

Steen Klitgård Povlsen

Dante i Downtown

Om Dantes "Den guddommelige komedie" og James Joyces "Ulysses"

James Joyce (1882-1941) havde et livslangt forhold til Dantes "Den guddommelige komedie" (skrevet mellem 1302 og ca. 1318). Et forhold mellem en europæisk modernist og en middelalderlig mystiker og moralist, der nok umiddelbart kunne overraske, men som har sine velbegrundede og efterhånden også ret udforskede grunde. Siden Mary T. Reynold i 1981 udsendte sin "The Shaping Imagination. Dante and Joyce" har man været klar over, at Dante spillede en stor rolle for Joyce i udviklingen af hans kunstneriske metode, især hvad angik kombinationen af en stor allegorisk, religiøs-symbolsk form med et helt konkret, naturbundet billedsprog. Reynolds bog glimrer ved sine skarpe tekstiagttagelser og de mange overraskende, men overbevisende fund af paralleller mellem Dantes og Joyces tekster. "The Shaping Imagination" udkom i den periode i Joyceforskningen, hvor man var allermest fokuseret på det revolutionære i modernismens, herunder Joyces, æstetiske arbejde ("James Joyce and the revolution of the word" hed Colin Maccabes nu efterhånden klassiker), og man var ivrig efter at betone de historiske forudsætninger for sådanne kunstneriske bestræbelser. Her kunne man bruge Dante.

I den biografiske Joyce-forskning har man selvfølgelig altid været opmærksom på Joyces Dantelæsning og behørigt registreret den. Men Richard Ellmann er i sine få bemærkninger om denne relation gennemgående interesseret i at understrege, at Joyces verden var sekulær, og at han eksplicit tog afstand for den teologiske dogmatik i "Den guddommelige komedie". Han kendte den godt fra den jesuiterskole, som han radikalt ville distancere sig fra. Til den optik kunne Ellmanns og hans biografiske elever ikke bruge Dante til meget. Man omtaler ham høfligt, men forstår i bund og grund ikke Joyces entusiasme for den gamle mester.

Men det er muligt at læse forbindelsen mellem "Den guddommelige komedie" og "Ulysses" uden hverken at overvurdere det førstnævnte værks betydning for det sidstnævnte eller nedtone de store overensstemmelser i struktur og gestaltning, der består mellem dem. Læser man således "Ulysses" med Danteske briller, kan man få øje på aspekter hos Joyce, som man måske overser i en mere sekulær læsning, men som man ikke behøver at hypostasere til at være en dyb overensstemmelse mellem Dantes og Joyces verdensbillede. Man kan så at sige læse den teologiske fortælling sekulært, se at det middelalderlige verdensbillede godt kan implementeres i en moderne verden og skabe

mening. En anden mening end den middelalderlige, men alligevel. Det følgende er et ydmygt forsøg på at vise dette.

Joyce havde som sagt allerede læst "Den guddommelige komedie" på kostskolen Glongowes College, og på originalsproget i alt fald i det år, han læste en slags bifag i italiensk på universitetet i Dublin fra 1902-04. Men det var først, da han i efteråret 1904 med Nora kom til Pula og senere Trieste, at han fik fat i en kommenteret udgave af Komedien og begyndte systematisk at studere den. Det var imidlertid en anden italiensk forfatter, der i første omgang kom til at optage Joyce, efter at han var kommet til solens land.

Det store navn i den italienske litteratur i begyndelsen af det 20. århundrede var Gabriele d'Annunzio (1863-1938), hvis erotiske roman "Il piacere" ("Lyst"), Joyce allerede havde læst i Dublin, og som havde gjort et stort indtryk på ham (og på den øvrige avantgarde i Europa omkring år 1900). De glødende, sansemæssige beskrivelser af Rom og den eruptive erotiske patos, havde løbet den unge, lidt hæmmede irske yngling over ende, og sat gang i hans æstetiske overvejelser. I 1900 udkom d'Annunzios anden bestseller "Il fuoco" ("Ilden"), en roman der i et voldsomt sprog hyldede byen Venedig, og Joyce fik gennem den fornemmelsen af, hvordan man kunne bygge et litterært værk op omkring en enkelt by. D'Annunzios eksplosive æsteticisme blev senere en stor inspiration for den italienske futurisme – og for den amerikanske forfatter Ezra Pound, der var en af de første til at se det geniale i "Ulysses" og en vigtig fremmer af dens publikation. Og lige som d'Annunzio senere en tilhænger af Mussolini og hvad deraf fulgte. Men det er anden sag, der i alt fald ikke direkte kommer Joyce ved.

Om det var læsningen af d'Annunzio der forberedte Joyce på at læse Dante mere æstetisk, er svært at afgøre. Men når man læser nogle af Dantes fantastiske billeder og konkrete sammenligninger, kan man godt ane en forbindelse til den moderne italienske ekspressionist. Der er noget vellystigt, smagende over Dantes langt udtrukne sammenligninger, der godt kan minde om d'Annunzios berusede beskrivelser af blomster og møbler i "Il piacere". Fx i en passage fra Paradiso sang XXIII: "Som fuglen først bag trygge, tætte grene/har siddet ubevægelig ved reden,/mens ungerne var skjult af nattens mørke/men nu, før daggry, utålmodig efter/at se dem, og at finde føde til dem/- et kært besvær, hvor al dens møje lønnes -/har sat sig på en gren hvor intet spærrer/for udsigt mod det sted hvor solen ventes,/og ømt uroligt venter på dens komme -/sådan stod Beatrice, rankt og oprejst,/vendt mod det sted hvorunder solen synes/at tøve på sin bane over himlen,/så også jeg, der så hendes forventning,/blev grebet af en ny og større længsel,/der følte frydefuld på grund af håbet" (414). En lang konkret naturbeskrivelse, der peger mod den guddommelige kvinde og til sidst indsætter jeget i scenariet. Det var

denne blanding af det sublime og det konkrete Joyce kunne bruge hos Dante, og som han måske var forberedt på ved sine læsninger i d'Annunzio.

