelse i Mirollo 1963 s. 147-148)

"Marino rarely names a color; his usual practice is to substitute, for white, red, and green, words like snow, ruby, and emerald. It has been observed many times that Marinism encrusts nature with jewels, that it sees reality as a gorgeous spectacle." (Mirollo 1963 s. 247)

Marino gjør også bruk av "the practice of extending Petrarchan paradoxes to embrace all domains. The result is a wondrous spectacle of the seemingly impossible. Solid or stationary things move, flow, and melt. Normally soft or flowing things are identified with substances that are rigid or solid. The animate and the inanimate blend; the hot and the cold, the wet and the dry interchange. And even the human senses, in response to this chaos, are convertible. Some of these *concelli* would in fact be designated now as "mixed" metaphors, although they were obviously intentional in Marino, who regarded them as suitable displays of the marvelous: [...] "And the living snow of her white foot a golden flame enwraps..." [...] "With the rose conquered and the lily abashed, the one grows pale, the other vermilion." [...] "Feeds with his eyes and drinks with his ears." [...] Their main function in the Marinesque arsenal is to join other metaphors drawn

from “large” things in forming a sharp contrast with the many metaphors that emphasize the tiny and the minute.” (Mirollo 1963 s. 157-158)

Marino skrev (her i prosaversjon i engelsk oversettelse): “Hardly born into this misery-filled life, unhappy man opens his eyes to see tears before he sees the sun, and, born to suffering, is already a prisoner in his tight swaddling clothes. Then, a boy who no longer feeds on milk, he leads his days under severe restriction; later, at a more mature and serene age, he lives and dies between Fortune and Love. How much toil and death can he then sustain, sad and mendicant, before bent and weary he leans his tired body on a weak stick? At last, a narrow tomb encloses his remains, so quickly indeed that I say, with a sigh, “From the cradle to the tomb is but a short step!” ” (sitert fra Mirollo 1963 s. 18-19)

Marino lovpriser en kvinnes skjønnhet på mange måter: “In other places, when he is not preoccupied with such Alexandrian subjects as her earrings or her beauty spot, he may find the “founts of wit” in meditating on how she washes her feet, sews, plays the viol, rolls dice, or plays tennis! If she passes by in a carriage, or informs him that she has burned his verses, the result is a witty sonnet or epigram.” (Mirollo 1963 s. 123) Marinos dikt har titler som “Earrings in the shape of serpents”, “A beauty spot on a lovely visage”, “During a bath”, “A lady sewing”, “A lovely player”, “My lady in a carriage”, “Game of dice”, “Game of tennis” og “My lady burned the poems of the author” (her titler oversatt til engelsk i Mirollo 1963 s. 123). I et dikt skrev Marino (her i prosaoversettelse): “To what end, Lady, are you turning your face to the mirror since you have in your face the mirror of the Sun? Let your beautiful visage alone be a mirror, and a Paradise, for us and for you; for it has such light gathered there that your mirror even mirrors itself in it, and it is the mirror of the mirror itself.” (sitert fra Mirollo 1963 s. 137)

I en sonett skrev Marino (her i engelsk prosaoversettelse): “Lady, we are condemned to death. You sinned, I sinned, and our sins are not worthy of pardon; you, who precipitated in me such fierce fires; I, who stole the flames from so beautiful a sun. I, who adored an implacable monster; you who were an insensitive serpent before my griefs; you in your anger, I in my love, obstinate; you did indeed disdain too much, I loved too much. Now a torment appropriate to our fault awaits us there in blind Avernus. Who lived in fire will then burn eternally in vivid fire. There (if Love is just) both of us, damned to the fire, shall have Hell: you in my heart, and I in your eyes.” (sitert fra Mirollo 1963 s. 169)

Marinos prosaverk *Hellig tale (Dicerie sacre, 1614)* inneholder “three discourses: *La Pittura*, on Christ’s shroud; *La Musica*, on the seven last words; and *Il Cielo*, on the sacred order of which the poet was a knight. Each of the discourses is offered as a sermon, although their author was not a cleric and there was no intention of delivering them on sacred occasions. [...] From *La Musica* I have chosen as a typical thematic and stylistic example this brief discourse on the human mouth: “And how dignified is the mouth? How majestic? How comely? This is the plaza of

the soul, the doorway of speech, the oracle of thought. [...] The strength of my tongue cannot satisfy with a single encomium the praises due the tongue, so many and so varied are the claims of her excellences and prerogatives that bloom in the mind. So that if I call her midwife of souls, forge of words, key of memory, bell of wit, hand of reason, curb of prudence, helmsman of the will, the stamp that presses conceits in others' ears, the pen that writes the letters of thought; brush that paints the images of the intellect, the battering-ram assaulting the strongest hearts; trumpet making public the internal affections; arrow that wounds and heals; spear that kills and revives, "mors et vita in manibus lingua"; I would say little and would have barely touched a few of her well-known merits." [...] his *Dicerie* proved popular to the extent of seventeen editions by 1674. Moreover, they unquestionably provided a new impetus to the growing popularity of the witty sacred discourse, and were still being imitated long after Marino's death." (Mirollo 1963 s. 30 og 32-33)

