

KROPPSLIGHET OG JOMFRUKUR I HANS E. KINCKS TRAGEDIE *DEN SIDSTE GJEST* (1910)

Roy Eriksen

The myth of the Virgin Cure has a rich and culturally diverse history stretching back to 16th century Europe, and more prominently to be found in 19th century Victorian England, where, in spite of the emphasis on morality, rectitude and family values, there existed a widespread belief, that sexual intercourse with a virgin was a cure for syphilis, gonorrhea, [and other STD's]¹. Syphilis, like HIV/Aids, was fatal in its terminal stages. In the Eastern Cape of South Africa, when a significant outbreak of STD's was spread by troops returning home from overseas after WWII, the Virgin Cure was widely sought among the population. Encompassed in the current belief system of both prevention/cure of HIV/Aids is the notion that an intact hymen, and the smaller amount of vaginal secretions in young girls, prevents transmission of the disease through sexual intercourse.

“HIV/AIDS, the stats, the virgin cure and infant rape”
Mike Earl-Taylor²

Det er utvilsomt en betydelig geografisk og historisk avstand mellom den virkeligheten Mike Earl-Taylor beskriver fra det sørlige Afrika og den fiksjonsverden fra italiensk senrenessanse som Kinck skaper i sin historiske tragedie *Den sidste Gjest* (1910),³ som viser scener mot slutten av livet til skandaleskribenten Pietro Aretino (1493-1556). Skuespillet og sitatet har likevel et felles fokus og en felles tematikk i den måten jentebarn og seksuelt urørte tenåringsjenter ble ansett å kunne revitalisere eller kurere syke og gamle menn, bl.a. for kjønns sykdommer. Slik Earl-Taylor korrekt påpeker, var denne praksis vanlig både i 1600-tallets Europa og for eksempel i attenhundretallets England under Dronning Victoria (1837-1901), dvs. under Kincks egen levetid.

Den Aretino vi møter i *Den sidste Gjest* er en forfatter som har passert middagshøyden og som er i ferd med å miste grepet på sitt publikum og sine omgivelser. Viktige handlingselement i skuespillet er Aretinos fascinasjon for og utvelgelse av den vevre ungpiken Perina som tilbys ham av hennes egen mor i dramaets åpningsscene. I henne ser Aretino botemiddelet som skal revitalisere ham, men etter møtet med hovedpersonen og hans løsslupne miljø går piken gradvis til grunne. Jeg vil i denne artikkelen argumentere for at Kincks hovedanliggende i dette dramaet er å problematisere det romantiske og poetiske bildet av den unge og ofte

¹ STD, dvs, “sexually transmitted diseases” [seksuelt overførbare sykdommer].

² Mike Earl-Taylor, “The Virgin Cure and Infant Rape”.

<http://www.sciencein africa.co.za/2002/april/virgin.htm>. Taylor gjengir statistikk fra Sør-Afrika, men understreker at: “Nearly 60 children are raped every day in South Africa and while experts agree to disagree as to the causes, or whether the pervasive belief in the so-called ‘Virgin Cure’ prevents/cures HIV/Aids is possibly responsible for this deeply disturbing phenomenon, university researcher, Mike Earl-Taylor suggests it could well be a contributing factor, and a major one at that. Moreover, infant rape appears to be unique to South Africa, however, the Virgin Cure is not.”

³ Skuespillet er sitert etter red. Edvard Beyer, Hans E. Kinck, *Den sidste gjest. En pennenekt*. Oslo: H, Aschehough & Co (W. Nygaard), 1980.

døde kvinnen,⁴ som et estetisert og fortrent tegn for den mannlige hovedkarakterens dødsangst. Dette er en konvensjon vi kjenner slående eksempler på hos flere attenhundretallskunstnere og forfattere, som John William Waterhouse (*The Lady of Shalott*), Robert Browning (“My Last Duchess”) Alfred Lord Tennyson (“The Lady of Shalott”) – for bare å nevne to kvinneskikkelser som blir tingliggjort og estetiseres til *simulachra*. Kincks omskrivning, eller *paradiastole*, av dette kvinnebildet i kunsten, er også en revisjon den figurale fremstillingen som Carl Jung kalte den mannlige hovedpersonens *anima*, som er et betydelig motiv i mange litterære verk.⁵ I stedet for å sublimerer kvinnen og kvinnekroppen, fokuserer Kinck i sin karakteranalyse av hovedpersonen på langt dystre og mer groteske aspekter ved bruk og forbruk av unge kvinner i Aretinos Venezia. Fremstillingen av Aretino og Perina i skuespillet problematiseres av Kincks beskrivelsen av Aretino og Perina i *En Penneknekt* (1911), en skildring som både bekrefter og kvalifiserer vår lesning av karakterene ved å gi opplysninger bl.a. om Perinas alder, som skiller seg markant fra opplysningene i *Den sidste Gjest*, der hun sies å være 17 år (s. 4), mens hun egentlig var 11 år da hun bringes til Aretino i Første akt, slik det fremgår i *En penneknekt*.⁶

Det er vanskelig å akseptere Kincks utsagn i forordet til *En Penneknekt* at han “har villet skrælle frem det lille menneske av umennsket” (s. 342) i Aretino; idet presiseringen kaster nye skygger over hans forhold til Perina. Venezia var nytelsens og Karnevalets by og kunne slik stå for Vestens sanseløse hedonisme og dobbeltmoral i Kincks samtid, både i London, Paris, Christiania eller Firenze. I studien *The Virgins of Venice* skriver sosialhistorikeren Mary Laven om den særegne rolle jomfruer og prostituerte hadde i den maritime bystaten:

A silent treaty bound these two groups of women in the common cause of the city's salvation. According to Catholic theologians, the vice trade was anecessary evil, which functioned like a latrine to preserve the cleanliness of the community by removing the filth. In embracing celibacy, [...] nuns pursued a course of life impractical for the laity. Their closeness to God made them especially effective intercessors on behalf of secular society; their purity atoned for the sins of the city.⁷

Slik hvilte det et stor ansvar på unge pikeskuldre. Det må understrekes at mange av de pikebarna som kom til verden som en følge av kroppshandelen, de uekte barna, ble overlatt til nonnene i de dusinvis av klostrene i byen som skulle ta seg av disse,

⁴ Se studiene til Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1986, og Elizabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester; Manchester University Press, 1996. En fin studie av motivet i forhold til *Voluspå* er Bente Hellang, “Så talte den døde. Kvinne, død og estetikk i *Den eldre Edda*”, i red. Unni Langås, *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005, s. 43-64.

