

Lars-Erik Johansson

Högskolan i Skövde

lars-erik.johansson@his.se

Imitation och översättning

Retorikens roll i framväxten av en folkspråkig nordisk skönlitteratur under renässans och barock

Bakgrund

Den som med eftertanke studerar nordisk språkhistoria kan tycka att vissa fundamentala aspekter i språkets ställning och förändring berörs litet eller inte alls. Bakom språkhistoriska framställningar tycks nämligen ligga som en grundläggande tanke, att det är självklart att inom ett land skall skrivas det språk som flertalet människor från "historiens början" har brukat. Ett sådant synsätt är dock långtifrån självklart. Exempelvis har i Norden den formella utbildningen, från gymnasieskolan och uppåt, under många hundra år bedrivits inte på folkspråk utan på latin. Akademiska avhandlingar har skrivits på detta språk in på 1800-talet¹. Under nordiskt 1600-tal är latinet den lärda världens språk, ytterst ett resultat av inflytandet från renässanshumanismen som först sent når den nordiska utkantskulturen; tre fjärdedelar av de inom svenskt område tryckta verken är således avfattade på latin eller moderna främmande språk². Det finns heller inget som tyder på att de nordiska statsmakterna målmedvetet har eftersträvat att stödja framväxten av en folkspråkig skönlitteratur. Över huvud taget är den konstlitterära tryckproduktionen under 1600-talet mycket liten, i Sverige en procentenhet³.

I Norden innebär 1600-talet en relatinisering efter reformationens ideologiskt betingade strävan att gynna folkspråken. Det finns under denna tid egentligen inte några tvingande skäl att använda folkspråken inom den skönlitterära domänen; tvärtom är det litterära idealet en nyhumanistisk och nylatinsk diktning med stark antikimitation som främsta produktionestetiska princip. I Sverige når latindiktningen sin estetiska kulmen under senare delen av 1600-talet. Detta sekel är latinkulturens blomstringstid; hyllade latinpoeter är i Danmark Knudsen Aquilonius, Westhovius, Harder och Rostgaard och i Sverige

Phrygius, Stobaeus, Johannes Columbus, Lindschöld, Paulinus, Lagerlöf och Hermelin. Stiernhielm, ”den svenska skaldekonstens fader”, skriver endast under ett årtionde dikter på svenska; både före och efter den svenskspråkiga perioden är latinet, helt i enlighet med det förhärskande mönstret, hans naturliga skriftspråk. Folkspråken har inte endast varit prestigelösa; inom akademien har det till och med varit förbjudet att använda dem som litterärt språk⁴.

Syfte

Syftet med denna studie är att visa hur folkspråken under renässans och barock, det vill säga 1600- och tidigt 1700-tal, börjar tas i bruk för att skapa en ”modern” nordisk folkspråkig skönlitteratur, formad efter antika mönster. Flera faktorer kan ha spelat roll: dels en medveten ambition att programmatiskt lyfta fram det inhemska språket med gamla och ädla anor, dels mot slutet av perioden litterära behov hos en ny, inte alltid latinkunnig samhällsgruppering, tjänstadel och borgerlighet, intresserad av att se familjelivets ”höjdpunkter”, främst bröllop och begravning, inramas av litterära aktiviteter i form av hyllnings- och gratulationsdikter (tillfällesdiktning). Här är moderniteten, genom anslutning till samtida tysk, holländsk, italiensk och fransk diktning, förmodligen viktigare än avancerad imitation av antika förebilder.

Ytterligare en betydelsefull faktor som kan bidra till att förklara denna utveckling är, att den av latintraditionen dominerade retoriken genom såväl sin teoretiska överbyggnad som framför allt sin konkreta skolpraktik kom att utgöra en naturlig grund för imitation i allmänhet och för översättning till folkspråk i synnerhet. Inledningsvis påvisas hur retorisk teori och praktik, inte minst genom olika typer av praktiska övningar, stöder imitativa ”tekniker” som parafras och översättning. Studiens senare del visar utifrån en översiktlig genomgång av imitationens och översättningens roll inom i första hand tidens bundna diktning, hur dessa tekniker, som en särskild del av imitationsdoktrinen, tekniskt bidrar till att utveckla den folkspråkiga diktningen⁵.

