

Kaja Jørgensen

# Den himmelske Venus på Solens sfære 'en allegorisk kropp, den todelte viljen og deres moralske dialektikk'

En analyse av Beatrices allegoriske funksjon på  
Solens sfære, i den tiende sangen i «Paradiso»

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Martin Wåhlberg  
Mai 2023



Kaja Jørgensen

**Den himmelske Venus  
på Solens sfære  
'en allegorisk kropp, den todelte viljen  
og deres moralske dialektikk'**

En analyse av Beatrices allegoriske funksjon på  
Solens sfære, i den tiende sangen i «Paradiso»

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Martin Wåhlberg  
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden





Vellutello, 'First Ring of Solar spirits'<sup>1</sup>

## **Innholdsfortegnelse**

<b>Innledning .....</b>	<b>3</b>
<b>Sammendrag.....</b>	<b>5</b>
<b>Prolog: Kjærlighetens allegori .....</b>	<b>7</b>
<b>Den firedelte allegoriske metoden .....</b>	<b>10</b>
Del 1, det bokstavelige nivået .....	10
Del 2, det typologiske nivået.....	13
Del 3, det tropologiske, moralske nivået.....	22
Del 4, det anagogiske, eskatologiske nivået.....	25
<b>Konklusjon .....</b>	<b>26</b>
<b>Sluttnoter.....</b>	<b>27</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>29</b>

## Innledning

I løpet av bachelorgraden i -Allmenn litteraturvitenskap, er det ett verk blant de eldre tekstene, med unntak av Bibelen, som opptar interessen min mer enn andre: Dante Alighieris *la Divina Commedia*<sup>ii</sup>, verket hvor hele den klassiske, vestlige kanons religiøse og filosofiske moralfortellinger forenes. For det er i Dantes helte-dikt antikkens komplekse, mytologiske og filosofiske referanseverk, veves sammen med de bibelske grunnfortellingene- på harmonisk vis, omfavnet av det store kristen-allegoriske rammeverket. Slik fremtrer *Den guddommelige komedien* som et litterært vell av tradisjon, som inspirerte – og inspirerer signifikante forfattere. Av det komplekse allegoriske bildet *Komedien* utgjør, finner jeg den *tiende sangen* i Paradiso, svært representativ for verkets helhet. Dermed avgrenses oppgaven til denne delen. Vi ser her tydelig hvordan karakterene presist representerer og går i dialog med de nevnte referansene i *Komediens* kristen-allegoriske format. Ut av denne sammensetningen er det én bestanddel som overskygger de andre: fremstillingen av ‘Beatrice’, den unge kvinnen som dikteren svermer for.

Der Vergil gjerne blir sammenlignet med kristen-allegoriske figurer som Moses, kong David eller Kristus<sup>iii</sup> (Auerbach, 201), ser det ut til å være et langt bredere spekter for allegoriseringer av Beatrices karakter i Dantes *guddommelige komedie*. Likevel har flere av dem en synlig fellesnevner: Beatrices figurale fremtreden beskrives gjerne i forbindelse med den store, ubestemmelige *kjærligheten* – om det så er skrevet fra det kristen-symbolske perspektivet, som en omsorgsfull Maria eller en selvoppofrende, gudsyrdende Lucia (Giuseppe, 113), eller det tilnærmede «hermenautiske» perspektivet, der Beatrice opptrer som et gjenskinn av Beatrice Portinari: den historiske musen fra *forfatteren* Dantes liv (Arnold, 665-666). Vi kan også nevne tilfeller der karakteren sammenlignes med en bestemt ‘tilstand’ fra et allegorisk perspektiv, hvorfra blant annet Olivia Holms foreslår Beatrice som et bilde på det aristoteliske *målet*, den kontemplative *beatitudo* (109).

De nevnte tilfellene av gjentagende fortolkninger er selvsagt bare en brøkdel av de hundretalls interpretasjonene av Beatrices figur som er blitt skrevet gjennom århundrene etter *Komediens* utgivelse<sup>iv</sup>. Men, etter en rekke lesninger lik eksemplene ovenfor, er det jeg stadig vender tilbake til de samme spørsmålene: *hva* er det med Beatrices karakter, som fører så mange fortolkninger i retning av den ubestemmelige *kjærligheten*? Og *hvordan* har det seg at Beatrice tilegnes rollen som pilegrimens veileder *mot* *kjærligheten*, samtidig som hun gjerne

sammenlignes *med* kjærligheten? I et forsøk på å besvare disse spørsmålene, vil bacheloroppgaven undersøke Beatrices allegoriske *funksjon*, som en følge av hvordan karakteren *fremstilles*. En sammensetning vi introduseres for; under den tiende sangen på solens sfære.

På grunnlag av dette er problemstillingen: *Hva er Beatrices allegoriske funksjon i den tiende sang på solens sfære? Hvordan reflekterer dette karakterens helhetlige betydning for Komedien?*

Det er i den tiende sangen vi presenteres for sammensetningen av de tilsynelatende gjentagende motivene, som utgjør Beatrices funksjon i *Den guddommelige Komedien*. *Komedien* består av hundre sanger, fordelt på tre deler: «Inferno», «purgatoriet» og «paradiso». Verkets to første deler, representerer hovedkarakteren Dantes katabase gjennom helvete, som består av inferno og purgatoriet. Her ledes pilegrimen Dante, av den historiske skikkelsen Vergil, den romerske poeten. Etter Vergil har ført Dante gjennom helvete og presentert ham for en rekke sjeler fra etterlivet – inntreffer Dantes andre veileder, Beatrice, ved terskelen til himmelriket. Av de trettitre sangene som utgjør himmelriket, er det i den tiende sangen, på solens sfære, jeg mener å finne et utvalg av komediens karakterer, også kalt sjeler, som medbringer et svært viktig nivå for oppgavens tilnærming til Beatrices allegoriske funksjon. De tolv karakterene som presenteres i den tiende sangen, er nemlig basert på svært innflytelsesrike, historiske personer, som forbindes med en antikk-inspirert teologi. Deriblant Thomas Aquinas og kong Salomo. Referansene sjelene tilfører komedien, er i mine øyne, veien til å forstå Beatrices karakter, fordi hun er Dantes kristenmoraliske veileder. Oppgaven vil derfor konsentrere seg om passasjen viet den tiende sangen på solens sfære.

Oppgaven vil følge en allegorisk tolkningsmetode som var vanlig i Dantes egen tid: nemlig *quadriga*; den såkalte firedelte allegoriske tolkningsmetoden. Metoden var i middelalderen ansett for å være en generell allegorisk tilnærming til lesninger av Bibelen. I Dantes brev til Can Grande<sup>v</sup>, ber poeten sin gode venn og leser om å utøve en *quadriga* av sitt *eget* verk, *Den guddommelige komedien*<sup>vi</sup>. Forfatteren oppfordrer altså leseren til å anvende metoden i møte med sitt eget epos. Mitt ønske om å bruke den firedelte allegoriske metoden; er imidlertid ikke bare et blindt svar på Dantes oppfordring, men også et aktivt valg. Ved å benytte denne lesemåten mener jeg at man kan synliggjøre tekstens komplekse og flertydige referanseverk. Slik vil man også legge til rette for å forstå Beatrices *funksjon*.



Allegorien var i Dantes tid, som nå, et nokså svevende paraplybegrep over ulike billedliggjørelser av språkets konkrete egenskap. Jeg vil derfor legge til grunn en beskrivelse av allegorien i middelalderen, slik den kommer frem i C. S. Lewis' berømte studie *The Allegory of Love* fra 1936. Her beskriver Lewis hvordan den såkalte *høviske kjærligheten*<sup>vii</sup> innlemmes i et fornyet, kristenallégorisk språk i overgangen fra den stoiske moralfilosofien til den middelalderske kristenmoralen. Den første delen av teksten vies dermed til den kristenmoraliske allegoriens tilblivelse i henhold til C. S. Lewis. Deretter følger oppgaven de ulike allegoriske nivåene i *quadrige* (den firedelte allegoriske tolkningsmetoden), det vil si det *bokstavelige*, det *typologiske*, det *tropologiske* og det *anagogiske* nivået.

Oppgaven får dermed følgende struktur:

Prolog med C.S. Lewis' tese om middelalderens allegori. I. En gjennomgang av det første nivået av den allegoriske tolkningsmetoden. Her presenteres den bokstavelige handlingen i passasjen jeg vil fokusere på i *Den guddommelige komedien*. II. En analyse av det typologiske landskapet, fortsatt i henhold til *quadrige*-metoden. Dette avdekker fortellingens sammenheng med det kristen-allegoriske og; filosofiske perspektivet. Dette er stedet hvor Beatrices allegoriske kropp tar form. III. En fremstilling av moralens syntese trukket ut av de tidligere bestanddelene av den firedelte allegoriske analysen. Vi møter her den kristne verdensanskuelsen. IV. En analyse av hvordan passasjen kan leses i et eskatologisk perspektiv; altså i henhold til den teologiske tradisjonens lære om tiden etter Kristus og menneskehetens søken etter 'veien videre'. Hvordan kan vi bruke tekstens formål i et eskatologisk perspektiv?

