

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.06.18

Allegori

(_litterær_praksis, _tolkningspraksis) Ordet “allegori” kommer fra gresk og betyr “å tale på en annen måte”, “å si noe gjennom noe annet” (altså å si x gjennom å si y). Fra gresk “allos” + “agoreuein”, dvs. “snakke annerledes enn på markedsplassen (agora)” (Kurz 1988 s. 31). “Utenfor agoraen” vil si utenfor der man snakker sammen, og der det følgelig er nødvendig å kommunisere på en annen måte.

Allegorien fungerer som en sansbar-gjøring av det abstrakte, en konkretisering av abstrakte tankeganger (Strosetzki 1996 s. 105-106). Under den bokstavelige meningen (“sensus litteralis”) ligger det en annen, mer åndelig mening (“sensus spiritualis”). Gjennom allegorier kan vi oppfatte skjulte sannheter, det usynlige under det synlige, de indre kreftene i virkeligheten (Genet 1973 s. 44).

“ ‘Allegory’ derives from the Greek word *allegoreo*, formed from *allos* (other) and *agoreuo* (to speak in a place of assembly, the *agora*, the marketplace). The ‘other meaning’ of allegory may conceal a secret significance, in that it may persuade readers to probe for another meaning, it may enrich the meaning that has been given, or it may draw attention to a split between the surface meaning and what is underneath. [...] Since allegory says one thing and means another, it seems to be on the side of hidden meanings, riddles, and enigmas. Both allegory and irony trade in concealed meanings, suggesting that there is something within language itself, which when it is used, involves forms of deception, doubleness and punning.” (Jeremy Tambling i http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781134298310_sample_523896.pdf; lesedato 27.11.15)

Allegorien er en fortelling, et bilde eller en skulptur som har to meningsnivåer: ett direkte, konkret og lett forståelig nivå, og et indirekte, abstrakt og underliggende nivå. Ofte handler det allegoriske verket “egentlig” om noe på det abstrakte og underliggende nivået. Allegorien er en indirekte måte å få fram en dypere sannhet eller en moral på. Lærdommen som skal trekkes ut av en allegori, er vanligvis enten religiøs, psykologisk eller moralsk (Reboul 2009 s. 235). Teksten rommer en “skjult sannhet” (G. de Lorris sitert fra Beugnot 1994 s. 185). Allegorier krever aktiv lesing og tolkende dømmekraft hos leseren (Beugnot 1994 s. 178).

“Allegorien er en form for billedlig uttrykk hvor et abstrakt meningsinnhold uttrykkes gjennom konkrete motiver. [...] de enkelte elementene på konkret nivå lar seg dermed “oversette” til et billedlig eller overført plan.” (Claudi 2010 s. 23) Den romerske retorikeren Quintilian oppfattet allegorien som en kontinuerlig metafor (Piehler 1971 s. 21), “som en utstråkt metafor” (Jonsson 1983 s. 110). Også en metafor rommer overført betydning, og det er derfor allegorien kan oppfattes som en kontinuerlig metafor (Ricoeur 1975 s. 306). “En gjennomført billedlig framstilling, en utvidet metafor.” (Aarønæs 2007 s. 149). Allegorien har blitt beskrevet som en serie av metaforer – først kommer svalen (en god nyhet), så våren (lykken) osv. (Reboul 2009 s. 137). En allegori er en metafor som strekker seg ut til en kort eller lang fortelling (eventuelt vist som maleri eller skulptur eller i andre kunstarter). Noen kaller “forlængede metaforer” for “allegorismer” (Jørgensen 1995). Alle ledd i en allegori er metaforiske (i motsetning til en metafor som “Putt en tiger på tanken”, der “tiger” er metaforisk, men ikke “tanken”). “Vi må motstå alle kastevinder og stormer som herjer med vår flåte” kan f.eks. være en allegori om politiske angrep på og undergraving av demokratiet.

Romeren Cicero “uppger i sin *Orator*, att termen [allegori] infördes av Phidomenes (o. 60 f.Kr.) som beteckning för det retoriska stilgrepp, “som består i att säga en sak för att få den som lyssnar att uppfatta en annan”. Den kanoniska formuleringen gavs sedan av Quintilianus, när han definierar allegori som “det som visar en sak i ord, en annan i betydelse” (quae aliud verbis aliud sensu ostendit) och beskriver den som en förlängning av metaforen” (Jonsson 1983 s. 26).

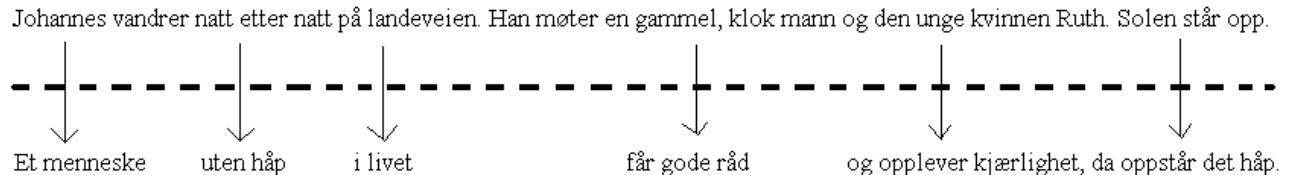
En allegori “arises basically from the interplay of the rational mind and the mythical, symbolic and intuitional, and manifests itself as a type of symbolism in which the symbolic element is translatable with relative directness into rational terms. In medieval allegory, however, as opposed to that of the eighteenth century, this rational element is only one dimension of a very complex symbolic pattern” (Piehler 1971 s. 11).

Kittang og Aarseth definerer en allegori som “en litterær struktur der et abstrakt plan kommer til uttrykk gjennom et system av konkrete bilder” og legger til at “[e]n allegori kan være innlysende som hos Bunyan eller i andre didaktiske verk, eller den kan være skjult og gåtefull” (1991 s. 148). “Allegorien kan [...] fungere som en didaktisk og antydende form eller som en indirekte vei til sannheter som ikke kan uttrykkes direkte.” (Grøtta 2009 s. 16) Noen tekster har “allegorisk éntydighed” (Andersen 1988 s. 103), andre har langt mer komplekse allegorier. Den franske forfatteren og litteraturkritikeren Maurice Blanchot utvidet perspektivet og skrev at verden er “et storslått kaos av allegorier” (Blanchot 1943 s. 38).

Å skrive en allegori innebærer å balansere to betydningsnivåer: det initialt-eksplisitte og det implisitt-allegoriske (Kurz 1988 s. 32). I en allegori er de to betydningsnivåene klart adskillbare, de smelter ikke sammen som i en metafor

(Kurz 1988 s. 33). Allegorien er dobbeltydig, i motsetning til metaforen (Kurz 1988 s. 37). Det er vanligvis ikke mange detaljer i en fortelling som er ment å leses allegorisk. Allegorien krever likevel “et dobbeltspill i bevisstheten” (G. Gusdorf sitert fra Beugnot 1994 s. 182).

ALLEGORI



Allegorien er en språkfigur for det ikke direkte sanselige, bl.a. abstrakter som håp og kjærlighet. Allegorier kan virke mystiske og gi oss “a feeling that through the specific description shines some great human desire or fear that can never be fully understood or elucidated, except through some illumination transcending the normal limits of human experience.” (Piehler 1971 s. 70)

Den tyske teologen og hermeneutikeren Friedrich Schleiermacher definerte allegorien som en histories systematiske henspilling på en annen historie (gjengitt fra Kurz 1988 s. 38). Men de to meningsnivåene (tekst og pretekst) belyser hverandre gjensidig (Kurz 1988 s. 64).

“Allegory is generally thought of as a form which demands commentary and goes some way toward providing its own, but as Coleridge recognized in his famous definition, it also stresses the artificiality of commentary, the difference between apparent and ultimate meaning: “We may thus safely define allegoric writing as the employment of one set of agents and images with actions and accompaniments correspondent, so as to convey, while in disguise, either moral qualities or conceptions of the mind that are not in themselves objects of the senses, or other images, agents, actions, fortunes, and circumstances, so that the difference is everywhere presented to the eye or imagination while the likeness is suggested to the mind.” ” (Culler 1986 s. 229)

Allegorier “stresses the difference between levels, flaunts the gap we must leap to produce meaning, and thus displays the activity of interpretation in all its conventionality. Either it presents an empirical story which does not itself seem a worthy object of attention and implies that we must, in order to produce types of significance that tradition leads us to desire, translate the story into another mode, or else it presents an enigmatic face while posing obstacles even to this kind of translation and forces us to read it as an allegory of the interpretive process. The first type runs from the parable, its simplest version, to the complex extended allegories of Dante, Spenser, Blake, but in each case the proper level of

interpretation is identified and justified by an external authority: our knowledge of Christian themes or of Blake's vision enables us to identify satisfying allegorical meanings. The second type occurs when external authorities are weak or when we do not know which should apply. If the work makes sense it will be as an allegory, but we cannot discover a level at which interpretation may rest and thus are left with a work which, like [James Joyces] *Finnegans Wake*, [Raymond Roussels] *Locus Solus* or even Flaubert's *Salammbô*, flaunts the difference between signifier and signified and seems to take as its implicit theme the difficulties or the factitiousness of interpretation. Allegory, one might say, is the mode which recognizes the impossibility of fusing the empirical and the eternal and thus demystifies the symbolic relation by stressing the separateness of the two levels, the impossibility of bringing them together except momentarily and against a background of disassociation, and the importance of protecting each level and the potential link between them by making it arbitrary. Only allegory can make the connection in a self-conscious and demystified way." (Culler 1986 s. 229-230)

Det kan skilles mellom konsekvente allegorier der en hel tekst forstås allegorisk, og sporadiske allegorier der en tekst inneholder noen allegoriske innslag, dvs. der det allegoriske dukker opp og forsvinner igjen ulike steder i teksten.

Allegoriske betydninger kan oppstå gjennom leserens (eller tilskuerens) hermeneutiske aktivitet, uavhengig av hva forfatteren måtte ha intendert. Allegorisk tolkningsmåte fantes antakelig før det fantes intenderte allegorier (Kurz 1988 s. 45). Allegori som tolkningspraksis kunne fungere som en apologi, et forsvar f.eks. for Homers skandaløse gudehistorier i *Iliaden* og *Odysseen*. Gjennom å tolke tekstpartier eller hele tekster allegorisk kan tekstene "rettferdiggjøres", fordi de påstås å mene noe helt annet enn det tilsynelatende. Det går gjennom slik tolkningspraksis også an å avverge anklager om at Bibelen og andre religiøse tekster inneholder absurditeter. Det er ikke mulig å skille klart mellom allegori som tekstform og allegorisk tolkningspraksis (Kurz 1988 s. 46).