Retorisk teori om imitation och översättning

Mellan retorik och poetik finns under renässansen avgörande likheter; i princip har redan under antiken det poetiska regelsystemet i hög grad anpassats till det retoriska. Inom klassisk retorik- och poetiktradition finns ingen särskild teori om översättning. Således behandlas översättning som en av flera tekniker inom det komplexa begreppssystem som benämns med termen *imitatio*. Under renässansen

behandlas översättningen som teknik och som övning normalt i samband med diskussioner av imitationsprincipen. En handfull verk ägnas dock översättning *per se*: Brunis *De interpretatione recta* (cirka 1425, otryckt till modern tid), Dolets *La maniere de bien traduire d'une langue en avltre* (1540), Humpfreys (Humfredus) *Interpretatio linguarum* (1559) och Huets *De optimo genere interpretandi* (1661/1683). Dessa specialiserade verk har dock inte haft ett inflytande som kan jämföras med de vitt spridda, generellt inriktade läroböckerna och traktaterna i retorik och poetik (av författare som Scaliger, Vossius, du Bellay, Opitz med flera).

Begreppet *imitatio* är alltså den centrala noden i ett omfattande men löst strukturerat begreppssystem, ett överordnat begrepp för en hel familj av mer eller mindre exakta efterbildnings- och överföringsförfaranden. Begreppet har sina anor i Grekland men får sin utmejsling först i Rom i samband med den romerska kulturelitens ambition att genom att efterbilda grekisk kultur – och gärna genom *aemulatio* överträffa denna – skapa en egen fullvärdig kultur. För renässansens syn på imitation har i första hand diskussionen av begreppet i Quintilianus' *Institutio oratoria* men i viss mån även hos Cicero och Horatius haft betydelse.

Renässansens efterbildning är i första hand en *imitatio auctorum*, det vill säga en efterbildning av författare inom en klassisk kanon. Allt kan i princip imiteras. Således kan den imitativa efterbildningen avse en given stil hos en författare, olika teman hos en författare eller i en genre, en speciell genre med anknutna *topoi*, efterbildning av speciella verk (exempelvis imitationer av Vergilius' *Aeneis*, *Bucolica* eller *Georgica*). Imitationen hänförs ofta till *elocutio* (efterbildning av en viss stil, ett särpräglat bildspråk, en viss vers- eller strofform etc.) men kan även avse *inventio* (efterbildning av ett motiv eller tema) och *dispositio* (efterbildning av en särskild kompositionsteknik); slutligen kan alla dessa imitationstyper på olika sätt kombineras.

Begreppet *imitatio* täcker ett vitt fält av efterbildningar, för vilka det redan under antiken finns ett flertal termer. Termer som *interpretari* och *vertere* betecknar ett nära avhängighetsförhållande ("ordagrann" översättning), termen *sequi* ett innehållsligt anslutande till en förebild, termen *aemulatio* ett överträffande av originalet i en tävling för att förbättra⁶. Till begreppssystemet hör även en term som *cento*, en beteckning för ett efterbildande verk, där en författare genom att använda formuleringar från en eller flera källtexter i form av ett slags "lapptäcke" skapar ett nytt verk.

