

ANDERS CULLHED

TIDIGMODERNA BEGÄRSOBJEKT



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30325>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Barocklyrikens eros tar inte sällan plats på gränsen mellan verklighet och dröm, ljus och skugga, klarsyn och fantasi. På ett egenartat sätt kunde begärsobjektet materialiseras samtidigt som det tunnades ut till luft och vind. Det visade sig lika åtråvärt som oåtkomligt. Poeterna såg sig tvungna att ge tappt inför det faktum att den älskade lockar som starkast när hon eller han, vanligen en hon, uppenbarar sig som en fantasmagori. Den här begärsproblematiken kom att involvera en rad anknytningar till samtida vetenskap, ekonomi och poetik, som tydligast i den engelska så kallade metafysiska liksom i den spanskspråkiga konceptistiska poesin. Här ämnar jag illustrera den med tre korta texter, alla från det spanska språkområdet.

Den första är författad av Bartolomé Leonardo de Argensola (1562–1631), alternativt hans bror Lupercio Leonardo de Argensola (1559–1613). Bägge var lärda hovmän, bördiga från Aragonien, och bägge figurerar de i den strida skaran av den spanska barockens – eller, om man så vill, senrenässansens – *minor poets*, men just den här sonetten hör till epokens kanoniska nummer på iberisk mark. Den bär överskriften *A una muger que se afeitaba y estaba hermosa* ("Till en kvinna som sminkade sig och var skön"):¹

Yo os quiero confesar, don Juan, primero:
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el aberle costado su dinero.

Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleça y igual de rostro verdadero.

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande

por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleça?

Porque ese cielo açul que todos vemos
ni es cielo ni es açul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleça!

Jag vill bekänna, don Juan, först av allt,
att färgen och allt vitt på fru Elvira
inget har med henne att göra, utom
att det har kostat henne gott om slantar.

Dock vill jag också bekänna för er att
hennes lögn förenas med sådan skönhet
att all tävlan är lönlös, också den som
utgår från ett sant anletes sköna drag.

Men inte är det konstigt om jag går och
förgapar mig i sådan villfarelse, när
ju Naturen, som vi vet, lurar oss så?

Ty denna blå himmel som vi betraktar
är ju varken himmel eller blå. Ack, så
synd att all denna skönhet inte är sann!

Sonetten utgår från ett attraktivt kvinnoansikte, i själva verket – hävdar diktjaget – påbättrat av kosmetika, följaktligen resultatet av en lögn, *mentira*, men ändå så vackert att det överträffar varje ”sant” (verkligt) anlete. Här uppdaterar poeten en gammal tradition i västerländsk poesi och poetik: den skuldblandade fascinationen för (kvinnelig) skönhet, begäret till en kropp som kan ta sig höviskt underdåniga uttryck samtidigt som det av och till blandas upp med misogynia anklagelser för ytlighet, falskhet och förslagenhet. Somliga *topoi*, såsom varningen för mytologins sirener, triggas nästan undantagslöst det här komplexet, likaså aktualiserat i ett antal poeters betänkligheter mot yvigt poetiskt bildspråk.² Författaren till den berömda sonetten följer emellertid ett annat spår. ”Men”, utropar han efter alla konstens regler i sonettens vändpunkt (*la volta* på rad 9), inte är det underligt om jag faller för ett sådant konstfullt lurendrejeri, *engaño*, eftersom själva Naturen lurar oss på liknande sätt? Den blå himlen är ju varken himmel eller blå!

Här återgår poeten på asketiskt färgad kristen tradition, misstroendeförklaringarna mot våra fem sinnen, först och främst synen, lätt bortkollrad av fåfång fågring, inte minst kvinnlig sådan. Den optiska illusionen var inget nytt tema på repertoaren, men alltifrån det sena 1500-talet kom det att tillspetsas av insikten om den samtida vetenskapens landvinningar. I strid mot den gamla ptolemaiska och medeltida världsbilden hade man fått ett nytt kosmos att blicka ut i, Giordano Bruno skulle säga oändligt, Blaise Pascal skulle säga skrämmande stumt. Om den upplevelsen verkligen återspeglas hos bröderna Argensola, representerar sonetten en tidsenlig reaktion på den nya världsbilden. Här finns inga spår av entusiasm över en Copernicus eller Galileis gränssprängande paradigm, bara ett resignerat konstaterande att vi lever, för att låna titeln på Pedro de Calderóns berömda drama, som i en dröm.