Den greske filosofen Platon "expresses hostility to allegory through Socrates, in the *Republic* (c.380 BCE). Socrates talks specifically about the education that children should have; he does not want them to have to listen to stories about the gods, saying that 'Children cannot distinguish between what is allegory (*hyponoia*: "undersense", "undermeaning") and what isn't' (Plato 378D, 1955: 116). This comment implies a split between literature and philosophy. Socrates, in Plato's writing, fears that literature, because it carries double senses, at the level of meaning and at the level of the language in which those meanings are contained, may be destabilizing, offering dangerous meanings inadmissible to adult common sense which expects language to convey a single truth. Socrates rejects the claims of 'literature' in favour of the 'truth' of philosophy and initiates a still continuing hostility between philosophy and literature. His fear is that poetry deploys language in such a way that it invites a variety of interpretations; and his dislike of *hyponoia* signals that literature may encourage a proliferation of meanings that could be

regarded as a danger to the political stability of the ideal republic: hence Socrates' hostility towards both allegory and poetry in Plato's *Republic*." (Jeremy Tambling i http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781134298310_sample_523896.pdf; lesedato 27.11.15)

Jon Whitman skiller i boka *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (1987) mellom "allegorical interpretation" og "allegorical composition". "Mens den ene, som han kaller "den allegoriske fortolkningen" er en type allegori hvor en leser søker å finne en annen større betydning bak en tilsynelatende mer eller mindre ordinær fortelling, – eller for den saks skyld i møte med en tekst som gir motstand, – så er hva han kaller "den allegoriske komposisjonen" en tekst som i sin helhet er skrevet som en allegori og dermed vanskelig kan leses som noe annet enn en allegori. En tekst som gir motstand kan her ha flere former, enten fordi det er enkeltpartier som ikke passer i sammenhengen (som nakne bryster i Salomos høysang 4:5), eller fordi man undres over moralen (som i Pink Floyds *The Wall*)." (Ove Magnus Halkjær i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25877/LIT4390_ove_magnus_halkjaer.pdf; lesedato 22.09.15)

I forordet til boka *The Wisdom of the Ancients* (1619) skilte Francis Bacon mellom to grunner til å tolke et verk allegorisk: (1) fordi strukturen og sammenhengene i fortellingen og personene som opptrer i den, står i et tydelig analogiforhold til en annen betydning enn den som uttrykkes direkte i fortellingen, eller (2) fordi fortellingen virker så absurd at man ikke kan la være å lete etter en skjult, meningsfull betydning som fortellingen kan ha (gjengitt fra Kurz 1988 s. 60). En tekst framstår ekstra tydelig som en allegori når det opptrer personifikasjoner i teksten (f.eks. Justitia som den personifiserte rettferdighet, Fortuna som lykken osv.). Skikkelser som Justitia blir ofte kalt allegoriske. Hun er en "allegorical personification" (Stock 2001 s. 110). Justitia har vanligvis et sverd, en vektskål og bind for øynene (Zima 1995 s. 155). Mens symboler ofte er ting/gjenstander (f.eks. flagget, korset, giftingen), er allegoriske skikkelser personer som kan gjøre/utføre noe, dvs. handle. Ofte inngår de i mytologiske fortellinger.

Den greske filosofen (og sofisten) Prodikos hevdet at "urtidens människor oppfattade alla goda naturfenomen som gudar – brödet som Demeter, vinet som Dionysos, vattnet som Poseidon [...] så blir gudarna för honom sinnebilder i personifierad gestalt, och det skulle ju bli en mycket vanlig form av allegori." (Jonsson 1983 s. 16)

Den tyske forfatteren Hadamer von Laber skrev på 1300-tallet det allegoriske verket *Jakten* der jegeren er jeg'et, en edel hjort er kvinnen og jakthundene er dyder som troskap, mot, viljestyrke osv. I en spansk middelalder-allegori er en mann på pilegrimsreise og kommer til en vakker eng (= Maria) som har fire kilder, ett i hvert hjørne (= de fire evangeliene) og mange blomster (= navn på Maria). Denne allegorien har ukjent opphav, men ble gjenfortalt på 1200-tallet av spanjolen Gonzalo de Berceo. Allegorien inngår i middelaldersk Maria-panegyrikk, dvs.

hullester til Jesu mor (Wittschier 1993 s. 19). Den italienske 1300-tallsdikteren og humanisten Francesco Petrarca skrev det lange allegoriske diktet *Triumfer* om seirene til Kjærligheten, Bluferdigheten, Døden, Ettermælet, Tiden og Evigheten (Arrighi 1956 s. 16).

Den greske teologen Hippolyte fra Roma tolket i antikken historien om Susanne i badet i “Daniels bok” i Det gamle testamente på en allegorisk måte: Susanne er den forfulgte kirken (de kristne ble forfulgt i teologens samtid), ektemannen Joakim er Kristus, deres hage er de helliges fellesskap med rike frukter på trærne, Babylon rundt hagen er den verden som de kristne må leve i, de to gamlingene som ser Susanne bade er det jødiske folk og det sekulære folk (altså fiender av kirken), Susannes bad er dåpen og det som fornyer kirken ved påsketider, de to tjenerne er Troen og Barmhjertigheten, parfymene som de salver den døde Susanne i er de bud som Ordet pålegger de kristne, og oljen er Den hellige ånds nåde (Schapiro 2000 s. 32; Schapiro refererer fra Jean Pépins bok *Myte og allegori*, 1958).

I sitt brev til Galaterne (kapittel 4, vers 22-31) i Det nye testamente skriver Paulus: “Det står jo skrevet at Abraham hadde to sønner, en med trellkvinnen og en med den frie kvinnen. Trellkvinnens sønn ble født etter naturens vanlige orden, den frie kvinnens sønn ble født etter Guds løfte. I dette ligger en dypere mening. De to kvinnene står for to pakter. Den ene, Hagar, er pakten fra fjellet Sinai; hennes barn fødes til trelldom. Navnet Hagar står for fjellet Sinai i Arabia, og Hagar svarer til det nåværende Jerusalem, som lever i trelldom med sine barn. Men det Jerusalem som er der oppe, er fritt, og det er vår mor. For det står skrevet:

Gled deg, du ufruktbare, som ikke fødte,
bryt ut i jubel, du som ikke hadde veer.
For hun som lever alene, har flere barn
enn hun som har mann.

Og dere, brødre, er barn i kraft av løftet slik som Isak. Men han som var født på vanlig måte, forfulgte den gang ham som var født i kraft av Ånden, og slik er det også i dag. Men hva sier Skriften? Jag ut trellkvinnen og sønnen hennes! For trellkvinnens sønn skal ikke dele arven med den frie kvinnens sønn. Altså, brødre, er vi ikke barn av trellkvinnen, men av den frie kvinnen.”

De bibelske lignelsene er en type allegori. Et annet eksempel er John Bunyans *Pilgrim's Progress* (1. bind utgitt 1678), et litterært verk som er tydelig allegorisk. Hovedpersonen heter Christian, og han representerer enhver kristen. Bunyan, som ga ut hele verket i årene 1678-84, bruker navn på personer og steder i boka som entydig viser leseren at det er en allegori: personene Faithful, Evangelist, Hopeful, Talkative; steder heter Vanity Fair (forfengelighetens marked), Doubting Castle, City of Destruction osv. Christians kone ved navn Christiana og deres felles barn er i likhet med Christian selv ute på vandring i deler av teksten. “[T]hese allegorical journeys become emblematic of the spiritual and moral struggle of the individual in the world.” (Boxall 2006 s. 34)

“I *The Pilgrim’s Progress* møter Kristen [Christian] flere under sin reise, som “Evangelist”, “Verdslig-Vis” [Wordly Wiseman] eller “Håpefull” [Hopeful]. Kristen heter også før han legger ut på reisen “Nådeløs” [Graceless] (PP: 47). I *The Pilgrim’s Progress* er navnene konsekvent og gjennomgående karaktergivende. De er adjektivistiske og dette er helt avgjørende for forståelsen av fortellingen. *The Pilgrim’s Progress* er altså komponert slik, det er dermed hevet over enhver tvil at alle personer i fortellingen alltid representerer noe mer enn det ene mennesket de fremstår som og de gjør det først og fremst gjennom sitt navn.” (Ove Magnus Halkjær i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25877/LIT4390_ove_magnus_halkjaer.pdf; lesedato 22.09.15)

“*Pilgrim’s Progress* was a staple of prison and Sunday School libraries, but nascent Chartists like John James Bezer [på 1800-tallet] read it as a radical political allegory: “My own dear Bunyan! if it hadn’t been for you, I should have gone mad, I think, before I was ten years old! Even as it was, the other books and teachings I was bored with [på søndagsskolen], had such a terrible influence on me, that somehow or other, I was always nourishing the idea that “Giant Despair” had got hold of me, and that I should never get out of his “Doubting Castle.” Yet I read, ay, and *fed* with such delight as I cannot *now* describe – though I think I could *then*. Glorious Bunyan, you too were a “Rebel,” and I love you *doubly* for *that*.” ” (Bezer sitert av Jonathan Rose i artikkelen “Rereading the English Common Reader”; her sitert fra <https://www.jstor.org/stable/pdf/2709910.pdf>; lesedato 26.01.17)

“In the days leading up to her death in 1923, Emily Lewis (third wife of Thomas Lewis) spoke often of *The Pilgrim’s Progress*. Her funeral was held at the Camden Road Chapel and, in the oration, Rev. George Hawker told the congregation how, on her deathbed, Emily alluded to her favorite portion of the story – Christiana in the Land of Beulah. She spoke of “how the allegory ... accorded with her own experience.” ” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 402)

The Moving Panorama of Pilgrim’s Progress (1851) består av en lang serie av sammenhengende bilder som gjenforteller historien i den engelske presten og forfatteren John Bunyans bok *Pilgrim’s Progress* (1678). Et panorama var en bilderull med vanligvis malte bilder som ble vist til publikum mens bildene rullet forbi dem, ofte med en ledsagende tekst som ble lest høyt. Noen ganger ble det spilt musikk, brukt spesielle lyseffekter og lignende (deler av en panoramarull kunne være lagd av gjennomskinnelig materiale for å kunne lyses igjennom bakfra). *The Moving Panorama of Pilgrim’s Progress* bestod av bilder lagd av amerikanske malere, blant andre Frederick Edwin Church, Edward Harrison May og Joseph Kyle. Det var 800 fot langt og 8 fot høyt, med til sammen 53 scener (scene 23-53 er i dag tapt). “*The Moving Panorama of Pilgrim’s Progress* illustrates, in a way that no other work of art has done before or since, a moment when ideas about faith, art, and landscape all traveled along the same narrow highway in the course of American life. Also known as *Bunyan’s Tableau*, it was created in 1851 and presented to audiences nationwide throughout the second half of the 19th

century. Precursors to the modern motion picture, moving panoramas consisted of immense lengths of fabric painted to depict popular stories, events and locations of the time. Panoramas were presented by scrolling the massive canvas paintings across a stage, accompanied by narration and music. John Bunyan's *Pilgrim's Progress*, on which this panorama is based, was also a sensation in its time and beyond. Written in 1678 England, it achieved a peak of popularity in 19th-century America, where it became a huge influence upon literature and religion. The *Moving Panorama of Pilgrim's Progress* was one of the most important moving panoramas in the United States, an exceptional example of this genre of painting that bridged high art and popular culture. It was conceived by members of the National Academy of Design in New York, with designs contributed by Hudson River School masters Frederic Edwin Church, Jasper Cropsey, Daniel Huntington, and others. In this way, it relates directly to the developing national school of landscape painting." (<https://panoramaofpilgrimsprogress.wordpress.com/about/>; lesedato 20.01.16) Bunyan-panoramaet var en så stor suksess at det ble lagd en ny versjon i 1867. Bildene i versjonen fra 1851 blir gjengitt i boka *The Painters' Panorama: Narrative, Art, and Faith in the Moving Panorama of Pilgrim's Progress* (2015; ved Kevin J. Avery m.fl.).

