

# Dantes *Komedie* mellem samtid og fremtid

OLE MEYER

## I.

På et uvist tidspunkt omkring år 1307-10 sætter den italienske eller rettere florentinske forfatter, politiker og filosof Dante (eller Durante) Alighieri (eller Alagherij) sig for at skrive et fortællende digt om en rejse i det hinsides, foretaget og fortalt om af en jeg-person der synes svær at skelne fra den empiriske forfatterperson. Måske skulle værket oprindeligt have omfattet 33 sange eller kapitler, men muligvis fordi stoffet var så rigt, endte det med at blive på hundrede: treogtredive for hvert af de tre dødsriger, plus en indledende sang.

“Alle romaner til alle tider beskæftiger sig med jegets gåde”, hævder Milan Kundera i et interview, gengivet i hans *Romankunsten*, der kom på dansk i 1987. Således betragtet er også Dantes *Comedia* en roman, snarere end et epos som sit for- og modbillede, Vergils romersk-klassiske *Æneide*.

Betegnelsen Komedie kan forvirre, men må nok i hovedsagen forklares ved at Dante var klar over at han var ved at skrive noget nyt, der vanskeligt lod sig beskrive ud fra gængse begreber. I et ganske vist omstridt brev til sin beskytter Cangrande della Scala, forklarer Dante (eller måske en anden, omtrent samtidig forfatter) at der er to grunde til navnet: dels ender værket godt (i Paradiset) efter at være begyndt ondt (på vej mod Helvede), dels er dets stil ikke enartet “tragisk” og ophøjet som hos eposdigterne Vergil og Ovid (begge bruges flittigt i *Komedien*), men mere blandet og stedvis “ydmyg” (den latinske tekst er oversat og kommenteret af Hanne Roer i tidsskriftet *Det tredje årtusind*, 1997). Herved følger brevet mere eller mindre de antikke genrebetegnelser som man forstod (eller misforstod) dem i middelalderen, der ikke kendte til tragedie eller komedie som teaterformer, men opfattede det

som betegnelser for forskellig episk stil. Hvis *Æneiden* var en “tragedie”, måtte Dantes eget værk være det modsatte, og da han ikke så godt kunne kalde det “roman”, et ord som for ham betegnede noget andet eller tredje, nemlig ridderromaner på prosa – blev det altså til Komedie. Eller helt præcis: *Comedia* som han selv kaldte den; det med *Divina*, Guddommeligt, fandt man først på i midten af 1500-tallet, et kvart årtusinde og en hel epoke efter.

At den middelalderlige ridderroman på vers eller prosa, fortalt monofont enstrenget i tredje person og domineret af rask ydre handling, ikke er en roman i Kunderas eller Bakhtins forstand, skal ikke opholde os her. Hvordan imidlertid *Komediens* fortælleform og hele tone adskiller sig fra eposet, kan illustreres af forskellen mellem Dantes indledning og begyndelsesversene i, her ikke Vergils *Æneide*, men den mere overskuelige passage der indleder kollegaen Ovids *Metamorphoses* eller *Forvandlinger*, i Otto Sten Dues oversættelse:

Forvandling fra gammelt til nyt er jeg kaldet til at berette.  
Guder, støt mig deri – thi mit kald har I jo forvandet  
– og lad mit digt nå i havn fra verdens skabelsestider  
i ubrudt sang, til det når den dag, der er vores egen.

– hvorefter fortællingen går i gang, uden at fortæller-jeget sidenhen gør sig bemærket. Til sidst dukker forfatter-jeget selv op i den korte epilog og gør status over sit værk: nu har han skabt noget der vil bestå så længe som selve Romerriget og den latinske kultur – og det vil sige evigt, antydes det. Men i øvrigt er den samtid der fortælles i og fra, fraværende fra det meste af fortællingen, eller i det mindste fra dens overflade.

Emnet er fortiden, og denne fremstår som afsluttet og afklaret, i uanfægtet forbindelse med nutiden eller samtiden. Der er ingen plads til reflekterende læserhenvendelser eller tematiseringer af fortælsituationen – bortset altså fra formler som denne anråbelse af højere magter, der genfindes tilsvarende hos Homer og Vergil (“Muse, fortæl mig om manden...”), og som også Dante pasticheagtigt mimer et par steder, med brug af det klassisk-mytologiske inventar. I en vis forstand er alting allerede både sket og forstået, og opgaven er blot den at formidle det skete til nutiden i en så glimrende form som muligt. Vi kender tilsvarende fra vores egen officieuse barokdigting.