Marino trodde på "a pluralistic epistemology – the senses join the intellect as corulers of human consciousness and its activities (pp. 15-16). Quite naturally, as the human activity which allows each sense to fulfill its greatest need, love will be the main theme. [...] Marino facing a world that was uncertain, multiform, and contradictory; the poetic of the marvelous was a means of overcoming and reconciling a confusing reality" (Carlo Calcaterra gjengitt fra Mirollo 1963 s. 205).

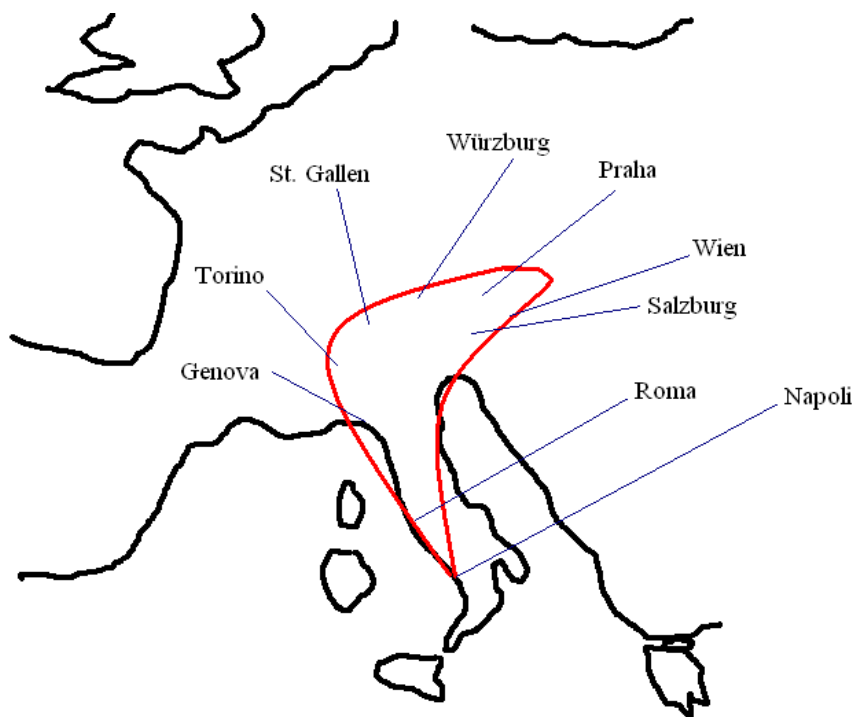
Bruk av mytologiske skikkelser beviste dikterens lærdom, var et middel til å opphøye en person som skulle lovprises, og skapte en atmosfære av noe edelt som atskilte seg fra det hverdagslige (Szyrocki 1968 s. 17). Svært mye barokkdiktning inneholder panegyrikk, dvs. lovprisning, skryt, hyllest, ros, der det gis ære til noen ofte i overdrevne vendinger. Det skrives mange "jubel- og takkedikt" (Szyrocki 1968 s. 122), dikt som fungerte som "bæring- eller underkastelsesgester og lovprisning" (Joch og Wolf 2005 s. 60). Den tyske barokkdikteren Hans Assmann skrev diktet "Helter som døde vinter-grønne", der 44 vers består av navn på adelsfamilier (Szyrocki 1968 s. 136). Fyrster og adelsmenn var praktelskende, også når det gjaldt diktning, med ønske om å få diktverk med en "gorgeous" stil tilegnet seg, dvs. skrevet i en pompøs høystil.

Den tyske fyrsten og forfatteren Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel skrev hymner, tekster som "are often too subjective and farfetched [...] yet there cannot be denied to them the expression in beautiful form of a deep sense of sin, an ardent longing for grace, and a heartfelt love to the Saviour. Their poetic worth, simplicity of diction, and practical usefulness gained them admission to the Leipzig Vorrath, 1673, the Nürnberg Gesang-Buch, 1676, and other hymn-books of the period" (http://www.hymnary.org/person/Ulrich_A; lesedato 30.04.12) Han lot dessuten bygge operahus og andre storslagne bygninger.