-Sammendrag

Oppgaven presenterer først C. S. Lewis' tilnærming til allegorien, både formmessig, historisk og tematisk. Vi vil se hvordan allegoriens dialektiske oppstandelse gir en forsmak på de moralske bevegelsene som vi vil vise i de fire nivåene av den allegoriske lesemetoden. Denne sammenhengen vil i løpet av oppgaven bli en gjentagende tilnærming til tekstens dypere nivå: både for de typologiske typenes funksjoner og representasjoner, men også for moralske lesninger av de tilsynelatende bokstavelige, formmessige detaljene. Slik vil vi få et grundig innblikk i den firedelte allegoriske lesesmetodens komplekse, kontrapunktiske søken etter dypere mening – for i denne lesningen hender det at de store sammenhengene «stiger fram av dypet, hver og en med sin spesielle tonalitet» – hvor opplevelsen av *Komediens* grunntoner først fremtrer idet vi har beveget oss på tvers av de ulike nivåene (Auerbach, 199). Slik kan

*Komediens* meningsdannelse klargjøres for oss lesere. Ved å utføre en firedelt allegorisk lesning av passasjen som er valgt ut for denne oppgaven, vil vi tilnærme oss teksten gjennom fire ulike innganger. Under disse fire nivåene får Dantes *Komedie* utfolde litt av sitt brede referanseverk.

Vi vil gå gjennom det konkrete handlingsløpet i den tiende sangen i solens sfære, hvor Dante veiledes av Beatrice til solens første sang, der han lærer å tale selv og for første gang ser direkte mot lyset, mens synsvidden tidligere var begrenset til Beatrices refleksjon av de sterke strålene. For dette, blir Poeten, altså Dante, belønnet med sang og dans fra det glødende himmelhjulet, bestående av de tolv teologene som ledes av Aquinas og Salomo. Vi vil gjennomføre en undersøkelse hvor konkrete historiske skikkelser og idéer studeres ut fra et typologisk perspektiv, det vil si hvordan de foregriper karakterene og hendelsene i den tiende sangen i solens sfære. Vi vil gå ned til underverdenen, hvor karakterene Farinata og Cavalcante representerer den epikureiske motsetningen til Sannheten som senere blir utdypet og speilet i den himmelske sfæren. Etter dette ledes blikket oppover igjen, med en innledning av purgatoriets stigende skjærsildsfjell, hvor vi skimter frelseplanen som skal vise seg å bli et av *Komediens* tematiske hovedstykker. Vi studerer en bevegelse 'fremover', mot de mer grunnleggende, filosofiske bestanddelene av den teologiske, typologiske lesningen som gjenforener med teologene Aquinas og Salomo.

Vi vil se hvordan Aquinas antikk-inspirerte filosofi, speiles i denne bevegelsen som på mange måter samsvarer med Lewis' tolkning av allegoriens tilblivelse: som en dialektisk moralsk bevegelse av den todelte viljen, mot det store målet om å oppnå den 'spiritualiserte eros' – Høysangens opphøyde (allegorisererte) *amor carnalis*. På dette punktet ser vi nærmere på Beatrices fremstilling, som både prosessen og representasjonen av begjærets idealiserte tilblivelse og funksjon. I en typologisk sammenligning av Kirkens og Beatrices figur, vil vi studere allegoriens muligheter til å romme både bevegelsen og målet, i Kirkens typologiske figurasjon som speiler Høysangens kristen-allegoriske formål under de siste verselinjene av den tiende sangen i solens sfære. Her samler de allegoriske elementene i en moralsk dimensjon og benytter det kristen-allegoriske språket til å reflektere over ferden videre.

## Prolog: Kjærlighetens allegori

«...and every libidinal investment is *either* a snare that death sets for the desiring subject *or* a movement of the soul toward the eternal and unchangeable, in whose bosom there are no farewells»

-Henry Staten

I C. S. Lewis' *The Allegory of Love*, beskriver han, som nevnt, allegoriens fremvekst i middelalderlitteraturen. Her viser Lewis til ideen om fenomenets tilblivelse utfra en historisk, moralsk pendelsvingning, en dialektisk bevegelse fra antikkens aristoteliske dygdetikk, til den romerske- og kristne moralismen. Fenomenet som førte til bevegelsen bak denne fremveksten, beskriver Lewis som vårt møte med *den todelte viljen*, vår «bellum intestinum» (Lewis, 60). Den todelte viljen viser til menneskets indre konflikt mellom det rasjonelle 'gode' og det begjæret vi innehar. Under den romerske konseptualiseringen av menneskets feilbarlige natur (vårt todelte sinn), ble rasjonalitetens og begjærets ambivalens *billedliggjort* med tanken og teksten om synden og fristelsens naturlige tilstedeværelse (Lewis, 60). Ordet om den todelte viljen hadde synliggjort en indre bevegelse, som i Lewis' øyne er selve *allegoriserings* *prosess*. En prosess Dante, ifølge Lewis, beskrev som «an accident occurring *in* a substance» (Lewis, 47).

Moralens betydning for allegoriserings tilblivelse, beskrives av Lewis i grove trekk ved å dele historien i tre tilnærminger til 'fristelsen':

«Take away the concept of 'temptation' and nearly all that we say or think about good and evil would vanish into thin air. But when we first opened our Aristotle, we found to our astonishment that this inner conflict was for him so little of the essence of the moral life, that he tended to thrust it into a corner and treat it almost as a special [...]. The really good man, in Aristotle's view, is not tempted.»

Den gode mannen, den dygdige, var med andre ord ikke fristet i det hele tatt. Det fantes ingen indre konflikt, eller motstand mot det gode. Balansen var for ham naturlig. «Now, when we turn to the moralists who lived under the Roman Empire, all this is changed: [...] they were certainly more concious of a difficulty in being good» (Lewis, 59). Den stoiske tilnærmingen til den gode, dydige livsførselen, var basert på kampen mot fristelsene som er integrert i vårt syndige 'jeg'. Her var det likevel ikke med skam at den moralske tilnærmingen baserte seg på

konseptet av en iboende tiltrekning mot begjæret. Lysten ble heller ansett for å være et uunngåelig og naturlig faktum. Seneca beskrev det slik, at: «Even divine Nature, even in her prime, cannot make virtue a gift» (Lewis, 60). Begjærets tilstedeværelse var for romerne ingen mørk dom over menneskeheten, men «[...] merely an accident of the moral life; they are its essence» (Lewis, 60). Fristelsen er med andre ord, ifølge Lewis, en integrert del av mennesket, en katalysator for vår indre konflikt, som kan lede mot det rasjonelle gode..

Kristendommens tilkomst, noen hundre år etter Seneca, bar heller ingen tvil om menneskets naturlige feilbarlighet i kampen mot fristelsen. Syndefallet påførte i sannhet etterskjelvinger i oss alle. Middelalderens kristenmoralske preken, var som den av stoikerne, dypt integrert i begjærets problematikk. Spørsmålet om hvordan begjæret kom til, var derimot ansett for å være et resultat av det første, konkrete syndefallet og intet ‘uhell’ oppstått i vår natur. Dette tillot en stadig sterkere polarisering av det gode og det onde, som her var svært *synlig*. Om vi summerer de tre vekslingene, er det altså en tydelig fellesnevner: moralens fokus på *konflikten* som oppstår i menneskesinnets rasjonelle møte med begjæret. Et møte Lewis beskriver som en viktig oppdagelse, nemlig den nevnte visualiseringen av «[...] the divided will, the *bellum intestinum*» (60). Det todelte sinnet var her blitt etablert i moralens språk. Og i denne synlige bevegelsen som dytter og drar i oss, er det at Lewis påpeker:

[...] that to fight against ‘Temptation’ is also to explore the inner world; and it is scarcely less plain to do so is to be already on the verge of allegory. We cannot speak, perhaps we can hardly think of an ‘inner conflict’ without a metaphor; and every metaphor is an allegory in little» (60).

Ved den moralske utviklingen oppstod altså allegoriens språk i den middelalderske litteraturen så vel som i den enkeltes tanke (Lewis, 60). I dette billedspråket er det vi finner et annet paradoks.