Hvorom alting er: da han med d'Annunzio i ryggen begyndte systematisk at studere "Den guddommelige komedie", har han let kunnet se, at også den var en byroman: en skildring af mennesker og politiske forhold i Firenze i slutningen af 1200-tallet, og med et i samtiden let genkendeligt persongalleri (de bliver oftest nævnt med deres rigtige navn!), og med en klar polemisk optik. Joyce udtalte til en ven i sin nye hjemby Trieste, at også Dublin kunne trænge til at komme på det litterære verdenskort. Sådan som Dante og d'Annunzio havde gjort det med henholdsvis Firenze og Rom/Venedig. Det gik han så i gang med i nogle noveller, der efter mange trængsler blev til "Dubliners" og udkom i 1914. En af disse noveller var tiltænkt at skulle handle om en midaldrende annoncetegner ved en avis i Dublin, som gik rundt i byen på jagt efter en kunde. Det blev kimen til "Ulysses", der efter diverse udvidelser blev færdig i 1922. Den blev så at sige sat i gang på grundlag litterære indtryk fra italienske byskildringer. Middelalderlige og moderne. Begge dele kan måske spores i den.

I det projekt, Joyce nu gik i gang med: at skabe et billede i litterær form af byen Dublin, kunne han ikke undgå at bemærke, at han på en måde var i samme situation, som Dante var, da han fra begyndelsen af 1300-tallet gik i gang med at skildre sin hjemby og dens historie. Dante var i bogstavelig forstand blevet forvist fra Firenze og sad nu rundt omkring i Norditalienske byer og skrev med både længsel og had om "den tabte by". Joyce var selvfølgelig ikke blevet forvist fra Dublin, han var rejst frivillig for at blive fri for den snærende moral og for at kunne stå på egne ben sammen med Nora. Men med Dante som forbillede kunne han gå i gang med opbygge et selvbillede som "eksileret", en person der var uønsket i hjemlandet, forstødt og forhutlet og optændt af begær efter i den mindste i skriften at komme tilbage til det tabte land. Han kunne her i begyndelsen af 1900-tallet ikke vide, at han derigennem skabte en figur, der af politiske, økonomiske og militære årsager skulle blive en grundfigur i det 20. århundredes litteratur – virksom og aktiv helt til vore dage: eksilforfatteren. Desværre må man vel sige.

Der var også elementer i det billede, som Dante i Komedien giver af de politiske forhold i Firenze, som Joyce kunne genkende og identificere sig med. I Trieste-tiden fulgte Joyce intenst med i de politiske forhold i Irland og formulerede sine synspunkter i artikler og foredrag. Hvor Dante havde stået i et skisma mellem den pavevenlige ghelfer fraktion og den kejservenlige ghibeliner gruppe i bystyret i Firenze, følte Joyce sig klemmt mellem den britiske kolonimagt i Irland og den katolske kirke. Jeg tjener to herrer, siger hans alter ego Stephen Dedalus i "Ulysses" – og tilføjer: og en tredje også, nemlig den nationalistiske bevægelse, samlet i den såkaldte Irish Revival. Ingen af disse overordnede ideologier passer Stephen, ligesom Dante heller ikke rigtigt fandt sig

tilpas i de eksisterende fraktioner i Firenzes politiske landskab. Hvor Joyce i "Ulysses" bygger en slags idealfigur op omkring den på handlingstidspunktet for romanen for længst afdøde nationale leder Parnell, ligger der i Komedien en forestilling om en idealstat, der overordnet er styret og holdt i rammer af en kombination af kejsermagt og pavemagt, en konstruktion der overlod så meget selvstyre til de opkommende norditalienske byer som muligt. Fx til Firenze. Hverken Dante eller Parnell – og i Italienstiden heller ikke Joyce – var tilhænger af egentlig selvstændighed, men foretrak et udvidet selvstyre inden for en sikker ramme. Havde de levet i dag ville ingen af dem være gået ind for Storbritanniens udtræden af EU.

Der er naturligvis mange detaljer i denne sammenligning, som jeg ikke her kan komme ind på, og man skal tage sammenligningen med et stort gran salt. Men i begge de to værker synes det, som om der fremmanes et billede af et gammelt, overskueligt og fredeligt samfund, med et venligt og langsomt liv i trygge omgivelser. En regressiv utopi, som den tysk-amerikanske sociolog Herbert Marcuse kaldte det. Hos Dante i fx Paradiso XV, når Dantes oldefar giver et idyllisk billede af det gamle Firenze, hvor "ingen datter fødtes uvelkommen/ for ingen fader havde grund til frygt for/ et barnebryllup eller ublu medgift". Og: "jeg så de' Nerli og jeg så del Vecchio/ med kofter gjort af groft og simpelt læder" (383). Og videre i samme dur. Det er i fuldt alvor en besværgelse af det gode, gamle liv i fordrageligheden og de enkle vaners tid, og står i Komedien i en mærkelig kontrast til sangene i Paradiso, der ellers besynger herligheden i himlen i hymniske toner. Pludselig falder stilen ned i realistisk enkelhed og hylder et jævnt og muntert liv på jord.

I "Ulysses" er det lidt det samme, der sker, da Bloom i 17. kapitel, "Ithaca", sidder i sin stue og drømmer, før han skal op i seng til den sovende Molly. Han forestiller sig her, at han har et stort gods uden for Dublin og kan indrette livet der, som han vil. Følge "[e]n kurs der lå mellem ubehørig barmhjertighed og overdreven strenghed", og "[l]oyal mod rigets højeste konstituerende magt, drevet af medfødt kærlighed til retskaffenhed ville hans mål være streng opretholdelse af offentlig orden"; samt bekæmpe "alle svulmende anstiftere af international forfølgelse, alle forevigere af internationale animositeter, alle simple forulempere af hjemlig fredsommelighed, alle forhærdede krænkere af hjemlig ægteskabelighed" (717). Det sidste kan man jo nok ane hans personlige interesse i, da konen netop denne dag har haft besøg af en elsker, men man skal ikke tage fejl af hans generelle budskab: en fredelig, konservativ samfundsorden. Som hos Dante er signalordene 'barmhjertighed, retfærdighed, fredelighed'. På det gamle samfunds præmisser. De to sekvenser i henholdsvis "Den guddommelige komedie" og "Ulysses", hvorfra der her er citeret, står i begge værker tæt mod slutningen af, hvad der ellers har taget sig ud som en vandring gennem den syndige verden. De er begge udtryk for en slags utopisk vision kort før lukketid.