Manierismen innen barokken forener hete og kulde, lidenskap og beregning, avsløring og hieroglyfisk skrift, livslyst og dødsangst, demoni og pietisme,

medlidenhet og egosentrisme, overmot og matthet, galskap og logikk, sensualisme og fornuft, estetisk subjektivism og ekstrem form-kult. Mennesket er en levende oksymoron (Hocke 1959 s. 244). “Manieristen vil ikke si tingene på en normal, men på en unormal måte. Han foretrekker det kunstige og kunstlete framfor det naturlige. Han vil overraske, forbløffe, blende. Mens det bare finnes én måte å si tingene naturlig på, finnes det tusen unaturlige måter. Derfor er det nytteløst og hensiktsløst å ville sette manierismen inn i et system, som man gjentatte ganger har gjort.” (Ernst Robert Curtius sitert fra Szyrocki 1968 s. 10) Manierismen hadde en “blomstrende språkstil” med metaforrikkdom og fantasifulle sammenligninger (Szyrocki 1968 s. 128).

Noen forskere mener at tyngdepunktet i barokken ikke var i Frankrike (Ludvig 14.s Versailles), men lenger sør og øst. Dominique Fernandez opererer med en slags barokkens geografiske “månesigd” for hvor barokken sto sterkest: “The baroque crescent [...] Let’s open a map of Europe: baroque civilisation takes the form of a sort of crescent, with its south-western endpoint in southern Italy, and the north-eastern one beyond Prague, and englobing Rome, Genoa, Turin, southern Switzerland, Venice, southern Germany, Austria, and Bohemia. The formation of this barrier of churches and monasteries can be explained with the necessity of countering the Reformation, and the austere commandments of Luther and Calvin, with a front of monuments pleasantly and richly decorated, such as may restore to the Catholic religion its lost appeal.” (Fernandez gjengitt etter Moretti 1998 s. 188)



Tegningen er basert på Dominique Fernandez' *Le Banquet des anges* gjengitt etter Moretti 1998 s. 188

Men barokken fikk også tydelige nedslag i mange andre land enn dem som vist på kartet ovenfor, f.eks. i Polen: “Religious and patriotic themes were also dominant in the poems of Wespazjan Kochowski, who considered himself above all a propagator of faith. A soldier, poet, and historian who could write in a down to earth language as well as in an elaborate style, Kochowski felt that his role was to record historical events, inspire, and teach. His major work, *A Polish Psalmody*, written in melodious biblical prose, dealt with the central question posed by metaphysical poetry, namely the meaning of human existence. Some of the psalms propagated Sarmatian beliefs about the unique role of the Polish nation. [...] It was, however, the court poems of Jan Andrzej Morsztyn that exemplified best the poetic art of the mature Baroque. A translator of Giambattista Marino’s poems praising worldly pleasures and Corneille’s *Le Cid*, Morsztyn excelled as a poet of love and moral subtleties, to a great degree because of his virtuosity of language and masterly technique. His intricate verses, filled with color and light, were embellished with flowery ornamentations and elaborate metaphors. Morsztyn often employed a conceit – a figure of speech which establishes a striking parallel between two apparently dissimilar things or situations. In the sonnet *To a Corpse*, a dramatic monologue addressed to the dead, a complaining lover compares and contrasts death and love. He describes physical facts and inner turmoil. The dead is immune to any sensations, while the narrator suffers profound spiritual and psychological pain. The bold conceit serves to exaggerate the misfortunes, suggesting that it is better to be dead than to suffer from the pangs of unrequited love. Another sonnet, *The Wonders of Love* is a story of a gradual dependence on deceptive emotions, which are inflamed by increasingly stronger passions. The narrator becomes unable to satisfy his desires, as he finds himself emotionally starved. But it is when he turns to his beloved and begins to sing her beauty, as he does in the lines *To the Same Lady*, that the poet composes with flair the intricate verses of Baroque court poetry” (Michael J. Mikoś i http://staropolska.pl/ang/baroque/Mikos_baroque/Literary_b.html; lesedato 11.02.16).

Den spanske lyrikken som kalles “culteranismo” fra slutten av 1500-tallet er en forløper for barokklitteraturen med sin svulstige retorikk, tallrike ordspill og kompliserte setningsstrukturer. Denne “formlyrikken” var ofte leilighetsdiktning og diktning til dagsaktuelle temaer (Wittschier 1993 s. 145-146).

Den franske forfatteren Charles Perrault ga kong Ludvig 14. råd i forbindelse med en labyrint i Versailles-hagen. Labyrinten skulle være til ære for både kongen og fabeldikteren Æsop. Det ble lagd fontener med dyr fra Æsops fabler, og vannspruten fra deres munn simulerte at dyrene snakket med hverandre. Perrault skrev en guidebok til labyrinten i 1677, da arbeidet med byggingen var ferdig.

Den franske tragedieforfatteren Jean Racines *Ifigenia* ble oppført i hagen i Versailles i 1674 (Forestier 2006 s. 16).