Central för imitationstekniken är frågan om vilka verk som skall imiteras. Redan romarna skapar en författarkanon, bestående av ett

urval grekiska och romerska författare. Renässansens tidiga teoretiker som månar om ett guldålderslatin är sparsmakade i sitt urval av mönsterförfattare; för somliga gäller endast Cicero som mönster. Särskilt inom utbildningsdomänen är urskiljandet av en lämplig kanon i hög grad konservativ. Efter hand uppstår emellertid en folkspråkig kanon; i Italien får Dante, Boccaccio och Petrarca efter hand ställning som mönster för folkspråklig imitation. I *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549) urskiljer du Bellay en kanon som består av främst antika men också vissa italienska förebilder. Opitz vidareför i sin poetik denna förskjutning av kanon till förmån för folkspråkiga författare till att omfatta franska diktare som Marot, Ronsard, du Bellay och du Bartas. Redan några år senare nämner Harsdörffer som lämpliga *auctores imitandi* tyska samtida författare som Opitz, Buchner, Dach, Fleming, Gryphius, Klaj, Moscherosch, Rist, Schottelius, Titz och Zesen⁷. Den svenske poetikförfattaren Arvidi rekommenderar sin *Manuductio* att läsas tillsammans med ”Grekiske/ Latiniske/ Frantzyske och Tyske Poeters Skriffter”, ”ty the kunna lätteligen til wäga bringa/ at man en godh Swensk Poet thes hastigare blifwa kan”⁸. Därmed har kanons starkt traditionsgaranterande funktion i princip upphört.

Retorisk praktik

Den antika retoriska praktiken, utifrån en grekisk och romersk retorikdiskurs, beskrivs sammanfattande i Quintilianus’ *Institutio oratoria*. Renässanspraxis, som återgår på Quintilianus och grekisk progymnasmatatradition, behandlas i pedagogiskt inriktade läroböcker i retorik och i skolordningar av olika slag (i Sverige skolordningar från 1611 och framför allt 1649). Den följande framställningen utgör en kortfattad översikt av renässanspraxis.

En grundläggande retorisk övning är utantillinlärning av framstående mönsterförfattare och mönsterverk med syfte att bygga upp en arsenal av goda förebilder, som kan komma till användning i den egna textproduktionen. Allt skrivande blir i praktiken ett ”omskrivande” med bas i existerande texter. Det är på detta sätt som den *publica materies* skapas som utgör grunden för vad Conte kallar *memoria dei poeti*, ett slags gemensam poetisk bas för imitation och allusion⁹. Det man inte kan hålla i minnet skriver man av (Spegel har exempelvis egenhändigt skrivit av *Lucida intervalla* i sin helhet) eller förtecknar i florilegier, det vill säga samlingar med citat, bilder, diktutdrag, för att förenkla processerna för *inventio* och *elocutio*.

För uppnående av en fullgod imitationsteknik används inom utbildningen ett antal formaliserade övningar som *interpretation*, *parafras*, *översättning*, *imitation* och *emulering*. Interpretationen innebär

en grundläggande förklaring av en text, ofta ord för ord, för att dels göra denna begriplig, dels blottlägga dess struktur. Parafraströvningen har som mål att på olika sätt skriva om en ursprungstext, en relativt svår övning som kan drivas långt; övningen syftar ytterst till en kreativ modellering av en förlaga. Exempelvis kan en episk text ges dramatisk form, en prosatext parafrastras i vers, en bibeltext ges formen av ett epos, en lärodikt eller ett drama. För denna övning finns det olika tekniker, med vilka det går att bearbeta en ursprungstext: *adiectio*, *detractio*, *immutatio*, *transmutatio*. Friheten att amplifiera ett material är stor: en kort bibeltext kan parafrastras i form av en lång framställning, som i Arrebos och Spegels skapelseverk och i Samuel Petri Brasks skoldrama *Filius prodigus*. Det senare är för övrigt ett gott exempel på hur långt man inom utbildningen kan driva avancerade parafraströvningsövningar med såväl retorisk-poetologisk som didaktisk inriktning. Parafraströven är alltså inte endast en övning, den används även professionellt. Perioden överflödar av psaltarparafraströven (exempelvis av Arrebo och Spegel), och begravningsdikterna parafraströven samvetsgrant personaliernas retoriska lovtal i poetisk form.