Og parallelliteten mellem disse to vandringer udgør den egentlig overensstemmelse mellem de to her behandlede værker og er det vigtigste udgangspunkt for Dantes betydning for "Ulysses". "Den guddommelige komedie" er en storslået, religiøs-moralsk føring gennem den på den tid kendte verden, inklusiv dens himmelske fortsættelse, og den store inspiration for Joyce bestod i, at han kunne bruge modellen til at føre læseren gennem den for ham eksisterende verden: byen Dublin som model for hele verden. Hans bog var som Dantes "Urbi et orbi", om byen og verden, for byen og verden, som pavens budskab lyder hver påskesøndag fra Peterskirkens balkon. Hvor Dante ville vise, hvordan de menneskelige synder blev straffet og lutret i det hinsidige, ville Joyce hænge dem ud i sin teksts parodier. Joyces stil er svaret på Dantes ild, det vender jeg tilbage til.

Føringen er en fundamental figur i begge værker, som allerede Mary T. Reynold detaljeret gør opmærksom på. I "Den guddommelige komedie" sker det eksplicit fra begyndelsen til slutningen, idet digteren Vergil allerede i Infernos første sang samler den forvildede Dante op og derefter fører ham gennem helvede og skærsilden; ved hvis slutning han må aflevere ham til Beatrice, der så kan føre ham gennem paradiset. Indtil hun overgiver ham til kirkefaderen Bernhard af Clairvaux, der får ansvaret for at føre ham til selveste Jomfru Maria. Fortælleren Dante er altså fra start til slut ført af forskellige personer.

I "Ulysses" møder digteren in spe, den forhutlede og hæmmede Stephen Dedalus, der på mange måder med rimelighed kan betragtes som en alter ego figur for forfatteren James Joyce, først sin førerfigur, Leopold Bloom i romanens 14. kapitel, hvorefter han følger ham gennem 'Helvede' (15. kapitel: Bordellet), skærsilden (16. kapitel, hvor han i nogen grad kommer til bevidsthed), og 17. kapitel, der foregår i venteværelset til himlen: Blooms køkken i huset i Eccles Street. Indtil de som de to ledsagere i *Den guddommelige komedie* må skilles ved indgangen til selve Paradis: Blooms soveværelse. I de første tretten kapitler af romanen findes ikke nogen egentlig førerfigur, idet de to personer hver for sig på egen hånd går gennem byen og altså først rigtigt finder sammen (eller Bloom tager vare på den berusede Stephen) i 14. kapitel. Her fødes ikke alene et barn og det moderne engelske sprog i en vanskelig proces, men også et venskab mellem to mænd, der begge har brug for hinanden. Den ene vil gerne have en søn, den anden en (ordentlig) far. Det er meget smukt.

Følger vi denne førings-historie i sidste del af "Ulysses", bliver en nøglesekvens 15. kapitel "Kirke", hvor den antikke troldkvinde fra "Odysseen" bliver til bordelmutter Cohen, der symbolsk forvandler kunderne i hendes geschæft, her Stephen, til svin. Men som bekendt ikke Bloom, der jo er udstyret med en talisman (en kartoffel!), der beskytter ham mod trolddom. Denne læsning af "Kirke" som "Ulysses" egentlige

Helvede er i overensstemmelse med det, vi ved om værkets opståen: den oprindelige Dubliners-novelle skulle handle om annonceagentens (kaldet Mr. Hunter) indtrængen i den dublinske underverden (Downtown) og hans tilbagevenden til det normale liv. En erfaring rigere. Det er ind i denne i bund og grund socialrealistiske kontekst Joyce plantede sin Dante-reference med dens universelle og symbolsk-religiøse tematik. Dante i Downtown, så at sige.

Alligevel kan man spørge sig, om det ikke også er frugtbart at medtænke føringsfiguren, når man læser de første kapitler af "Ulysses". De to personer føres jo gennem de enkelte episoder af en fortæller/forfatter, som Dante føres gennem de forskellige afdelinger af helvede og skærsilden af sin Vergil, og på samme måde som hos Dante er de enkelte kapitler/afdelinger af helvede reserveret til en bestemt (døds)synd. Oven i købet nogle gange den samme synd, som straffes i "Den guddommelige komedie". Udgangspunktet er den i den middelalderlige teologi instituerede række af dødssynder: hovmod, griskhed, utugt, misundelse, fråseri, vrede og dovenskab, men systematikken overholdes ikke systematisk. Nogle gange kan en synd tilregnes flere kategorier og nogle gange falder den helt uden for rækken. Det vigtigste er, at den identificeres og straffes. Det er det moralsk-didaktiske aspekt af "Den guddommelige komedie", og det synes "Ulysses" i alt fald delvist at overtage. Ved at registrere sammenhængen mellem de enkelte kapitler i "Ulysses" og de enkelte episoder i Inferno og til dels Purgatorio i "Den guddommelige komedie" kan man godt få den fornemmelse, at man næsten umærkeligt føres gennem Joyces roman af en for længst afdød digter med et opdragende mål: Dante. Ligesom denne førtes gennem sit værk af Vergil. Der kan derfor være god grund til at standse lidt op og se lidt nærmere på disse paralleller.