Ifølge litteraturhistorikeren Heinz Willi Wittschier er en sentral allegori i middelalderen framstillinger av striden mellom kroppen og sjelen om skylden for at syndene rår (Wittschier 1993 s. 17 og 51). I middelalderen finnes det en egen dramatisk sjanger, kalt "momo" (fra gresk "mimos"), som er et allegorisk forkleddningsstykke der denne konflikten kunne vises for et publikum (Wittschier 1993 s. 50-51).

"The modern reader tends to understand the allegories written between Prudentius and Dante as a literary genre, but during the Middle Ages allegory was also considered to be the literary representation of a contemplative practice, as one sees clearly in Augustine's dialogue with Reason in the *Soliloquies* or Boethius's with Philosophy in the *Consolation of Philosophy*. Allegory was one way among others of filling the mental space created by contemplative silence. Moreover, it was a technique that could be employed with both secular and religious texts, since in both cases there was an alternation of sound and silence. During these brief interludes, mentally recreated personifications clarified the role of moral, emotional, and psychological forces in the individual's ethical orientation." (Stock 2001 s. 17)

En må ikke nødvendigvis lese allegorisk en fortelling som er intendert som en allegori. Noen hevder også at det kan ødelegge opplevelsen av en allegori å forklare for mye om allegoriens betydning. "Allegory might be explained or it might be left to be perceived imaginatively." (Artz 1980 s. 376)

Allegoriske tolkningspraksiser reddet en del før-kristne tekster fra å bli glemt eller ødelagt, fordi noen hedenske tekster kunne tolkes som forvarsel om eller i åndelig samsvar kristendommen.

Den franske renessansedikteren og greskprofessoren Jean Dorat tolket vindene i Homers epos *Odysseen* som “lidenskapenes vinder”, og vektla generelt det psykologiske ved teksten (Couty 2000 s. 198). En kristen teolog i middelalderen tolket masten som Odyssevs lot seg binde til som en prefigurering for Jesu kors (Ernst 1991 s. 131).

Bilder og skulpturer kan være allegoriske. Den tyske legen og forfatteren Johann Georg Zimmermann ga i perioden 1756-84 ut tre bøker om melankoli. Alle omslagsbildene var allegoriske: på den første boka en person som mediterer på en steinsokkel med en skriftrull på knærne, den andre boka viser en eremitt i en grotte og med en åpen bok foran seg, den tredje boka viser en eremitt og en feltherre med en åpen bok på knærne – i alle tre tilfellene altså med en bok som uttrykk for meditasjon og melankoli (Wunderlich og Klemm-Kozinowski 1985 s. 243). De tre bøkens omslagsbilder forteller om ensomhet, kunnskapssøken og melankoli. Et eksempel på en “tredimensjonal allegori” er kirkeskipet, en båt som henger i kirkerommet. Skipet er Peters skip, altså kirken, det eneste som kan gi sjelelig redning og frelse. Kristus er styrmannen, apostlene ror skipet, prestene er matroser og de troende er passasjerer. Skuta seiler framover på havet, verdens hav, i livet. Masten danner et kors, kjærligheten er seilet, tauene er dygder og den hellige ånd gir en gunstig vind (eventuelt med Maria som en ledestjerne på himmelen). (Faulstich 1996 s. 65)

Roseromanen er et allegorisk middelalderverk fra 1200-tallet. Verket består av to deler som er skrevet av to forfatterne Guillaume de Lorris og Jean de Meung med 40 års mellomrom (Lanson og Tuffrau 1953 s. 59). I begynnelsen av romanen trer en ung mann (Den elskende) inn i Kjærlighetens hage der det vokser en vakker rose. Hendelsene i hagen er trolig en allegori for en kvinnes gunst eller avvisning. Ulike følelser i allegoriske skikkelser styrer det som skjer. Den unge mannen er like ved å plukke rosen da Sjalousien hindrer han (antakelig en ektemanns eller forelders motstand mot kjærlighetspakten) hjulpet av Fare, Sladder, Skam og Frykt. Kvinnen symboliseres av rosen, og hennes følelser får skikkelser som er utenfor henne. Skikkelsen Fornuften prøver å få mannen til å oppgi sin kjærlighet (i et tekstparti på tre tusen verselinjer). Også religiøs skinnhellighet blir representert allegorisk i verket. Selve Naturen må hjelpe den unge mannen til å plukke rosen.

“An example of an allegory with a ‘rose’ theme is the French medieval poem *The Romance of the Rose*, begun by Guillaume de Lorris (c.1212-37) and finished by Jean de Meun (c.1237-1305). In its 21,780 lines, a Lover narrates his existence in the Garden of Delight, attempting to reach the Rose, who is the desired woman. Everyone in the Garden exists as a personification of qualities that either help or resist the Lover (Amant). For instance, the character of Fair Welcome (Bel Aceuil)

stands for the spirit in the woman who is ready to yield to him, but Jealousy and Shame and Fear are also present, and Jealousy builds a castle to lock up Fair Welcome and the Rose. The meaning here is that the Lady's jealousy over her lover's faithfulness prevents her from being susceptible to him. The sustained nature of the personifications is sufficient to make this an allegory, but also, the reader is always being invited by the text to read it for secret, other meanings. *The Romance of the Rose* was immensely influential: on Dante, and on Chaucer (c.1340-1400), who translated it, and used it, especially in his dream-poetry. [...] The narrative of *The Romance of the Rose* appears in the form of a dream. This raises questions about the relation of the allegorical figures who are also dream-figures to the truth which can be perceived in waking reality. It is as if the dream gives freedom to writers of allegory, and as if dreams have a fluidity which yields a special form of allegory." (Jeremy Tambling i http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781134298310_sample_523896.pdf; lesedato 27.11.15)

Franskmannen Jean de Gerson forsvarte i boka *Avhandling mot Roseromanen* (1402) sine meninger ved å lage en allegorisk rettssak der Dyden blir hjulpet av Veltalenheten (Demougin 1985 s. 1399).

Den britiske forfatteren C. S. Lewis skrev om *Roseromanen* i sin bok *Allegory of Love* (1936): "The machinery of allegory may always, if we please, be regarded as a system of conduit pipes which thus tap the deep, unfailing sources of poetry [...] to lips which could not otherwise have found it." (siteret fra Piehler 1971 s. 70) "I sitt berømde arbete *The Allegory of Love* (1936) utgår C. S. Lewis från en distinktion mellan allegori och vad han benämner "sacramentalism or symbolism". Med allegori avser han en metod att översätta något osynligt – en känsla, ett sinnestillstånd, en karaktärsegenskap – till något synligt, medan "symbolism" blir en strävan i motsatt riktning: ett försök att utläsa någonting bakom det för sinnena avbildade, att se arketyper i kopien, som han helt nyplatonskt uttrycker det." (Jonsson 1983 s. 30-31)

Den italienske teologen og mystikeren Bonaventura levde på 1200-tallet og skrev blant annet *Sjelens vei til Gud* (på norsk 2005; latinsk tittel: *Itinerarium mentis in Deum*). "Throughout the *Itinerarium* Saint Bonaventura emphasizes that knowledge in the last analysis comes down to seeing, to contemplation, to a kind of experience in which we know certain things to be true without further argument or demonstration. On the lowest level, this occurs in sensory observation, on the highest in the mystic vision. Along with this insistence on direct experience as the source of all truth runs a practice which goes back at least to Philo-Judaeus in the Hebraic-Christian tradition: the practice of the allegorical method. In Philo, who was mainly interested in the Pentateuch, the allegorical method was employed in interpreting Scripture. It was believed by him that if every verse in the Bible was accepted literally, then we should have to believe things which were contrary to reason. Thus we should have to believe that God, Who is not in space, actually walked in the Garden of Eden; that He spoke as human beings speak with a

physical voice; that He literally breathed into Adam the breath of life as we breathe our breath into things. But to hold such beliefs is to deny the spirituality and ubiquity of God, and that is repugnant to our religious and philosophical theories. Consequently Philo maintained that these and similar texts must be interpreted allegorically, and he naturally believed that he had the key to the allegory.” (George Boas i Bonaventura 1986 s. xiv-xv)

“Similarly the *Itinerarium*, which begins as a meditation upon the vision which Saint Francis had on Mount Alverna, continues as an interpretation in philosophical terms, not only of the vision itself, but also of certain passages in Exodus and Isaiah in which details of the vision are paralleled. The Seraph which Saint Francis saw, and which had three pairs of wings, has to be interpreted as a symbol of a philosophical and religious idea. The wings become stages in the process of the mind’s elevation to God, and their position on the body of the Seraph indicates the heights of the stages. Furthermore, it will be seen that even the physical world itself becomes a sort of symbol of religious ideas. This was in keeping with many traditions which were common in the Middle Ages – ideas that appeared in the Bestiaries and Lapidaries, and which we retain in weakened form in some of our pseudoheraldic symbols, such as the Eagle, the Lion, and the Olive Branch; or the use of certain colors, such as blue for hope, white for purity, red for passion. Among these more popular symbols was that of the macrocosm and the microcosm, according to which a human being exactly mirrored the universe as a whole, so that one could pass from one to the other and find corresponding parts and functions.” (George Boas i Bonaventura 1986 s. xv)

Det engelske middelalderdiktet *Pearl* begynner med verselinjene “Perle, pleasaunte to prynces paye / To clanly clos in golde so clere” (redigert av E. V. Gordon i 1953). Det er en “visionary medieval allegory [that] opens with the poet in a state of deep mental distress. [...] The *erber* where the pearl was lost becomes a place of mourning for the poet, but the anguish of his loss is strangely harmonized and transformed by the beauties of the garden. As he mourns the pearl that once brought him so much joy, he hears a mysterious sweet singing in the still hours of his sadness. The *erber* blooms in the sunlight with a luxuriance of flowers and spices that springs from the richness of the soil in which the pearl lies rotting, a theme of transformation echoed in images of harvest, of the living grass growing from the dying seed. [...] Exhausted by his anguish, the poet falls into a dream of a wonderful country, a land where crystal cliffs encompass a forest of overwhelming beauty. [...] Most immediately striking is the fact that the forest is graveled with precious pearls [...] But for the dreamer these pearls are no more than gravel grinding under his feet; [...] the original pearl he lost was more than a physical object.” (Piehler 1971 s. 144 og 146-147)

Et “*beatus manuscript*” er et “medieval manuscript consisting of an illustrated compilation of allegorical commentaries on passages from the Apocalypse, the

revelation of the second coming of Christ experienced by St. John the Evangelist.”
(Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

“By the middle ages, it was well accepted that Christians should not stop at a literal account of scripture, but should probe for a deeper spiritual meaning. The study of scripture in the first university’s was guided by the *quadriga*, the four-fold sense of Scripture (See Aquinas’ Summa Ia, Q.1, art. 10). According to the *quadriga* (which is simply the Latin expression for a carriage drawn by four horses), scripture can be divided into two general senses: (1) the literal or historical which aims at getting at what is actually being said, and (2) the spiritual sense which aims at getting at how God is speaking in the text. The spiritual sense is divided into three more specific senses:

1. allegorical: the most important spiritual sense which examines how the passage in question points to or symbolizes Christ
- 2: moral or tropological: the way in which the scripture is providing guidance for Christian living
3. anagogical: the way in which the passage is pointing to the eschaton [Guds rike etter apokalypsen] or the way in which the passage shed light on eternal life.”
(<https://everydaythomist.wordpress.com/tag/quadriga/>; lesedato 05.06.18)

“We can apply the *quadriga* to Genesis 22, recounting the disturbing story of Abraham’s almost-sacrifice of Isaac. According to the *quadriga*-method, we would want to start at the literal meaning of the story, that is, what is plainly being described. The literal meaning of the story is that Abraham hears the voice of God commanding him to sacrifice the son he loves, and he obeys. God, in God’s mercy, sends an angel to stop Abraham the moment before he draws Isaac’s blood. A ram in the thicket provides the flesh for sacrifice instead. Although the literal meaning of the story is important, according to the *quadriga*, it would be dangerous to stop at the literal meaning. Rather, the spiritual sense of the passage must be pursued if the full truth of its meaning is to be discovered. Thus, we must ask what the allegorical, moral, and anagogical senses of the passage might be. Allegorically, we might say that Isaac represents Christ, and Abraham represents God who sacrificed his only son. We might go even deeper and say that both Isaac and the ram represent Christ, the latter representing the man Jesus who actually was sacrificed and shed his blood on the cross, and Isaac representing the risen Christ who did not die. As Origen notes in his commentary on Genesis and Exodus, the allegorical lesson is that “Abraham offered to God his mortal son, who did not die, and God gave up his immortal Son who died for all of us.” Morally, we might say that this passage teaches Christians to trust in God’s mercy, and to offer our lives up as a living sacrifice to God, in faith and hope that God will bring us to fullness of life. Anagogically, we might say that the passage points to the beatific vision where we will gaze at the “Lamb who was slain,” at Revelation 13:8 relates.” (<https://everydaythomist.wordpress.com/tag/quadriga/>; lesedato 05.06.18)

“If we stop at the literal meaning that God created in six days, we are doing an injustice to the truth of the text. We must delve deeper to understand the spiritual truth underneath the text. Perhaps we might say that the words God speaks in creating (“Let there be ...”) allegorically represent the Word which was made flesh (John 1). We might say the six days allegorically represent salvation history in which God worked over time to call a people to Godself, ultimately culminating in the creation of the Man who is the epitome of creation, all of which is subject to Him. We might say that the moral or tropological meaning of the six-day creation account is that God, in Christ, has subjected all things under us, and that we are to thus govern creation accordingly. Anagogically, we might say that this passage points to the rest that we too will share in “on the seventh day” when we join God the Creator in eternal life. In John 4:24, Jesus says, “God is Spirit, and those who worship him must worship in Spirit and truth.” It is odd that Christians have thought they must stop at the literal meaning of the text in order to remain faithful to scripture. God is spirit, so surely God has placed a spiritual meaning in the “flesh” of the words.” (<https://everydaythomist.wordpress.com/tag/quadriga/>; lesedato 05.06.18)

“Middelalderens hermeneutikk er tvers igjennom allegorisk” (Reboul 2009 s. 87), dvs. at tolkningene gikk ut på å finne allegoriske betydninger. Når Jerusalem ble omtalt i en middelaldertekst, kunne den være (1) en historisk by; byen der kong David bodde, (2) en allegori for Kirken og Jesus, (3) uttrykk for en moralsk betydning: den kristnes sjel, (4) uttrykk for en anagogisk betydning som angikk gjenoppstandelsen og paradiset: Jerusalem var da Guds by etter den siste dommen (Reboul 2009 s. 87). De tre siste nivåene er allegoriske. Et annet eksempel: I andre Mosebok kapittel 12 vers 12 sier Gud til Moses og Aron: “For samme natt vil jeg gå gjennom Egypt og slå i hjel alle førstefødte i landet [...]”. Dette har blitt tolket (1) historisk som at Gud straffet egypterne med å drepe deres barn, (2) en overgang fra vantro til tro gjennom dåpen, (3) menneskeåndens vei fra ondskap til dyd gjennom omvendelse og anger, og (4) i den anagogiske tolkningen Jesu transformasjon fra et dødelig menneske til udødelighet for å kunne redde menneskene fra jordens elendighet til evig frelse (Reboul 2009 s. 88).

“Den anagogiske lesemåten omfatter de grunnleggende mysteriene knyttet til verdens undergang og dom, mens den allegoriske dreier seg om trossannhetene.” (Krogh 2012 s. 16) De fire nivåene og lesemåtene utelukker ikke hverandre, slik treenigheten i kristendommen ikke utelukker at Gud er én. Kristne teologer har lagt mye mening i det at Gud er både én og tre samtidig, som kan være vanskelig å forstå. Gud er én, men har tre aspekter, og for noen teologer har dette vidtrekkende implikasjoner sammenlignet med f.eks. en annen monoteistisk religion: “Den mest grunnleggende forskjellen i gudstanken er at det i kristendommen er ett guddommelig vesen og tre personer. Mellom disse tre er det en “arbeidsdeling”. Ingen gjør noe alene, uten de andre to. Ingen har sin egen dagsorden, det er et kjærlighetens fellesskap i Gud. I islam hersker Allah i ensom majestet. Det er min mening at fellesskapet er dypere forankret i den kristne gudstanken enn det blir i

islam.” (biskop Halvor Nordhaug i *Morgenbladet* 7. – 13. januar 2011 s. 25) Her framheves det en moralsk betydning av treenigheten.

Den italienske middelalderdikteren Dante Alighieri skrev eposet *Den guddommelige komedie (Divina Commedia)* på begynnelsen av 1300-tallet. Dante har uttalt seg om hvordan han ville at eposet skulle leses, nemlig på fire nivåer samtidig slik som i *quadriga*: som (1) hans egen reise gjennom tre riker, (2) en indre begivenhet i hans sjel fra et synderstadium i retning frelsen, (3) enhver kristens åndelige historie, og (4) hele menneskehetens gang fra fall til mulig frelse. Alle disse fire meningsnivåene er til stede samtidig, de ekskluderer ikke hverandre. Ett meningsnivå trekker ikke mening bort fra et annet. Alle sidene utgjør en helhet, eller er fire måter som eksisterer parallelt og gir en ramme rundt både enkeltmennesket og hele menneskeslekten. De fire nivåene har blitt kalt (1) det bokstavelige, (2) det allegoriske, (3) det moralske og (4) et anagogiske (gresk for “det som fører oppover”). Denne fire-foldigheten er aspekter ved det et menneske trenger for å leve i verden på en meningsfull måte: Et menneske må (1) vite, (2) tro, (3) handle og (4) håpe:



Bibelsteder som f.eks. “Ordet ble menneske og tok bolig iblant oss” (Johannes-evangeliet, kapittel 1, vers 14) fortalte kristne lesere at det symbolske ikke opphever betydningen av det konkrete og jordiske (Couty 2000 s. 26). Jesus var både et reelt, fysisk menneske og guddommelig, både jordisk og tilhørende i himmelen. Den firefoldige lese måten stammer fra Paulus og Augustin (Couty 2000 s. 26). Inndelingen var opprinnelig i den bokstavelige og den figurlige, men den figurlige ble senere tredelt.

I middelalderen ble Bibelen lest på fire nivåer på denne gåtefulle måten. Dante “regarded himself as a prophet and so implicitly gave his *Divine Comedy* the status of a new Scripture.” (Bloom 1995a s. 36) Men det har blitt hevdet at “any attempt to link Dante’s imagery with closeness and exactitude to the fourfold method of conventional Biblical interpretation tends to break down in detail” (Piehler 1971 s. 116). Den klassisk beleste Dante knytter hvert av disse nivåene til den greske

filosofen Aristoteles' fire årsakstyper: (1) stoffårsaken, (2) form-årsaken, (3) den bevirkende årsak og (4) den finale årsak. Parallellen er slik: (1) literal – material, (2) allegorisk – formal, (3) typologisk – efficiens, (4) anagogisk – final (Kurz 1988 s. 89).

Det fjerde nivået i Bibelen og middelaldertekstene blir kalt “anagogisk” (det greske “ana” betyr “oppad”, “fremad”). Det anagogiske er altså en spesiell variant av en allegorisk tolkning som gjelder noe profetisk om hele menneskeheten, om frelse og fortapelse. Det anagogiske omfatter de største, siste, ytterste sannheter. Det gjelder dommen og oppstandelsen bortefor historien, samt den endelige sannhet (om Gud). Det anagogiske er en overordnet og mystisk betydning i en tekst, og omhandler gjenoppstandelsen og paradiset. Når Jerusalem forekommer i en tekst som skal leses anagogisk, representerer den Guds by etter den siste dommen (Reboul 2009 s. 87).

De fire nivåene har også blitt kalt den bokstavelig-historiske, den allegoriske, den tropologiske-moralske og den anagogisk-eskatologiske tekstmeningen (Jauss 1987 s. 8). Dante bruker dessuten 3-tallet på mangfoldige måter i eposet, på måter som utgjør en “tallallegorisk komposisjonsform” (Ernst 1991 s. 831).

“Kärnpunkten i [Charles] Singletons resonemang är, att allegorin i [Dantes] *Komedin* vore otänkbar utan tron på Ordet, som blev kött, på inkarnationsmysteriet och dess förening av två väsensskilda naturer. Liksom duvan på en gång var en fågel och en manifestation av den helige Ande, är Beatrice i *Komedin* en förening av två naturer, den kvinna i Florens, som dog 1290 enligt *Vita Nuova*, och Sapientiegestalten, vishetsallegorin, i *Convivio*.” (Jonsson 1983 s. 52)

Ved inngangen til Dantes skjærsild (9. sang) sitter “en engel øverst på tre trapper, med et sverd som reflekterer sol-lyset. Hvor dogmatisk skal en si allegorien er? Er engelen den prestelige myndighet til å meddele syndsforlatelse? Er den myndigheten en refleks av Guds? De tre trinn kan være syndsbekjennelsens tre deler: anger i hjertet, den talte bekjennelse, den opprettende gjerning. Engelen har to nøkler; for to ting hører til: synderen skal være verdig, og dertil selve absolusjonen. Engelen trykker på pilegrimens panne syv P'er (“peccatum” = synd). Allegorien gir plass for psykologien. Absolusjonen frir ikke for lysten til å synde. Å få den ut av hjertet er tyngre. Med knirking og skrik blir porten åpnet. Ja, for sjelden går mennesker den vei. Mens den andre porten er bred og stadig beferdet, går folk ikke ofte botens sti. Innenfor hører de “Te Deum” sunget, – for det skal være glede i himmelen over én synder som omvender seg.” (Sinding 1963 s. 69)

Den spansk-jødiske forfatteren og kabbalisten Moses de León levde på 1200-tallet. En av hans bøker, med tittelen *Pardes* (*Paradis*), henviste gjennom bokstavene i tittelen til de fire meningsnivåene i Torahan: konsonantene i PaRDeS stod for “Peschat” (den bokstavelige meningen), “Remes” (den allegoriske meningen),

“Derescha” (den talmudiske eller agadiske meningen) og “Sod” (den mystiske meningen) (Jauss 1987 s. 11).