Översättningsövningen har stora likheter med parafraströvningen; den avgörande skillnaden är att man här verterar en text från en språkvariant till en annan. Samma möjligheter till teknisk bearbetning genom tillägg, förkortning, omkastning etc. som finns inom parafraströven används inom översättningen. En avancerad översättningsövning (*variae interpretationes*) innebär att en källtext återges i många versioner; exempelvis utför Estienne 106 versioner av ett distikon, Stockwood hela 450 översättningar ett och samma epigram¹⁰. Konsekvensen blir att den retorisk-poetologiska diskursen kommer att gynna fria översättningar, som i första hand strävar efter att bevara källtextens innehåll men anpassa detta så mycket som möjligt till målspråket och den samtida litterära kulturen.

Så betraktad blir översättning en underart av imitation, närmare bestämt imitation av främmandespråkliga källor. Det ställs lika stora krav på översättaren som på författaren av en originaltext att anpassa och variera sitt språk enligt retorikens regler om *latinitas* (även överfört till folkspråk), *perspicuitas*, *ornatus* och *aptum*. Det finns knappast någon gräns mellan översättaren och "originalförfattaren". Den senare ansvarar för sitt verk enligt retorikens och poetikens regler och har full äganderätt till sitt verk inklusive *inventio* och *dispositio*; den förre har å sin sida genom imitation av äldre kolleger eller genom bruk av det litterära allmängodset intagit en liknande position. Båda typerna av skribenter kan dessutom genom *aemulatio* låta sina imitationer överträffa originalen.

Renässansens retoriska teori och praktik gynnar alltså imitativa tekniker som parafras och översättning, i en mening såväl reproduktiva som kreativa. Man skaffar sig genom formaliserade imitations- och översättningsövningar en vana att göra överföringar till modersmålet av viktiga främmandespråkliga texter, en vana som man för övnings skull kan fortsätta med i ungdomen. I inledningen till flera av de folkspråkiga översättningarna betonas att dessa har skett för övnings skull, ofta i skribentens unga år. Visst är detta en schablon men sannolikt en schablon som bottenar i ett vanligt förfarande. Detta är enligt min uppfattning ett av de starkaste skälen – givetvis i kombination med en önskan att visa vad folkspråket ”förmår” – till att det trots allt utförs regelrätta översättningar av skönlitterär text till folkspråket under en period, då samhället har definierat det symboliska och kulturella kapitalet som knutet till behärskan av lärd nylatinsk diktning.

Imitation och översättning under nordisk renässans och barock

Det är alltså ett ohistoriskt synsätt att skilja mellan ”originaldiktning” och ”översättning” under nordisk renässans och barock. Även om *imitatio* är det övergripande begreppet i ett begreppssystem, som omfattar underordnade begrepp och tekniker såsom interpretation, parafras, översättning, *aemulatio* och *cento*, skall jag nedan – utifrån en genomgång av nordisk diktning – påvisa mångfalden i detta system och därvid särskilt analysera den då gängse synen på vad som i dag betraktas som ’översättning’. Det finns ett brett spektrum av imitationsmöjligheter, alltifrån lån av allmänt kända motiv till en så bokstavstrogen översättning att den tenderar att göra en målspråkstext mer eller mindre obegriplig utan tillgång till källtexten.

En och samme författare kan i sin produktion använda sig av flera olika imitationstekniker. Stiernhielms diktning illustrerar ett antal olika typer. Hos denne möter både fri imitation av olika källor (sannolikt med *aemulatio* som mål), imitation av enstaka motiv, parafras, *cento*-teknik och mer eller mindre ”trogen” översättning. I *Hercules* efterbildas flera källor och slutprodukten blir ett verk, där de beskattade källorna harmoniskt har gjutits samman. Det rör sig om ett tålmodigt och omsorgsfullt utmejslingssarbete, som har resulterat i den svenska litteraturens kanske mest genomarbetade verk, där inte endast enstaka uttryck har vägts på guldväg utan också varje bokstav. I *Harm-skrift, öfwer den hängde Astrild* återbrukar Stiernhielm ett motiv, känt från den senantike diktaren Ausonius’ *Cupido cruciatur* men utnyttjat även av Opitz i *Der gecreutzigte Cupido* och välkänt inom emblematiken. Bakom *Heroisch fägnesång* ligger en dikt från Opitz’ *Geburt-Gedichte* (”Komm schöner Morgenstern”) och några holländska *Geboorddichte*,