Helt anderledes lyder Dantes egentlige fortællerstemme, fra begyndelsens *Nel mezzo del cammin di nostra vita*:

Midtvejs på vores vandring gennem livet  
 befandt jeg mig i mørke, dybe skove,  
 forvildet fra den vej jeg burde følge.  
 Hvor tungt og plagsomt er det sted at skildre:  
 så vildt og ufremkommeligt at tanken  
 genføder frygten som jeg dengang følte!  
 Selv døden er vel næppe mere bitter;  
 men for at tale om hvad godt jeg fandt der,  
 må jeg først skildre andet som jeg mødte.  
 Hvordan jeg kom derind, er svært at sige,  
 så meget tynged søvnen mig dengang jeg  
 forlod den sande vej, og kom på vildspor.  
 Men da jeg stod ved foden af en bakke  
 og var begyndt at stige op fra dalen  
 der havde snøret hjertet stramt af rædsel,  
 da så jeg op, og så at højens skuldre  
 stod klædt i morgenlyset fra planeten  
 der viser vejen for enhver hernede...

Fortællingen har her et dobbelt fokus i tid og sted, hvor vi både er i skoven *dengang* sammen med det fortalte person-jeg, og i fortælsituationen *nu* sammen med det jeg, der prøver at bringe orden i det oplevede: og dét er jo altså svært, fortælles der. Sådanne metalitterære passager har hverken hjemme i epos eller ridderroman, og gav også problemer for de

middelalderlige kommentatorer – kendtest Boccaccio – hvis retoriske litteraturteori ikke nemt kunne håndtere en fordobling af fortællerjeget og en sontring mellem dette og forfatterpersonen. Med andre ord: det der for os i dag som vante romanlæsere fremstår som *forfatterperson* – *fortællerjeg* – *fortalt jeg*, begreber vi nok har lært ikke at blande sammen.

*Komedien* foregår kort og godt ikke som eposet i en given omend mytisk fortid der skal forbindes sømløst med en kollektiv nutid, men et andet og mere foruroligende sted: i en påtrængende nær-tid, hvor den indre og ydre verden ikke nemt lader sig skille ad, og hvor forbindelsen mellem fortællerjeget og en kollektiv omverden ikke er given, men problematisk. Vi befinder os med andre ord i noget der kan gøre krav på at være den første europæiske jeg-roman:

Hvordan jeg kom derind, er svært at sige...

– og endnu sværere er det at komme ud, for “skoven” er ikke et realistisk fastsat sted som man af egne kræfter kan bevæge sig ind og ud af: snart er der tale om en skov, snart om et pas og snart om en dal ved foden af et uopnåeligt, solbeskinnat bjerg (som før blot var en bakke eller høj).

Er vi i en drøm? Snart efter er vi vist snarere i et eventyr, idet vandreren møder tre truende, men mærkeligt tavse dyr, der spærrer vejen for ham: en både forførende og truende los, en rasende hanløve og en glubsk hunulv. Her har kommentarerne naturligtvis haft travlt: de betyder Vellyst, Vrede og Svig, siger nogle. Nej, Umådehold, Hovmod og Griskhed siger andre. Jamen også Dantes florentinske partifjender, den franske kongemagt og pavemagten under skurken Bonifacius VIII, hævder atter andre. En moderne læser vil måske fredsommeligt give dem alle ret, men snarere se for sig den indre scene hvor lossen fremstår som en tricksteragtig skygge – *den ville ikke væk fra mine øjne* – mens løven og ulven genkalder eventyrets truende trold/far og heks/mor. Hvad dyrene nu end er i sig selv eller for andre, jager de jeg-personen ned mod dybet, indtil han møder hjælperen Vergil, der bryder fortællingens tavshed og sætter talen i gang. Han står for Fornuft

og Videnskab, siger nogle. Samt ikke at forglemme Rom og erindringen om det legitime Kejserdømme, fremhæver andre, og har sikkert ikke uret. Men først og sidst er han konkret og sanseligt til stede som den første stemme der lyder i det fortalte rum: *så hørs som en der længe havde tiet*, og som kort efter angiver den retning rejsen skal tage.