Ved innlemmelsen av allegorien forekom en naturlig ufarliggjørelse av de mytologiske gudene og ‘typene’ som tidligere ble brukt i antikkens store heltedikt. Men, «The root of this [allegory] as we have seen is twofold;», for på den ene siden er det slik at gudene overføres til rene personifiseringer, typer underlagt den Éne- men denne kristne figuraliseringen av gudene innledet dessuten, paradoksalt som det er, «[...] a widespread moral revolution [that] forces men to personify their passions» (Lewis, 63). Sekulariseringen av det antikke, mytologiske språket, ledet til en ufarliggjort, billedlig utvidelse av det ‘romantiske’, av fantasien som «[...] the ‘other world’» eller det ‘Jordlige Paradis’ (Lewis, 75). Et landskap som ikke lenger var

begrenset av religiøse dogmer. Allegoriseringsens språklige potensiale åpnet for den kristne poeten: et nivå av Eros' lengsel (75).

For å eksemplifisere dette moralske paradokset ved den kristen-allegoriske fortellingsmetoden, bringer Lewis opp biskop Ennodius fra det femte århundre etter Kristus (77). Lewis siterer Ennodius' epithalamium<sup>viii</sup>, der Venus vandrer omkring og leker i Hagen, alene (77). Cupid, eller *Eros*, kommer og forstyrrer henne: «We have lost our old empire. Cold virginity possesses the world. Arise! Shake off your sleep» sier han (Lewis, 78). Eros' mor kommer inn og avbryter: «We shall be all the stronger for our rest. Let the nations learn that a goddess grows in power when no one thinks of her» (78). Hadde ikke den greske gudetroen blitt fratatt sin religiøse funksjon i den kristne allegoriseringsen, ville ikke Ennodius ha kunnet skrevet dette diktet, som svever mellom det jordlige paradisi fantasi og den kristne asketiske moralfortellingen (78). I dette språket er det at Lewis våger å antyde en tolkning av Ennodius dikt, hvor «it is as if a mischievous spirit of prophesy took the pen out of his hand and wrote for us the history both of allegory and of courtly love» (78). Påstanden Lewis fremlegger her, er svært viktig for oppgavens undersøkelse av Beatrices allegoriske funksjon. For i den følgende teksten er det nemlig *Beatrice* som trer frem som den 'himmelske Venus', - et resultat av den kristenmoralske allegoriens paradoks.

## Paradiso X

### Solen



Giovanni di Paolo, *Sphaera del Sole*.

### Del 1,

«[...] the literal or historical level of understanding»

(Brumble, xxiii)

I den 'bokstavelige' delen av den allegoriske lesningen, fremstilles handlingen som den står på papiret, uten videre tolkning. I boken *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance* påstår David Brumble at det også er muligheter for et nivå av historisk lesning, altså hvordan et verk kan relateres til historiske, virkelige forhold (23). Men det handler altså også om hva som faktisk, bokstavelig talt, utgjør stoffet i en visuell eller skriftlig fremstilling. Jeg vil derfor gjøre en bokstavelig gjennomgang av oppgavens utvalgte passasje: den tiende sangen på solens sfære. Vi vil dermed samtidig få en gjennomgang av handlingsforløpet i denne delen av *Den gudommelige komedie*. Dette etterfølges av en historisk del hvor karakterene presenteres skjematisk i forhold til de historiske skikkelsene de refererer til i Dantes samtid, og tiden før ham. La oss begynne med det førstnevnte.

Den tiende sangen av Paradiso åpnes ved at Dante beskriver synet av Gud, i de høyere delene av himmelen: “Sjåande på sonen sin med den kjærleik/ den eine og den andre evig andar, / det fyrste og useielege verdet” (Par. 1-3, X). Poeten oppfordrer oss til å se mot lyset og dets ‘form’. Han sikter til treenigheten.

Beatrice beveger Dante fremover så “brennsnøugt” at poeten ikke vet hvor han er på vei, før han selv evner å kikke mot den nye sfæren, som i denne omgang er *solen* (38). Dante mestrer her å se i «lys og ikke farge» (Par. 42, X). Han forklarer leseren at synet foran ham, ikke lenger kan gjengis i ord. Her ber Beatrice ham takke Gud, og det gjør han. I løpet av bønnen han fører i takknemmelighet for Herren, er det at Beatrice (for første gang i Komedien) faller ut av poetens synsvidde, og- om bare for et øyeblikk, er hun glemt. “Ho mislikte det ei; men lo slik av det/ at glansen frå dei leande augo hennar/ delte mitt bundne sinn på fleire saker” (Par. 61-63, X). Når synet så rettes tilbake mot Beatrice og landskapet de befinner seg i, ser paret et hjul av lys som danner en ring omkring dem: “Eg såg no fleire lyn med livleg ljuskraft, /gjere av seg ein krans, av oss eit sentrum», sier Dante og beskriver den skinnende sirkelens konsentriske formasjon om musen Beatrice, og ham selv (Par. 64-65, X).

Ildsjelene synger og danser i sirkulære bevegelser. De utgjør tre rotasjoner omkring paret: «slik stjerner gjer det nær dei faste polar» (Par. 78, X). Dante beskriver dem nærmere: «dei tyktest kvinner, ikkje løyste or dansen, / men som tagale stanar opp og lyder, / til dei har fanga opp dei nye tonar.” (Par. 79-81, X). Ut fra disse tonene er det at Dante blir fortalt av en stemme iblant dem, at Guds lys skinner fra ham. Dermed fortjener poeten å bli tildelt alt han begjærer, for: «den som deg nekta vinen frå sin flaske, / mot torsten din, ville ikkje vere i fridom, / lik vatnet, om det ikkje renn mot havet» (Par. 88-90, X). Etter en stund, er lykken ildsjelene frembringer, så sterk at Dante og Beatrice tar en pause fra dansen. Sirkelen brytes. En av sjelene trekker ut av formasjonen og presenterer seg selv. Det viser seg å være Thomas Aquinas fra den Dominikanske ordenen. En av de viktige formidlerne under gjeninnføringen av Aristoteles blant de lærde kristne. De elleve andre sjelene følger etter, med Beatrices tillatelse, i en lang introduksjonsrunde.

For å eksemplifisere mulighetene som byr seg ved den historiske lesningen av det første allegoriske nivået, vil jeg presentere sjelens historisitet, altså hvordan de refererer til virkelige historiske personer, i et skjema basert på Ullelands instruktive fotnoter:

Thomas Aquinas	«Thomas Aquinas (1225-1274), italiensk teolog og filosof, dominikanar» (502).
----------------	---

Albertus Magnus	«Albert den store (1206-1280), tysk skolastikar, dominikanar» (502).
Gratian	«eller Gratianus, 1100-talet, italiensk teolog og jurist, grunnla kyrkjeretten» (502).
Pietro	Pietro Lombardus (ca. 1100-1160), italiensk skolastikar. I føreordet til sitt hovudverk, <i>Sententiarum libri IV</i> , seier han at verket er ei lita gåve til Kyrkja» (502)
Kong Salomo	Salomo er ikke tildelt en introduksjon av Ulleland, siden hans navn er velkjent. (Salomo var Israels konge, og kjent som forfatteren av <i>Høysangen</i> ).
Dyonysius Areopagite	«athenar som skal ha vorte omvend av Paulus og Athens fyrste biskop. Det kjende verket om dei himmelske hierarkia, som Dante her (Par. X, 115-117) viser til, er eigentleg skrive på 400-talet [...], men på Dantes tid tillagt D.A.» (502).
Paulus Orosius	«(ca. 400) romersk teolog og historikar, elev av Augustin.
Boethius	«Det er her tale om Anicius Manilus Severinus Boethius (ca. 480-524-5), romersk filosof og statsmann» og hans hovedverk var « <i>De consolatione philosophiae (Om filosofiens trøyst)</i> » (503).
Isidore av Seville	Isidor (ca. 560-636), erkebiskop i Sevilla, ein av mellomaldarens lerdaste menn» (503).
Beda Venerabilis	«(B. den æreverdige) (673-735), angelsaksisk lærd, klosterbror i Yarrow» (503).



Richard av St. Victor	«[...] prior i Sankt Victor-klosteret ved Paris; skreiv mange lærde, teologiske ver; var eigenleg skotte» (503).
Siger fra Brabant	«(ca. 1240-1282), nederlandsk skolastikar, underviste ved universitetet i Paris» (504).

Ved den 139. verselinjen avsluttes oppsummeringen av de tolv teologenes introduksjon og Dante beskriver deres helhetlige formasjon,

Dinest lik den klokka som kallar på oss,  
i den timen då Herrens brur seg reiser  
i song til brudgommen, så han skal elske,  
for eine delen dreg og skyv den andre  
og slær 'ding', 'ding' med slik ein ljuvleig tone  
at ånda som en velbudd, svell av kjærleik;  
slik såg eg dette himmelsæle hjulet  
gå rundt og tone røyst mot røyst i samklang  
og i ljuvleik ein berre kan få røyne  
på den staden der gleda varer evig.