de utländska förebilderna har hos Stiernhielm omvandlats till en dikt med betydande bredd och pregnans. En annan typ av imitation möter i Stiernhielms så kallade skäggdikt, en versifierad parafras över en prosatext av Moscherosch¹¹. En mer direkt översättning är författarens viola-da-gambagåta, där det stiernhielmska instrumentvalet ersätter lutan i en fransk förlaga (*Le luth* från 1600-talets början). Till *Discursus astropoeticus* har Stiernhielm enligt *cento*-diktningens regler hämtat fraser från både antik diktning och egen¹².

I sina balett- och upptågstexter har Stiernhielm haft att utgå från franska (och i viss mån tyska) källtexter. I *Then fångne Cupido* förhåller sig författaren relativt fritt till den franska källtexten och gör inte minst sitt verk till en provkarta på olika versslag (anacreontisk, adonisk, sapphisk, phaleukisk etc.), som inte återfinns i källtexten. Stiernhielms *Parnassus triumphans* är betydligt längre än det franska originalet (366 verser mot 255), vilket innebär att författaren står synnerligen fri gentemot sin förlaga. I *Lycksaligheetens ähre-pracht* däremot står Stiernhielm betydligt närmare den utländska förlagan; verket närmar sig därmed en traditionell översättning.

Emellertid finns det vid sidan av den egentliga imitationen även ett allmänt utnyttjande av traditionella motiv och idéer, ofta med sin grund i antik litteratur¹³. Hit hör motiv som tidens gång och alltings förgängelse (manifesterade bland annat i Ovidius' femtonde metamorfos), den åldrande världen och guldåldern; ett vanligt 1600-talsmotiv är flykten till det rena lantlivet (baserat på Horatius' välkända epod *Beatus ille*). Det är ofta svårt att avgöra om en diktare har anknutit till ett allmänt motiv eller om han har lånat det från en speciell dikt; i det senare fallet kan det vara ett medvetet fall av intertextualitet. Opitz bygger sin eklog *Zlatna* på Horatius' dikt, men han har medvetet – flera gånger med angivande av källor – lånat även från antika författare som Vergilius, Seneca, Sallustius och Ausonius samt från franska diktare som du Bartas, Desportes och Pibrac¹⁴. Dansken Wichmans dikt *Nesbyholm* bygger däremot – utan att källan anges – direkt på Opitz' dikt; till och med förordet till denna översättning är kopierat efter Opitz' företal till *Teutsche poemata*. Också Opitz' poem *Lob der Feldtlebens* bygger på *beatus ille*-motivet, medan dikter av Wichman, Terkelsen och von Rosenfelt såsom mer eller mindre trogna översättningar anknyter direkt till Opitz' dikt. Även Spegel har i *Den förnögde Tityus* prisat lantlivets lov efter förebild från Opitz¹⁵. I dikten *I männ af höga sinnen använder* Lucidor ett från både Horatius och Ronsard känt motiv, nämligen att vinguden prisas som glädjebbringaren och sorgbefriaren¹⁶.

Pendlingen mellan att utnyttja idéer och uppslag och att utföra regelrätta ordagranna översättningar förekommer hos nordiska epigramdiktare. Wexionius anknyter i *Sinne-afwel* till Gryphius' stringenta vanitas-sonetter liksom till dennes oden och epigram i *Kirchhofs-Gedanken*, och Arosells diktsamling *Centuria epigrammatum* är påverkad av den kände epigrammatikern Owen¹⁷. Sådana mönster möter även hos Syv, som dessutom har verterat Logau.