“I vår tid krever vi av litteraturen at den skal være kroppslig, vi har vanskeligheter med å forstå en litteratur som lever på allegorier, eller på en konstruksjon av en oververden som ikke ligner på den vi lever i til daglig. Men det går an å lese Dante som science fiction. De som er glad i science fictionlitteratur, har nok lettere tilgang til “Paradiso” og “Purgatorio” enn mer tradisjonelle romanlesere som krever realisme av romanen. Helvete er mer umiddelbart gjenkjennelig. Helvete møter vi hver dag på Dagsrevyen.” (idéhistorie-professor Trond Berg Eriksen i *Aftenposten* 22. august 1993 s. 11)

Martin Luther reduserte middelalderens store apparat av fire-nivå-tolkninger til fordel for “sensus litteralis”. Luther skrev: “Da jeg var ung, og særlig før jeg begynte mitt teologiske stadium, ble jeg lært opp i allegoriske, tropologiske, analogiske tolkninger osv. og det med stor kunstferdighet. [...] Jeg vet nå at dette er feil, og nå har jeg latt dette fare og dette er min siste og beste kunst: Tradere scripturam simplici sensu, for den bokstavelige betydningen gir leseren livet, trøsten, kraften, læren og kunsten.” (her sitert fra Birus 1982 s. 19)

Den italiensk-spanske dikteren Francisco Imperial imiterte Dante og skrev allegoriske dikt. Et av hans dikt (“Decir a las siete virtudes”) er en drømallegori: Francisco Imperial møter Dante i en idyllisk hage, og Dante viser han sju stjerner og sju slanger som har fulgt etter Imperial uten at han merket det. Stjernene symboliserer de sju kardinaldyder, mens slangene er synder som også representerer det dårlige politiske styret i Sevilla. Når dikteren våkner opp igjen, befinner han seg i en hage, med Dantes *Den guddommelige komedie* oppslått i hånden (Strosetzki 1996 s. 51-52).

Den spanske 1400-tallsdikteren Juan Rodríguez del Padrón skrev et allegorisk verk kalt *Kjærlighetens frie slave*. Teksten er delt i tre, og de tre delene tilsvarer kjærlighetens tre faser. I første del elsker hovedpersonen og blir elsket tilbake. Denne fasen representeres ved planten myrte og ved menneskets hjerte. I den neste fasen elsker han fortsatt, men blir ikke lenger elsket. Fasen representeres ved sølvpoppe og ved menneskets frie vilje. I den siste fasen elsker verken han eller den andre hverandre, og mangelen på kjærlighet representeres ved oliventreet og fornuften (Strosetzki 1996 s. 72).

Den spanske 1400-tallsdikteren Juan de Mena skrev den allegoriske fortellingen (et langt episk dikt) *Fortunas labyrint* (1444). I diktet befinner Mena seg i Fortunas (dvs. lykkens) palass og ser et verdensmaskineri som består av tre hjul: to ubevegelige symboliserer fortiden og framtiden, mens det bevegelige er nåtiden. I analogi til de den gang sju kjente planetene, har hvert hjul sju kretser som Mena bruker til å inkludere personligheter og hendelser fra alle tider i historien (Strosetzki 1996 s. 60).

“Allegory as a serious genre waned in the fifteenth century owing to the growing inability of allegorical poets to continue to achieve imaginative comprehension of the symbolical and mythical elements of the form. By the seventeenth century, a more strictly analytic approach to the phenomenal world made allegorizing seem intellectually trivial, and it was no longer possible to hold together in unity the three elements of dialogue, allegory and symbolism.” (Piehler 1971 s. 20)

Den spanske mystikeren Johannes av Korset (hans egentlig navn var Juan de Yepes y Alvarez) levde på 1500-tallet. Blant hans mest kjente tekster er diktet “Åndelig salme”, som er inspirert av “Høysangen” i Det gamle testamente og er utformet som en allegorisk dialog (Strosetzki 1996 s. 137). Dikteren vil forklare hvordan sjelen kan nå Gud, og bruker en allegori for å gjøre dette forståelig: En kone (menneskesjelen) søker etter sin ektemann (Kristus), helt til de finner hverandre i en hage (paradis).

I *Om diktekunsten* (1674) skrev den franske litteraturkritikeren og dikteren Nicolas Boileau: “Alt får en kropp, en sjel, en ånd, et ansikt, / hver dyd blir en guddom” (del 3, linje 164-165), og kan altså anta en allegorisk skikkelse. Ofte benyttet dikterne på 1600-tallet klassisk mytologi i sine allegorier (Beugnot 1994 s. 172).

Renessansens og barokkens overdådige kongelige fester og prosesjoner inneholdt ofte tallrike allegoriske innslag. Det ble gjennomført “allegoriske festspill ved hoff-festligheter” (Szyrocki 1968 s. 63). I etterkant av slike tilstelninger hendte det at det ble utgitt tekster som forklarte alle de allegoriske betydningene av det som hadde foregått (Barbier 2007 s. 116).

Den tsjekkiske pedagogen og forfatteren Jan Amos Comenius publiserte i 1623 en allegorisk roman med tittelen *Verdens labyrint og hjertets paradis*. Her skildres villfarelsene til en ung mann som har to ledsagere med navnene “Jeg Vet Alt” og “Den Tilsynelatende” (Souiller 1988 s. 121).

Den tyske dikteren Jakob Balde skrev *Den seirende Urania* (1663; på latin med tittelen *Urania victrix*), som er en allegori om kampen mellom sjelen og kroppens fem sanser (Szyrocki 1968 s. 114).

Noen verk har “allegori” i tittelen. Edgar Allen Poe ga sin novelle “King Pest” (1835) undertittelen “A tale containing an allegory”. Den franske feministiske forfatteren og journalisten Olympe de Gouges ga i 1788-89 ut et verk som inneholdt en “Allegorisk dialog mellom Frankrike og sannheten” (Sourget 2006 s. 506). Gouges ble henrettet under den franske revolusjonen.

Etter at Darwins utviklingsteori overbeviste mange om at Bibelens skapelsesberetning ikke kunne være sann hvis den ble oppfattet som historiske begivenheter, ble skapelsesberetningen heller tolket allegorisk. “Høysangen” i Det gamle

testamente har også blitt tolket allegorisk fordi den lest bokstavelig ikke kunne passere som en religiøs tekst. Til det var den for sensuell. Den jødiske rabbineren Ben Akiba (Akiba ben Josef) tolket på 100-tallet e.Kr. "Høysangen" som en tekst om kjærligheten mellom Israel og Jehova (Szondi 1975 s. 17). Av de kristne ble "Høysangen" tolket allegorisk på andre måter. Høysangen synes for de fleste lesere i dag å være nærmest uten religiøse motiver, selv om en prikk i det hebraiske alfabetet kan tolkes som at kjærlighetens flammer er "Gud Herrens lue" (*Bokvennen* nr. 1 i 2003 s. 9).

En av de tidligste kristne lederne, Origenes på 200-tallet e.Kr., skrev: "Slik mennesket består av legeme, sjel og ånd, slik også Skriften som etter det guddommelige hushold er gitt til menneskene for deres frelse" (Szondi 1975 s. 20). Allegori kan altså brukes som tolkningspraksis for å "forklare bort" vanskelige steder i en tekst. Frederick B. Artz gir et eksempel på dette i hvordan blant andre kristne leste de antikke, ikke-kristne tekstene: "[T]hey search the writings of the pagan philosophers to illustrate the divine principles. When a conflict arises, the religious philosopher may explain it away by allegory" (Artz 1980 s. 51).

Den jødiske filosofen Filon fra Alexandria (som levde i 1. århundre e.Kr.) tolket de 5 Mosebøkene som en "allegory of the virtues and vices and the processes of the soul. More specifically, he tells us that the Jews in Egypt represent the man in the body; Egypt is the material world; when the Jews went to Palestine they moved away from a purely material existence toward a higher and more immaterial world." (Artz 1980 s. 49) Religiøse tekster "har alltid blitt lest med en allegorisk intensjon" (Chartier 2003 s. 280). Det har gjennom historien rådet en overbevisning om at det høyeste bare kan artikuleres indirekte (Kurz 1988 s. 40). Direkte utsagn ville innebære profanering og forringelse av det hellige. I 1800 skrev den tyske romantikeren Friedrich Schlegel i *Samtaler om poesien*: "Det høyeste kan man, nettopp fordi det er uutsigelig, bare si allegorisk" (sitert fra Kurz 1988 s. 40).

Den engelske romantiske dikteren og kunstfilosofen Samuel Taylor Coleridge oppfattet allegorien som "a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principle being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot. On the other hand a symbol [...] is characterised by a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal. It always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is the representative." (her sitert fra http://www.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Spencer.pdf; lesedato 09.01.14) Ifølge Coleridge er det noe "tynt" og en manglende substans ved allegorien.

De tyske romantikerne tidlig på 1800-tallet oppfattet allegorien som en syntese av det allmenne og det spesielle, og på en slik måte at det spesielle/endelige henviser

til det allmenne/uendelige (Frank 1989 s. 206). Men romantikerne foretrakk oftest symboler og metaforer framfor gjennomførte allegorier. “[S]edan romantiken har ju allegorin fått en trist stempel av rebusløsning.” (Jonsson 1983 s. 49)

“Allegorin har som nærmaste oppgift att personifiera allmänna abstrakta tillstånd eller egenskaper i människans värld och naturen, sådant som religion, kärlek, tvedräkt, vår, sommar, död, och den oppfattar dessa fenomen som subjekt. Men denna typ av subjektivitet är varken till innehåll eller gestalt något verkligt subjekt utan bara en abstraktion, en subjektivitetens tomma form. [Den tyske filosofen] Hegel uttalar sig mycket ringaktande om allegorin och karakteriserar den som det kyliga resultatet av en intellektuell operation mer än det levande uttrycket för en konkret fantasiåskådning. Poeter som Vergilius arbetar gärna med allegoriska figurer, därför att de inte förmår skapa individualiserade gudar som Homeros kunde göra” (Jonsson 1983 s. 188).

“Allegorin hör hemma framför allt i medeltidens romantiska kunst, och förklaringen till det söker Hegel som andra teoretiker i tiden i kristendomens dominans. När de antika konstnärerna ville gestalta livets allmänna villkor och lagar, kunde de tillgripa individualiserade gudabilder, men för den kristna poesin är det en huvudoppgift att låta sin tros dogmer framträda som en allmän sanning. Det betyder, att den konkreta framställningen måste förbli något underordnet, och då återstår inget annat än att allegorisera.” (Jonsson 1983 s. 189)

I dag oppleves mange av de gamle allegoriene som kjedelige og “urealistiske”, men gjennom historien har bare en liten del av litteraturen hatt realisme som ideal (slik realisme forstås i vår tid). Men noen allegorier bevarer sin gåtefullhet og fascinasjon. Et eksempel er det allegoriske i tyskeren Johann Wolfgang von Goethes skuespill *Faust II* (1832) og amerikaneren Herman Melvilles roman *Moby Dick* (1851).