Nogle af de laster, der straffes i Dantes helvede er umiddelbart lette at genkende i "Ulysses". Det er således oplagt, at de synder, der i Infernos sjette og syvende sang straffes for hovmod og vrede hænges ud i 12. kapitel af "Ulysses" i form af de nationalchauvinister og drukmåse, der i den Homerske kode kaldes 'Kykloperne'. Ligeledes kan vi genkende de grådige ædedolke i de kødsmovsende mænd, som Bloom behørigt flygter fra i "Laistrygonerne". I den mere morbide ende svarer gudsbespotterne i Infernos fjortende sang til Buck Mulligans perfide blasfemi i "Ulysses" 1. kapitel, ligesom den straf Dante tildeler selvmordere i Komediens trettende sang, godt kan spores i beskrivelsen af Blooms fars genkomst i "Ulysses" 15. kapitel. I det hele taget er "Ulysses" 15. kapitel, "Kirke", som sagt mere et svar på Dantes Inferno end det kapitel, der direkte hedder helvede: "Hades". I "Hades" straffes der egentlig ikke nogen, men det gør der til overflod i "Kirke": fx Bloom i bogstavelig forstand for alverdens synder. Han brændes på et tidspunkt ligefrem, i teksten associeret med Fugl Fønix, der genopstår af asken, men vel

længere ude i symbolikken også som en reminisens af ilden i Inferno. Parallellen til Dante er i alt fald til at få øje på.

Mere subtilt forekommer det mig, hvis man ser den straf, der i Komediens niende sang tildeles "dem der stiftede sekter" som inspiration for Joyces skildring af den gæliske bevægelse i fx "Ulysses" 9. kapitel "Scylla og Carybdis". Dante havde en dyb aversion mod sekteriske afvigelser fra hovedkirken, som han i øvrigt også havde et anstrengt forhold til, og han giver dem en hård behandling i sit helvede. Joyce hænger i "Ulysses" især de irske nationalister ud for deres sværmen for esoterisk og spiritistisk fantasi, og hvis man opfatter hans ironiske udstilling af deres latterligheder som en parallel til Dantes grusomme straffe, er overensstemmelsen til at få øje på. Ingen bliver fysisk pint i "Ulysses" i samme omfang som i Dantes værk, men man bliver til grin.

Nogle gange er overensstemmelsen mellem synderne i "Den guddommelige komedie" og karaktererne i "Ulysses" også iøjnefaldende, men langt mere kompliceret. Jeg vil her pege på to eksempler. Det længste direkte citat fra Komediens niende sang er fra Infernos femte sang, fra den berømte episode med Francesca di Rimini og læsningens fatalitet. Det er historien om societydamen Francesca da Polenta, der pikant nok tilhørte den slægt, som Dante bl.a. holdt til hos: Ravennas hersker Guido da Polenta. Hun var blevet tvangsgift med en ældre mand, men forelskede sig i dennes yngre bror. En dag sidder hun sammen med denne, Paolo da Rimini, og læser i den gamle fortælling om ridderen Lancelot, der tilhørte kredsen omkring Kong Arthur og blev lokket til usømmelig elskov af en dronning i nabolaget. Francesca og Paolo læser i beretningen om denne kærlighed, 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 kyssede han fra hvem jeg aldrig skilles/min mund, imens hans hele legem sitred". "Vi læste ikke mere i den [bogen om Lancelot] dén dag", som der tørt konkluderes. Læsningen har fået dødbringende følger: de to dræbes af den forurettede ægtemand.

Dante fortæller episoden med stor forståelse for de to elskede, der rives med af den gamle kærlighedshistorie og lader følelserne løbe af med sig. Men de ender alligevel i helvede, i øvrigt sammen med andre store erotiske skikkelser fra historien: Kleopatra, Helena, prins Paris og Tristan, etc. Der er ingen nåde i Dantes univers, de har syndet mod ægteskabets hellighed og må lide straffen. De udsættes for en evig blæst, der driver dem hvileløse omkring som på "et hav der piskes af orkanen fra snart den ene, snart den anden retning". Folk der ikke har kunnet styre deres lidenskaber bliver nu straffet med det evige stormvejr.

Joyce bruger direkte citater fra denne episode i Dantes Inferno sang V til "Ulysses" 7. kapitel "Aeolus" og kombinerer dem med en række andre citater fra "Den guddommelige komedie", der viser hvordan Dante udvikler Francesca-skikkelsen som en forløber for både Beatrice og Jomfru Maria. På den måde lægger Joyce på subtil måde op til den dyrkelse af den frelsende kvinde, som man også godt kan læse "Ulysses" som. Man kan altså konstatere, at perspektivet hen mod de 7 kardinaldyder allerede opstår i gennemgangen af dødssynderne. Selve citatmosaikken skaber en fortælling, der dog langt overskrider Dantes middelalderlige univers. Dialektikken er langt større i den moderne "Ulysses" end i den strengt katolske Komedie, hvor fordømmelsen af sanseligheden er nådesløs. Lad os se lidt nærmere på dette kapitel.

I første omgang kan vi nemlig konstatere, at det afsnit, hvor Joyces Dante-citat forekommer, er i det kapitel, der foregår på en avisredaktion, og som bl.a. er kendetegnet ved, at vinde suser ud og ind i redaktionslokalet. Deraf navnet i den Homerske kode: "Aeolus", navnet på vindenes gud i den græske mytologi, og den magt, der skulle hjælpe Odysseus med at komme hjem til Ithaca ved at lukke alle vinde undtagen rygvinden ned i en sæk og snøre den til. Som bekendt lukkede hans mandskab op for snøren med de fatale følger, det fik. Også en historie om nogle, der ikke kunne styre deres lyst.

Hele 7. kapitel af "Ulysses" handler om det retoriske sprog, brugt i pressen, i retssystemet og i politik til at "sætte lysten og lidenskabene højere end fornuften", som der står i Inferno V. Pressen vil lokke læsere til med sensationsjournalistik, advokater vil overbevise dommere med florumvundne taler og politikere: ja, dem står der ikke romanen igennem megen respekt om, de handler som vinden blæser. Vindbøjtler.