⁵ Psykologen Carl Jung bruker benevnelsen “anima” [eg. Latin for sjel] for å beskrive den feminine siden ved mannens underbevissthet. *Anima* tolkes vanligvis som summen av alle ubevisste kvinnlige psykologiske egenskaper hos menn. Dantes Beatrice og Petrarca Laura er blant de mest opplagte eksemplene.

⁶ *Den sidste gjest. En penneknekt*, s. 406.

⁷ Mary Laven, *Virgins of Venice: Enclosed Lives and Broken Vows in the Renaissance Convent*. London: Viking, 2002, s. 65.

enten for å opplæres til å bli byens “jomfruelige kapital”⁸, eller få opplæring i det Aretino kalte *L'arte puttanesca* [Horekunsten], eller andre deler av underholdningsindustrien i La Serenissima.⁹ Perina og hennes mor passer godt inn i denne konteksten, der den uskyldige Perina på det nærmeste falbys av sin egen mor. Perina er jomfrulig kapital som er tenkt å revitalisere libertineren Aretino, som helt klart er i ferd med å miste grepet på sitt publikum og som trenger ny livskraft. Perina skal være ofret, som starter “den sjelelige regenerasjons-process”.¹⁰ Den uskyldige piken, og hennes reise gjennom skuespillet og livet fra uskyld til prostitusjon blir i denne lesningen botemidlet, jomfrukuren, som Aretino begjærer, som skal vende hans kamp for ære og evig berømmelse fra nederlag til seier. Rolf N. Nettum skriver at “Barnet som legedom blir [...] et viktig motiv” hos Kinck, og han viser til Aretinos datter, Austria, i *Den sidste gjest*, samt til Machiavellis beskrivelse av “det skræmte spedbarn i mit bryst” i *Mot karneval*, som eksempler på dette.¹¹ I *Den sidste Gjest* vender Kinck på hodet det som Dina Lea har karakterisert som “det mer vanlige forhold mellom den helt unge mann og den betraktelig eldre kvinne som spiller en stor rolle i Kincks diktning”,¹² ved å la kynikeren og den moralsk degenererte Aretino ta den eldre kvinnens rolle i skuespillet. Lea leser imidlertid alle kjærlighetsforhold biografisk, noe som begrenser forfatterens dikteriske frihet ved å lese all metaforikk som henvisninger til hendelser i dikterens biografi.

I tråd med mitt åpningsitat, så vil jeg vise at et sentralt anliggende i skuespillets intrige er den sosio-kulturelle praksis der seksuelt uerfarne piker blir valgt ut eller opplært til å “ofres” seksuelt for å revitalisere eller kurere gamle eller syke menn. Og i *Den sidste Gjest* representerer Perinas skjebne et eksempel på denne praksis, og som jeg vil parallellføre med den mer dagsaktuelle varianten av “the virgin cure”, nevnt i åpningsstatet. I dag forteller deprimerende nyhetsrapporter om hvordan HIV/AIDS-smittede menn utfører slike handlinger i stor skala i mange land, særlig på det afrikanske kontinentet og i land som Sør-Afrika og Kongo, men også i Vesten. Bakgrunn er troen på de kurative og besvergende effektene som et samleie med, i virkeligheten voldtekt av, seksuelt umodne og ubesmittede barn er ment å ha som et botemiddel mot den dødlige sykdommen.¹³ Det dreier seg om en type magi ved assosiasjon (sympatisk magi),¹⁴ som er ikke er ubeslektet med en type

⁸ Laven, *Virgins of Venice*, s. 66.

⁹ Pietro Aretino skrev en dialog, *L'Arte puttanesca*, der en ungpике instrueres i prostitusjonens “kunst”. Jeg tenker her også på orkestrene eller korene med piker og unge kvinner som utøvere, som sørget for musikk og sang ved gudstjenester eller kirkelige arrangementer.

¹⁰ Dina Lea, *Hans E. Kinck. Grunnmotiver i hans diktning*. Oslo: Aschehough & Co., 1942, p. 140.

¹¹ Sitert etter Rolf N. Nettum, *En undersøkelse av Hans E. Kincks Livssyn*. Oslo: Aschehough & Co, 1949, s.111-113 (112).

¹² Dina Lea, *Hans E. Kinck. Grunnmotiver i hans diktning*, s. 141. Hun leser imidlertid dette forholdet mellom en eldre kvinne og en ung mann, biografisk inn sin tolkning av Kincks forfatterskap.

¹³ Anthony C. LoBaido, “Child-rape epidemic in South Africa Fueled by widespread belief that sex with virgin cures AIDS”, *Science in Africa*. Africa's First On-Line Science Magazine, April 2002; © WorldNetDaily.com. LoBaido skriver: “A bizarre belief among many African black men that sex with a virgin -- even a child or baby -- can cure HIV/AIDS is fueling what is already one of the highest child sexual exploitation rates in the world.”

¹⁴ Wendell C. Beane and William G. Doty. eds. *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper & Row, 1976, p. 385 og Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zurich: Phaidon-Verlag, 1993, s. 131-132.

ekteskapspraksis eller oppfatninger som har vært utbredt i nesten alle samfunn, der jomfrudom og barnebruder enten er eller har vært ønskelig og vanlig.