Brødrene Grimm ga tidlig på 1820-tallet ut flere bind med fellestittelen *Eventyrbibliotek for barn, utvalgt fra eventyr fra alle tider og folk*. Som en innledning til dette verket skrev Albert Ludwig Grimm i 1820 en eventyrallegori kalt “Undrenes hage”. Hagen er tydeligvis eventyrverdenen og det siktes spesielt til eventyrene i *Tusen og én natt*. Disse orientalske eventyrene kan være farlige, for i hagen er det skorpioner og en blomst med dødelig duft. En gartner redder barna i hagen fra å gå til grunne. Han fjerner alle de farlige blomstene og planter andre i deres sted, og er nok selve den tyske Eventyrforteller som overgår de orientalske fortellere (Richter 1987 s. 304-305). På slutten av teksten heter det: “Kom, dere små barn! Hagen har ikke lenger noen farer! Kom, portene er åpnet for dere igjen.”

Den tyske regissøren Arnold Fancks “fjellfilm” *Det hellige fjell* (1926) ble godt mottatt av det høyreekstreme miljøet i Weimar-perioden i tysk mellomkrigstid, og i en nasjonalsosialistisk avis ble hovedpersonens klatring mot fjelltoppen tolket som et uttrykk for det tyske folks “gjenoppstandelse” (Giesen 2009).

Den franske dikteren Jean Genet skapte ifølge en litteraturkritiker “store allegoriske kamper” (Magnan 1971 s. 188). Mange allegorier handler om menneskers indre kamp, og viser mennesker på en reise, pilgrimsferd og lignende søken (Kurz 1988 s. 48). Eksempler på litteratur som skildrer en reise/søken og som har blitt tolket allegorisk, er Edmund Spensers *The Faerie Queene* (1590-96), Jonathan Swifts *Gulliver’s Travels* (1726), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) og Ernest Hemingways *The Old Man and the Sea* (1952). I Melvilles roman jakter kaptein Ahab og hans mannskap av hvalfangere på en hvit hval som har bitt av et av kapteinens bein. Det er umulig å si sikkert hva denne hvalen representerer, men “Ahab’s monomaniac pursuit of Moby Dick has turned the external universe, for him, into a sterile allegory.” (Way 1978 s. 43)

“Det er generell enighet blant kritikere i dag om at Swift [i *Gulliver’s Travels*] skaper politiske allegorier, men uenighet hersker omkring de politiske detaljene, ifølge Knowles (Knowles 1997: 68). De fleste ville være enige i at *High-Heels* og *Low-Heels* refererer til de to engelske partiene Tories og Whigs. Det sies også at Prinsen av Wales lo høyt av den haltende prinsen i Lilliput. Det har vært spekulert på om satiren om *Little-Endians* og *Big-Endians* refererer til kontroversene i reformasjonen om forvaltningen av brød og vin under nattverden. Gullivers fall from grace i Lilliput etter at han utførte sitt ærekrenkende brannslukningsarbeid i palasset, er nok et eksempel på en politisk allegori. Episoden sammenliknes med Tory-lederen Harley og Bolingstrokes fall i 1708. Forfølgelsen og utvisningen av landet som Gulliver pådrar seg, korresponderer også med Whigenes forsøk på å anklage politikerens Harley (senere Lord Oxford) for høyforræderi. Gullivers frifinnelse, derimot, sammenliknes med Harleys gjenvinning av makten i 1710. Det har også vært vanlig å tolke Blefuscus flåte og Gullivers brannslukning som paralleller til forhandlingene rundt Utrecht-traktaten. Gulliver blir anklaget for høyforræderi i Lilliput og denne episoden hentyder til Whigenes angrep på Harley og Bolingstroke i 1715 (Knowles 1997: 69). Enkelte av satirens allegorier har referanser til Swifts eget liv. Et eksempel er antydningene til Swifts politiske virke i Lindalino-episoden i Laputa. Den tyranniske kongen av Laputa (George I) forsøker å tvinge den opprørske befolkningen i Lindalino (Irland) ved å plassere den flygende øya over byen slik at den skygger for solen, for så å true med å senke øya og knuse Lindalino. For å forsvare seg truer Lindalino med å ødelegge Laputa ved å dra øya ned mot jorda ved hjelp av magneter. Kongen av Laputa må trekke seg tilbake på samme måte som George I måtte trekke tilbake *Woods’ half pence* som han forsøkte å påtvinge Irland.” (Krog 2004)

“De politiske allegoriene i *Gulliver’s Travels* er omdiskuterte. Sir Charles Firth (1857-1936), en kjent historiker, har utarbeidet og opprettholdt bestemte politiske allegorier i boken, spesielt i reisen til Lilliput. Phillip Hart som har skrevet *Swift and Anglican Rationalism* (1961), og F. P. Lock, som har skrevet *Swift’s Tory Politics* (1983) argumenterer blant annet for at Swifts satire ikke bare retter seg mot engelsk politikk og politiske figurer, men også mot moralsk forfall i europeisk

politikk generelt. I dag tolker man boken som en skarp kritikk mot menneskenes natur og det siviliserte samfunn. De politiske allegoriene har ikke lenger samme aktualitet i dag som på Swifts tid. Derfor legges det i dag større vekt på bokens filosofiske og ideologiske budskap. Swifts kritikk er på en måte skjult bak en fantastisk fortelling der fiksjon og virkelighet glir over i hverandre. Han spiller på en fiktiv virkelighet hvor den faktiske virkelighet trer inn, og bruker sin fiksjonshelt, og andre karakterer som bestemte grupper han kritiserer. De samme personene har likhetstrekk med kjente personer i det daværende engelske samfunn, spesielt innen rettssystemet og i politikken. Swift har på denne måten skapt et dobbelt sett med personer fra den fiktive og den virkelige verden som han bruker for å vise menneskenes dumskap og dårskap som essensielle deler av menneskets natur. Han holder opp disse egenskapene som eksistensielle sannheter om mennesket man ikke kan løpe fra, og gir vår følelse av å være overlegne alle andre dyr i verden et retorisk spark bak.” (Krog 2004)

Den russiske revolusjonære anarkisten Mikhail Bakunin brukte Bibelens fortelling om Adam og Eva som illustrasjon på at mennesket må utvikle seg. Bakunin hevdet at så lenge Adam og Eva var lydige mot Guds forbud mot å spise av kunnskapens tre, var de underkastet et autoritetsprinsipp og lydighetsinstinkt. Da var de som dyr, underlagt en animalitet som innebar en hindring mot å utvikle seg til frie mennesker. De var bare tilsynelatende frie, fordi de kunne gjøre alt unntatt én eneste ting: å spise av det forbudte treet. Gjennom å bryte forbudet ble de ifølge Bakunin til frie mennesker, *egentlige* mennesker. Guds despotisme ble brutt, og menneskehetens utvikling ble dermed sikret, uhindret av guddommelig tyranni (gjengitt fra Dooren 1985 s. 37-38).

Den amerikanske kristne sosialisten og science fiction-forfatteren William Shuler Harris' *Life in a Thousand Worlds* (1905) består av allegoriske koblinger mellom reiser i verdensrommet og religiøse innsikter. Tarjei Vesaas' roman *Huset i mørkret* (1945) er en lang allegori. Norge okkupert av Nazi-Tyskland er som et mørkt hus, men med andre hus inne i det store huset. I gatene mellom disse husene ruller en vogn som henter dem som gjør motstand mot regimet, mens motstandsfolket er samlet i kjellerrommene. I romanen er det bare de gode som har navn. Medløpere for naziregimet kalles "pilepussere". Inne i det store huset er det gylne piler, men disse peker bare videre inn mot mørket, ikke mot lyset utenfor. I Solveig Christovs roman *Torso* (1952) er personene plassert på en fjellhulle over et dødelig stup. Det allegoriske ligger i at mange på fjellhylla vender ryggen til avgrunnen (atomkrigstrusselen?) og prøver å leve et vanlig liv. Dansken H. C. Branners roman *Legetøj* (1936) kan leses som en allegori over nazistenes forhold til kapitalismen. Andre romaner med tydelig allegorisk preg over handlingen er f.eks. britiske William Goldings *Lord of the Flies* (1954) og kanadiske Yann Martels *Life of Pi* (2001). Den engelske forfatteren Mervyn Peake bok *Titus Groan* (1946) er "a scathing allegory of British society, from blind deference to tradition to the merciless class system" (Boxall 2006 s. 434).

Den amerikanske forfatteren Edith Wharton lagde denne allegorien over en kvinnes “natur”: “I have sometimes thought that a woman’s nature is like a great house full of rooms: there is a hall, through which everyone passes in going in and out; the drawing room, where one receives formal visits; the sitting room, where the members of the family come and go as they list; but beyond that, far beyond, are other rooms; no one knows the way to them, no one knows whither they lead; and in the innermost room, the holy of the holies, the soul sits alone and waits for a footstep that never comes.” (Wharton gjengitt etter Ro 1997 s. 121)

En fransk forsker gir et eksempel på allegorisk lese måte i Sovjetunionen: Erasmus Roterodamus’ bok *Dårskapens lovtale* (1511) ble gitt ut av sovjetiske forlag og med innledninger som skulle veilede leserne i hvordan verket burde leses. Det burde ifølge disse forordene leses som en kritikk av motsetningene og manglene i det borgerlige samfunn, dvs. som en allegori over en samfunnsform som Sovjet avviste (Jean-Claude Margolin i Fiorato og Margolin 1989 s. 30). Den amerikanske forfatteren Norman Mailers roman *Barbary Shore* (1951) har av mange blitt oppfattet som en politisk allegori.

“Romaner leses stadig vekk som allegorier over et historisk eller politisk problem, som utforskning av et filosofisk spørsmål, og så videre.” (litteraturprofessor Toril Moi i *Morgenbladet* 10. – 16. juni 2011 s. 37)

I romanen *Prosessen* (1925) har Franz Kafka inkludert en liten allegori kalt “Foran loven” (“Vor dem Gesetz”). Mange lesere vil anta at de her skal få ”svaret” på hva alle gåtene i romanen betyr, men ingen svar eller tydelige oppklaringer blir gitt (Binder et al. 1985 s. 72). Kafkas korttekst “Prøven” (“Die Prüfung”, skrevet 1920) handler om en mann som søker arbeid, men som under et intervju ikke klarer å besvare de spørsmålene som arbeidsgiveren stiller. Likevel får han jobben, og arbeidsgiveren presiserer at det er fordi han ikke klarte å svare at han lyktes. Denne Kafka-teksten har blitt tolket som en allegori over forholdet mellom den moderne litteraturen og dens mening for leserne. Den som prøver å finne dens Mening, har ikke forstått hva den går ut på. Spørsmålene har ikke svar (Meyer 1999 s. 324-325).