Således blir fortællingen til for læserens øjne, som en tale- eller skriveshandling der først ophører godt og vel 14.000 verselinier senere, når personen/fortælleren Dante skuer Gud, hvorved al mennesketale og -skrift må ophøre. Vejen derhen går, fortæller Vergil, gennem de tre dødsriger Helvede, Purgatorium ("Renseriet", betyder ordet egentlig), og Paradis. Og som læseren erfarer, går vejen også gennem en tale- og skriveshandling, som vi til stadighed mindes om af fortælleren. På moderne, man fristes til at sige modernistisk vis, er Komædien en metalitterær fortælling der reflekterende fremlægger sin egen tilblivelse.

## II.

Mange har siden middelalderen illustreret *Komædien*. Kendtest i dag er måske Gustave Dorés stik fra midten af 1800-tallet. Ved første helvedssang ser vi Dante i en hulvej i vildniset, med fødderne viklet ind i tjørneranker mens han skuer ængsteligt tilbage over højre skulder. Flot er det, og følelsesstemningen i den indledende scene er også ramt, men billedet får dog kun fat på ét plan af fortællingen, nemlig datidshandlingen.

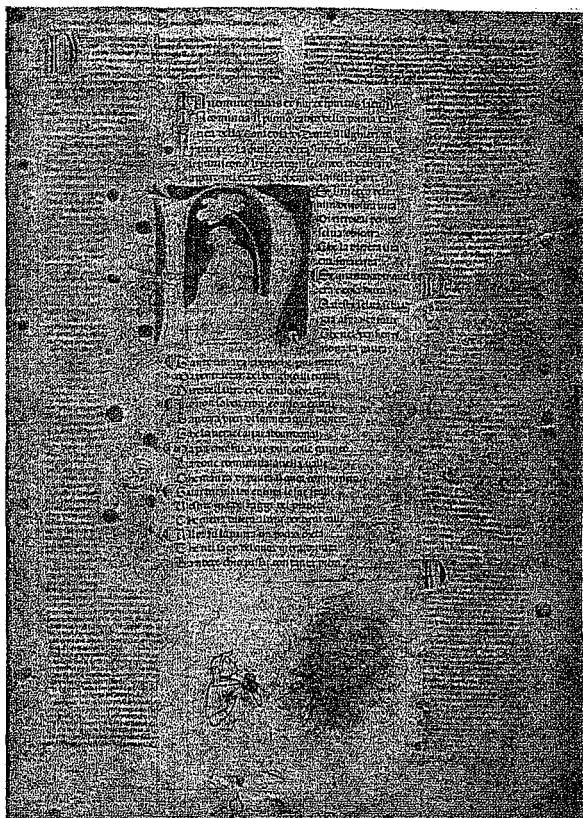
Langt mere af tekstens kompleksitet kommer til udtryk på første side af et middelalderligt folio-håndskrift, Thott 411, der befinder sig på Det kongelige Bibliotek. Udtryksmidlerne er fremfor alt et samspil mellem tekst og billede, og mellem forskellige billeder. Øverst på siden ser vi jeg-fortælleren: en mand der sidder tænksomt, måske drømmende, med hånden under kinden og forestiller sig det som den følgende tekst skal handle om: nederst på siden ser vi ham igen, men nu som fortalt jeg-person i en ophidset positur med spredte ben og hævede, bøjede arme som for at afværge en trussel, nemlig fra de tre (noget udviskede) dyr der befinder sig på en ujævnt bugtende diagonal opad fra venstre mod højre. Det er selvfølgelig tekstens bjerg eller høj,



Gustave Doré: Illustration til Helvede, Sang I. Paris 1861

yderligere markeret ved et enkelt træ. Ovenover dyrene, til højre, anes en hjælper i skikkelse af en værdig vismand, med vandrershat ligesom jeg-personen, der peger forklarende ned på scenen. Delt over ved en streg som stod han på et kateder eller lignende, synes han kun delvis at høre til i samme billedrum som den handling han kommenterer. Det er oldtidsgigter Vergil, der udefra (eller indefra om man vil, fra jeg-personen selv) gør sin entré i teksten med sin pegende og forklarende hånd. Han kommer for at lede en kollega, den vildfarne Dante, fra mørket op mod højere erkendelse, og dermed sætte ham i stand til sidenhen – foroven – at fortælle historien om sin vandring.