Sonetten faller in den här besvikelsen eller insikten, *desengaño* på spanska, i en särdeles barock kommentar till den artificiella skönheten, en konstfull kritik – skulle man kunna säga – av förkonstlingen. I renässansens bukoliska poesi hade det varit vanligt (och skulle så förbli, långt in i 1600-talet) att lyfta fram naturlig grace på bekostnad av artificiell. Inget smink, inga syntetiska medel kunde tävla med medfödda behag. Så ser det inte ut i bröderna Argensolas sonett. Där överbjuder konsten de facto naturen, och inte nog med det: naturen själv agerar konstnär. I analogi med att fru Elvira bättrar på sitt ansikte med smink faller den ut ett spektrum av himmelsblå skönhet som visar sig illusoriskt.

Ett besläktat tema, att kosmetika var till för att dölja vår dödlighet, var utbrett hos epokens bistra moralister och populärt hos diktarna, exempelvis i en misogyn passage ur Francisco de Quevedos (1580–1645) prosatraktat *Providencia de Dios* ("Guds försyn"), där författaren uttryckligen varnar sina läsare för att betrakta en skön kvinna alltför ingående. Hennes attraktionskraft skördar nämligen offer. I all sin glans efterliknar hon själva himlavalvet, så som de tidigmoderna poeterna fortfarande, vid behov, kunde föreställa sig detta. Falskeligen inbillar hon sina beundrare att hon är en "rationell sfär", med andra ord en avbild av de planetbanor eller konstellationer som korsade det gamla ptolemaiska, sköna och förnuftigt inrättade universum.³

Con joyas y manillas, arracadas y sortijas remeda el firmamento, sembrada de constelaciones centellantes, persuadiendo a los ojos que es esfera racional: con que hipócrita de divinidad, es maravilla tirana de los sentidos y potencias más bien reportados, aprisionando en una vista descuidada, en un movimiento casual las letras en los doctos y las armas en los valientes; aherrojando en un cabello libertades presuntuosas y magníficas, encendiendo en volcanes la nieve, que la muerte con el último invierno de la vida ventisca en las canas. Y por la última y más insolente de sus hazañas, granjea la idolatría, falsifica la religión, multiplica herejes, es deslizadero de los virtuosos, despeñadero de los malos, moneda falsa que muchas veces nos compra lo temporal, y no pocas, lo eterno. Esta, pues, ilusión vanagloriosa (que a fuerza de martirios en su persona, embustera de divinidad, siendo tierra amasada en carne y huesos, apuesta con el cielo más bien enjoyado a luces, y se hace más apetecible a los apetitos más desenfrenados) no sólo se afrenta de ser cuerpo, no sólo presume de ser cielo, sino de ser preferida a él.

Med smycken och armband, örhängen och ringar härmar hon himlavalvet, bestrött med gnistrande stjärnbilder, och övertygar ögonen om att hon är en rationell sfär: på det viset hycklar hon gudom och blir ett underverk som tyranniserar också tyglade sinnen och själsförmögenheter. Med en vårdslös blick eller en tillfällig rörelse fjättrar hon de lärdas skrifter och de tappas vapen; med ett enda hårstrå slår hon både inbilska och underbara friheter i järn, och den snö som döden under livets sista vinter yr omkring i det vita håret antänder hon i vulkaner. Och med den värsta och fräckaste av sina bedrifter ser hon till att dyrkas som en avgud, förfalskar religionen, mångdubblar kätterierna, blir halt väglag för de dygdiga och ett bråddjup för de onda, ett falskt mynt som ofta köper oss det timliga och inte sällan det eviga. Den här fåfänga gyckelbilden utger sig för en gudom fast hon bara är jord knådad till kött och blod; därigenom förorsakar hon så många martyrier, att hon kan tävla med den stjärnbeströdda himlen, och framstår som ännu läckrare för de tygellösaste av drifter. Hon nöjer sig inte med att ta anstöt av sin kropp och låtsas vara himmel: hon vill rentav överglänsa himlen.