“En del litteraturteoretikere som Homi Bhabha og Benedict Anderson hevder at det er et trekk ved den tradisjonelle romanen at den skal leses allegorisk. Det er spesielt aktuelt når det kommer til å trekke kvinner inn i prosjektet. De skriver sjelden det jeg vil kalle “nasjonalromaner” med en uttalt nasjonal tematikk. Det har fått en til å konkludere med at de ikke er opptatt av dette, men det er mulig å lese ”familieromaner” som Hanne Ørstaviks *Kjærlighet* allegorisk: Enkeltindividet representerer nasjonens innbyggere, og familien er et bilde på det nasjonale fellesskap.” (Elisabeth Oxfeldt i *Morgenbladet* 6. – 12. november 2009 s. 7) I Espen Hammers bok *Anstendighet og revolt: Noen betraktninger omkring Dag Solstads forfatterskap* (2011) leses Solstads roman *16.07.41* (2002) som “en allegori over kunsten og litteraturen selv” (*Morgenbladet* 17. – 23. juni 2011 s. 36).

Noen artikkelforfattere bruker allegorier for å belyse en tematikk. Et eksempel: “På 80-tallet, da jeg først kom til Norge, hadde landets eliter bokstavelig talt et religiøst forhold til “det sanne”. [...] De som nylig har sett Witold Gombrowicz teaterstykket *Yvonne* på Det Norske Teatret, er fortalt at det hele dreier seg om “frykta for det framande”. Her er handlingen: En bortskjemt prins som har alt og kjeder seg forferdelig, kaster sitt blikk på et formløst, stumt og amøbisk kreatur kalt Yvonne og bestemmer seg for å gifte seg med henne. Hvorfor ikke? Han er rik og vakker. Hun er en stygg jente av folket. Å gifte seg med henne skulle øke hans selvgodhet, gi ham et mål og skandalisere det aristokratiske hoffet. Og det er nettopp det som skjer: Alle snobbene kan ikke unngå å bli begeistret for prinsens dyd. Men når Yvonne kommer på slottet, skjer det noe galt: Dronningen, kongen og hofftjenerne begynner å se i henne en bit av sine egne, hemmelige og skamfulle sider. Til slutt blir alle – inkludert prinsen – så forstyrret av Yvonne at de ikke ser noen annen løsning enn å drepe henne. [...] Men i min tendensiøse tolkning dreier stykket seg først og fremst om 68-ernes drøm. Som prinsen var de en “dessertgenerasjon” – de hadde alt og kjedet seg ved Hoffet. Og så fant de sin Yvonne: Den elendige, undertrykte “tredje verden” som var uten språk, kjønnsløs, fordervet og ydmyket av andres makt. Yvonne ble en sak som de skulle ha en romanse med: En idé om et bedre selv og en bedre verden. Men så viste hun seg å ha en form som var helt upåvirkelig og vanskelig å omforme.” (professor Nina Witoszek i *Aftenposten* 17. mars 2008 s. 2)

Den svenske forfatteren Sven Delblancs roman *Speranza: En samtida berättelse* (1980) har blitt oppfattet som en politisk allegori. Boka handler om slavehandel på slutten av 1700-tallet. Den russiske forfatteren Viktor Jerofejevs novelle “Livet med en idiot” (på norsk 2010) har blitt adaptert til en opera, og har blitt oppfattet som en allegori over Russlands kommunistiske historie. Jeg-personen i novellen har blitt tolket som den jevne russer, jeg-personens navnløse kone er landet Russland, og idioten Vova som paret tar til seg, er kommunismen og det kommunistiske “apparat”.

Den kinesiske forfatteren Mo Yan, som fikk Nobelprisen i 2012, “anklages for å være altfor tett tilknyttet styresmaktene. Hans metode har vært å skrive allegorisk kritikk kodet som historier fra fortida eller lagt til bygda, der fortellinger om maktmisbruk og brutalitet ikke så lett kan leses i en bestemt politisk retning. Men de som kjenner ham, og liker ham, sier at det ikke finnes andre måter.” (*Dagbladet* 6. mars 2013 s. 56) Mo Yan bruker altså allegorier fordi direkte utsagn ville blitt stanset av den kinesiske sensuren.

En fabel er en kort allegori med en tydelig moral eller avsluttende lærdom. En lignelse er vanligvis en religiøs allegori brukt i forkynnelse.

Den tyske forfatteren Bertolt Brecht skrev allegorier/fabler der handlingen er lagt til Kina: *Me-ti: Buch der Wendungen* (skrevet ca. 1920; publisert posthumt i 1965). “At the outset of the new book we find a key to the names mentioned in the *Book of*

Twists and Turns, from which we learn that Ka-meh, for example, equals Karl Marx; Mi-en-leh – Lenin; Ni-en – Stalin; Su – the Soviet Union; Hitler – Hi-jeh, Huijeh (*cf.* the title, Arturo Ui), or Ti-hi” (Esslin 1983 s. 55). “Among the names in the key at the beginning of the book it is also interesting to find, in the guise of Ko the philosopher, Brecht’s old friend and mentor, the Marxist theoretician Karl Korsch, who had been expelled from the Communist party long before Hitler came to power.” (Esslin 1983 s. 59)

Det som kan kalles en “speilfortelling” er en type allegori. En speilfortelling er en liten fortelling innen en større fortelling og som “speiler” den store fortellingen, dvs. at speilfortellingen viser likheter som vi gjenkjenner i den lange fortellingen. Et eksempel på en speilfortelling finner vi i Jens Bjørneboes roman *Den onde hyrde* (1960). I denne boka er det en liten beskrivelse av en katt som har fanget ei mus og leker grusomt med den. Katten lar den blødende musa nesten slippe unna før den fanger den på nytt. Dette gjør den gang på gang helt til musa ikke orker mer. I den lange fortellingen som kommer etterpå, får vi høre historien om unggutten Tony. Han har ofte sittet i fengsel og klarer aldri å leve på rett side av loven når han er utenfor fengselsmurene – og romanen viser at det er samfunnets skyld. Etter hvert skjønner vi at Tony er ei slags mus, og samfunnet en slags katt. Historien om katten og musa er en allegori på en generell “lov”, og fortellingen om Tony henviser til den samme generelle sannheten som speilfortellingen gjør.

Den esoteriske russiske filosofen Gurdjieff brukte begrepet “kastousilia” om å få fram meninger ved hjelp av skjulte hint, allegorier og til og med motsetninger (Jensen 2002 s. 39).

“Dreams had always been popular and were interpreted as predictions of futur events. Kongo catechists began collecting, writing down, and publishing records of dreams in mission periodicals. These were then explicated as Christian allegorical visions in which each element in the dream was linked analogically to some aspect of Christian belief. The new Kongo Protestant interpretive matrix is made from grafting together the “folktale,” the parable, the dream, and the proverb. In so doing, several intellectual fields are aligned in new ways and generic boundaries are redrawn. The “folktale” and the Bible, for example, become intellectual neighbors, both sources of hidden meaning that can be revealed by using the same method of interpretation in which stories are extrapolated in a parable-like fashion. Both sets of texts (“folktale” and Bible) are applied in the same way and their shared methods of interpretation confer on them a kinship. [...] the “Congo parable” technique in which a folk story is taken (or extracted from other texts) and then subject to Christian exegesis. It is, of course, very similar to the exegesis applied to parables, but its distinctiveness is to subject non-Christian material to this form of interpretation.” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 407 og 409)

Andre allegoriske verk:

Everyman – et middelalderdrama, sannsynligvis fra 1400-tallet

Christine de Pisan: *Kvinnebyen* (1405)

I den sørafrikanske forfatteren John Maxwell Coetzees roman *Waiting for the Barbarians* (1980) samler hovedpersonen “wooden slips retrieved from the desert containing an ancient and unreadable script. He concludes that these fragments of writing form an allegory that arises not from the slips themselves but from the order and manner in which they are read.” (Boxall 2006 s. 694) Emir Kusturicas film *Underground* (1995) har blitt kalt “en løssluppen, 192 minutter lang satirisk og farseaktig allegori om det tidligere Jugoslavia fra andre verdenskrig til tiden etter kommunismens fall” (Schneider 2004b s. 860). I et dataspill som foregår i en fantasy-verden, kan det f.eks. være “allegorical references to the experience of Japan during and after the Pacific War” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 381). Den italienske forfatteren Anna Maria Orteses roman *Alonso og de visjonære* (på norsk 1997) ble av forlaget Aschehoug kalt en “metafysisk allegori forkledd som thriller”.

Allegoriske tolkningsmuligheter kan gi en film kultstatus. Den amerikanske regissøren Victor Flemings *The Wizard of Oz*'s (1939) har blitt en kultfilm, bl.a. på grunn av dens “openness to multiple allegorical interpretations” (Mathijs og Mendik 2008 s. 9). “In the case of [Peter Jacksons filmer] *The Lord of the Rings* (2001-3) discussions of its allegorical meanings as a metaphor for global conflict, or a call to question authority, have been of huge importance in the development of its cult status. [...] And *The Wizard of Oz*'s (1939) openness to multiple allegorical interpretations has given it cultural weight and a cult reputation.” (Mathijs og Mendik 2008 s. 9)

“Besides literature, there are all the verbal structures of practical sense, religion, morality, science, and philosophy; and one of the things literature does is to illustrate them, putting their abstract ideas into concrete images and situations. When it does this deliberately, we have what we call allegory, where the writer is saying, more or less: I don't really mean sheep; I mean something political or religious when I say sheep. I think of sheep because I've just heard, on the radio, someone singing an aria from a Bach cantata, which begins: “Sheep may safely graze where a good shepherd is watching.” This was on a program of religious music, so I suppose somebody must have assumed that the sheep meant Christians and the good shepherd Christ. They easily could have meant that, although by an accident this particular cantata happens to be a secular one, written in honor of the birthday of some German princeling, so the good shepherd is really a prince and the sheep are his taxpayers. But the sheep are allegorical sheep whether the allegory is political or religious, and if they're allegorical they're literary.” (Frye 1980 s. 66-67)

“There’s a great deal of allegory in literature, much more than we usually realize, but straightforward allegory is out of fashion now: most modern writers dislike having their images pinned down in this specific way, and so modern critics think of allegory as a bit of simple-minded. The reason is that allegory, where literature is illustrating moral or political or religious truths, means that both the writer and his public have to be pretty firmly convinced of the reality and importance of those truths, and modern writers and publics, on the whole, aren’t.” (Frye 1980 s. 67)

Bruce Clarkes bok *Energy Forms: Allegory and Science in the Era of Classical Thermodynamics* (2001) “follows the interplay between allegory and physics in Europe from the inception of the laws of thermodynamics in the 1850s to the cultural acceptance of the theory of relativity in the 1920s. Bruce Clarke delves into the cultural poetics of this emergence, as well as using allegory theory to link the literature of that era to the consolidation of modern physics in England. In his examination of these correlating topics the author displays not only an impressive grasp on the scientific climate of that era, but also comprehensive knowledge of late nineteenth- and early twentieth-century literature. The book begins with an overview of the interconnections between allegory in literature and allegory in science, then analyzes the interaction between energy and entropy and their personification in the literature of the times.” (http://www.press.umich.edu/16450/energy_forms; lesedato 25.09.13)