—Det samlede billedlige udsagn er langt mere komplekst end hos Doré, og svarer mere til Dantes fortælle-måde. Billeder samspiller dynamisk med tekst og fremviser som en helhed flere niveauer eller udsigelsesplaner, markeret ud fra en rumligt og grafisk artikuleret billedkode. Den svenske kunsthistoriker Sven Sandström taler i sin afhandling om Giotto's murma-



Det Kongelige Bibliotek, ms. Thott 411 fol. 11, Toscana (?) ca. 1400. Foroven en indledning, i midten *Komedien* tekst, omgivet af tæt kommentar. Alle bevarede middelalderlige eksemplarer af *Komedien* er senere afskrifter, fra 1330'erne og frem; fra Dantes egen hånd er i dag intet bevaret. Thott-håndskriftet stammer fra geheimeråd Otto Thotts (1703-85) bogsamling og kom derfra i Det Kongelige Biblioteks eje; hvornår og hvorledes det er kommet til Danmark, vides ikke med sikkerhed.

Yderligere 3-4 andre håndskrifter viser en lignende kontemplativ fortællerfigur, halvt indenfor og halvt udenfor i forhold til fortællingen, ligesom også kommentatoren Vergil er det.

leri om *levels of unreality*, mens tyskeren Klaus Krüger, der har studeret andagtsbilleder fra første halvdel af 1300-tallet, bruger det måske endnu mere rammende udtryk *Diskontinuität der Realitätsgrade*, altså om det fænomen at et billede fremstår som et komplekst udsagn af flere billeder der refererer til forskellige tider, steder og virkelighedsplaner – som regel i forskellig skala, og ofte men ikke altid adskilt af rammer, der både adskiller og forbinder inden for samme storkomposition.



Det Kongelige Bibliotek, Inc. 1334, Venezia 1494

Ophøjelsen af *Komedien* til "Guddommelig" fandt sted i senrenæssancen. Her ses frontispicen til en udgave fra kort før 1500, hvor første sangs flertydighed er reduceret til pompøs entydighed: øverst troner ikke fortælleren, men Gud selv, som var der tale om et kristent epos og ikke en jeg-roman. Selve det indrammede billede viser dog stadig tilbage til gotisk tradition, gennem den simultane fortælle måde, det manglende eller kun antydede perspektiv, personernes formelagtige kropssprog samt anvendelsen af tekst i billedfladen. Der synes at være tale om en gengivelse af en håndskriftsillustration, overført til tryk og forsynet med en renæssanceportal.

Denne billedlige udtryksform udvikles i gotikken for igen at gå tabt under renæssancen, hvor man som bekendt privilegerer ét perspektivisk konstrueret rum, renset for tekst (forløbet mod et enhedsrum kan f.eks. anskueligt iagttages hos Filippo Lippi fra første halvdel af 1400-tallet, i forhold til gotiske



Doré: Illustration til Helvede sang 2: Vergils beretning til jægpersonen om sit møde med Beatrice i Limbo gengives som en selvberørende idyllisk scene, der kun peger ud over sig selv ved at Beatrices hævede hånd og pegefinger angiver en retning opad.

forgængere som Duccio, Bernardo Daddi m.fl. fra omkring Dantes tid). Hermed udelukkes også samspil mellem tekst og billede som i vores egne kalkmalerier, eller altså f.eks. i Thott 411.

Hvad der vindes ved perspektiv og rumlig kropslighed modsvares af et tab i kompleksitet idet et billede ikke længere har lov at rumme mere end én tilstand og ét billedrum ad gangen. Og således fremdeles i flere århundreder efter, endnu hos den virtuose senromantiker Doré: Intetsteds i sine i alt 132 illustrationer til *Komedien* prøver han at kombinere to fortællenniveauer, jævnfør også hans enstrengede fremstilling af den fortalt-fortalte scene i anden helvedssang med den mere komplekse fremstilling man endnu finder hos Botticelli kort før år 1500.