Ved å skape karakteren Perina, dramatiserer Kinck denne typen dehumaniserende og undertrykkende praksis og de fatale følger denne fører til for offeret, men også for den kulturelt betingede og undertrykkende overgriper. Kinck levde i en tid med dobbeltmoral, sensur og prippenhet mot et massivt bakteppe av prostitusjon, og for å kunne formidle de mørkere aspektene av sitt valgte emne i skuespillet, benytter han seg ikke bare av en skarpslepen og kalkulert metaforikk i dialogen, men også i detaljerte tolkningsstyringer i sine svært ekspansive og detaljrike scenenavisninger.

Scenearvisningen til skuespillets første scene gir ett godt eksempel på hvor han vil med stykket. Scenebildet skildres som om det var et overdådig stilleben fra barokken, i sin sammensatte katalog over sensuell og taktil materialitet. Hovedfokus faller først på et skrivebord fullt med dokumenter, en ibenholt-bolle med brev, en bokhylle, før blikket ledes mot et bredt bord som er halvveis dekket til et måltid. Deretter beskriver Kinck store lerreter med havnescener à la Poussin og motiver fra bacchanaler før vi får en lang katalog over kunstverk, overådige klesplagg, våpen og et bugnende panorama av grønnsaker og kjøtt. Pakker med sjøgress, knipper med fisk, bunker med vilt, gjess – til og med melsekker – er stablet skjodesløst mot rommets vegger eller ligger slengt på gulvet i Aretinos værelse. Alt, forteller Kinck oss, er i en umiskjennelig barokk smak som samtidig signaliserer overflod og forfall, helt i samsvar med det vanlige *vanitas*-topos i barokkens maleri. Tre unge kvinner er nesten å betrakte som en forlengelse av kaoset av overveldende materiell overflod og goder til kategorien menneske. De fungerer som scenedekorasjoner eller levende kulisser midt i mellom fruier og tjenestepiker; alle er de yppige, høybrystede, rødhårede skjønnheter, lett antrukket i en slags morgenkåpe eller hus-gevanter, som om de kun var påkledt for øyeblikket, skjodesløst, men likevel overdådig – omtrent som en treenighet av Tizians versjoner av Maria Magdalena, kjent i mange brystfagre, rødhårede variasjoner.

En slik innledning rimer godt med den gjengse oppfatningen av den versatile og skruppelløse forfatteren Pietro Aretino, som lik sin samtidige, Francois Rabelais (1494-1553), hadde en forkjærlighet for groteske deskriptive detaljer i sine skildringer av menneskekroppen og dens basale funksjoner.¹⁵ Med sine dype røtter i middelalderen og da i sær i hollandsk realisme (jf. Breughel), er denne vektlegging av fysiske og materielle fenomener noe mer enn en personlig stilistisk trekk, men viderefører også et aspekt ved den litterære manierismen.¹⁶ Det er særlig denne stilen som Kinck utforsker i *Den sidste Gjest*, slik jeg har argumentert for ved en tidligere anledning.¹⁷

I sin uvanlige blanding av bøker, kunstverk, kunsthåndverk og mat antyder den første scene-anvisningen at for Aretino eksisterer selve skrivehandlingen på samme nivå som det å spise, en mistanke som raskt bekrefte i løpet av den etterfølgende handlingen, der leseren (tilskueren) transponeres systematisk og dermed fortærer sin egen hyllest til Michelangelos praktfulle, men dystre, freske i Det sixtinske kapell,

¹⁵ Neil Rhodes, *The Elizabethan Grotesque*, London, Boston and Henley; Routledge, 1980, s. 5ff.

¹⁶ John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin, 1967, s. 140-151.

¹⁷ "Kinck's 'Barokk': *Den sidste Gjest* (1910) og to aspekter ved senrenessansensretorikk", s. 199-239, i red. Hans-Erik Aarset, *Renessanser* (Oslo: Aschehough, 1995). Manierismen behandles på s. 204-211.

Dommens Dag. Hyllesten til skissen som Aretino ikke fikk, blir i stedet omhyggelig brutt ned fra det åndelige til det materielle i en lovtale til kulinariske lekkerbiskener.

Men hva er egentlig forholdet mellom skrift og kroppslighet i Kincks drama om Aretino, en tragedie som i forfatterens egne formuleringer fordømmer “ildsjælen, og posøren, karakteren og flanen”.¹⁸ Beskrivelsen er slik at den stundom ligger nær opp til å omkode slutten av Aretinos liv etter mønster av en protestantisk didaktisk beretning om hvordan en synder knuges til døde av sin samvittighet, et såkalt “case of conscience”¹⁹, enn å gjengi de biografiske fakta. Riktignok fråtset skribenten i livets nytelser og kroppens sanselighet, men Kinck slår oss likevel ikke som en forfatter som lettvint og i vinnings øyemed fokuserer på det kroppslige i sine forskjelling verker, det være seg i romaner, fortellinger, essays, eller arbeider skrevet for sceneoppførelse. Opplagte symboler for mannlig og kvinnelig seksualitet, og spesielt med vekt på det falliske, forekommer i *Agilulf den vise*, som er basert på en novella av Giovanni Boccaccio, mens den symbolsk tettpakkede teksten i fortellinger som *Miles gloriosa* og *Hvitsymre i utslått* resonnerer med seksuelt ladede bilder på kroppslighet og menneskets forhold til natur.²⁰ Ett trekk er fremstillinger av en kvinneliggjort topografi og Kincks suggererende bruk av naturens prosesser.²¹ Gunnar Bustø har pekt på hovedstemninger som gjentas, der lengselen, angsten og kjærligheten står sentralt. Han hevder at “Angsten er den mest grunnleggende stemning i møtet mellom menneske og natur”,²² i *Den sidste Gjest* uttrykkes dette gjentatte ganger med uttrykket “slette-angsten” (s. 26-28).