“Rousseau sier i sitt eget musikalske leksikon at “en barokk musikk er en musikk hvor harmoni er forvirret, nedlesset av modulasjoner og dissonanser. Melodien er frastøtende og lite naturlig, intonasjonen vanskelig og tempoet besværlig.” En musikkhistoriker skriver i nedsettende betydning at barokkens komponister “forsøker å fravriste havbunnen noen barokke perler, til tross for at diamanter kan finnes på jordens overflate”.” (*Bokvennen* nr. 1 i 2003 s. 11)

I barokken var det vanlig at bøkens tittelsider hadde illustrasjoner fulle av visuelle allusjoner, altså henvisninger, allegoriske skikkelser osv. (Milon og Perelman 2010 s. 337).

Den tyske jesuitten og dikteren Friedrich Spee von Langenfeld var skriftefar for 200 hekser dømt til brenning. “Friedrich Spee’s *Cautio Criminalis* is an unusual text: a deeply moving work couched in the dry form of a scholastic disputation. Deeply rooted in the historical moment of the seventeenth-century witch trials, it is also an ethical work of continuing relevance. [...] Based on moral theology and couched in the style of a scholastic disputation, the *Cautio Criminalis* persuasively argues against the abandonment of procedural safeguards in the prosecution of witches. Beginning with the first Question, “Whether witches, hags, or sorcerers really exist,” in which he concedes that they do, Spee skillfully adopts some of the positions of his opponents in order to defeat them through superior logic. That witches exist, that their crime is so utterly deplorable, supports his first argument for caution. Opposition to the horrible crime might easily inspire such zeal that moderation and justice are abandoned altogether. In addressing the most heinous crimes, Spee argues, more caution and prudence are required than usual, not less. One of Spee’s central arguments is that the innocent should not be harmed in the attempt to root out evil. “One must not do evil in order that good might result” (p. 43). He supports this argument, as did Adam Tanner, with the parable of the weeds from Matthew 13.” (https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/magic_ritual_and_witchcraft/v001/1.2.stokes.pdf; lesedato 15.02.16) *Cautio Criminalis* ble første gang utgitt anonymt i 1631 (Szyrocki 1968 s. 163). Spee forteller at kvinner som blir anklaget for å være hekser, men nekter, blir torturert slik at de til slutt “tilstår” og i tillegg forteller om andre kvinner som er hekser (Szyrocki 1968 s. 164). Den tyske presten og universitetsprofessoren Johann Matthäus Mayfart publiserte i 1636 et skrift der han tok avstand fra heksebrenning (Szyrocki 1968 s. 167).

Molière og Ludvig 14.s fester

Barokken tenderer til å ville skape Gesamtkunstwerk (allkunstverk) (Liede 1963 s. 200 i bind 2), også i “allegoriske festspill ved hoff-festligheter” (Szyrocki 1968 s. 63). Barokkens fester var Gesamtkunstwerk der mange kunstarter ble forent, sammen med fyrverkeri, sprutende fontener m.m. (Ueding 1995 s. 117). Tekster måtte ofte tilpasses “representative eller seremonielle krav” (Joch og Wolf 2005 s. 60). Barokkteatret integreres i fyrstenes fester og blir et bærende element i dem

(Souiller 1988 s. 244-245). Ludvig 14. elsket ballett. Allerede som sjuåring hadde en ballett blitt tilegnet han og framført foran den lille prinsen, en ballett av italieneren Giovanni Baptista Balbi. Italieneren Giacomo Torelli hadde konstruert scenemaskineriet som ble tatt i bruk under forestillingen. Handlingen dreide seg om et amorøst eventyr som den greske krigerhelten Akillevs blir viklet inn i. Akillevs må forkle seg som kvinne for å flykte fra en kvinne han har forført, men nekter å gifte seg med. Først når den forførte kvinnen spiller sinnssyk, bestemmer Akillevs seg for giftermål (Coron 1998 s. 184). Ludvig 14. opptrådte for første gang som Solkongen femten år gammel i en ballett av Jean-Baptiste Lully, *Nattballett* (Souiller 1988 s. 86; på fransk *Ballet de la nuit*). Ballett inngikk alltid i kongens fester.

Under barokk-perioden i Europa gjennomførte konger og andre herskere mange storslagne fester der litteratur var sentrale innslag. Den franske 1600-tallsdramatiker og skuespilleren Molière (kunstnernavn for Jean Baptiste Poquelin) opptrådte ofte for Ludvig 14. og hans hoff. Molière og hans skuespillere opptrådte på noen av kongens største slott, blant annet i Louvre, Fontainebleau, Chambord og Versailles (Duchêne 1998 s. 748). I årene 1661-68 ledet Ludvig 14. store utvidelser av slottet i Versailles. Versailles ble et arkitektonisk hovedverk i europeisk barokk. Der ble det gjennomført fester med prosesjoner, dans, teaterforestillinger, overdådige kostymer, sprutende fontener, fakler, fyrverkeri og andre effekter. Fontener ble tilpasset slik at vannstrålene dannet f.eks. geometriske figurer.