Men som enhver tegneserielæser ved i dag, kan billeder en masse mere, hvis man sætter dem sammen! Ganske vist skal vi frem mod 1900-tallet, må-



Det Kongelige Bibliotek, Inc. 1352 (*Comedia di Danthe Alighieri, Firenze 1481*), træsnit efter tegning (nu tabt) af Sandro Botticelli (92 bevarede tegninger til *Komedien* er senest udgivet af The Royal Academy, London: Botticelli's *Drawings for the Divine Comedy*, London 2000). Illustration til anden helvedssang: Vergil fortæller Dante at han er udsendt af Beatrice for at føre ham fra skoven igennem Helvede, hvis port anes foroven til højre: *PER ME (SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE)*: 'Igenennem mig (går man ind i den forpinte by)'. Bevægelsen og fortællerretningen i billedet går opad fra venstre mod højre, og man kan bemærke den næsten tegneserieagtige fortælleteknik: Beatrice er i 'anførselstegn', fortalt af Vergil, ligesom anbragt i en taleboble uden for det handlingsplan hvor de to vandrere befinder sig. Den komplekse kombination af flere tider og planer er usædvanlig for renaissancekunstneren Botticelli og peger tilbage på middelalderhåndskrifter af *Komedien*. De tre eller fire tidsplaner er kun delvis underordnet samme rumkomposition, og perspektivet er ikke gennemført. Også personernes udseende, klædedragt og gestik går tilbage til en ældre middelalderlig tradition, som det f.eks. ses af Thott-håndskriftet.

ske med en lille afstikker omkring Blake, før der atter er eksempler på det der forbinder sig med Dante. Frem til 1800-tallets slutning med Rodin og hans Helvedsport, og til vor tid med kunstnere som Robert Rauschenberg med hans flerlagede kollagegrafik eller briterne Peter Greenaway & Tom Phillips' visuelt og tekstligt banebrydende 'videoisering' af de første otte helvedssange: *A TV Dante* fra 1989, med bl.a. Bob Peck som Dante og John Gielgud som Vergil, omgivet af autentiske kommentatorer fra videnskabshistorikeren Olaf Pedersen til dantisten Kenelm Foster, O.P.



Det såkaldt Manessische Liederhandschrift, ca. 1300. Billedet viser den blinde minnesanger Reinmar von Zwe(te)r der dikterer til to skrivere. Ud over det klart ikke-perspektiviske men ekspressive skalaforhold er der formentlig også tale om forskellige tidsplaner: en tekst blev som regel først nedfældet på en vokstavle (t.v.), og først siden overført til det mere holdbare men dyrere papir eller pergament (th.: det er tænkeligt at der på den åbne skriftrulle skulle have været et tekstcitat, som ikke er blevet udført).

2-3 andre billeder fra samme håndskrift viser andre digtere i samme positur, således kendtest Walther von der Vogelweide, der sidder som han selv beskriver det i et berømt digt: *uf eime steine, und dahte [= deckte] bein mit beine, ... dar uf sazt ich den ellenbogen, ich hete in mine hant gesmogen daz kinne und ein min wange* dvs. på en sten med benene over kors, og med hovedet skråt støttet i hånden mod knæet... I sammenhængen tyder det på kontemplation eller digterisk inspiration. I andre håndskrifter, også enkelte af *Komedien*, synes stillingen snarere at udtrykke drømmesøvn, med kraftigt bøjet hoved.



Thott 411, såkaldt historiseret initial med fortælleren inden i det indledende N(el mezzo del cammin di nostra vita). I et par andre håndskrifter har figuren en åben bog i hånden. Pennetegningen på (noget medtaget) guldbaggrund skulle formentlig have været farvelagt, men dette er kun udført 2-3 steder i håndskriftet. Arbejdsgangen med at illustrere et håndskrift foregik i tre eller fire tempi: først gav en redaktør eller skriver besked til en illuminator om hvilke tekststeder der skulle illustreres, dernæst blev der udført en pennetegning, som her, og en såkaldt miniatur gik i gang med at lukke porerne i pergamentets læderhud på de flader der skulle forsynes med guld eller andre farver. Dette skete ved at påføre en belægning af rød mønje eller blysalt (minium, heraf betegnelse miniature, der altså ikke har med formatet at gøre) – et formentlig i længden invaliderende arbejde! Først derefter kunne der eventuelt blive tale om og råd til at forsyne billederne med guld- eller farvebelægning, som en ny, måske tilrejsende håndværker tog sig af. Det Kongelige Bibliotek, håndskriftssamlingen.