Den kvinna som tonar fram i sats på sats i Quevedos aggressiva vidräkning framstår som en personifikation av den artificiella skönheten. Hennes smycken tävlar med stjärnorna, och själv tävlar hon med gudomen. I likhet med ett antal medsyrstrar i den numera långa petrarkistiska traditionen aktualiserar hon en kärleksreligion som i allvarsmannen Quevedos ögon bara ter sig vanvördig (att han själv baserade några av det spanska språkets vackraste dikter på just denna tradition är en annan sak; i barockens Spanien var den enskilda författarpersonligheten underkastad genrens lag). Inte nog med att hon i likhet med doña Elvira är beroende av pengar för sin utstyrsel. Hon framställs själv som *moneda falsa*, fuskvaluta, lika bedräglig som resultatet av det grasserande falskmynteri som följde på epokens galopperande inflation i den spanska stormakten.

Författaren plockar resolut ned denna projektion av stjärnhimlen på jorden. Hon måste avslöjas. Hon hycklar gudom men består i grunden, som vi alla, av kött och blod. Gapet mellan himmel och jord visar sig radikalt. Ingen platonisk stege finns inom synhåll. Begärsobjektet både demonteras och dementeras. Inte desto mindre är poeten på det klara med dess oomtvistliga makt. Han vet att hans varningar och allvarsord är dömda att slå slint. Det räcker med ”en vårdslös blick eller en tillfällig rörelse” för att få lärda herrar och bålda riddersmän – pennans och svärdets företrädare – på fall. De är lika ohjälpligt förgapade i kvinnlig skönhet som Bartolomé (eller Lupercio) de Argensola i doña Elvira, oberoende av dess förkonstling. Det spelar ingen roll om allt är yta, inbillning och ekonomi, ifall ytan är så skön, inbillningen så förledande och ekonomin så (fejkat) stark! Sist och slutligen visar sig också detta barocka begärsobjekt otillgängligt: hon försätter inte bara ovärdiga utan likaså dygdiga pretendenter på hal is. I hennes släptåg sprattlar de olyckliga uppvaktarna som parodier på religionens heliga martyrer. Älskare in spe gör sig inte besvär.

Ytterligare en barock version av begärsobjektet tar gestalt i en sonett av den mexikanska poeten Sor Juana Inés de la Cruz (1648–95), ett av epokens mest fängslande levnadsöden, nunnan som några år före sin död tvingades ta avstånd från hela sin intellektuella verksamhet:⁴

Deténte, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Så dröj, skugga av min skygga älskade,
du bild av den förtrollning jag älskar,
sköna chimär för vilken jag gärna dör,
ljuva skenbild som vållat så plågat liv.

Om mitt bröst så tjänar till lydigt stål
för denna begärliga magnet, dina
behag, varför lockar du mig med kärlek
för att sedan fly och bara le åt mig?

Men du kan inte slå dig till ro, stolt
med att ditt tyranni besegrat mig,
ty även om du flyr den snäva snara
som höll din inbillade form i sitt våld,
flydde du bara min famn, likafullt
fången och kedjad i min fantasi.

Som flera kommentatorer påpekat har Sor Juana över lag en tendens att upplösa den älskade, den Andre, vanligen duet, i en synvilla.⁵ Det gäller också denna sonett, men här kommer tonvikten att ligga på begärsobjektets karaktär av "bild". Dess bestämningar i raderna 2–4, *imagen*, *ilusión* och *ficción*, suggererar närmast kopian av ett frånvarande original. Där Argensolasonetten hade tagit sikte på en levande

kvinna, doña Elvira, och där Quevedo kalfatrat kvinnlig skönhet, riktar sig Sor Juana här, i sonettens upptakt, uttryckligen till en efterbildning, en skugga av en skugga, för att anknyta till urgammal platonsk metaforik.

Till skillnad från sina manliga kollegor i moderlandet gestaltar Sor Juana förhållandet mellan jaget och begärsobjektet som en maktkamp. Där hamnar betraktaren/uppvaktaren till att börja med i underläge. Den älskades bild attraherar hennes bröst såsom en magnet drar till sig järnfilspån. Lika litet som Argensolasonettens subjekt förunnas hon emellertid målet för sina önskningar. Hon må lockas av synvillans skönhet, men i verkligheten flyr den undan. Hen lockar jaget med sina behag bara för att lämna henne frustrerad och ensam.

Också den här sonetten uppvisar en *volta* i rad 9, inledd med det karaktäristiska *Mas*, ”Men”, varefter maktkampen tar en ny vändning. Jaget trycker fortfarande en drömbild i sin famn (hennes ”snäva snara” på rad 11), medan begärsobjektet i sin tur vaporiseras, men dess övertag visar sig bara skenbart. På de bägge slutraderna tar diktjaget hem spelet i kraft av sin suveräna *fantasia*, som en gång för alla fjättrar den dyrkade motparten, närmare bestämt intrycket av honom/henne, inom sig.