Hva den norske kjenneren av italiensk kultur fokuserer på i sine tekster, er hovedsakelig prosessene som viser kulturelle endringer og idékonflikter. Betrakter vi skuespillet innenfor en slik ramme, er det noe overraskende at Kinck skulle ha valgt Pietro Aretino som skuespillets hovedperson. Aretineren er ikke et opplagt emne for en protagonist i en tragedie. Kincks Aretino er da også en fiksjon, en konstruert figur som Kinck hentet materiale til fra en rekke ulike kilder, ikke minst fra Shakespeares drama. Dikterens tragikomiske Falstaff-skikkelse er på mange måter en prototype for den karakteren Kinck skaper. Som jeg har påvist tidligere, utgjør den groteske stilen som Kinck legger i Aretinos munn en klar parallell til Falstaffs stil i prosascenene i Shakespeares *Henrik den fjerde*.²³ Selv om den historiske Aretino skrev parafraser over botssalmene, og en Kristi lidelseshistorie, tragedien *Orazia*, osv, er han likevel best kjent som skandaleskribent, pornograf, og som forfatter av vovede komedier og dialoger. Han forfattet blant annet *L'arte puttanesca* (“Horekunsten”) (1534) og *I*

¹⁸ Hans E. Kinck, *Samlede Essays II*, red. Edvard beyer, Oslo: Aschehough, 1983, Fortale, s. 15.

¹⁹ Michael MacDonald, “The Fearefull Estate of Francis Spira: Narrative, Identity, and Emotion in Early Modern England”, *The Journal of British Studies*, Vol. 31, No. 1 (Jan., 1992), s. 32-61.

²⁰ Se Einar Økland, “Den krasse aristocrat”, som har et fint avnitt om erotikk og natur (s. 35), i Gunnar Bustø (red.), *Perspektiver på Kincks forfatterskap*, Gjøvik, Cappelen akademiske forlag, 1996, s. 35.

²¹ Denne praksis kommer også til uttrykk i hvordan deler av kvinners anatomi blir beskrevet som et landskap eller omvendt, i måten som landskap og steder blir beskrevet på som kvinner; se den grunnleggende studien av Annette Kolodny, *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, NC.: 1975.

²² Gunnar Bustø, “Menneskesinn og natur”, G. Bustø (red.), Hans E. Kinck, *Noveller i utvalg* Oslo, H. Aschehoug & Co, 1996, s. 172. Se også Eriksen, “Kinck's 'Barokk': *Den sidste Gjest* (1910) og to aspekter ved senrenessansensretorikk”, s. 220-23.

²³ Om det groteske hos Kinck, Eriksen “Kinck's 'Barokk': *Den sidste Gjest* (1910) og to aspekter ved senrenessansensretorikk”, s. 227-234.

sonetti lussuriosi (norsk: “De lidderlige sonetter” (1524), som ble illustrert av Marcantonio Raimondi eller Giulio Romano. Disse pornografiske sonettene dukker også opp i *Den sidste Gjest* som den lille grønne boken som har fordervet den unge Perina. Etter italienerens temperament og åpenbare lidderlighet å dømme, hadde han og Kinck relativt lite til felles, og *Den sidste Gjest* er da også en temmelig blek avskygning av Aretinos mer blodfulle skapninger.

Selvsagt, dersom vi tar i betraktning at skuespillet ble skrevet for et så sterkt medium som teateret, og ikke et halvprivat medium som romanen, må det være blitt skrevet i vissheten om at det kunne bli underkastet en streng institusjonell og moralsk kontroll. *Den sidste Gjest* skapte antakelig helt urealistiske forventninger blant de få nordmenn som hadde direkte eller indirekte kjennskap til Aretinos mer saftige og blodfulle verker. Sammenligner vi italienerens grafiske skildringer av intim kvinnelig anatomi og dens bruk for menns øyne og libido, er både scenehandlingen og språket i dramaet i betraktelig grad tonet ned. Det er slik vi må tolke det faktum at Perina Riccias alder endres fra 11 til 17 år i skuespillet.

Således er sammenstillingen av handlinger og karakterer i skuespillets tragiske kurve over Aretinos forfeilede og nederlagsdømte ambisjon om å lutres og vinne udødlighet, uventet tam. De to kvinnene som vi også møter i *L'arte puttanesca*, den erfarne horemamma og hennes novise, forekommer som bleke ekko i Perina Riccia og hennes griske og krypende mor, de har mistet nesten all kroppslighet og ekspressiv vitalitet.

Den unge Perina, som falbyr sine tjenester, som vi utvilsomt er ment å antas og være av seksuell karakter hvis vi leser morens kommentarer i åpningsakten nøye, blir først portrettert som en ung pike på 17 år, med blek hud, blå øyne og med hår som en moden bygg-åker. Hun er imidlertid brystsvak, som antyder en skikkelse mer i tråd med Munchs *Syk pike*, og som samsvarer bedre med mitt argument at hun er et pikebarn som er tenkt ofret på estetikkens og den mannlige litterære udødlighets alter.²⁴ Slik vi kan lese i *En Penneknekt* utgitt året etter, fremgår det at Perina på den tiden ikke kan ha fylt 12 år, hun er tiltenkt rollen som barnebrud når hennes hoste er kurert.²⁵ Kontrasten mellom de høybrystede kurtisanene med rødt langt hår og den vevre Perina er slående. Edvard Beyer ser det hele annerledes i sin biografiske og avseksualiserte lesning. Han ser Aretinos tap av Perina kun som et hardt slag for dikteren, som får ham til å skrive tragedien *Orazia*, men det er intet grunnlag for å lese denne tragedien som et svar hendelser i dikterens biografi.