### III.

At udforske jeget vil også sige at udforske sproget, og reflektere over dets funktioner. Efter at have forsøgt sig som teoretiker – torsoen *De Vulgari Eloquentia* eller *Om Folkesproget som Litteratursprog* blev ikke fuldendt – fandt Dante i *Komedien* en form, hvor filosofisk refleksion over sproget og udsigelsen kunne forenes med både poesi og episk fremdrift i en mangfoldighed af stemmer.

*Komedien*s sprog er allerede et polyfont romansprog, i fortællerstemmens refleksioner over ordene og deres grænser såvel som i spillet på de forskellige udsigelsesniveauer, adskilte og dog forbundne i tid og rum. Noget lignende finder vi på dansk først hos Ewald i hans *Levnet og Meeninger*, næsten 500 år efter *Komedien*.

Mangfoldigheden er sproglig såvel som stofflig, og teksten er gennemgående ikke stilistisk egal og homogen som i et epos, hvor de fortalte personstemmer tenderer mod at flyde sammen med fortællerstemmens sprogtoner. Hos Dante karakteriserer personerne i vid udstrækning sig selv gennem deres handlinger og stemmer, adskilte fra fortællerstemmen.

Basis for det hele er talesproget, det folkesprog som Dante valgte at skrive på i stedet for på latin, hvorved han så godt som skabte det senere italienske fællessprog. Noget af det frapperende ved teksten er dens ligefremme anskuelighed, visuelt og sprogligt. Med J. L. Borges' ord: "En roman fra vor tid kræver fem eller seks hundrede sider for at få os til at kende nogen, hvis vi da kommer til at kende ham. Dante har nok i et enkelt øjeblik". Således, i et glimt, beskrives en forhærdet adelig ågerkarl i Helvede (sang XVII, vv. 74-75), i det øjeblik han holder inde med at tale :

Her vrænged han og rakte tunge, hvorpå  
han slikked sig om snuden som en okse.

Og sådan vrisser i Purgatoriet en frelst fattig synder, kolerikeren Marco Lombardo indsvøbt i sin vredes sorte og sviende røg (sang XVI, vv. 136-38):

– Hør, dét forstår jeg ikke," sagde han: "Driller du?  
Du taler jo toskansk – hvor kan du påstå  
du aldrig har hørt tale om Gherardo?..."

(og ja: det er stadig samme versemål, elleve-stavelser-verset, der følger talesprogets rytme og markeringer! Men den slags ru og ekspressive linier bliver sjældne fra og med Petrarca i den følgende generation).

Og således iler de salige sjæle mod jegpersonen i Paradisets lyshimle (sang V, vv. 100-05):

Som fisk i dammens stille, klare vande  
straks stimler sammen når man kaster noget  
de tror er føde til dem: sådan så jeg  
nu mer end tusind flammeomrids ile  
imod os, og fra hver og én lød ordene:  
"Se, én der vil forøge vores kærlighed!"

Hvad det overordnet drejer sig om i *Komedien*, er just kærlighed i alle dens former, forvirrede såvel som klarsynede. Men facit er ingenlunde fremlagt på forhånd, når vi sammen med vandreren/fortælleren oplever de enkelte historier gennem personernes egne stemmer, der kan være ganske forførende og anfægtende. I anden helvedskreds fortæller således synderinden Francesca Polenta da Rimini om hvordan hun og hendes svoger Paolo blev lokket til ægteskabsbrud med hinanden – og det uden at de selv, mener hun, kunne gøre for det (sang V, vv. 127-38):

"Vi læste i en bog en dag, uskyldigt,  
om Lancelot, hvor kærligheden greb ham;  
vi var alene, aned intet uråd.  
Og læsningen tvang vores øjne sammen  
mer end én gang, og fik os til at blegne,  
indtil et enkelt sted fik os besejret:  
vi læste om hvordan det smil der lokked  
modtog et kys fra så berømt en elsker –  
da kyssed han fra hvem jeg aldrig skilles,  
min mund, imens hans hele legem sitred.  
En kobler blev den bog, og han som skrev den;  
vi læste ikke mere i den dén dag."