Tanken på fantasin som en lagringsplats för sinnesintrycken är av gammalt (antikt) datum. I aristotelisk tradition hörde *phantasia* till våra naturliga själsförmögenheter, men den kom också att betraktas med misstänksamhet, utmålad som en opålitlig trickster i det mänskliga psyket. Till skillnad från såväl minnet som förnuftet ansågs fantasin ofta ovederhäftig, särskilt aktiv i våra drömmar, benägen att upplösa och ombilda våra sinnesintryck och följaktligen alstra bilder av varelser utan täckning i verkligheten, av typen kentaurer. I äldre patristisk och medeltida tradition knöts denna *fantasia* eller *imaginatio* bara undantagsvis till konstnärlig verksamhet. Under senrenässansen kom emellertid tänkares och poeters förknippningar av fantasin med dikt att tättna. Det fullödigaste uttrycket för den här kopplingen återfinner vi i Shakespeares *A Midsummer-Night's Dream*, där Theseus i upptakten till den femte akten likställer poeten med dåren och älskaren. Fantasisvarelser är de alla tre, fortsätter han (5.1.8), men det blir poeten som får det största utrymmet i hans triad (5.1.14–17):

”And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name.”⁶

Sor Juana hade veterligen aldrig hört Shakespeares namn, men föreställningen om poetisk fantasi hade likaså gjort insteg i den spanskspråkiga litteraturen. Den fick stort genomslag hos läkaren och psykologen Huarte de San Juan, verksam vid universitetet i Baeza, Andalusien. I den vitt spridda *Examen de ingenios para las ciencias* (”Undersökning av begåvningar för skilda discipliner”, 1575), hade Huarte uttryckligen länkat fantasins begåvning till poetisk aktivitet (kap. VIII [X]).⁷ Kopplingen fick genomslag i den spanska barockens poetiker och kan också ha varit aktuell för Cervantes. Om den likaså aktualiseras i Sor Juanas sonett understryker den jagets identitet som poet. Till skillnad från sina manliga föregångare tämjer hon sitt gäckande begärsobjekt. Hennes (poetiska) fantasi håller kvar sitt föremål antingen det vill det eller ej. Den får det sista ordet. Hela problematiken flyttas in i ett litteraturteoretiskt spelrum, där det poetiska subjektet börjar växa sig stort.

Dessa tidigmoderna exempel från den spanskspråkiga litteraturen ger, avslutningsvis, en god bild av de tilltagande spänningarna i epokens bearbetningar av erostemat. För Bartolomé/Lupercio Argensola harmonierar doña Elviras gäckande natur med den nya skepticism som höll på att infiltrera en god del av den spanska litteraturen, bland annat mot fond av den nya vetenskapens landvinningar. Quevedo försöker lika hämndlystet som patetiskt låsa fast den dyrkade Damen i en ekonomi som går på tomgång. Sor Juana, slutligen, återspeglar samma otillgängliga begärsobjekt bara för att själv ta kommandot och leverera en demonstration av den poetiska fantasins nya agens i den litterära världen. Alla opererar de i spänningsfältet mellan tradition och modernitet, som djärvast – får man nog säga – den innovativa systemen från den värld som hennes samtid brukade kalla ny.

Noter

- 1 Lupercio & Bartolomé Leonardo de Argensola. *Rimas*, II, J.M. Blecua red. (Zaragoza: Instituto Miguel de Cervantes, 1951), 669.

- 2 Anders Cullhed, "Hermeneutisk striptease (har retoriken ett kön?)". I A. Piltz & A. Jönsson, red., *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh* (Ångelholm: Skåneförl., 2000), 90–98; Mats Malm, *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk "barock"* (Stockholm/Stehag: Symposion, 2004).
- 3 Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, 6 uppl., F. Buendia red. (Madrid: Aguilar, 1986), 1551.
- 4 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras selectas*, G.S.de Rivers & E.L. Rivers red. (Barcelona: Noguer, 1976), 637.
- 5 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe* (México D.F.: Fondo de cultura económica, 1983), 381–82.
- 6 *A Midsummer-Night's Dream. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, 23. John Dover Wilson red. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- 7 Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo Serés red. (Madrid: Cátedra, 1989), 403.