Aretino var en dreven sonetteskriver og sonetter av Francesco Petrarca og Bernardo Tasso nevnes også i dialogen. Selv om sonetten opprinnelig var en moralsk-religiøs diktform, ble etter hvert beskrivelsen av kvinner som skjønne kropper som er til for å glede mannens øye, snarere enn som mennesker med edle sinn, et standardelement i renessanselitteraturens repertoar. Kvinner som objekter for menns visuelle og fysiske behag er selvsagt ikke noe nytt i litteraturen, men ble i stor grad kodifisert og stansardisert av Petrarca på 1300-tallet i *De rerum vulgaria fragmenta*, bedre kjent som *Il Canzoniere* (“Sangboken”). Det gjentatte fokus på en uoppnåelig og ofte død kvinne (Petrarcas Laura) er for eksempel kjernen i Dante’s

²⁴ Elizabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester; Manchester University Press, 1992, s.165.

²⁵ *En Penneknekt*, s. 406.

Vita nova og *La Divina Commedia*, der den døde Beatrice er skapt om til et kultisk bilde. Hos Petrarca blir Laura anatomisert og stykket opp i kroppsdeler som settes i fokus etter tur som perfekte: øyne, kinn, lepper, tenner, ører, nese, hår, fletter, bryster, hender, armer, bein og føtter, blir eksempler på hvordan kjønn blir konstituert av en “general iterability” eller “sitérbarher” (citationality) i performative talehandlinger, slik Judith Butler har påvist i en rekke arbeider.²⁶ Den døde heltinnen eller den avdøde elskede, som oppfyller oppgaven av å være den som gir dikteren inspirasjon til å skrive diktene som skal sikre hans udødelighet og være selve garantisten for hans moralske renselse og personlige frelse. I følge Elisabeth Bronfen brukes “the feminine body [...] to figure death as the repressed par excellence.” (s. 165) Jeg vil hevde at Kincks tragedie gjentar og transformerer dette mønsteret.

Vi møter fem unge kvinner i skuespillets åpningsscene: Perina Riccia, tre terner og én kurtisane. Disse blir ikke beskrevet som individer, men karakteriseres ved en merkelapp og sitt antall, i det de kun er eksemplarer av den kategorien av unge kvinner som forbrukes av Aretino i hans søken etter udødelighet. Perina er den femte av disse unge kvinnene, som synes å eksistere på samme nivå som de mange gjenstandene i rommet, og blir i Aretinos hus som disse fremvist for visuell nytelse and forbruk. Aretinos beskrivelse av den unge kurtisanen som nettopp har unnsloppet et forsøk på gruppevoldtekt, og får beskyttelse og hjelp av skribenten, illustrerer dette godt. Hun blir beskrevet kun som oppramsing av yppige og pirrende kroppsdeler i det anbefalelsesbrevet som Aretino dikterer og som hun kan ta med seg som passérseddel på sin ferd til Roma:

Du er stor og deilig, og ditt kød er tæt, og
 hvitt som elfenben, og dine bryster –
 er vel skilt ad og faste og sitter runde som en hvelvet skål
 av guld. Du er smekker om din midje, og vid om
 hoften ... Uten rynker i dit ansigt – å, og så trinde, dine
 armer! Lange smale hænder ... så blidt litet knæ ...
 fin legg som smalner nedover mot hælen ... deilig som
 en hind rundt anklen! ... og slik en bitte liten fot! ...
 og på den minste tå en rosenrød barne-negl (66-67).

Situasjon er åpenbar nok: vi er vitne til hvordan kurtisanen blir brukt som ingredienser som fortæres og blir anrettet som en tekst foran leserens blikk. Skuespillets unge kvinner blir således karakterisert blant annet som ung-gjess (I, 40), eller hvite gjess (IV, 294); Slik blir Franchesca omtalt som en ung-laks eller en lerce som jubler høyt i sky (IV, 298). Kvinnen blir generelt beskrevet som en Guds gave til Mannen på lik linje med “frukt og grønnsaker og lampreda.” (V, 317) Aretino sluker en kvinnes sjel og en salat med like stort velbehag:

kort: som så på livet som på kvinde-sjælen –
 (*lystig bakover til Perina:*)

²⁶ *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London og New York: Routledge, 1990; 1999, og *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, London og New York: Routledge, 1993.

Eller på Gian Carl's salat i søtt og salt:
det bare smaker litt forskjellig av delen –
ei sandt? – men til at æte er det alt. (I, 37)

Alt kan fortæres. Denne kannibalismen inkluderer arbeidene til billedkunstnere og til Aretinos rivaler, dikterne, og deres arbeider. De sammenlignes med smålaks og hans skryter åpenlyst av hvordan hans kjever river opp og maler rivalenes kjøtt og ben. Han fryder seg over hvordan han gjennomborer dem med sin vepsebrodd, og drukner dem i vepseblod. Pennen er litteratens drapsinstrument, blekket hans gift, men vi husker også at vepsen dør av sitt eget stikk.

Som allerede nevnt, gir hans skuffelse over ikke å motta en *cartone* fra Michelangelo ham ideen til å bruke sin sublime ordkunst og skaperkraft til å forvandle sitt eget rosende takkebrev til kunstneren til en lovprising av lekkert bakverk og krydderede retter av vilt og fisk. I denne retoriske øvelsen av *paradiastole* og *copia* blir "kunstverk" til "bakverk" (I, 53) på den guddommelige Michelangelos bekostning. Da først oppdager Aretino plutselig Perina i sitt hus. Hun er kommet sammen med moren, en kvinne med åpenbare tvilsomme hensikter, og begge bønnfaller de ham om medisiner som kan kurere henne. Hun er brystsvak. Han gir henne først et ufølsomt og mannsjåvinstisk svar, som viser at han ser på henne utelukkende som kropp:

Da hjelper bare én slags læge: Mand!
Det bøtet alltid bryster veke. (I, 33)