Slik avsluttes solens sang, med en beskrivelse som gjenspeiler dens begynnelse: Der hvor Gud og sønnen ser på hverandre og treenighetens strålende form fullbyrdes for poetens øyne, gjenspeiler det himmelske hjulet dens konsentriske formasjon av lys, som til sist speiles i «herrens brur», kirken, som kaller «tilottesong» (Oveland, 504).

## Del 2,

«[...] the typological level»

Det typologiske nivået, er av åpenbare grunner det mest komplekse nivået av den firedelte allegoriske lesemåten fire deler. Brumble påstår at Dante selv kaller dette nivået for «the level of allegory», hvor de dypere sannhetene tar form (23). Den originale typologiske lesningen var forbeholdt Bibelen, med såkalte typologiske elementer, det vil si tematiske forhåndsglimt av hendelser som i gamletestamentet ble ansett å forespeile hva som skulle skje

i det Nye Testamentet. Men, som nevnt, er det i Dantes brev til Can Grande, at han påståelig overtaler sin venn til å anvende denne lesemetoden for forståelsen av hans eget verk. Dermed vil vi, i vår tilnærming til passasjen i den tiende sangen, i henhold til dette andre nivået, besvare Dantes bønn så godt det lar seg gjøre. Før denne komplekse lesningen får utfolde seg, er det likevel enkelte deler som må oppklares- og utvides. Bibelreferansene Dante integrerer i Komediene, har nemlig gjennomgått tidens antikk-inspirerte *filosofiske* transformasjon: Noe jeg påstår er et svært viktig grunnlag for alle andre allegoriske lesninger av *Komediene*. Derfor er det nå jeg innlemmer det filosofiske elementet i «Dantes realisme» (Auerbach, 197). Slik forstørres og forenkles leserens perspektiv på sammenhengene som avdekkes i den helhetlige allegoriske tolkningen. La oss konsentrere det tekstlige arbeidet, mot dets essensielle bestanddeler og deres synlige sammenhenger.

Der hvor det første nivået avsluttes, er det vi innleder det andre. For, i motivet hvor kirken ringer omkring de dansende sjelene i lys og harmoni- er det vi finner dets motsetning ved begynnelsen av Infernos tiende sang, der epikureerne ligger begravet på den Gudløse kirkegården og allting står stille.

Poeten følger skjelvende sin veileder «randt i hælane», til Vergil ber sin elev om å snu seg (Inf. X, 3). Dante nøler. «[...] kva går det av deg?» spør Vergil oppgitt og beveger dem videre (Inf. X, 31). Slik lærer den engstelige eleven å se det skrekkelige i øynene. Vergil ber poeten «vege orda» sine i møte med det som venter (39). Med tanke på det første nivået, ser vi her, hvordan Vergil foreskygger den bevegende kraften Beatrice utøver under solens sfære- på den andre siden av kosmos. I denne åpenbare typologiske sammenligningen, opptrer samtidig en ofte utelatt del av karakterenes *ulikhet*.

La oss rette blikket mot Paradiso, til sekvensen hvor Beatrice oppfordrer Dante til å be en bønn, med *egne* ord. Resultatet av dette, er nemlig svært interessant i sammenligning med Vergil. Idet Dante uttaler sin bønn, er det at hans lidenskap for Gud «myrkner Beatrice ut i gløymsla» (Par. X, 60). Her bryter Pilegrimen dynamikken som engang utgjorde hans forhold til Vergil. For, i dette øyeblikket står Dante for første gang i komediens hele, på egne ben, idet han ser *direkte* mot sola. Her innfrir Beatrice løftet Vergil kom med i de siste linjene av infernos tiende sang: «Når du står andsynes den ljuve strålen /frå ho som ser alt med sitt vakre auga, / skal du av ho få vite all din livsveg» (Inf. X, 130-132). I motsetning til Vergil, evner Beatrices å lære pilegrimen Dante å finne sin *egen* retning gjennom livet, i løpet av ferden gjennom etterlivet. Retningen Vergil tar, fører derimot poeten til sjelene i helvete, som representerer den stillestående skjebnen, til dem som har *passert* livet uten evnen til å se forbi

det. Resultatet av dette er en forvrengt retrospektiv verdensanskuelse. Den bevegende kraften Beatrice fremprovoserer i poetens indre, lærer isteden poeten å vende blikket direkte mot lyset. Slik tar han det første skrittet i retning av den guddommelige planens formål: Dante lærer å se potensiale for det gode i den frie viljen. Et formål som ikke er like tydelig i Vergils tilstedeværelse og veiledning- selv om vi ikke må fraskrive funksjonen hans i den helhetlige pilegrimsferden gjennom etterlivet: som leder til det samme *målet*. Men hva er det med Beatrices figur, som driver Poeten til et høyere nivå av egenvilje under ferden mot de høyere formålene? Jo, det er alt hva den himmelske Venus, den allegoriserte kvinnen *i en kropp*- kan frembringe. Kraften som fører poeten fremover, er her basert på det ‘skinnende’ *begjæret* hun setter til livs som poetens muse: For, det er først når Dante vender seg til det blendende gjenskinnet av ‘Guds skjønnhet’, at han lærer å se på egenhånd. Hvordan dette kjødelige *begjæret* skaper bevegelsen som overgår Vergils lære, skal vi belyse under oppgavens *filosofiske* del – og da spesielt under Kong Salomos figurale representasjon. For å komme dit, må vi først presentere figurene som bærer frem de dødes perspektiver- på ‘syndens’ side av filosofien.

«Sin kyrkjegard dei har på desse kantar, / Med Epikur alle hans fylgjesveinar, / som hevdar sjela døyr saman med kroppen» (Inf. X, 13-15). Dante beskuer den delen av helvete, hvor følgerne av Epikur ligger begravet i kister omkring ham og Vergil. Epikurs grunnfilosofi forklares av Vergil, som tanken om at kroppen og sjelen dør samtidig. En idé som oppfordrer til et mer eller mindre hedonistisk livssyn, hvor det største *begjæret*, naturlig nok- forblir på jorden. Det er som Wentworth skriver om Epikur i verket *Epicurus and His Philosophy*: «He exalted Nature as the norm of thruth, revolting against Plato, who regarded Reason as the norm and hypostatized it as a divine existence» (7). Epikur lot altså det ‘guddommelige’ renne ut av det jordlige livsvellet og inn i tomrommet som ventet både kropp og sjel, ved livets ende. Vår Natur var for epikureerne forbeholdt det jordlige *begjæret*. En skjærende motsetning til moralfilosofien som representeres av Thomas Aquinas. La oss her begynne med helvetes typologiske, forespeilende representanter for den tiende sangen: Infernos hovedkarakterer Farinata og Cavalcante.

I Auerbachs *Mimesis* er «Farinata og Cavalcante» tittelen på det kapittelet som omhandler Dantes *Komedie*. Slik indikerer Auerbach karakterenes betydelige typologiske funksjon, som forespeilinger av Komediens gjentakende moralske problemstillinger. Farinatas inntreden innledes med uttalelser fra en ukjent kilde, som «maler med mørk stemme» (Auerbach, 183). Deretter reiser sjelen kroppen sin opp fra graven: «her beskrives- like høy og abrupt som hans legeme- Farinatas liksom overnaturlige store, moralske skikkelse» (183).

Allerede nå, kan vi trekke en tematisk sammenligning mellom Farinatas- og Aquinas' inntreden. Hvor Ordet trekker ut i luften, før kroppen trer frem og presenterer sangens mest fremtredende karakter. Men, der Aquinas trer ut av den dansende sirkel, med viten og vellyst- er det at Farinata reiser seg med gruvekkende murring og hedonistisk håpløshet.

Farinata ber om å få vite hvor Poeten kommer fra. Dante legger ut om sin Guelfiske slektshistorie, hvorpå Farinata svarer med «bister tilfredshet» (Auerbach, 184). Grunnen til dette er simpelthen den, at Dantes slekt ble forvist fra byen, av den familien de engang selv forviste (Ghibelinerne). Farinata og Dante representerer altså hver deres side av konflikten. Før vi rekker å høre mer om saken, stikker Cavalcante hodet opp av graven og spør etter sin sønn. Dantes reaksjon røper sannheten om hans bortgang fra jorden, og sjelen gråter. Her viser den fortapte Cavalcante en sterk sorg og kjærlighet, som utløser leserens medynk. Uttrykkelsen av kjærlighet under infernos tiende sang, leder oss til den sjelen som elsker *sterkest* av de tolv teologene: «Det femte ljuset som [...] / andar slik av kjærleik at heile verda / der nede har hug te høyre tiende om det» (Par. X, 109-111). Her sikter poeten til Kong Salomo, den andre, fremtredende ånden på Solens sfære. Cavalcantes typologiske motstykke.