Det afsnit, hvori "Ulysses" Dantecitater forekommer, bærer overskriften "Rim og rimeligheder" og er en stream-of-consciousness gengivelse af Stephens tanker ved at iagttage de diskuterende retorikere i redaktionslokalet: "Ville nogen kvinde ønske sig denne mund til sit kys?", spørger han i slutningen af forrige afsnit, og associerer videre i dette: "Mund. Grund. Er munden grunden på en eller anden måde? Eller grunden en mund? Må være noget. Grund, sund, bund, fund, blund. Rimer: to ens klædte, ens udseende mænd, to og to" (151). Med den sidste association i denne bevidsthedsstrøm er Stephen allerede inde i en anden episode i "Den guddommelige komedie": Purgatoriets sang XXIX, hvor kirkens vogn bliver kørt frem, ledsaget af "to gamle mænd, forskelligt klædte/men ens i holdning: streng såvel som værdig" (302). Disse to ældre herrer, der er efterfulgt af en tredje, kan man identificere som evangelister, og de annoncerer derefter Beatrices fremtræden som frelsende jomfru i den næste sang. Hun åbenbarer sig i begyndelsen af sang XXX som den fører(inde), der skal ledsage Dante det sidste stykke op til Den hellige jomfru.

Denne symbolske forskydning finder allerede sted i Stephens bevidsthedsstrøm denne eftermiddag i redaktionslokalet på Freeman's Journal. Hans association slutter med at citere fra Komediens sang XXXI af Paradiso, hvor Den hellige Bernard af Clervaux har overtaget førerrollen og nu viser Dante den lysende flamme, hvori selve Jomfruen viser sig: "quella pacifica orifiamma", som Joyce citerer fra den italienske tekst (152), i den danske oversættelse: "dette fredens flammebanner [...]. Hos Dante fortsættes: "Og var mit sprog så rigt som min erindring/så ville jeg dog aldrig turde skildre/den mindste lille flig af hendes skønhed", hvad han dog allerede har forsøgt og værket ud ustandseligt forsøger at gøre. Men det er en anden sag.

Derved har den komponerende forfatter (Dante) imidlertid skabt en associationsrække, der så at sige får Francesca di Rimini til at rime på Jomfru Maria. Joyce har sikkert i sin komposition medtænkt ordspillet. Kvinden der ikke kunne styre sit seksuelle begær i samme kategori som den hellige frelserinde. Synes vi at genkende en person i denne sammenligning: Molly? Vi lader den lige stå lidt, for senere at vende tilbage til stedet.

For der er også en anden figur i "Den guddommelige komedie", der repræsenterer det utæmmede begær, og som straffes for det: Odysseus. Det er ikke et seksuelt begær, men begæret efter at "søge dyd og kløgt og klogskab". Den sidste formulering er fra samme Odysseus' peptalk til sit mandskab, da han vil have dem til at sejle på den anden side af den kendte verden for at nå, det der for dem som udøbte er umuligt: Paradisets bjerg. Denne fortælling om den apokryffe, ikke-Homeriske Odysseus, der ikke vil hjem til konen, men udforske verdens dyb, gengives i Infernos sang XXVI, og dens betydning for "Ulysses" er lige så åbenbar som Francesca-episoden, om end på en lidt anden måde. Komplexiteten i Joyces Dante-reception kan fremgå i en sammenligning mellem disse to episoder, hvorved vi igen kan nærmere os føringstemaet i Joyces roman.

Mary T. Reynolds gør opmærksom på, hvordan Blooms og Stephens afsked med hinanden foran Eccles Street nr. 7 i Ithaca-kapitlet i "Ulysses" ligner beskrivelsen af Dante og Vergils afsked med Inferno i "Den guddommelige komedie". Hos sidstnævnte lyder et sådan: "[...] uden at bekymre os om hvile/klatred vi begge op – han først, jeg efter -/indtil et rundt hul øverst lod mig ane/en flig af himlens skønhed. Derfra steg vi/omsider op, og genså nattens stjerner" (179). Hos Joyce er det mere udspunden, men episoden indledes på samme betagende måde: "Hvilket syn mødte da de, først værten, dernæst gæsten, stille, dobbelt mørke, dukkede frem af dunkelheden gennem en passage fra husets bagside og ud i havens halvskygge? – "Himmeltræet af stjerner tungt af fugtig natblå frugt" (697). Den sidste sætning kunne godt have stået hos Gabriele d'Annunzio. Den eksplicitte reference i Joyces tekst er til Det gamle testaments 113. salme om det israelske folks exodus fra fangenskab i Ægypten, men det er også en betydning, Dante bruger den

i et andet sted i Komedien (Purgatorio, sang II). I den bibelske kontekst var det Moses der førte det israelske folk, hos Dante er føreren Vergil, hos Joyce Leopold Bloom. Både forskelle og ligheder er åbenlyse.

Men parallellen understøtter altså også den umærkelige følelse af, at også i "Ulysses" første kapitler føres vi gennem en syndefuld verden, ledet af en indsigtfuld fortæller, der hænger sine syndere ud i en til tider skånselsløs ironi. Sidder en forsamling berusede irske nationalister på et værtshus og praler med deres chauvinisme, bliver de straks udstillet gennem kostelige pasticher på irske heltesagn og florumvunden historieskrivning. Forlæggene for disse kan man finde i Gifford og Seidmanns "Annotations". Og når en samling sentimentale døgenigte i et hotels musikværelse synger fædrelandets vemodige sange med flæbende patos, parodierer fortælleren dem straks i stilens imitationer af koloratur, staccato og accelerando. Det er stilens over-kill, der hos Joyce erstatter Dantes raffinerede straffe i Inferno, men som hos Dante sker det på en måde, der svarer til syndens art. Synderne steger så at sige i deres eget fedt, dvs. i deres egen stil.