Etter disse linjene som foregriper beskrivelsen av Franchesca i femte akt, justerer han imidlertid svaret sitt mens han snakker og glir lidderlig fra entall (bryst) til flertall samtidig som hans interesse for Perina våkner.²⁷ I denne scene griper han til og med Perina i nakken som om hun var en fugl eller et lite dyr,²⁸ hans vanlige måte å gripe og kontrollere unge kvinner på, slik han gjør i Akt 1, og slik nyter det mannlige privilegium, nemlig å berøre fysisk. Men når hun vender blikket mot ham og møter hans, slipper han grepet. Han blir åpenbart slått av hennes sårbarhet og menneskelighet. Mens han til det punkt har nytt sine privilegier og har sett og berørt, ønsker han nå at hun ikke skal se. Han vil at den trette ungpiken skal få sove i fred. Perina faller i søvn av utmattelse og er hinsides Pietros perverterte verden. "Hun sover" – utbryter han –, men han har allerede tenkt ut en stor rolle for henne – han er den som skal vekke henne. Hans interesse i piken er så definitivt ikke altruistisk, han er slått av hennes uskyldsfulle blikk, men også av hennes navn, en kvinnelig diminutiv variant av sitt eget (Petrus eller Pietro). Pietro er speilet i Perina. Det er hun som skal bli hans forløsende *anima*, som i Frieda Fordham formulering er "the unconscious feminine side of a man."²⁹ Dette dreier langt fra noen vanlig forelskelse

²⁷ For Kinck og det kultiverte Europa på slutten av attenhundretallet og tidlig på nittenhundretallet assosierte navnet Perina til den yndige italienske prima ballerina Pierina Legnani (1863-1923), som blant annet var kjent for sin tolkning av Askepott.

²⁸ William Butler Yeats sonette, "Leda and the Swan", gir et godt eksempel på slik symbolikk.

²⁹ Frieda Fordham, *An introduction to Jung's psychology* (Penguin psychology series), Harmondsworth: London, 1953, s. 122. Psykologen Carl Jung (1875-1961) bruker termen "anima" for å beskrive den feminine siden ved mannens underbevissthet. Begrepet tolkes vanligvis som summen

ved første blick. Aldersforskjellen er *for* stor og misforholdet for iøyenfallende mellom den velfødde mannen i femtiårene og den magre piken, som ifølge de historiske kildene og Kinck selv i *En Penneknekt* kun var elleve år da de først møttes.

Susan Hancock gir en samlende oversikt over *anima*-fenomenet, som Carl Jung beskriver på flere steder i sin omfattende produksjon om *anima* (eller sjelebildet):

it seems that it may appear in a man's unconscious as anything from an angel to a demonic being. It is the experience of 'otherness', the alternate to the male ego, which frequently takes Imaginative form as a woman and may be projected onto a living woman.³⁰

Når Aretino og Perina møtes igjen følgende dag, draperer den grådige og ivrige Aretino henne i et praktfullt stoff, og han kjærtegner henne inderlig. Samtidig ramser han opp alle hennes fysiske herligheter med en spesiell forkjærlighet for hennes barnlige trekk:

jeg elsker en mund med barne-læber tykke,
som røber at de diet ei for ret så mange år...

Og underlæben fik en liten kløft til smykke,
som deler den, som strammer den så blidt
i svulmende og spændte puter to,
de verdens deiligste to puter små...
Og jeg elsker læbrige, unge blikkes ridt;
for straks jeg fæster i dem nu mit øies tunge glo,
og de begjæret føler fra en mands natur,
så flyr de hit og dit, urolig trippende på tå, –
ligner fagne jerper i et bur! (II, 114)

Dette veritable (og nærmest pedofile) frontalangrep skremmer Perina som vegrer seg og avslår denne påtrengende og uønskede oppmerksomheten: "Hvad vil I? ... Egger mig som hende der i går!" Dette stager ham ikke, men hisser ham ytterligere opp og får ham til å ligne henne med et snehvitt lam. Fullbyrdelsen av offeret synes uunngåelig og nærstående, da Perinas trolovede, gondolmannen, plutselig trer frem fra skyggene og gir henne et slag i ansiktet. En ørefik med mer forfeilet adresse skal det letes lenge etter. Perina fikes opp fordi gondolmannen ikke våger å utfordre Aretino. Det uventede slaget er likevel effektivt og bryter den intense og uvirkelige stemningen. Dina Lea kommenterer at "Her fremkaller sjalusien det den mest frykter, som angsten skaper den sin egen begrunnelse."³¹

av alle ubevisste kvinnelige psykologiske egenskaper hos menn. Se også: Susan Hancock, *The Child That Haunts Us. Symbols and Images in Fairytale and Miniature Literature*. Routledge: London and New York, 2009. Hancock diskuterer "the child archetype" lansert av Jung i "The Psychology of the Child Archetype" (s. 5).

³⁰ Susan Hancock, *The Child That Haunts Us. Symbols and Images in Fairytale and Miniature Literature*. Routledge: London and New York, 2009, s. 5.

³¹ Hans E. Kinck. *Grunnmotiver i hans diktning*, s. 111.

Senere i samme scene får vi høre at Perina med sikkerhet vil dø innen utgangen av året dersom hun ikke blir sendt til et tørrere klima. Denne nyheten og slaget i ansiktet markerer slutten både på hennes barndom og hennes uskyld. Hun avviser trassig, som et barn som ikke ønsker å legge seg, Aretinos gjentatte påstand om at hun hadde falt i søvn. Rasende utbryter hun:

Sover!! Den ørefiken vækket meg, såmen!
Og så kom lægen der og sa, at jeg skal dø –
jeg som er vågnet, skuer lyst og vånde!
(*ler skjærende*) (II, 152)

Den opphissede Aretino synes ikke å fatte “overgangen i henne fra ubevisst til bevisst liv” (s. 111). Han skjenker henne i stedet sitt kostbare kjede og erklærer at hun vil bli sendt bort for å bli kurert. Hun takker ham inderlig for dette, og knuger hans hånd, noe som nesten får ham til synge av glede:

Å, salig at jeg møtte Jer først nu
når livet knirker på sit sidste hjul,
og ælden lutret for begjær min hu. (II, 153)

Imidlertid får dette ham til å trekke seg unna henne, som så lidenskaplig og desperat klynger seg til ham. Dette er ikke den barnebruden som Aretino trakter etter: For å gjøre bot for sin uhyrlige fordervelse, har han et sårt behov for renhet og uskyld. Den Perina som så villig trykker seg mot ham, får ham dermot til å føle seg ubekvem, og han blir tilbakeholdende. Til forsvar for sin uventede reaksjonsendring, påstår han nå at han er redd for å knuse hennes sarte sjel:

For før, så tit jeg grep om kvindes sjæl
med denne hånd, da klemte jeg ihjel
den kjærlighedens dunbeklædte fugl. (II, 153)

Den seksuelt bråmodne og utålmodige Perina, som insisterer på at han skal kysse henne, blir frustrert over å bli møtt med en slik unnvikende og vaklende reaksjon. Hun kan ikke fatte hvorfor hun må sendes bort for å bli kurert nå som hun kjenner begjæret i kroppen. Aretino er villig til å vente frem til det planlagte første kjærlighetsmøtet som skal finne sted når Perina først er blitt kurert, men for Perina er det hast. Hun vil leve der og da, og hun er derfor motvillig til å reise.

Tilskueren aner at her noe er i gjære: og bare noen måneder senere er tiden inne for å hente Perina tilbake fra fastlandet. Aretino er kommet til avtalt tid og sted for å føre henne til det nytelsessyke Venezia, men da har hennes trass og nyvakte begjær forlengst lokket henne tilbake til det livet han ville beskytte henne mot. Skribenten er nærmest en komisk figur, som minner om den blomsterprydde Falstaff i siste akt av Shakespeares *The Merry Wives of Windsor*,³² der han stiller kleddt som en brudgom før bryllupsnatten. Aretion har latt parets seng i vertshuset bestrøs med blomster før

³² Se min sammenligning mellom Shakespeares og Kincks metaforikk i *Henrik den fjerde*, “Kinck's 'Barokk': *Den sidste Gjest* (1910) og to aspekter ved senrenessansens stil”, s. 227-234.

den store kjærlighetsakten som er tenkt å rense ham for fortidens skjørlevnet og skjensel.³³ Den etterlengtede fornyelsen som jomfrukuren skulle sikre vil imidlertid aldri kunne skje, for da har fuglen forlenget fløyet.

Ironisk nok blir den konvensjonelle, petrarkiske katalogen over en kvinnes “skjønne” attributter, som Aretino vittig brukte i sine erotiske beskrivelser av den unge kurtisanen og Perina i Første Akt, vendt mot ham selv i Fjerde og Femte Akt. Hans sekretær, den falne munken Doni, har bitt seg merke i dem og omkoder dem, når det blir klart at det var Aretinos egen pornografiske diktsamling, *I Sonetti lussuriosi*, som fordervet Perinas uskyldige sinn, og derfor i ytterste konsekvens forårsaker hennes død. Fortærreren av kvinner, som lik en pornografisk Jupiter føder epiteter med sin mektige panne, blir av Kinck transformert til et kvinnelig monster. Han blir “alt djævelsk hyklerisk stinkende moderskjød” (IV, 276).

Jert indre tok det tid at finde, jert ydre var der straks: ...
 den svake hjerne bak denne hvite spæde gutte-pande ...
 og denne digre mund... en blodrød næse-vinge –
 Som sagt: jert ydre hadde straks jeg inde.
 Det indre, ånden, sjælen i jer bringe,
 den virket i vor tid jo næsten litet grandet
 som krebse-yngel i havuhyre-gapet.
 Og derfor blev I vanskelig at finde.

Målet for Kincks analyse synes å være den universelle fordømmelsen av Aretinos forbruk av verden, diktere, dikting, kunst, mennesker og viktigst av alt: unge kvinner. Han er en representant for samtidens ubønhørlige og nesten mekaniske forbruk av verden på alle plan. Alt blir fortært og forsynt med aretinerens bumerke i jaget etter å bygge et monument over sin egen udødlighet, samtidig som han mister sin egen menneskelighet.

Det avgjørende elementet i Aretinos prosjekt på tampen av livet blir foreningen med, eller i realiteten ofringen av, Perina, beskrevet som en fugl i et gyllent bur eller et hvitt lam rede til å slaktes på kjødlighetens og udødlighetens alter. Han ser deres forbindelse som sin eneste mulighet til å vinne en sjel og kanskje evig helbredelse. Uheldigvis for Aretino lar selve livspulsen som Perina er bærer av fra naturens side, henne springe ut i full utfoldelse som et menneske med egen vilje og drifter. Hennes offerkutte er fjernet før offerhandlingen kan skje. Hun ser og vil ha det hele før hun dør.

Skuespillets fjerde akt er i sin helhet en stilisert *dance macabre* av det undertrykte som vender tilbake for å hjemsøke eller håne Aretino: den gale dikteren, den nyfrelste munken i Donis skikkelse, og endelig den døde, utmagrede Perina som bæres inn på en bære. Kinck legger ordene i Aretinos munn og viser oss at ringen er sluttet, mens Perina ligger på det siste:

³³ Fordham forklarer dette som “the unconscious feminine side of a man” (1953, s. 122). Ifølge Jungs beskrivelser av *anima* (eller sjele-bildet) kan dette synes å tre frem i en manns underbevissthet i alt fra en engel til en demons skikkelse. Det er selve opplevelsen av “fremmedhet” eller “annethet”, som et alternativ til et maskulint ego, som rent forestillingsmessig kan anta kvinneskikkelse eller bli projisert inn i en kvinne, slik som i Perina i *Den sidste Gjest*.