Kongen moret seg ved å se Molières komedier (farser, karakterkomedier, komedieballetter osv.) og beskyttet teatertroppen hans mot moralsk forargede angrep som ofte ble rettet mot skuespillere på denne tiden. Molière på sin side fikk mot slutten av sitt liv hele sin inntekt fra kongen og ville gjerne både underholde og smigre majestet, samtidig som han i sine komedier latterliggjorde menneskelige svakheter og laster. Molière fikk etter hvert også en sentral posisjon som en av kongens festarrangører. Og Molière oppfant sjangeren ballett-komedie (Rousset 1995 s. 234).

Ved en festlighet for Ludvig 14. i 1661 skapte Molière en spesiell forestilling. Festen begynte med at hoffet promenerte i hagen for å beundre mer enn tusen fontener, og nederst i en allé var det bygd opp en scene der Molière og hans skuespillere skulle opptre. Scenen var belyst av hundre fakler og hadde ifølge en samtidig kilde praktfulle dekorasjoner og var omgitt av marmorskulpturer. På scenen viste det seg noe som lignet et fjell, som forandret seg til et skjell som det steg en nymfe ut av. Denne nymfen framførte en prolog skrevet av poeten Paul Pellisson og var en hyllest til Ludvig 14. som et "synlig mirakel" og "universets største konge". Nymfen fra skjellet oppfordret gudene til å stige ut av sin marmor og bidra til underholdningen for majestet. Straks steg det skuespillere som forestilte fauner og bakkanter fra statuene og disse danset ballett på scenen. Så gikk sceneteppet opp og en skuespiller med forbauset ansikt steg fram, henvendte

seg til kongen og beklaget at det planlagte skuespillet ikke kunne oppføres likevel. Derfor hadde Molière skrevet et erstatnings-skuespill som publikum nå skulle få se. Med denne ironiske finten risikerte Molière å sette kongens og de andre tilskuernes tålmodighet på prøve, men de likte det overraskende dramatiske grepet, og forestillingen ble en suksess. En samtidig kilde kalte scenen under skuespillet for et “paradis” på grunn av skjønnheten i det som foregikk (Duchêne 1998 s. 280-281).

Ludvig 14. likte selv å opptre i langvarige, omfattende festligheter til ære for seg selv. Molière bidro mye til den første store Versailles-festen, fra 7. til 13. mai 1664. Som en helhet med alle sine innslag, ble den kalt *Den fortryllede øyas gleder* (*Plaisirs de l'île enchantée*). Dette var den første store festen som kongen fikk i stand, og den fant sted fra 7. til 14. mai 1664. Mer enn seks hundre gjester var invitert og deltok i paradene, dansene osv. Folk skiftet på å være deltakere og tilskuere. Ingeniøren Carlo Vigarani sørget for imponerende tekniske finesser under festlighetene. Et spesielt hydraulisk system forsynte et stort mangfold av fontener. Slottet var ikke helt ferdigbygd, og det var en av grunnene til at mesteparten av festen foregikk i hagene rundt slottet.

Festen var til ære for tre kvinner: dronningen, samt kongens mor, og mer indirekte for kongens elskerinne Louise de La Vallière (Duchêne 1998 s. 365). Offisielt var festen tilegnet de to førstnevnte kvinnene, men uoffisielt visste folk at den var tilegnet kongens elskerinne (hun fikk etter hvert seksten barn med Ludvig 14.). Kongen var på dette tidspunktet bare 25 år gammel, og ønsket å vise seg fram for adelen ved hoffet og imponere dem med prakt og kunst. Festen bestod av mange innslag til tross for det samlende navnet: rideoppvisninger, opptog med mennesker og dyr, komedieframføringer iblandet musikk og dans, ballett, fyrverkeri osv. Navnet *Den fortryllede øyas gleder* henspilte på italieneren Ludovico Ariostos renessanse-epos *Den rasende Roland*. Det var spesielt sang 6-8 hos Ariosto som var inspirasjonen. Den tapre Roger og andre personer i dette eposet var en tid fanget hos trollkvinnen Alcina på en fortryllet øy. Store maskinlignende konstruksjoner i hagen i Versailles bidro til å skape et inntrykk av magi for deltakerne på festen.