– og jegpersonen Dante besvimer, ramt af *pietà*, med-følelse. Som man fornemmer, handler dette om læsning, og kort forinden er der flere antydede henvisninger til den høviske kærlighedstradition og den digtning der er forbundet med den. (Situationen med ridderromanen om Lancelot, Arthur og Guenevere er i øvrigt fanget i Rodins marmorgruppe *Kysset*, som kan ses på Glyptoteket. Går man rundt om parret, ser man i mandens venstre hånd bogen, som han er ved at give slip på). Overfor en sådan præcis, nærmest koket forførerisk stemme – hvis fiktale selvforelskelse nok mærkes i ordvalget – står en anden forfatter, Vergils roligt rationelt-filosofiske udlægning af kærlighedens væsen, da de to vandrere holder et hvil midtvejs på Purgatorie-bjerget, hvor de frelste syndere renser sig for den synd de nåede at tage afstand fra i tide (sang XVIII, vv. 16-38):

“Vend blot,” sagde han, “forstandens skarpe øjne  
mod mig, og du skal se hvor dé tog fejl som  
vil lede andre, skønt de selv er blinde:

Sindet, som jo er skabt parat og villigt  
til kærlighed, bevæges let af alting  
der lover lyst, blot lysten vækkes i det.

Og jeres opfattelseevne henter  
et indtryk fra den ydre, sande verden  
og udfolder det i jer, hvorved sindet  
blir vendt mod dét. Hvis sindet, vendt, tillige  
blir draget, er dét kærlighed: Naturens,  
som da på ny med lyst vil knyttes til jer.

Og ligesom ilden altid stiger opad,  
fordi dens væsen er at søge op mod  
det element hvor den er mest bestandig,  
vil sindet som er grebet, nu bevæges  
– begær er jo bevægelse i ånden –  
indtil det når sit mål, og glædes ved det.

Da falder det til ro; og heraf fremgår  
hvor meget sandheden er skjult for dem der  
anser *al* kærlighed for god og rigtig;  
måske fordi de anser selve stoffet  
den dannes af, for godt – men alle aftryk  
er ikke gode, selvom vokset er det.”

Og endelig lyder til slut fortællerens på én gang  
befriede og anfægtede stemme, da vi i det øverste  
paradis skuer det som egentlig ikke kan skues, endnu  
mindre fattes og langt mindre udsiges, nemlig den  
tre-enige Gud og den kærlighed der forener ham  
med alt det skabte, himmellegemerne såvel som for-  
tæller og læser (sang XXXIII, slutversene):

Hvor svagt er sproget her, hvor blegt mod tanken,  
og denne i sig selv så svag mod synet  
at ‘svag’ er alt for svagt et ord at bruge!

Evige lys, der hviler i dig selv kun,  
der indser selv dig selv, og selv blir indset:  
med indsigt elsker, elskes, ses og ser du!

Og i dit eget kredsløb, født og spejlet  
i dig og *af* dig, som jeg ivrigt fulgte  
en stakket stund med dødelige øjne,

så jeg med ét, i lysets egen farve,  
malet i cirklen, vores eget billed,  
som blikket dykked i så dybt det kunne.

Som man forgæves vil med passer, formler  
beskrive cirkelns kvadratur og finde  
dens regel og begyndelse, således  
unddrog det syn jeg så sig ord og tanke:  
jeg ville gribe billedet og passe  
det ind i cirkelns form, men kunne ikke  
– thi pennens fjer er ikke engles fingre –  
da stråleglansen gennemtrængte sjælen  
og lod den blive ét med det den ville  
Dén høje fantasi kan ingen ord nå;  
men drift og vilje blev i mig bevæget,  
så jævnt som hjulet drejes, af den kærlighed  
der driver solen og de andre stjerner.

*Amor che move il sole e l'altre stelle*: her er vi ikke kun  
ved sprogets grænser men også ved grænsen for den  
menneskelige opfattelseevne overhovedet. Og heraf  
den endelige sprogreflexion, udtrykt tre-leddet i pas-  
sagens første terzin der modstiller *sproget*, *tanken* og  
*synet* – det vil sige betegnelsen for tingen, oplevelsen  
af tingen, og tingen selv, og gør afstanden mellem  
dem til en *pointe*. I den før citerede anden terzin fra  
*Komediens* begyndelse ses samme tema; blot gælder  
tingen eller oplevelsen her ikke himlen, men den  
forvildede skov, lig med jeg’ets indre kaos:

Hvor tungt og plagsomt er det sted *at skildre*:  
så vildt og ufremkommeligt at *tanken*  
genføder *frygten* som jeg dengang følte!