Gränsdragningen mellan självständigt verk, fri imitation och (ordagrann) översättning är svår att göra. I skapelseeposen *Hexaëmeron* och *Guds werk och hwila* utnyttjar Arrebo och Spegel flera förebilder och kompletterar dessutom med eget stoff; detsamma gäller Dahlstierna i *Kunga skald*. Det svenska skapelseeposet är enligt Spegels egen uppfattning närmast en fri imitation, men ibland ligger författaren så nära förebilderna att man med modern terminologi kan tala om översättning.

Motsatsen till den fria imitationen är när en översättare slaviskt följer sin förlaga. Terkelsen fördanskar ofta efter eget skön ett tyskt eller holländskt ord (ty. *vertauscht* blir da. *fortusket*); ofta ger översättningen ingen vettig mening¹⁸. Samma resultat drabbar i många fall Arrebo, som uppenbarligen inte alltid har lätt att förstå holländskan i Zacharias Heins' översättning av du Bartas' *La sepmaine*; holländska ord förändras ofta så starkt av Arrebo, exempelvis för att anpassas till meter och rytm, att texten blir oförståelig¹⁹. Den starka bundenheten vid olika förlagor visar sig även i att Arrebo kan låta ett avsnitt börja med en stark språklig överensstämmelse med en översättning av holländaren Zacharias Heins, medan slutet av samma parti ansluter till den tyska översättningen av Hübner²⁰. Spegel kan i sin version av skapelseeposet till och med integrera text från förlagornas randanmärkningar i sin egen poetiska framställning. Förhållandet är likartat hos Dahlstierna som i *Then troogna heerden* inte sällan ligger så nära Guarinis original och Hofmannswaldaus tyska översättning, att den svenska texten först blir förståelig när den jämförs med den italienska eller tyska²¹. Texttrogna översättningar av tyska psalmer leder inte sällan till osvenskhet i det språkliga uttrycket²².

En tidstypisk översättning är Lucidors *Et samtaal emellan Anna och Phillis om en möös plikt*. Utgångspunkten är dikten *Maegden-Plicht* (1618) av holländaren Cats, en populär diktare som har översatts till danska bland annat av Terkelsen och Helt. Den svenske författaren förhåller sig relativt fri och oberoende till sin holländska förlaga och följer på inget sätt originalet rad efter rad; i stället både omarbetar, förkortar och förlänger han grundtexten. I synnerhet har Lucidor en tendens att ger mer realism åt Cats' ibland något bleka framställning

(exempelvis utbroderar han på ett ställe 24 versrader hos Cats till hela 36 rader i översättningen (87–122). En lokalisering av texten sker dessutom; Cats' Domburgh, en badort på ön Walcheren, ersätts med stockholmska ortnamn som Djurgården, Liljeholmen och Brahelund. Sådana lokaliseringar är vanliga och möter även hos Terkelsen och Wichman (Opitz' *Zlatna* blir hos senare *Næsbyholm*). En detaljrik studie av omdisponering, utvidgning och förkortning föreligger av Moths danskspråkiga Ovidiusmetamorfoser²³.

På likartat sätt betar sig psalmöversättarna. I sin översättning efter Rists *Werde munter mein Gemüte* ändrar och förenklar Spegel i *Öpna tigh min munn och tunga* originalets metaforik. Även Spegels översättningar av kända psalmer av Gerhardt (*Nun ruhen alle Wälder*) och Franck (*Vnsre müden Augen-Lieder*) förenklar originalens avancerade stil: källtexternas anknytning till grekisk mytologi försvinner liksom dessas metaforer, perifraser och adjektiviska epitet; Spegel som psalmdiktare klarar inte kollisionen mellan traditionell religiös stil och retorisk barockprakt²⁴. Även innehållsligt motiverade skillnader förekommer; således mildrar och dämpar Arrhenius i *Tu lifsens bröd, o Jesu Christ*, kännetecknad av en förening av innerlighet, kärvhet och frimodig trosglädje, den nästan erotiska glöden och mystiken i Rists tyska original (*Du Lebens Brod, Herr Jesu Christ*).