Infernos karakterers interesse for det *jordlige livet*, er et delt engasjement de uttrykker i samtale med Dante. Her kommer deres filosofiske tilhørighet til syne, for besettelsen av de jordlige, *materielle lystene*, gjenspeiler epikureernes manglende tro på den guddommelige planen. Slik som Platons hulemennesker vender seg mot skyggene- er det som Farinata uttrykker; at sjelene kun evner å se de tingene «[...] som ligg langt ifrå oss; / så mykje ljus gjev den høgste førar» (Inf. X, 100-102). Ved å begrense troen deres til det jordlige livet, begrenses også synsvidden, lik språket og lykken, til alt som består er et gjenskinn av den fjerne frelsen: For i sjelenes manglende tro og vilje, er det at blikkene deres vendes *bakover* (Auerbach, 199). Et perspektiv, som undergår en endring i løpet av den tiende sang av Purgatoriet.

I Purgatoriets tiende sang er Dante og Vergil ankommet det første traverset av Skjærsildsfjellet. Stolthet har ført sjelene hit. Etter å ha klatret i villrede, havner poeten og hans verge på en fjellhulle som er tre ganger en mannshøyde omkring dem. En passende formmessig speiling av den konsentriske ringen vi møter i Paradiso's tiende sang, hvor det lysende hjulet danser *tre* ganger omkring Poeten og Beatrice. På motsatt side av plataet er det en rekke inngraveringer i sten. Det er vakre motiver av engelen Gabriel, som engang brakte frelsens budskap til mennesket, da han ga Maria ordet om barnet hun bar på (Lucas, 1:26). Maria er selv avbildet så detaljert at det nesten virker som at Dante hører bønnen som gis

henne. Vergil ber Dante bryte sitt fastlåste blikk. Her kan vi trekke linjer tilbake til bønner Dante forsvinner i, før Beatrice bringer ham tilbake med latter, som i denne betydningen er et bilde på *lys*: det lyset som i Paradiso sees, 'istedenfor farger' (Par. 42, X). Guds lys og ingen malt representasjon i fargene vi tilegner gjenskinnet av det. Fra dette perspektivet er kunstverket i purgatoriet *fargen*, altså speilingen av *lyset* Dante observerer under den tiende sangen i Paradiso. Kunstverket i purgatoriet foreskygger altså tematikken omkring menneskets mimetiske forståelse av skjønnheten. I Purgatoriet, som i Inferno, er vi nok en gang presentert for menneskets søken etter mening i det forgjengelige, materielle. Likevel er det en justering som har hendt fra Inferno til Purgatoriet. Poetens blikk er ikke lenger vendt bakover. For idet Vergil bryter Dantes blikk, vendes det endelig oppover (Auerbach, 199).

I den tiende sangen i Purgatoriet er det likevel ikke himmelen Vergil oppfordrer Dante til å betrakte, men heller den stønnende strømmen av krokboøyde sjeler, som klatrer oppover Skjærsildsfjellet. Botsøvelsen beveger dem videre, og symboliserer slik en fremtid. Med synet av kroppene, leder altså Poeten og læreren hans blikket *oppover*, i motsetning til Cavalcante og Farinata-, men Dante og Vergil evner enda ikke å se forbi helvetes skyggelandskap. Først på solen er det endelig at Beatrice lærer Dante å løfte blikket, for å søke den *opphøyde meningen* fremfor dens materielle gjenspeiling: Et viktig moment under pilegrimens løsrivelse fra de lavere sfærene.

Vi har nå utforsket Cavalcante og Farinatas stillstand i deres gudløse, materielle verdensanskuelse – hvor allting beveget seg baklengs, mot det jordlige. Deretter vekslet vi over til Purgatoriet, hvor sjelenes langdryge botsøvelse utvidet vår synsvidde. Ved å bevege seg videre gjennom botsøvelsen, representerer sjelenes *nåtidige* muligheter for å rette seg opp (bokstavelig så vel som metaforisk) for igjen å *se* Guds Plan og frelsen der *fremme*. En drastisk utvidelse av perspektivet, som forekommer ved terskelen til den tiende sangen i både Purgatoriet og Paradiso. Auerbach presiserer fremdriften slik «[...] at jo høyere vi kommer desto tydeligere sees den jordiske eksistens i sammenheng med dens gudommelige mål» (199).

Forbindelsen mellom det jordlige, materielle og det gudommelige målet (frelsen), oppstår først idet vi frembringer et dypere nivå av forståelse for sammenhengen mellom karakterene fra den tiende sangen på solens sfære – og motsetningen deres, i de typologiske, *foreskyggende* karakterene: Farinata og Cavalcante. Der de to epikureerne medbringer fortellingens gudløse filosofi, opptrer de tolv *teologene* på solens sfære, som en åpenbar motpol til epikureernes tankegods. Men deres sammenheng er mer nyansert enn som så: Ved å analysere teologenes tankegods fra et historisk perspektiv, slik Brumble foreslår, hender det

nemlig at 'helvetes' personifiseringer belyses på ny (23). For i denne firedelte lesningen er typologiens fremtredende sannheter aldri tilskrevet en lineær bevegelse. Istedet ser vi at figurene «[...] stiger fram av dypet, hver og en med sin spesielle tonalitet, i et kontrapunktisk forhold til hverandre» (Auerbach, 199). Ved å belyse disse kiastiske sammenhengene mellom typene i Komediene, er det også at Beatrices allegoriske kropp tar form.

Hva alle tolv sjelene på solens sfære har til felles, er deres teologiske arbeid i løpet av det jordlige livet. Livsvirket deres forenes i samklang med fellesinteressen for den gresk-antikke, filosofiske tilnærmingen til lesninger av Bibelen. Forbindelsen her, er ingen tilfeldighet i utvalget av Dantes tolv teologer, men en grunnleggende del av tekstens fremdrift mot den teoretiske bevegelsen som utgjør en viktig del av Beatrices allegoriske hele. For å utdype denne påstanden vil jeg tillate meg en introduksjon av de to ildsjelene som utøver det viktigste bidraget til komediens kristenmoraliske klangbunn. Emnene som introduseres vil innebære Aquinas' teori om synd og begjær, satt opp mot Origens tolkning av Salomos *Høysang*. For å utføre dette bør vi ta for oss deres uskrevne fellesnevner: nemlig Platons *Symposium*. La oss begynne med det sistnevnte.

I Henry Statens bok *Eros in Mourning*, presenterer han Platons *Symposium* som grunnteksten bak «the tradition of transcendence», i betydning av den vestlige litteraturens *transenderte Eros*, altså poetens høviske tilnærming til det begjærte objektet han beskriver (1). Utfra Platons *Symposium* henter Staten frem et sitat fra dialogen mellom Diotoma og Sokrates, hvor profetinnen Diotoma «[...] gradually unfolds for him [Sokrates] the inner essence of desire, its aim at the absolute, time-mastering presence of the desired good:

Diotoma: Then may we state categorically that the good men are lovers of the good?

Sokrates: Yes, I said, we may.

Diotoma: And shouldn't we add that they long for the good to be their own?

[...]

Diotoma: In short, that Eros longs for the good to be his own forever? (1-2)

Sokrates sier seg enig. Staten påpeker deretter hvordan dialogens essens kan komprimeres til tesen om at begjæret «[...] must aim at the continued possession of proximity to what is desired» (2). Om dette stemmer, hevder Staten at denne spiritualiseringen av Eros bør identifiseres som selve 'idealismens opprinnelse' (2). La oss arbeide med denne informasjonen, før vi kommer frem til sammenhengen med de to teologene.

Staten ber leseren merke seg hvordan Diotomas tale mestrer å erotisere «[...] the mental process of abstraction and idealisation, of ascent from empirical particulars to ideal universals» (Staten, 2). En mental bevegelse fra det å begjære det materielle -til idealiseringen av det, gjennom sinnets filosofiske forestillingsevne. Alt for å forevige lysten som forgjengeliggjøres i det kroppslige, materielle. Slik blir lengselens Eros universell.

Forhøyelsen av Eros, beskriver Staten som en integrert del av prosessen som forekommer i enhver filosofisk tankerekke: «Every act of mind that can be classed as philosophical [...] participates to some degree in devine eros, whether the thinker knows it or not» (Staten, 3). Av denne uttalelsen er det vi nå skal tenke over allegoriens møte med Eros, begjæret, eller lysten. For som Lewis alt er blitt sitert på i denne teksten, ser det ut til at: [...] to fight against 'Temptation' is also to explore the inner world [(to philosophize)];» der hvor det todelte sinnet eksisterer (Lewis, 60). Her er det at «[...] We cannot speak, perhaps we can hardly think of an 'inner conflict' without a metaphor» (Lewis, 60). Uten en allegorisering av den filosofiske prosessen, ville vi ikke kunne frigjøre den 'spiritualiserte' Eros (60).