Rækkefølgen er anderledes: fra tegnet el. *skildringen*  
over *tanken* el. erindringen til tingen el. *stedet* selv,  
men tankemodellen er den samme: afstanden mel-  
lem *ting*, *tanke* og *tegn*. Muligvis er der en forbindelse  
til middelalderlig sprogfilosofi eller *Gramatica specu-*  
*lativa*, hvor man støtted til Aristoteles opererede med  
en tre-leddet tegnmodel der skelner mellem *modus*  
*essendi* (tingen selv, i dens være-form, f.eks. aktiv el-  
ler passiv, sam- eller fortidig), *modus intelligendi* (den  
måde hvorpå vi opfatter tingen før vi giver den en  
betegnelse) og *modus significandi* (den måde hvorpå  
tingen be-tegnes i et tegnsystem).

Eller på ganske jævnt dansk: når vi siger *Tak for*  
*sidst, det var hyggeligt*, ved vi nok godt at én ting kan  
være hvordan ‘det’ faktisk var, en anden hvordan



vi vælger at huske 'det', og en tredje hvordan vi udtrykker 'det' i forhold til en sproglig og social konvention. Selve den treleddede model kan måske minde om C. S. Peirce's triangulære tegnteori, forskellig fra Saussures toleddede *signifiant-signifié*, og det er ikke utænkeligt at der er en forbindelse, måske via filosofen Duns Scotus, som Peirce havde studeret.

I filosofihistorien taler man om *Modi* og *Modistae* ('modister'), og en fremtrædende sådan *modista* var vores middelalderlige landsmand Boethius de Dacia eller Bo fra Danmark, hvis teser var blandt dem der blev ramt af den famøse fordømmelse ved Paris' biskop Etienne Tempier i 1277. Ifølge den italienske forsker Maria Corti skulle Dante have været stærkt påvirket af Boethius i sin ungdom, for så siden at måtte tage afstand; den fordømte men forførelseriske Odysseus-skikkelse i seksogtyvende helvedssang skulle endda være et idealportræt af denne radikale og ubekvemme tænker, som Dante kan have læst i smug og ikke kendt navnet på.

Det passer nok ikke helt, af grunde som det vil føre for vidt at komme ind på her. Men den der vil vide mere, kan opsøge de samlede afhandlinger fra det første skandinaviske Dante-seminar: *Perspektiv på Dante I: København 1999*, redigeret af Christian Kaatmann og Ole Meyer (Det Kongelige Bibliotek, 2001), hvori Hanne Roer tager emnet under behandling. I samme bog skriver bl.a. Stig Ramløv Frandsen

om Dantes forhold til Vergil, Leonardo Cecchini om allegorien i *Komedien*, Jesper Hede om filosofi og teologi, Line Henriksen om Dante i moderne anglofon poesi – og så videre, med flere. I mit eget indlæg, samt i den følgende artikelsamling *Perspektiv på Dante II: Stockholm 2001*, udg. Anders Cullhed, Stockholm 2004, findes uddybning og dokumentation til navne og synspunkter i denne artikel.

Seminarerne arrangeres af Skandinavisk Dante-netværk, stiftet i 1999, hvis hjemmeside findes på [www.kb.dk/guests/natl/dante](http://www.kb.dk/guests/natl/dante), hvor der også er links til andre Dante-steder. I denne sammenhæng kan det særlig nævnes at en række ældre og nyere illustrationer til *Komedien* er gengivet på [www.italnet.nd.edu/Dante/images](http://www.italnet.nd.edu/Dante/images) og (betalingssitet) [www.muvi.org/MID](http://www.muvi.org/MID) (det virtuelle Dante-museum *Museo iconografico dantesco*). Gustave Dorés illustrationer er desuden gengivet smukt i Ebbe Kløvedal Reichs genfortælling af *Komedien, Billeder og fortællinger fra Dante: Den Guddommelige Komædie*, 1991, og Rodins *Porte de l'Enfer* med Kysset, Tænkeren m.m. kan studeres i sin helhed såvel som i detaljer fra skitser til form på Musée Rodins hjemmeside [www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr)

Endelig skal det nævnes at *Komedien* er udkommet på nudansk, med noter, indledning og litteraturliste: *Dantes Guddommelige Komædie, på danske vers af Ole Meyer*, Multivers 2000, 3. udgave 2004. Cita-ter ovenfor er herfra.