Kongen likte “allegoriske kortesjer” med forførende framtrede (Souiller 1988 s. 217 og 254). Det var over 600 inviterte gjester til *Den fortryllede øyas gleder* i tillegg til et svært høyt antall dansere, skuespillere osv. En samtidig kilde kalte dem “en liten armé”. *Den fortryllede øyas gleder* skulle få Versailles til å framstå som et magisk univers der kongen selv gjennomgår en serie av metamorfoser (Fabre 1992 s. 89). På åpningsdagen viste kong Ludvig seg, forkledd som Roger fra Ariostos epos, til hest på det en samtidig kilde sier var “en av verdens vakreste hester” og som deltok i et stort opptog (Duchêne 1998 s. 367). Roger (Ruggiero) flyr i Ariostos epos på en hippogriff til Alcinas øy. Kongen i rollen som Roger kom ridende med en drakt dekket av diamanter. Han hadde en hjelm med ildfargete fjær vaiende øverst. Hesten hans var dekket av gull og diamanter. Dronningen, kongens

mor og tre hundre andre kvinner betraktet opptoget mens de satt under en rekke triumfbuer.

Andre festdeltakere var kledd ut blant annet som Roland og Olivier (best kjent fra det gammelfranske eposet *Rolandsangen*), og andre opptrådte i rollene som Holger Danske og andre berømteter. Til paraden, der kongen og andre var i forkledning, skrev poeten Isaac de Benserade hyllestvers både til de utklede personene og til de rollene som de forestilte. En gruppe menn bar skjold med påskrifter av dikterne Octave de Périgny og Benserade, deres vers skrevet med gullskrift. Disse mennene var våpenbærere. I denne prosesjonen var det en enorm vogn med en skuespiller øverst som forestilte den greske guden Apollon, kjent blant annet som solgud og dermed en tydelig henspilling på “solkongen” Ludvig. Rundt denne vogna var det fire skuespillere som forestilte fire tidsaldrer (gullets, sølvets, bronsens og jernets tidsepoke; de sa også fram dikt som hyllest til Apollon og kongen) og dessuten framstillinger av stjernetegn og ulike monstre (Duchêne 1998 s. 368).

Da mørket falt på, ble festen opplyst av mer enn fire tusen fakler og deltakerne ble underholdt blant annet av kongens hoffkomponist Jean-Baptiste Lullys musikk. De fire årstider kom ridende på fire dyr fra Versailles’ dyrepark: Våren på en hest (ryttersken var en kvinnelig skuespiller i grønn drakt med gullbroderier og blomster), Sommeren på en elefant, Høsten på en kamel og Vinteren på en bjørn. Hver av årstidene ble fulgt av en gruppe personer som bar på gjenstander som kjennetegner årstidene. På en slags rullende teatermaskin, godt synlig og utformet som et fjell, satt to skuespillere som forestilte guder: Molière utkledd som vin- og fruktbarhetsguden Pan, og ved siden av han satt fødsels-, jakt- og månegudinnen Diana. Rundt dem var det 20 personer som bar kjøtt som senere skulle spises av gjestene. Pan, Diana og årstidene stilte seg opp foran dronningen og ga henne hvert sin kompliment på vers. En ballett framført under festen ble danset av personer som forestilte tegnene i dyrekretsen. Lully hadde for anledningen komponert musikk til opptreden til de fire årstider, de tolv tegnene i dyrekretsen og de tolv timer, samt en marsj til guden Pans (dvs. Molières) og hans følges opptreden.

I et opptog under festen var det 48 tjenere som bar store fat med matretter på sine hoder. Noen bar også skåler med is som var lagd ved å bevare vinterens snø i underjordiske kamre. Til musikk fra 36 fioliner begynte deretter et overdådig måltid. Noen av matvarene kom fra koloniene: “At Versailles Louis XIV, without intending it, had built a showcase for the exotic produce of the plantations [dvs. varer fra koloniene]: chocolate served from gleaming silver pots, snuff taken from elegant little boxes, banqueting tables spread with elaborate sugar confections.” (Blackburn 1997 s. 301) Denne første dagen av festen foregikk hovedsakelig i fire alleer i hagen og en plass der de krysset hverandre, et par hundre meter fra Versailles-slottet. Dag nummer to foregikk lenger vekk fra slottsbygningen, blant annet på et stort platå som var bygd opp. Her ble i løpet av dagen Molières skuespill *Prinsessen fra Élide* framført. På grunn av kort tid til forberedelsen hadde ikke Molière rukket å skrive hele teksten på vers. Tredje dag handlet om nederlaget

til trollkvinnen Alcina på Ariostos fortryllede øy. Det var satt opp en bygning som forestilte hennes slott, og handlingen ble vist gjennom ballett. For å gjøre disse ballettene mer spektakulære ble det brukt forskjellige teatermaskiner, og til slutt gikk trollkvinnens slott opp i flammer. Dette ble startskuddet for et stort fyrverkeri, og en samtidig kilde beskrev det begeistret som om hele himmelen var i flammer. Fyrverkeriet representerte ødeleggelsen av Alcinas palass. Kongen, dronningen og kongens mor satt på små øyer i vannet, omgitt av et orkester. Til slutt ble trollkvinnen båret fram av et stort sjømonster. Trollkvinnen begynte så å framsi vers som var en hyllest til kongemoren (Duchêne 1998 s. 371).