Påstanden om den antikke forhøyelsen av Eros' begjærte objekt, virker altså iøynefallende nært beslektet 'fristelsens' allegorisering. Begge beskriver filosofien – eller tankens problem mellom to bestanddeler, en materiell og en rasjonell, som i løpet av deres antagonistiske dialektikk, oppstår lik 'an accident occurring *in a substance*', synliggjort og utarbeidet under allegoriens forhøyende, ufarliggjørende avstand. En tematikk som videreføres til den kristne læren, av ingen ringere enn Thomas Aquinas.

Aquinas påstår i sin lære om syndens natur, at fornuftens overvekt i det todelte sinnet er grunnlaget for menneskets moralske vesen (Lew, 119). Til tross for dette, kategoriserer han ikke begjæret som ondt i sammenligning med vårt rasjonelle vesen, men heller som en del av vår helhetlige natur etter syndefallet (Lew, 119): "[...] the tragic human flaw, i.e., the soul's disorderliness, is natural. It had been curbed by God's supernatural gift of original justice" (Lew, 114). Den rettferdigheten Gud vier vår 'falmede' moralske evne. Menneskeskjebnen er ifølge Aquinas basert på vår rasjonelle viljes overlegenhet i møte med vår moralske uorden, vår tiltrekning mot eros og vår hang til en 'idealisering av det materielle'. Jiwhang Lew skriver det slik at Aquinas "sees love as the mere representation of the will that reflects the ontological conflict of reason and desire in the soul" (Lew, 122) Kjærligbeten, og her taler vi om den menneskelige kjærlighet, Amor som Eros- synliggjør den konflikten som foregår i sinnet vårt, hvor viljen er fri, men synden latent.

Om rasjonaliseringen av sinnets 'andre del' vedvarer, hender det at den 'naturlige loven', rasjonalitetens overvekt, utgjør mannens *moral* (122). Her ser vi, nok en gang, tydelige tegn til den neo-platonske inspirasjonen fra *Symposium*, hvor Aquinas påstår, ifølge Lew, at «that morality depends on the soul's dialectic» (Lew, 122). I dette moralske, vekselspillet under rasjonalitetens overvekt i møte med lysten, finnes (også her) evnen til å transcendere begjæret mot Guds kjærlighet, i form av begjæret vårt for den ene Sannheten. Seieren over sinnets todelthet, er hva de tolv teologene feirer under solens sfære. Vår 'gudommelige eros' er i denne oppgaven representert som et tematisk grunnstykke i Komediens filosofisk-typologiske nivå. Et gjentakende tema som underbygges og videreføres i vår videre lesning av den *andre* teologiske representanten fra den flammende sirkelen.

Kong Salomo, kjent som Kongen av Israel, trer ut fra den tiende sangens flammende sirkel av syngende lys og medbringer oss bibellesere, en assosiasjon til en rekke tekster som befinner seg i Kongeboken. Derimot er det en annen del av bibelen, som representerer tanken jeg gjerne vil løfte frem i denne sammenhengen. Her tenker jeg på *Høysangen*. Høysangen befinner seg i gamletestamentet og beskrives gjerne som et (bibelsk) epithalamium, bestående av åtte erotiske kjærlighetsvers, 'sunget' av to elskere uten navn. I Ann W. Astell's bok *The Song of Songs in the middle ages* formidler hun teologen Origenes bakgrunn for egen lesning, på dette vis:

“Origen insists that the literal carnality of the Song ceils a spiritual meaning (*allegoria*), even as the human body houses the soul. Indeed, the overt eroticism of the text offers a series of stumbling blocks, calling the reader to search for a deeper truth and discover a divinely appropriate meaning: ‘dignum Deo sensum in Scripturis’ (Astell, 2)

De såkalte 'snublestenene' fordeler Origen mellom to problemer: Den av Amors todelte betydning, og den av sangens 'hemmelige' betydning (allegori). Begrepet Amor blir av Origen inndelt i to, en kategori kalt «*amor carnalis*» og en kategori for «*amor spiritus*» (Astell, 3). «[...] The word amor, in short, is actually a homonym – “homonymia” (PG 13, c65)- designating antonyms, the center of a dialectic» (3). Selve ordet «amor» omfatter altså, i Astells analyse to motstridende aspekter, som står i et dialektisk forhold til hverandre, en kjødelig og en åndelig side. Her er det med andre ord en rekke snublestener for leserens føtter, hvor vi står overfor betydningen av både den kroppslige og spiritualiserte kjærligheten, på én og samme tid. Der hvor Ennodius' kontroversielle epithalamium tillot en implisitt hyllest av Venus, ved innføringen av kristen-allegoriseringens ufarliggjørelse av mytologiens referanseverk- er det at Origenes lesning faktisk legger opp til at leseren *bør* søke Høysangens *amor carnalis*, for deretter å spiritualisere Sangens innhold og finne den sanne betydningen



(Astell, 3): «The Songs hidden meaning then unfolds in a rich array of correspondences once the exegete has correctly identified the principal actors veiled behind the outward masks of the drama». I denne lesningen, er det at Origen antyder en typologisk sammenligning av Høysangens skjulte drama med linjen fra *Efeserne 5:25*, hvor Jesus ekter kirken. Slik som Paulus og kirkefedrene ofte anslo, er det at Adam og Kristus, Eva og kirken- er og blir typologisk sammenfallende figurer av hverandre (Auerbach, 201). I Origens typologiske lesning, allegoriseres også Høysangen på dette grunnlaget: «The Song actually referres to the mystical union between the church and Christ or the Soul and the Word» (Astell, 2). Ved denne slutningen kan Dantes inklusjon av Kong Salomo i sin tiende sang i solens sfære, endelig forstås som den helhetlige fullbyrdelsen av vår allegoriske, typologiske lesning, utfra det tekstuelle grunnlaget i *Den gudommelige komedien*. Det er ved denne milepælen i vår typologiske lesning- at jeg ber leseren ta en nærmere titt på de siste versene i solens sfære:

Dinest lik den klokka som kallar på oss,  
                   i den timen då Herrens brur seg reiser  
                   i song til brudgommen, så han skal elske,  
 for eine delen dreg og skyv den andre  
                   og slær ‘ding’, ‘ding’ med slik ein ljuvleig tone  
                   at ånda som en velbudd, svell av kjærleik;  
 slik såg eg dette himmelsæle hjulet  
                   gå rundt og tone røyst mot røyst i samklang  
                   og i ljuvleik ein berre kan få røyne  
 på den staden der gleda varer evig.

Så klart som solen, ser vi Høysangens allegoriske motiv ta form i *Komedien*, her kan man se at Beatrices endelige typologiske, allegoriske figurasjon- som Kirken selv. Bruden som ringer inn kunnskapens hyllest og kaller på Dante (mennesket). Slik som Maria rommer Jesu’ frø i sin livmor, rommer Beatrice Kristi kropp og formidler hans ord, idet Mannen og Kvinnen blir ett og den tiende sangens epithalamium står ved sitt siste vers. Her maler Dante bildet av Beatrices *kropp*, den bokstavelige fremtreden av *amor carnalis*, allegorisert til klokkeverket som ‘dras og spennes’, lik det todelte sinnets dialektiske bevegelse- av Bruden som kaller til morgensang: Her er det at *ordet* beveger pilegrimen Dante mot en ny morgen, en ny tilværelse, hvor kropp og sjel ektes i *lyst* og *viten*.

### Del 3,

#### Det moralske, tropologiske nivået

Det neste steget, det moralske nivåets lesning; følger en inndeling av konkretiserte moralske lærdommer vi sammenslutter fra sangens bokstavelige hendelsesforløp og allegoriens typologiske landskap. Derfra konsentreres det hele; til det vi kan se som tekstens moralske essens. Dette utgjør det fjerde og siste nivået i den Bruken av denne læren er det resterende motivet for vårt *fjerde* og siste nivå. La oss begynne med de mer konkrete eksemplene fra den moralske delen.