Der stod Perinas mor hin kveld, drev fusk
i kjærlighet, bød ut sin datter ... (s. 273)

Med Elizabeth Bronfens ord: “Woman, constructed by culture as man’s symptom, marks the site where repressed material resurfaces, materialises, returns.”³⁴ Det er ironisk at Kinck på tross av sin egen nådeløse analyse av Aretinos liv og karakter, også etterlever og oppfyller mønsteret der en mannlig forfatter fremstiller kvinnen som et symptom. I sin orkestrering av handlinger og karakterer som ender med et tragisk sammenbrudd for skribentens ambisjoner og forsøk på selvrealisering, objektiviseres og ofres den pur unge Perina. Perinas død i Fjerde akt leder logisk og ubønhørlig frem til den totale tomheten som omslutter ham i Femte akt og møtet med “rummet”. Aretino har imidlertid ikke lært. Selv i sluttakten forsøker han igjen å innsette en ungpige “med et bryst endnu i knop” i rollen som et offer på den estetiserte mannlige seksualitetens alter, en kur “som kan læge ... aldrende mestere”, denne gang i forhold til Tizian. Han ber kunstnerinnen å overnatte hos ham og bli kurert:

Min Franchesca er som en sprellende lakse-unge,
som en lerke-fugl mot sky! ...
Og dog er guden Eros den eneste læge
som duer for os aldrende mestere,
han alene rækker os foryngelsens trylledrikk. (s. 298)

og videre:

Mens I vil ha en liten én at øve jer fantasi på?
Da behøver I heller ikke gå inat:
der er jo en slik derinde, som vilde være en pryde
i Plato's symposium for ældre herrer –
hun den pikante skikkelse, fuld av åndens vid,
med et bryst endnu i knop,
fløitespillersken! (s. 299)

Klarere kan det ikke sies at Franchesca, lik Perina før henne, bare er å betrakte som et botemiddel og et offer på patriakatets alter. Slik minnes vi i sluttakten om Perinas funksjon som offer og redning for Aretinos egen fortapte sjel. For straks Perina “sluknet” (s. 284) i Fjerde akt, blir hun erstattet med en ny “medisin”. Dette forsterkes ytterligere av at trylledrikken som Perinas mor, nå i rollen som trollkvinne og koblerske, blander for Aretino. Det taler for seg selv når hun i en ring av kull besverger mørkets makter:

Hent meg, mel av barne-hjerne!
syndig mand hit fra det fjerne. (s. 334)

³⁴ Bronfen, *Over her Dead Body*, s. 165

Besvergelsen er det siste desperate og forgjeves forsøk på å redde Aretino, før han møter tomheten.

Når Aretino ligger død tilbake, etter møtet med “rummet” (s. 336) i Femte akt, kommenterer Marcolini enigmatisk at Aretino har vært “som en kvinne” og setter dermed fokus på hans ønske om å bli skapt om på ny og å få en ren jomfruelig sjel. Slik trer den uberørte og “sovende” Perina i Første akt, som skjenket Aretino “det salige tungsind” (s.193), frem i skarpere relieff; hun åpenbares som en jungiansk *anima*-figur, som forbrukes i løpet av handlingen etter sin inntreden på scenen i Aretinos perverse livsverden.

Innenfor Kincks symbolverden fremstår Perina derfor både som en projisering av Pietros lengsel etter å kureres for smitten fra den perverse verden han deltar i og selv har et ansvar for å ha skapt. Kincks “forsvar” for Aretino virker mot sin hensikt, for Perina er også en iscenesettelse av kjønnsmekanismene i Kincks egen tid, som kanskje ikke er så ulike de som råder i vår egen samtid, det være seg i Afrika, Europa eller Norge. Slik er problemstillingen i *Den sidste Gjest* en aktuell problemstilling også idag.

Forfatterbiografi

Roy T. Eriksen (f. 1948), er professor i English Renaissance Literature and Culture, UiA (Kristiansand). Han har forsket ved Magdalene College (Cambridge), Harvard University (Firenze), og EHESS (Paris). Han var professor i engelsk litteratur ved UiT (1986-2004) og professor II ved UiB (1997-1999) samt professor i renessansestudier og redaktør ved Det norske institutt i Roma (1997–2000).

Eriksens forskningsfelt er særlig engelsk og italiensk renessanselitteratur og forholdet mellom kunstartene. Han har utgitt monografier, artikler, artikkelsamlinger og gjendiktninger (ca. 35 boktitler). Blant de siste er: *The Building in the text. Alberti to Shakespeare and Milton* (Penn State Press. 2001; pb. 2008; 2011), *Form and The Arts. Theatre, Music and Design* (Roma: Kappa, 2003) og *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance* (Pisa-Roma: Serra 2009).
www.uia.no/EMRG

Summary

In his play on Pietro Aretino (1492-1556), the Norwegian dramatist and novelist Hans E. Kinck (1865-1926) focuses on his character's relationship to the body and use of young women, in particular the young girl, Perina. A writer of great repute among his contemporaries Aretino is today known for his letters, plays, scandalous dialogues and pornographic sonnets in which grotesque images of the body are frequent.

Kinck turns the Italian *letterato* both into a tragic victim of his own drives and a ruthless victimizer, although he in the process must avoid many aspects of Aretino's writing and character that it would be impossible to reproduce in print at the time, but in so doing he both rejects and redescribes metaphors for the body and writing we recognize from Rabelais, Shakespeare, and Nashe. Aretino's famed obesity and incessant appetite become metaphors for Aretino's struggle for fame and immortality, but are also signs of the fetishization and expenditure of young girls in Early Modern

Venetian society, and in the Europe of Kinck's own time. This reading "against the grain" tries to ease out the actuality of the play and the reason for the different data Kinck gives for Perina's age in the play and in *En Penneknekt* (1911).

Emneord

Pietro Aretino, Hans E. Kinck, tragedie, kroppslighet, metaforikk, jomfrukur, prostitusjon, pedofili, anima, manierisme