Da festdagene nærmet seg slutten, ble Molières kontroversielle tragikomedie *Tartuffe* spilt for kongen. I skuespillet om den kyniske og skinnhellige Tartuffe angriper Molière religiøse hyklere, og stykket ble senere etter press fra kirkens menn forbudt spilt. Etter at *Den fortryllede øyas gleder* var avsluttet, ble det publisert to offisielle tekster som beskrev festlighetene, én praktfullt illustrert og én mindre overdådig, men den som ble mest lest (Duchêne 1998 s. 365). Forskeren Roger Duchêne kaller festen en “majestetisk feiring av den kongelige kult” (1998 s. 369). Duchêne påpeker at festen var full av paradokser: Den kyske gudinnen Diana ble spilt av en av kongens tidligere elskerinner, og guden Pan representerte uanstendige sanselige eksesser som sydet under festens glansrike overflate. Hele festen foregikk som i en boble totalt atskilt fra resten av det franske samfunnet. Samfunnhierarkiet ble éntydig bevart under festen, med kongen øverst og hans nærmeste adelsmenn og -kvinner under han, men alt som foregikk var kunstig, artifielt og uten realitetskontakt med det franske folkets behov. Enorme pengesummer gikk med til å arrangere det hele (Duchêne 1998 s. 385). Innslag i kongens fester kunne dessuten ha tydelige politiske overtoner. Da Ludvig under en annen fest ble tiltalt og hyllet som “kong Neptun” henspilte det på at den franske politiker Jean-Baptiste Colbert prøvde å gjøre Frankrike til en stor sjømakt, dvs. ville konkurrere med nederlenderne og engelskmennene om å ha den mektigste flåten (Duchêne 1998 s. 567-568). “From the time of Colbert onwards French colonial and naval administration was more detailed and deliberate than that of England” hevder en historiker (Blackburn 1997 s. 299).

I 1668 lot Ludvig 14. arrangere en ny fest for å feire en militær seier. Også denne festen foregikk i parken i Versailles og med sentrale innslag lagd og regissert av Molière. Nesten 3000 mennesker deltok, men varigheten var bare én dag denne gangen. Til festen lagde Molière en forestilling der tale, sang og dans var blandet sammen på originale måter, til musikk av Lully. I dette inngikk Molières nyskrevne komedie *George Dandin eller den forvirrete ektemann*, om en bonde som gifter seg med en kvinne over sin stand. Stykket ble innledet med en dialog mellom utklede hyrder og hyrdinner om kjærlighetens makt. Molière hadde skapt en klar kontrast mellom hyrdeverdenen og den komiske bonden. Det både farse- og operalignende stykket slutter med at Dandin ønsker å kaste seg i vannet for å drukne, men en venn råder han til heller å drukne sine bekymringer i vin. Rett etter komedien fulgte en ballett der noen dansere representerte kjærlighetens forsvarere og andre som

forestilte vinguden Dionysos' forsvarere. Over hundre dansere og musikanter deltok i balletten. Andre innslag på festen, som samtidige kilder oppgir, var et slott bygd av marsipan og pyramider av syltede frukter. Kongen ga startsignal når disse skattene skulle "plyndres" (Duchêne 1998 s. 510-512). Festen gikk under navnet "Versailles' store underholdning" ("Grand Divertissement de Versailles") (Duchêne 1998 s. 513).

I 1671 var Molière medarrangør av enda en fest for kongen, men denne gangen i Paris, i den store Tuileries-salen. I denne salen hadde arrangørene store teatermaskiner til disposisjon (lagd av Carlo Vigarani). Den enorme salen tok hele 7000 tilskuere. Den var rikt utsmykket, men hadde en stor svakhet: dårlig akustikk. Salen var blitt innviet med en opera i 1662 (Duchêne 1998 s. 596). I 1668 hadde Molières skuespill *Amphitryon* blitt spilt der, til festen i 1671 skrev han (i samarbeid med andre, blant dem Pierre Corneille) skuespillet *Psyché: Tragi-komédie og ballett, danset foran Hans Majestet* (Duchêne 1998 s. 595). Handlingen var basert på en del av romeren Lucius Apuleius' fantastiske og satiriske roman *Det gylne esel*, nærmere bestemt myten om Amor og Psyke. I skrivingen kan Molière og hans medarbeidere dessuten ha blitt inspirert av en slags roman fra 1669, La Fontaines *Psyke og Cupidos kjærlighet*, en prosatekst iblandet vers. Molières stykke hadde ballett-innslag. Det hadde også tidligere blitt danset ballett om Amor og Psyke ved hoffet; i 1619 hadde det vært en forestilling der Venus (Amors mor) kom til syne på en vogn trukket av to svaner, og i 1656 hadde det vært vist enda en ballett om de to elskende (Duchêne 1998 s. 596). I Molière og Corneilles tragikomiske ballett opptrer antikke guder i store mengder. Over 300 musikere spilte musikk til stykket. Venus viste seg på himmelen ved hjelp av en teaterkonstruksjon, og foran øynene på tilskuerne delte skyen som hun satt på seg i tre skyer. Fra en av disse skyene framførte Venus vers skrevet av Molière. På slutten av forestillingen var det en stor mengde musikere som viste seg på skyene mens de spilte. Hele forestillingen varte i fem timer (Duchêne 1998 s. 600-601). Festen kostet kongen 200 000 livres (den tidens myntenhet), inklusiv 1332 livres bare til de mange fiolinistene (Duchêne 1998 s. 612).