Hva allegoriseringen som litterær innfallsvinkel tilfører det moralske nivået i vår analyse, er -fra et teknisk perspektiv- et verktøy for å innlemme de 'hedenske', filosofiske typene, med formål om å *utvide* vårt kristne vokabular og litterære perspektiv: «the habit of applying allegorical interpretation to ancient texts naturally encouraged fresh allegorical constructions, and this method was freely practiced by both pagans and christians» (Lewis, 62) Ja, allegoriseringen er «indeed, the most obvious way of tuning primitive documents to meet the ethical or polemical demands of the moment» (62). Slik innleder også *Komediens* allegoriseringer en verdensanskuelse hvor kristen-moralens dialektiske fremgang er selve basen for billedspråket som utøver en formmessig speiling av moralske temaer- som avslører vår syndige natur, så vel som dens potensiale for *frelse*. Slik kan allegorien anvendes i det kristne bildet, som en språklig gave fra den hedenske antikken. I dette kristenmoralske paradokset er det at personifiseringen av begjæret trer inn, men, som vi nå har erfart- kan disse moralske, språklige snublestenene lede til opphøyelsen av eros vi søker i det endelige målet. La oss fremlegge en bibelsk referanse, fra 2. Mosebok<sup>ix</sup>, som omfatter lignende tankegoods:

«Israelittene gjorde som Moses hadde sagt. De ba egypterne om gjenstander av sølv og gull og om klær. Og Herren lot egypterne få godvilje for folket så de ga dem det de ba om. Slik *utnyttet de egypterne*» (2 Mosebok 12:35-36).

Israelittene tok altså til seg edle gjenstander fra de *hedenske* egypterne og brukte dem under seremonielle feiringer av deres egen Gud. Slik er også allegorien en videreførelse fra den hedenske tradisjonen, hvor dets rike språk er gaven til den kristne poeten som mestrer å anvende ordene i Guds bilde. Dette samsvarer på mange måter med det vi har sett ved flere anledninger under det typologiske nivået – ja til og med i det bokstavelige nivået- der de tolv

teologene billedliggjør en tradisjon av historiske, filosofiske og eskatologiske arbeidsmetoder i Bibelstudier. Her er Aquinas det mest åpenbare eksempelet.

Aquinas tilfører en svært viktig del av det moralske innholdet. Fra det historiske, filosofiske perspektivet- medbringer han læren om moralens dialektikk, styrt av den frie viljens naturlige overvekt av rasjonalitet. Aquinas muliggjør dermed det bevisste valget av Eros' spiritualisering; et konsept, videreført fra Diotomas ord i Platons *Symposium*. Hva vi lærer av Aquinas, er dermed å bevisstgjøre vår syndige naturs snublestener, slik at det blir mulig å rasjonalisere lengselen vår- til den oppnår sitt høyere formål i "a passionate desire for the things of God" (Lew, 114): vi kobler dette til Den Gudommelige Eros Dante hyller ved introduksjonen av «det femte ljøs» i det himmelsæle hjulet (Par. X, 109). I den tiende sangen i solens sfære blir Kong Salomo beskrevet som en «Kjærlighetens representant». Det er altså slik han blir eksplisitt framstilt i denne passasjen i *Den guddommelige komedie*, og det er dermed også slik vi kan tolke ham sett ut fra det første, bokstavelige ståstedet i den firedelte allegoriske lesemåten. Fra det typologiske nivået i den firedelte lesemåten, kan vi imidlertid vurdere ham på en annen måte. Vi kan her se tilbake på Høysangens mer kompliserte moralske, allegoriske fortolkninger, som trer frem fra mystikken av Salomos figur. Høysangens moralske antydninger synliggjøres der hvor det allegoriske landskapet nok en gang bringer oss tilbake til det transcenderte eros. For å oppnå "[...] the intensity of an erotic love for God" (Astell, 3), påstår Origen – grunnleggeren for den mest kjente kristne fortolkning av Høysangen- at vi er nødt til å utsette oss for snublestenene som den bokstavelige lesningen medbringer, for så å bruke vår rasjonelle overvekt til å opphøye den såkalte 'amor carnalis', til den transcenderte eros, -slik som prosessen fremtrer i samtalen mellom Diotoma og Sokrates i Platons *Symposium*. Her representeres enda et nivå, som klinger godt med Aquinas og Platons oppfordring til samhandling mellom viten og idealisering av det kjødelige (syndige) begjæret. Læren fra Origen, basert på Astell's lesning av ham, er i mine øyne å medbringe allegoriseringsens rasjonelle del – også i lesningen av *Komedien* (3). Ved å anvende Aquinas' moralfilosofi og Origens eksegetiske lesningmetode av Høysangen – legger til rette for å forstå de delene av Beatrices skikkelse, som danner hennes moralske funksjon.

Som vi har sett, er det vanskelig å skulle komprimere Beatrice's funksjon, ettersom «Beatrices skikkelse og virksomhet [...] omfatter [...] et enormt felt» (Auerbach, 195). For Beatrice er ingen konkret *karakter*, lik den av Vergil. Beatrice er ingen Moses, ei heller er hun en Lucia- Beatrice formidler den *samlende* og *bevegelige* kraft, slik som den hellige ånd i Treenigheten forener Faderen og Sønnen. Hun er likevel ingen abstrakt skikkelse, men en

*kvinne i en kropp*. Det er denne kroppsligheten ved Beatrices karakter som fremskynder det begjæret som setter i gang en prosess i Dantes todelte sinn – hvor den frie viljen, i henhold til Aquinas, vil frembringe en rasjonell overvekt og omdanne det kjødelige begjæret til den idealiserte, opphøyde Eros. Beatrices fysiske skjønnhet er dermed en katalysator for den fysiske kraften i begjæret som ‘dreg og skyv’ i den todelte viljens antagonistiske dialektikk. Slik representerer hun paradoksalt nok en oppfordring til å oppsøke *konflikten* som visualiseres i alle menneskers vilje. Beatrice kan her sies å være det transcenderte begjærets fremkaller, hun er den himmelske Venus, den utsmykte bruden ved de siste strofene av solens tiende sang.

Hvordan skal vi så konvertere den komplekse bevegende kraften til en moralsk syntese? Jo, ved å poengtere at Beatrices figur både rommer og gjenspeiler all den moralske kunnskapen vi nå har samlet. Alt under én kompleks figur; *kirken* som rommer vårt syndige jordlige liv og lærer oss å frembringe den rasjonelle delen av vårt todelte sinn, som leder blikket mot Frelseplanen.

Dante står ved Beatrices side, som en observatør og elev, som en representant for menneskeheten. Dante er med andre ord fremstilt som en representant for pilegrimen, *mennesket*, på sin jordlige livsvei, i retningen av det evige målet, i *frelsen*. På veien dit, viser han både styrke og svakhet, som oppfordres og omdirigeres av veilederen, Vergil, han følger. Slik viser han hvordan den hengivne kristne, vil kunne bevegges oppover frelseplanen med glede og begjær, idet han behersker et stadig forsterket vokabular av kunnskap. I den tiende sangen ser vi belønningen som de tolv teologene tildeler Pilegrimen etter han har tatt sitt første skritt i retning av den frie viljens fullendte tro til det endelige målet, idet han ser direkte mot *lyset*, som selv Beatrice står i skyggen av.

Hva alle de moralske enhetene, typene og de figurale konnotasjonene forener, er den todelte, antagoniserte dialektikken mellom begjæret og det rasjonelle – som under den rette veiledningen, allegoriseres og synliggjøres for vårt syndige blikk, slik at moralens utvikling fremtrer i den frie viljen- og frembringer lykken og kjærligheten i Guds lys. Slik blir den delte viljen samlet i dens endelige, moralske *syntese*.

## Del 4,

### Det anagogiske, eskatologiske nivået

«... *Men er vi død med Kristus, tror vi at vi også skal leve med ham*»

(Romerne 7-8)

Det anagogiske, eskatologiske nivået, handler om *hvor* vi skal: hva moral kan tilføre vår tilnærming til etterlivet (livet etter Kristus). I denne sammenhengen kan vi se hvordan Dantes dialektiske reise mot den frie viljen– både bokstavelig og allegorisk, for oss, er blitt et religiøst bilde på menneskets ferd mot frelsen. Slik som Moses ledet sitt folk ut av Egypt, ledet Jesus oss ut av synden ved selvpoppofrelsen, hendelsen som billedliggjør ferden mot etterlivet, idet vi står opp *med* ham. For, som det står i Romerne 7-8, er det at «den som er død, er rettfærdiggjort fra synden. Men er vi død med Kristus, tror vi at vi også skal leve med ham». Der hvor de døde står ubevegelige i inferno, som bot for deres retrospektive perspektiv, som Farinata og Cavalcante representerer- er det at vi ‘jordlige’, som sjelene på Skjærsildsfjellet, kan endre retningen på blikket vårt, og løfte det mot Gud. Dette fremsynet er bevegelsen vi nå skal undersøke utfra den moralske analysen vi foretok oss i det forrige nivået. Herfra bringes syntesen *videre*, under den anagogiske lesningen: *Hvor vi er pilgrimen*. For, som sagt, er det ikke bare Dantes ferd vi observerer gjennom komediens handlingsforløp; det er leserens ferd.