Mary T. Reynold gør opmærksom på, at Dante-fortælleren i Komedien i begyndelsen mest omtaler sin førerfigur, Vergil, som 'mester', 'lærer', 'vejleder', etc., men til sidst hovedsagelig kalder ham 'fader'. Han får efterhånden det inderlige, fortrolige forhold til ham, som Stephen i "Ulysses" får til sin "valg-fader" Leopold Bloom, som han i køkkenet i Eccles Street kan drikke en kop kakao med i et sprog, som var det en nadverhandling. Hos Dante har fader-betegnelsen en umiskendelig religiøs konnotation: Vergil bliver for Dante en præst, en hellig vejleder og signalerer derved, at hans førerrolle til sidst skal afløses af den 'virkelige' kirkefader: Bernhard af Clairvaux. Hos Joyce er det ikke helt så entydigt. De umiskendelige sakrale konnotationer i køkkenscenen i "Ithaca" er nemlig forbundet med mere jordiske problemer for de to personer. Bloom begræder tabet af en søn for elleve år siden, Stephen kunne godt bruge en erstatning for den dødenigt af en far, som vi har mødet flere gange i romanen, og som i øvrigt på det skammeligste forsømmer Stephens mindre søskende. En synder i øvrigt på linje med så mange forsømmelige fædre i "Den guddommelige komedie".

Men begge de to 'sønner' ender i sidste instans med at (måtte) forlade deres 'fædre'. Vergil kan ikke føre Dante op i Paradiso, fordi han ikke er døbt, mens Stephen trods tilbud om natteleje og en eventuel stilling som italiensklærer for konen, alligevel forlader Bloom og går ensom ud i natten. Hvorfor forbliver uafklaret, måske har han som Odysseus i Komedien et begær efter at udforske verden til bunds, som han ikke tror han kan få tilfredsstillt hos Bloom. Han har jo et par gange under deres samvær i køkkenet været lidt hård ved ham – fx da han afsynger den noget perfide sang om jødens datter – og luftet sin utålmodighed ved hjemmets småborgerlige hygge. Han sejler vel ikke som hos

Dante ud over den kendte verdens kant, men som nøgleløs udstødt fra sin bolig venter der ham en vanskelig nat. Hvordan den vil forløbe ved vi ikke.

Bloom går derimod med et brændende lys op ad trappen til den ventende kvinde, der træt af dagens anstrengelser med elskeren for længst er faldet i søvn. Ved ægteemandens ankomst i soveværelset vågner hun imidlertid og giver sig til at udspørge ham om, hvordan han har tilbragt dagen. Dette forhør bliver eksplicit kaldt for en "katekistisk udspørgen" og danner det umiddelbare forlæg for den stil, der præger kapitlet. Spørgsmål og svar. En stil der starter meget konkret og fakta baseret (bl.a. i den sidelange beskrivelse af vandforsyningen i Dublin), men hen imod kapitlets slutning bliver mere og mere abstrakt, kryptisk og filosofisk.

Og derved måske afslører, at der også er et anden forlæg for denne stil: nemlig slutningen af "Den guddommelige komedie". Og her skal vi så tilbage til det citat fra Dante i 7. kapitel af "Ulysses", som jeg omtalte ovenfor. Det starter som vist med den utro Francesca af Rimini og ender med Jomfru Maria. Og gennemløber derved den udvikling, som Molly Bloom gennemgår på det symbolske område i Joyces roman. Synderinden, der venter for enden af mandens rejse gennem helvede og skærsild, og måske, måske ikke, anerkender og forløser ham.

Umiddelbart er der sikkert ikke mange læsere af "Ulysses", der kan se en Jomfru Maria skikkelse i Molly Bloom. Heller ikke når de opdager, at hun har fødselsdag samme dag som Jomfruen. Hun er alt for grov, vulgær og banal til at leve op til en katolsk hellighed. Ligesom hun er alt for utro til at leve op til Dantes ideal af en trofaste hustru. Hun er ikke hverken Penelope eller Jomfru Maria – men hendes funktion er overordnet den samme som den ventende kvinde i henholdsvis "Odysseen" og "Den guddommelige komedie". Hun er målet for den rejsende mand – hvad enten har tumler rundt på Middelhavets bølger, føres gennem helvedes gru og skærsildens renselser til paradiset, eller går hvileløst rundt i Dublins gader (herunder det helvede lignende Downtown) en dag i juni 1904. Hun er så at sige belønningen for alle anstrengelserne.

Og læser man opmærksomt slutningen af Komediens Paradiso får man øje på forunderlige overensstemmelser med slutningen af "Ulysses", der kan kaste et nyt lys på sidstnævnte. For før Dante kan blive sluppet ind i Paradisets inderste egne, skal han nemlig udsættes for en katekistisk udspørgen af selveste Sct. Peter, ham der har de to nøgler, der kan lukke paradiset op. Gennem hele "Ulysses" har disse to nøgler været associeret med vanskeligheden ved at komme hjem. Ved hjælp af en snarrådig list a la dem Odysseus er så ferm til, lykkes det imidlertid for Bloom at komme ind i sit hus og beværte Stephen dér. Om denne selv så efterfølgende kan komme hjem til sig selv, ved vi som sagt ikke. Han sejler bare ud i natten.