Olika författare kan ha olika inställning till en källtext. Lucidors *O Ewigheet! din längd mig fast förskräcker* är en självständig bearbetning av Rists *O Ewigkeit, du Donner Worth*, medan en mer trogen översättning av samma text återfinns i en göteborgsk psalmutgåva från 1689 (*O Ewigheet! Ett dunder-ord!*)²⁵. Ibland kan en författare medvetet dölja sin omedelbara källa. Runius åberopar i bröllopsdikten *Een alwarsam vndersökning om kwinno-könetz mångahanda vrsprung* greken Simonides, men det är uppenbart att dikten är en huvudsakligen ordagrann, språkligt tyskinfluerad översättning av Titz' *Poetisches Frauenzimmer*²⁶. En svensk diktare som mer än någon annan – medvetet och öppet – använder tekniken att återanvända delar av kollegers produktion är Frese. På ett metodiskt sätt låter han i sina dikter lån från andra författares verk fungera som intertextuella ekon (jfr dikttiteln *Echo, å Sweriges allmänne frögde-qwäden*). Ofta inpassar Frese sitt lån, genom ett skickligt läggspele med alexandrinens två vershalvor, i en avslutande alexandrinhalva i den egna dikten²⁷.

Karakteristisk för översättningstekniken är annars parafrazen, ett slags självständig bearbetning, där ett givet stoff kan broderas ut på olika sätt. Parafrazen används bland annat i ett antal passionsdikter av Rålamb (*Passions historia* efter en anonym tysk *Klag-Gedicht*), Paulinus (*Den korszfeste Christus, Christus nascens* och *Christus triumphans* i

anslutning till Opitz' *Klaglid bey dem Creutze unsers Erlösers* och Daniel Heinsius' *Goddelicke Lofsang van Jesu Christo*) och Widman (*Klage-dikt öfver wårs Frelsermans Jesu Christio oskyldige lidande och död efter Flemings Klagegedichte über das unschuldigste Leide*)²⁸. Naur ansluter i *Golgotha paa Parnasso* 1689 till oratoriet *Der leidende Christus* av Klaj²⁹.

Slutligen – som en avslutning på denna kavalkad av nordiska imitationer av olika slag – skall exemplifieras några intenderade förändringar av genre och stil liksom imitationer av stil. Guarinis *Pastor fido* ligger till grund för två försök av Paulinus, det ena en parafras i annat versslag än originalets, det andra (*Parthenio klagar öfver sin Phillis död*) en mera självständig dikt i Guarinis stil. Werving har i *Narcissus war en pilt* efterbildat Marino: han säger sig ha till historien ha följt Ovidius och "till maneret Cavalier Marino"; samma källa bildar utgångspunkt för samme författares *Det hade Guden Mars*. Poul Pedersens (Philedors) versifierade översättning *Kierligheds Endrings och Undrings Speil* av en novell av Scarron (*La précaution inutile*) är ett exempel på hur en i grunden folklig berättelse kan utsättas för en stor barock orkestrering³⁰.

Noter

¹ Jämför Bo Lindberg, *De lärdes modersmål*, Göteborg 1984.

² Jfr Stina Hansson, "Affsatt på swensko", Göteborg 1982, s. 51–68.

³ Stina Hansson, *Svenskans nytta, Sveriges ära*, Göteborg 1984, s. 12.

⁴ Per S. Ridderstad, "Vad är tillfällesdiktning?", i *Personhistorisk tidskrift* 1980, s. 25–41.