Når du står andsynes den ljuve strålen / frå ho som ser alt med sitt vakra auga, / skal du av ho få vite all din livsveg» (Inf. X, 132), sier Vergil til Dante, for å gi ham styrke til å fortsette reisen gjennom helvete. Utfra disse ordene, er det enkelt å anta at Vergil viser til hvordan Beatrice vil forberede ham til å finne veien til frelsen, gjennom hans eget *jordlige liv* – noe som ikke er usant, men heller ikke er en fullendt beskrivelse. Der pilgrimen, den dødelige poeten, beveges forbi livet, gjennom de ulike nivåene av etterlivet – hender det at leseren, tildeles ulike perspektiver på det kristne livets ikke-linearitet (Auerbach, 199). Gjennom Komeden fremlegges livet og etterlivet, som samstemte bevegelser, underlagt ulike stadier av Guds plan. La oss tillate denne tanken å komme sammen, gjennom et utdrag fra Auerbachs formulering om saken:

“Ikke bare slik å forstå at det menneskelige samfunn beveger seg fremover mot verdens ende og gudsrikets fullbyrdelse- der alt som skjer, bare er horisontalt rettet fremover- men også slik

at det alltid eksisterer en direkte forbindelse mellom den guddommelige frelseplan og enhver jordisk foreteelse - uavhengig av denne foroverrettede bevegelsen» (200)

I Den *guddommelige komedie* er det med andre ord ingen eskatologisk lesning som påtvinger et spesifikt tidsrom etter Kristus' bortgang. Her er alle hendelser trukket innunder en konsentrisk bevegelse mot- og fra, de høyere sfærene, på en og samme tid. Der Dante beveger seg gjennom etterlivet, er det han lærer å se det jordlige livet i lys av den himmelske læren «[...] gjennom en mengde vertikale forankringer», slik som de typologiske figurene i Bibelen foreskygger sannheten om Kristus, er det at Dantes karakterer representerer individets konflikter og *grader* av vilje gjennom (Inferno, Purgatoriet og Paradiso), som alle formes i gjenskinnet av sannhetene fra «Forsynets frelseplan», for det er her- nøyaktig slik som Auerbach beskriver det, at: «[...] hele den skapte verden blir født og springer stadig ut av den guddommelige kjærligheten» (200). Den guddommelige kjærligheten forespeiles gjennom hele *Komediens* løp, av Beatrices skinnende figur, som reflekterer “[...] the contemplative *beatitudo* that Aristotle describes in the *Ethics* as the goal of all human activity (10:6)» (Olivia Holms, 109). Dermed er Beatrice, nok en gang, å finne som en dualistisk representasjon av *målet*, så vel som *reisen*. Hun favner vårt jordlige liv og viser oss; hvor vi er på vei.

#### -Konklusjon

Hva kan vi ta med oss fra denne fortellingens sammenvevde allegoriske innfallsvinkler? Jo, en rekke tilnærminger til problematikken omkring kropp og sinn, det materielle og forhøyede, med vår hang til eros' lengsel- den spiritualiserte idealiseringen av det, og til slutt frelsen: gleden av den frie viljens mulighet for det rasjonelle gode. Velger vi å oppsøke Guds ord, i Kirken eller hos dem som taler for Gud, er det mulig å oppnå kunnskapen som setter oss fri fra den materielle lengselen etter det 'fullkomne' i det jordlige livet. Med en veileder kan vi alle finne veien til vår egen *vilje*, basert på *viten* som Gud har speilet for oss i det jordlige, kroppslige. Beatrice, som en *kvinne i en kropp*, oppfordrer dermed poeten Dante- lik en muse for den moralfilosofiske, kristenallegoriske tankeprosessen- til å oppsøke sin amor carnalis, med sin rasjonelle viten og vilje, som paradoksalt nok, ledes mot et nytt og sterkere begjær. Et begjær som viderefører vårt rasjonelle sinn til 'staden der gleden varer evig', der vi gjenforenes med den endelige *beatitudo*.

---

## Sluttnoter

<sup>i</sup> Bildet av Vellutello, *'First Ring of Solar spirits'* er hentet fra Texas' universitetsnettside:

<https://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery04.html>

<sup>ii</sup> **Oversettelsen av la *Divina Commedia*** er i denne oppgaven utført av Magnus Ulleland i samarbeid med Gyldendal, først utgitt i 1993. Utgaven er fra 2000. Begrunnelsen for dette valget, er simpelthen at Ullelands oversettelse var min første opplevelse med Dantes *Gudommelige Komædie*. Vel vitende om at Dantes 'terza rima' forsvinner i denne oversettelsen, er Ullelands prioriteringer viktigere for tematikken av mine undersøkelser. I sine etterord beskriver Ulleland det slik at «[...] rimet måtte ofrast, om ein virkeleg vers for vers skulle gje att Dante» (565). Slik måtte det være, for at teksten skulle forbli «ei omsetjing, ikkje ei gjendiktning» (565). Jeg takker dessuten Ulleland for hans utfyllende fotnoter gjennom hele Komædien. Det har vært til stor hjelp.

<sup>iii</sup> Her sikter jeg ikke til Clement og Origens tildlige fortolkninger av poeten Vergil som en «proto-Christian», lik en historisk foreskygge av Kristus (Harland, 26), men heller den figurale sammenligning som ofte forekommer i typologiske lesninger av Vergils *karakter* (Auerbach, 201).

<sup>iv</sup> **Komædien** skal først ha blitt utgitt i 1472

<sup>v</sup> **Brevet til Can Grande** er originalt skrevet på Latin og er dermed utenfor min faglige rekkevidde. Dermed fant jeg frem til en oversettelse av Dantes elleve brever, gjort av *Houghton, Mifflin & Co*, kalt «*A Translation of Dante's Eleven Letters: With Explanatory Notes and Historical Comments*». Professor H. David Brumbles har dessuten en fin introduksjon til den del av brevet som beskriver den firedelte allegoriske metoden i sitt verk *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance* (s. 23-26).

<sup>vi</sup> Her kommer jeg ikke inn på debatten omkring Dante som den 'første' litterat til å overføre metoden til et fiksjonelt verk, -ei heller debatten om DGK i det hele tatt er et fiksjonelt verk.

---

<sup>vii</sup> Begrepet **‘høvisk kjærlighet’** står skrevet ved én anledning i teksten, i et sitat av C. S. Lewis’, under hans tolkning av Ennodius’ dikt om Venus: «[...] it is as if a mischievous spirit of prophesy took the pen out of his hand and wrote for us the history both of allegory and of *courtly love*» (78). Jeg velger med viten og vilje, ikke å gå nærmere inn på begrepet i den løpende teksten, ettersom dets originale terminologiske betydning ‘ikke er å oppdrive’ ... «-so it will never be settled” slutter litteraturviter John Moore (631). Likevel hyller han begrepets historisitet og unnskylder de litteraturvitere som enda anvender det -til sine svært allsidige formål. Dermed tillater jeg meg selv å gjøre det samme. La oss for denne gang omformulere kjærlighetsbegrepet til noe slikt som en forhøyet Kjærlighet, eller et spiritualisert ‘begjær’.

<sup>viii</sup> Et **epithalamium** er en sang til hyllest for bruden på vei til sin første bryllupsnatt.

<sup>ix</sup> **Bibelutgaven** jeg har benyttet meg av er gitt ut av Det Norske Bibelselskapet, andre utg. 2012. Nynorsk.



---

Litteratur

Alighieri, Dante, and Magnus Ulleland. *Den Guddommelege Komædie*. 2. utg., Gyldendal, 2000.

Alighieri, Dante, et al. "Letter XI." *A Translation of Dante's Eleven Letters: With Explanatory Notes and Historical Comments*, Houghton, Mifflin, Boston, 1892, s. 187–216.

Arnold, Matthew. "DANTE AND BEATRICE." *Fraser's magazine* 67.401 (1863): 665-669.

Astell, Ann Winifred. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Cornell University Press, 1995.

Auerbach, Erich. «Farinata og Cavalcante» *Mimesis*, Gyldendal forlag, 2005. 180-207

Brumble, H. David. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegorical Meanings*. Greenwood Press, 1998.

Di Scipio, Giuseppe Carlo. *The Symbolic Rose in Dante's "Paradiso"*. City University of New York, 1977.

De Witt, Norman Wentworth. *Epicurus and his Philosophy*. U of Minnesota Press, 1954.

Holmes, Olivia. "Dante's Choice and Romance Narratives of Two Beloveds." *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, no. 121, 2003, pp. 109–47. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40166630>. Accessed 6 Mar. 2023.

Lew, Jiwhang. "Thomas Aquinas' View on the Nature of Sin: Reconsidered in a Comparison with Augustine's Idea of Sin." *철학사상* 21 (2005): 109-147.

Moore, John C. "" Courtly Love": A Problem of Terminology." *Journal of the History of Ideas* 40.4 (1979): 621-632.

Staten, Henry. *Eros in Mourning: Homer to Lacan*. Johns Hopkins University Press, 1995.