Men i "Den guddommelige komedie" bliver vi præsenteret for nøglebesidderen Sct. Peter i hans rolle som katekistisk udspørger af Dante. I tre sange redegør denne for sin opfattelse af tro, håb og kærlighed, de vigtigste af den katolske dogmatiks syv kardinaldyder, hvoraf de fire andre er visdom, retfærdighed, mod og selvbeherskelse. Gennemgangen af Dantes forhold til disse sidste dyder er ikke så systematisk som til de katolske hoveddyder, men visdom, mod og selvbeherskelse udviser han dog tydeligt. Prøven i tro, håb og kærlighed består han øjensynlig også på en for apostlen tilfredsstillende måde, så han inklades til Den hellige Jomfru, Himlens rose. Heller ikke Blooms overvejelser i slutningen af 17. kapitel er særligt systematiske, men den åbenhjertighed, hvormed han indrømmer sin egen skyld i sin ægteskabelige misère, tyder på en vis retfærdighedssans, og hans opgivelse af forskellige flugtplaner på en vis selvbeherskelse. Og flere steder i Mollys erindringer i sin slutmonolog optræder han bestemt med megen mod. Så jo: han synes at slutte sin dag i skæret fra de kristne kardinaldyder. Og det er helt tydeligt, at hans tanker i slutningen af 17. kapitel kredser om i alt fald håbet og kærligheden. Med Blooms tro er det mere kompliceret, og hans svar på Mollys direkte spørgsmål om hans færden den dag er heller ikke helt ærlige. Måske ville han ikke være lukket helt så smertefrit som Dante ind i paradiset, hvis Sct. Peter havde været hans udspørger.

Men ind kommer han, og med hovedet i den forkerte ende af sengens fortaber han sig i betragtningen af Mollys runde bagdel. Til stor moro og forargelse for læsere af "Ulysses" siden 1922. Der er imidlertid et symbol i de sidste sætninger af "Ithaca"-kapitlet, der direkte knytter det til slutningen af Komediens og igen peger på Molly som en Jomfru Maria inkarnation. Det er nemlig ikke alene Mollys bagdel, der til slut indrammes af sengens kvadratur, men også det mystiske rok-alke æg, der i 1001 og én nats fortælling om Sindbad Søfareren er målet for denne rejse til det indre Arabien. Blooms rejse bliver nu associeret med denne rejse mod ægget, og den mumlen han sikkert har udstødt i sin søvn om sådan et æg, er vel årsagen til, at Molly i næste kapitel tror, at han har forlangt æg til morgenmad. Det er i denne sammenhæng ikke så vigtigt.

Men liggende der med Mollys runde ende for sine øjne og et mystisk rok-alkeæg i sine tanker, har han jo på en vis måde løst cirkelns kvadratur. Den (umulige) udfordring, som han et par gange i løbet af dagen har drømt om at kunne løse – og indkassere den betydelige præmie. Nu synes han i fortællingens symbolsprog at løse gåden, uden selvfølgelig at Bloom aner noget, endsige høster økonomisk gevinst.

Men også "Den guddommelige komedie" slutter med forestillingen om cirkelns kvadratur. Som billede på det syn, som beskuelsen af Jomfru Maria udløser hos den desperat kæmpende fortæller: "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" (459). Dante har presset sin sproglige ydeevne til det yderste op gennem Paradiso - fra den ene mere entusiastiske hymne til lyset og herligheden efter den anden. Nu kan han ikke mere: her er han ved sprogets grænse, her må han give op. "Den høje fantasi kan ingen ord nå". Han er ikke alene nået til grænsen for sin verden, men også til grænsen for sit sprog. Mit sprogs grænse er min verdens grænse, som Wittgenstein sagde.

Denne grænse angives i "Ulysses" på spørgerens spørgsmål om hvor denne slutning finder sted, ved at svaret angives: . Punktum, hele verden indsat i en enkelt prik. Universet og Mollys bagdel forenet. Man kunne sige, at fortælleren på samme måde som Komediens Odysseus og 1001 nats Sandbad Søfareren har bevæget ud til og ud over verdens kant og er havnet i det uudsigelige. Forsvundet i sprogets mørke, som Stephen gik ud og forsvandt i natten. Der er noget hypostaseret, noget næsten uanstændigt dristigt i begge værkers slutninger, en pressen af sproglige former og billeder ud over deres ydeevne. En tilsidesættelse af den formaning om mådehold i læsningen, som Francesca og Paolo i sin tid overhørte og som Dante eksplicit fremsætter i begyndelsen af Paradiso: "lad jeres båd kun stævne ud mod dybet/når blot I styrer i mit kølvand/før vandet atter ligger glat som førhen" (327), siger han til sine læsere. Det holder vi os så til gennem hele Komediens, men det er et spørgsmål om ikke han alligevel til sidst sejler os ud over verdens kant. Al sin formaning om mådehold til trods. Som digtningens apokryffe Odysseus.

Men også et andet symbol holder Jomfru Maria og Molly sammen i de to værkers slutning: rosen. Paradiset bliver i Komediens fra sang XXX og til slutningen beskrevet som en rose, der skiftevis er rød og hvid, men altid er gengivet som et strålende lys: "Ind i det gyldne skød af denne rose/der evigt åbner sig i lysfin velduft/til ære for en sol af evigt forår/førte jeg [...]" (446), etc. I dette rige er Maria rosens dronning (450), der grupperer alle de hellige omkring sig, Sct. Peter bliver nu omtalt som den, der af Kristus fik betroet "rosens nøgler", dvs. de nøgler der skal lukke porten op til Jomfru Marias rosenrige. Der sidder hun nu som "en kærlighedens fakkel" for dem i himlen og som "håbets kilde" for de dødelige nede på jorden (456). "Så herlig er du, Frue, og så mægtig" anråber fortælleren, før han kaster sig ud i den endelig bevægelse ind i det strålende lys, der er så stærkt, at sprogets grænse overskrides. Komediens sluttes i samme stakåndede jubel, som Molly slutter sin natlige indre monolog med i "Ulysses". Ja, ja og ja til alt.