Molière trakk ved flere anledninger kongens gardesoldater/livvakter inn i forestillingene i Versailles. Han likte at hans skuespill virket som en "direkte forlengelse av realiteten som omgikk dem" (Duchêne 1998 s. 545). Det hendte også at han skapte helt spesielle "speil"-effekter (mise en abyme) i sine oppsetninger ved hoffet. Ved karnevalsfestlighetene i 1670 fikk Molière oppført et skuespill på en liten scene som stod oppe på den store scenen der mange av innslagene under festen foregikk. Det var altså en scene på en scene. Hyrder og andre som opptrådte på den store scenen, ble plutselig forvandlet til publikum for det som foregikk på den lille scenen. Stykket på den lille scenen handlet om en liten strid mellom hyrder, med påfølgende forsoning, alt sunget til musikk av Lully. Skuespillerne på den lille scenen inngikk i en dramatisk konflikt som minnet om den som nettopp hadde foregått på den store scenen, og som også minnet om forholdet mellom Ludvig 14. og noen av hans hoffdamer. Molière moret seg også med å lage små

illusjonsbrudd, som det plutselig å vise baksiden av teaterdekoren til publikum (Duchêne 1998 s. 569).

Samme år ble det utgitt en offisiell, men anonym beskrivelse av festen. Førsteutgaven var i folioformat og i et lite opplag, men et større opplag i et mindre format fulgte snart. Blant tekstene som ble skrevet etter festen, var en sonett til ære for kongens forkledning som Roger (her oversatt uten rim og fast rytme av HR):

“For en høyde, for framturen har denne stolte erobrer!
Hans person blender alle som ser den,
og selv om han i sin stilling allerede er så stor,
stråler noe enda større fra hans åsyn.

For hans undersåtter er hans ansikt en opphøyd garanti,
hans dyd kommer fra hans stamfedre,
men ved sitt vesen og sin opptreden får han oss til å glemme dem,
og han legger sitt opphav langt bak seg.

Med sitt sjenerøse hjerte utfører han vanligvis
heller velgjerninger for andre enn for seg selv,
der er hovedsakelig hans kraft sysselsatt:

Han overstråler de gamle heltene,
har intet annet mål enn det ærefulle, og trekker aldri sverdet
enn for interesser som ikke er hans egne.”

Det var ikke bare ved kongens hoff at fester og balletter var populære. I adelslottene fant det sted mange kombinasjoner av overdådige fester og balletter. Eksempler på verk inspirert av trollkvinnen Kirke i Homers antikke epos *Odysseen* er *Kirkes fjell* (år 1600), *Argonaut-balletten* og *Balletten om Kirke som jages fra sin eiendom* (1627) (Rousset 1995 s. 14-15). I *Argonaut-balletten* omdanner Kirke argonautene til en lang rekke rare figurer, men Zevs' sønn Amphion gir dem menneskeskikkelse igjen. *Balletten om Kirke som jages fra sin eiendom* ble i 1627 arrangert av grev de Savoie som et innslag i en karnevalsfeiring. I begynnelsen av balletten sang Kirke en italiensk sang. Senere åpnet et slags fjell seg på scenen, og ut kom dansere forkledt som katter, hunder, tigrer, løver, villsvin, ulver og andre dyr. Disse lagde voldsom støy med sine dyrelyder, slik at det oppstod “den mest groteske konsert som man noen gang hadde hørt” (Rousset 1995 s. 15). En magisk sky senket seg ned på scenen. Kirke var metamorfosenes gudinne, og publikum var spesielt fascinert av transformasjonene: skyer i bevegelse, slott som raste sammen og oppstod igjen, skoger som forvandlet seg til hager, vann som strømmet inn osv. (Rousset 1995 s. 19).

“Mot slutten av 1600-tallet begynte matens smak å bli viktigere enn dens spektakulære utseende.” (*Morgenbladet* 4. – 10. mai 2007 s. 33)

Litteraturlista til hele leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/bibliotekarstudentens.html>