⁵ Det är inte möjligt att i denna översiktliga framställning ge exakta hänvisningar till alla berörda verk. Flertalet anförda verk återfinns i editionerna *Svenska författare* utgivna av Svenska vitterhetssamfundet och *Samlade vitterhetsarbeten av svenska författare från Stjernhjelm till Dalin* samt i utgåvor av Det danske Sprog- og Litteraturselskab och i Erik Sønderholms antologi *Dansk Barokdigtning 1600–1750*, København 1969.

⁶ Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulati*, Köln 1959.

⁷ Leonard Forster, "Harsdörffer's canon of German baroque authors", i Hinrich Siefken and Alan Robinson (red.), *Erfahrung und Überlieferung. Festschrift for C.P. Magill*, Cardiff 1974, s. 32–41.

⁸ Andreas Arvidi, *Manuductio ad poesin svecanam*, Stockholm 1996, s 15.

⁹ Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974.

- ¹⁰ James Hutton, *The Greek anthology in France*, Ithaca, N.Y. 1946, s. 29 f.
- ¹¹ Bernt Olsson, "Stiernhielm och Moscherosch", i *Svensk litteratur-tidskrift* 1968, s. 39–48.
- ¹² Bernt Olsson, *Den svenska skaldekonstens fader och andra Stiernhielmsstudier*, Lund 1974, s. 224 f.
- ¹³ Denna typ av motivanvändning ligger till grund för ett verk som Carl Fehrman, *Diktaren och döden*, Stockholm 1952.
- ¹⁴ G. Schulz-Behrend, "Opitz' Zlatna", i *MLN* 77 1962, s. 398–410.
- ¹⁵ Bernt Olsson, "Okända dikter av Haquin Spegel", i *Samlaren* 1962, s. 240–254.
- ¹⁶ Fredrik Sandwalls kommentar i Lucidor, *Samlade dikter*, 2, Stockholm 1930, s. 47.
- ¹⁷ Greta Schager-Engdahl, *Svensk epigramdiktning*, Stockholm 1984.
- ¹⁸ Jfr Erik Sønderholm, "Efterskrift", i Søren Terkelsen, *Astree Siunge-Choer. Første snees, 1648*, Neumünster 1976, s. 178.
- ¹⁹ Vagn Lundgaard Simonsen ger i *Kildehistoriske studier i Anders Arrebos forfatterskab*, København 1955 flera illustrativa exempel (se exempelvis s. 122, 126, 127, 225–227).
- ²⁰ Lundgaard Simonsen 1955, s. 128.
- ²¹ Jfr Erik Noreens kommentarer i Gunno Dahlstierna, *Samlade dikter*, Stockholm 1920–1928, med bedömningar som "knappast mening", "missuppfattning", "dunkelt, troligen missuppfattat" (s. 92, 94 f., 98 f., 104).
- ²² Emil Liedgren, *Den svenska psalmboken*, 7. uppl., Stockholm 1952, s. 48.
- ²³ Poul Lindegård Hjorth, "Indledning", i Matthias Moth, *Forvandlingerne*, København 1979, s. 21–33.
- ²⁴ Exemplet är hämtade från Esbjörn Belfrage, *1600-talspsalm*, Lund 1968.
- ²⁵ Emil Liedgren, *Svensk psalm och andlig visa*, Stockholm 1926, s. 292.
- ²⁶ Ulf Gran, "En dikt av Runius och dess tyska förebild", i *Samlaren* 1962, s. 219–222.
- ²⁷ Sven Christer Swahn, *Jacob Frese*, Stockholm 1971, s. 240.
- ²⁸ Valborg Lindgärde, *Jesu Christi Pijnos Historia rijmwijs betrachtad*, Lund 1996.
- ²⁹ Peter Brask, "Om 'Golgotha paa Parnasso'", i Elias E. Naur, *Golgotha paa Parnasso*, 2, *Kommentarer og efterskrift*, København 1973, s. 191.
- ³⁰ Aage Kabell, *Don Pedro*, København 1949.