Og netop i denne slutmonolog bliver det som bekendt åbenbart, at Molly også er en rose. Oven i købet "Kastellet's rose" (The Rose of the Castille) efter den sang fra Balfe's light opera "Martha", som bliver sunget i "Sirene" kapitlet og hentydet til flere steder i Joyces værk. I Mollys tilfælde er kastellet klippen Gibraltar, hvor hun voksede op og hvor hun havde sine første erotiske erfaringer. Dette lykkelige sted måtte hun i sin tid forlade, for med sin far at flytte til Dublin, og hun er således også en "cast ell", en

guddommelig figur, der (som Bloom) er smidt ud fra paradiset. Men hun fandt en slags erstatning i forbjerget Howth, der i den gæliske etymologi både associeres med 'hoved' og med 'håb', hvor hun havde den første store kissemissen med sin kommende ægtemand. Her kalder Bloom hende en "Bjergblomst", og hun husker, at hun som stor pige i Gibraltar "stak rosen i mit hår som de andalusiske piger" (792-93). Hun er i sandhed paradiset's rose, som den Jomfru Maria, hvis lovprisning også lød fra kirken St. Mary, Star of the Sea i 13. kapitel, og som var en vigtig motivation for Bloom til at beslutte sig til at vende hjem. Hans ledestjerne, som Dantes i Komædien.

Det er denne elskovsscene på Howth, Molly i sin natlige fantasi vender tilbage til, og som får lov til at slutte romanen. Så er både ægtemanden på handlingsplanet og vi læsere på læseplanet nået frem til Det hellige bjergs rose, der selv i sin tanke har genfundet barndommens tabte land. Ingen læser af "Ulysses" når frem til slutningen uden en vis triumf, alene fordi turen gennem bogen har været så svær og konfliktfyldt. Man er derfor tilbøjelig til at læse slutningen med en vis eskatologisk befrielse, ligesom den der har stridt sig igennem "Den guddommelige komædies" Inferno, Purgatorio og Paradiso er parat til at tolke det lys, han eller hun ser for sit indre blik, som guddommeligt. Dante minder os hele vejen eksplicit, Joyce mere implicit, om at også læsningen er en rejse på sprogets vildsomme vande, og at vi skal være glade for at nå sikkert i havn. Det er vi også.

Her kan man ikke undgå at bemærke, at også Paradiset i Dantes version er et bjerg, hvortil man skal stige op ad en mangfoldighed af trapper og trin, hvor Bloom blot behøver en enkelt trappe for at komme op til sit paradisebjerg. Til gengæld bærer han selv lyset derop, mens Dante finder det som en overvældende, uendelig lyskilde. Bloom er nemlig bogen igennem blevet forbundet med den Lucifer-skikkelse, der i Det gamle testaments apokryffe fortælling bliver smidt ud af gudforsamlingen og må vandre hvileløst om på den syndige jord, indtil han finder lyset og bringer det tilbage til De helliges forsamling. Han vil ikke tjene, sagde han og blev smidt ud (non serviam), men ender med alligevel at gøre det. Han soner så at sige sin oprørske egenrådighed og opfylder sin gudelige bestemmelse.

Derigennem frelses han, ligesom de overmodige og selvrådige syndere lutres i Dantes Purgatorio og ender med alligevel at få adgang til paradiset. I denne symbolske kode har Joyce ført ham gennem både Inferno og Purgatorio og sluset ham ind i Paradiso. Han har som en anden Vergil ført sin proselyt frem til slutningen, mens en anden ført skikkelse, digterspiren Stephen Dedalus, måtte efterlades kort før målet. Ligesom i Komædien digteren Statius, der dukker op i Purgatorio XXII, følger de to hovedpersoner et stykke på vej, men så ender med alligevel at måtte stå af. Han skal lutres mere, før han kan slippes ind til saligheden.

Man kan imidlertid udvide førings-figuren med endnu et trin i henholdsvis "Den guddommelige komedie" og "Ulysses". For også læseren bliver jo ført af de to forfattere gennem værkerne, der udsætter ham/hende for de værste udfordringer og vanskeligste opgaver, men til sidst bringer vedkommende frem til en erkendelse, der selvfølgelig hos Joyce ikke har karakter af det himmelske lys, men alligevel: når vi ser en sammenhæng og et mål, er det saligt. Vi skal blot tro på forfatterens fører skab og lade os viseligt lede, sådan som Dante formaner os ved indgangen til Paradiso: Først råder han os til at vende om: "I læsere, som i et lille fartøj,/har fulgt mig ivrigt og med åbne ørenimens mit skib med sang er stævnet udad:/vend om mod jeres egne, kendte kyster,/sejl ikke ud mod dybet! Hvis I taber/min kurs af syne, kan I fare vild dér" (327). Det blev jo, husker vi, den falske Udyssesus' skæbne. Men så besinder han sig og åbner op for et længerevarende førerskab: "lad jeres båd kun stævne ud mod dybet,/når blot I styrer nøje i mit kølvand/fær vandet atter ligger glat som førhen" (ibid.) Både Dante og Joyce er klare over, at læsning af deres værker er sejlads på farefulde vande, og råder os til at følge dem tæt. Det gør vi så.

Læser man således forløbet i og især slutningerne af "Den guddommelige komedie" og "Ulysses" op imod hinanden er det let at se påfaldende ligheder. Men enhver læser, der - som Bloom denne dag - gennem hele sin læsning forbliver ædruelig, og som følger Dantes råd om besindighed og mådehold, vil vel konkludere, at der er milevid forskel på konceptet og den æstetisk-ideologiske gennemførelse af de to litterære projekter. Det er selvfølgelig derfor grundliggende rigtigt, når Richard Ellmann understreger, at hele Joyces værk i sin basis er sekulært. Når han bruger de store kulturelle og religiøse fortællinger hos Homer, Dante, Shakespeare og Milton er det for at vise, at de tager sig fundamentalt anderledes ud i vor moderne tid.

Men også for at vise, at de stadig er der og stadig lader sig læse med udbytte. Selv ville jeg næppe være begyndt at læse Dante så grundigt, som jeg har gjort de seneste år, hvis jeg ikke havde haft "Ulysses" at gå ud fra. Jeg har så at sige ladet mig føre til Dante af James Joyce, og derved forstået at påvirkning kan gå begge veje: fra det gamle til det nye og fra det nye til det gamle. Lige så vel som man kan føres fra Dantes Inferno til Dublins Downtown og omvendt.

Det skulle denne lille tekst gerne være et eksempel på.