Den irakiske diktatoren Saddam Hussein skrev og fikk publisert verket *Zabiba og kongen* (utgitt på engelsk i 2004). Den “utmerker seg ikke som en spesielt god bok. Språket er platt og traurig, historien er uengasjerende og klisjeene står tett som medaljer på et diktatorbryst. Boka forteller historien om en konge i middelalderens Irak og bondekvinna Zabiba. Kongen er fascinert av Zabibas kloke tanker om politikk og styresett, og etter hvert utvikler de to et kjærlighetsforhold. Zabiba blir voldtatt av sin brutale ektemann, som ønsker å stoppe forholdet. Etter hvert blir det ganske åpenbart at Zabiba er en metafor for det irakiske folket og Zabibas onde ektemann er USA.” (*Dagbladet* 2. februar 2012 s. 60) Verket er “an allegorical love story between a mighty king (Saddam) and a simple, yet beautiful commoner named Zabiba (the Iraqi people). Zabiba is married to a cruel and unloving husband (the United States) who forces himself upon her against her will. This act of rape is compared to the United States invasion of Iraq.” (<http://www.bokkilden.no/>; lesedato 22.03.12)

I verk av den irske forfatteren Samuel Beckett, et “allegorical skeleton has been concealed and refined into a far subtler organic image so that the one-to-one correspondence of allegory has become the complex allusiveness of metaphor.” (Esslin 1983 s. 149)

Den amerikanske bildebokforfatteren Maurice Sendak ble berømt for sine bøker om “huttetuene” (som de ble kalt på norsk), fra og med boka *Where the Wild Things*

Are (1963). Denne boka har “blitt forsøkt tolket både psykoanalytisk og som et angrep på kolonialismen.” (*Morgenbladet* 22. – 28. januar 2010 s. 35)

Øyvind Rimbereids lange titteldikt i diktsamlingen *Solaris korrigert* (2004) har en jeg-stemme som tilhører en “operatør av et arbeidslag av roboter som reparerer rør i havslammet utenfor “Stavgersand”. Han blir innkalt av styresmaktene til å delta i forberedelsen av en flytteprosess, der utvalgte grupper søker trygghet i en kunstig verden der nede, i “olda emti gassbrunnar”. [...] Det spesielle er vel denne særegne blandingen av elegisk fabulering og kulturkritisk scenario. Den balanserer mellom allegorisk fabel, eksistensiell lyrikk og science fiction-fortellingens realismekrav.” (*Morgenbladet* 25. april – 1. mai 2008 s. 34-35)

Anne Metter Lundtoftes bok *Zentropia* (2013) handler om det danske filmselskapet Zentropa, og ikke minst dets profilerte sjef Peter Aalbæk Jensen. Lundtofte er ikke interessert i å “analysere de kreative prosessene som tross alt har gitt selskapet slik suksess, og ikke minst dynamikken mellom selskapets to grunnleggere, von Trier og Jensen. Det nærmeste hun kommer er en Zentropa-ansatts besnærende tolkning av [von Triers film] *Melancholia*: klodene som kolliderer representerer det nye og det gamle Zentropa: Den brautende, insisterende og irriterende reklamemannen (spilt av Stellan Skarsgård) er Jensen, mens hans undersått – den deprimerte Justine (Kirsten Dunst) – er von Trier selv.” (*Morgenbladet* 21. – 27. juni 2013 s. 42-43)

Innen poststrukturalismen blir litteratur oppfattet som “refleksive allegorier over skrivning og lesing” (Kurz 1988 s. 56). Den amerikanske litteraturforskeren Paul de Man hevdet at allegoriske tekster reflekterer sin ureduserbare fremmedhet (Cebulla 1992 s. 121). En tekst kan ifølge de Man få sitt allegoriske preg gjennom at dens struktur gjentar livets forløpighet og tidsavhengighet (Cebulla 1992 s. 126). De Man vil vise at en tekst avlegger vitnesbyrd om sin retoriske beskaffenhet i allegorisk form (Bohrer 1993 s. 289).

For Paul de Man er allegori “the rhetorical process by which the literary text moves from a phenomenal, world-oriented to a grammatical, language-orientated direction” (sitert fra Bohrer 1993 s. 43). “According to de Man, the meaning of allegory is not determined by ‘mimetic moments’ – an allegorical text does not have an ordinary referential relationship to its topic. We should consider allegories within a condition of textuality – allegorical modes of representation or expression refer to other writings rather than find their referents in nature, as de Man’s commentaries in ‘The Rhetoric of Temporality’ make clear. Allegories imply an attention to the grammatical and the linguistic form of language rather than to the aesthetic. The conclusion to another late essay, ‘Sign and Symbol in Hegel’s *Aesthetics*’, argues that, ‘Allegories are allegories of the most distinctively linguistic (as opposed to phenomenal) of categories, namely grammar.’ In other words, allegory marks a shift from art’s engagement with the perception of a phenomenal world to a condition of textuality. [Walter] Benjamin also described allegory as a form of expression not essentially different to writing. The allegorist

deals in pure or empty signifiers for both thinkers. This sense of writing is fundamental to de Man's formulation of materiality. Allegorical form is there to be decoded rather than enjoyed as an imitation of reality. Thus, in the terms of de Man's late writings, allegorical form is strongly materialistic, it is part of the 'materialist signature' of this writing, and an instance of what he names, perhaps uncertainly and uncomfortably, as 'materiality'." (Jeremy Spencer i http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Spencer.pdf; lesedato 10.01.14)

“[A]llegorin är *par définition* en stilfigur, för vilken distinktionen mellan tecken och betydelse är konstitutiv. Att försöka övervinna den ter sig för de Man antingen som ett ontologiskt bedrägeri eller som illusionism, ett förnekande av att döden och förgängelsen är de absoluta villkoren för allt levande. [...] Men den programmatiska tesen “any narrative is primarily the allegory of its own reading” tycks i stället kunna tjäna som en tankeväckande utgångspunkt för en textanalys, i vilken själva läsakten blir en integrerad del. de Man har själv provat att läsa Proust med den som startpunkt och frågat sig, om *À la recherche du temps perdu* är den allegoriska berättelsen om sin egen dekonstruktion. De motsägelser, som uppstår under läsningen, har han upplevt som inkluderade i berättelsen själv, och den kan alltså betraktas som en allegorisk rapport om spelet av motsatserna sanning och misstag i förståelsen.” (Jonsson 1983 s. 219-220)

Lignelse

Også kalt “parabel”, fra et gresk ord for “sammenligning”, “lignelse”. En fortelling med et annet betydningsnivå enn det som direkte fortelles. Billedlig fortelling med en overført mening. Den greske filosofen Platons hulelignelse er berømt.

En lignelse eller en parabel er “en allegorisk beretning hvor konkrete hendelser og handlinger illustrerer et moralsk eller religiøst budskap eller på andre måter peker på grunnleggende vilkår ved menneskets tilværelse.” (Claudi 2010 s. 123)

“[P]arable is not just generally didactic but also often has an inspirational purpose and a spiritual target.” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 418)

De fleste forbinder lignelser med religiøse eller svært moralske allegorier. Jesus brukte lignelser i sin forkynnelse. Å lytte til eller lese en lignelse krever evne til analogislutninger. Jesu lignelser fungerte didaktisk ved at disiplene selv skulle lete etter meningen og prøve ut fra egne refleksjoner å forstå hva lignelsen betydde (Reboul 2009 s. 138).

“The fact that the story only makes reference to the source domain explains why parable is comparable to allegory and fable. However, the difference is that allegory is not followed by a separate explication, and fables are often followed by an extremely brief moral. Another feature that distinguishes parable from allegory is that allegories are not specifically morally and spiritually targeted, whereas

parables (and fables) are. One important distinction between parable and fable is that characters in fables are typically non-human creatures or even inanimate things. In contrast, parables tend to focus on human actions, though this is not necessarily the case. Some parables are more general metaphorical comparisons.” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 418)

I Markusevangeliet kapittel 4, vers 11 sier Jesus: “Til dere er hemmeligheten om Guds rike gitt! Men til dem som er utenfor, blir alt gitt i lignelser”. De innvidde får en “esoterisk” viten (Kurz 1988 s. 39).

“Omtrent en tredjedel av Jesu undervisning var i form av lignelser. En lignelse har en symbolsk betydning, fortalt for å illustrere åndelige sannheter. Når en tolker lignelser, må en vokte seg for finurlige allegoriseringer av detaljene og primært holde seg til historiens hovedpoeng. Jesu egen tolkning på f.eks. lignelsen om såmannen (Matt 13,18-23) viser oss at detaljene i en lignelse absolutt kan ha stor betydning og nytte. Å bestemme denne betydningen kan til tider være vanskelig og kan lett bli et misbruk, men vi burde allikavell ikke utelukke en slik åpenbaringsmessig granskning under ledelse av den samme Ånd som inspirerte undervisningen og ved å bruke hele Skriftens åpenbaring som veiledning i tolkningen. Det er kanskje mange som har stilt seg spørsmålet hvorfor Jesus taler i lignelser. Det er mange som tenker at han gjør det for å gjøre sannheten om Guds rike lett forståelig og innlysende for menneskene og at han bruker dem som prekenillustrasjoner omtrent som forkynnere i vår tid bruker illustrasjoner i sine prekener. Jesus brukte nok sikkert lignelsene for å tale praktisk og i et språk som folk forstod, men av det kan vi ikke avgjøre og beslutte at han ville gjøre sannheten om Guds rike lett-fattelig og forståelig for det sjelelige menneske. Å oppfatte lignelsen slik strider ikke bare mot hva Jesus selv sa om dem, men det strider også mot selve Guds rikes vesen. Guds rike kan ikke bli forståelig og lettfattelig for et sjelelig menneske.” (Kjetil Holen <http://bibelfelleskapet.net/index.php/forkynnelse/forkynnelse/undervisning/572-hvorfor-talte-jesus-i-lignelser>; lesedato 30.04.14)

“Vi leser i Matt 13,10-17: “Disiplene kom da til ham og sa: Hvorfor taler du til dem i lignelser? Han svarte dem og sa: Fordi dere er det gitt å få kjenne himlenes rikes mysterier, men dem er det ikke gitt. For den som har, til ham skal det bli gitt, og han skal ha overflod. Men den som ikke har, skal bli fratatt endog det han har. Derfor taler jeg til dem i lignelser. For de ser, og likevel ser de ikke. De hører, og likevel hører de ikke, og forstår ikke. På dem blir Jesajas profeti oppfylt som sier: Dere skal høre og høre, men ikke forstå, se og se, men ikke skjelne. For dette folks hjerte er blitt sløvt, og med ørene hører de tungt, og sine øyne har de lukket til, så de ikke skal se med øynene eller høre med ørene og forstå med hjertet, og omvende seg så jeg kunne få lege dem. Men dere – salige er deres øyne fordi de ser, og deres ører fordi de hører. Sannelig sier jeg dere: Mange profeter og rettferdige har lengtet etter å se det som dere ser, men fikk ikke se det, og å høre det som dere hører, men fikk ikke høre det.” – Matt 13,10-17 [...] Lignelsene viser at alt i Guds rike er annerledes enn i denne verden og undergitt andre vilkår. Og de samler seg i denne

store hovedsannhet: Guds nåde er i Jesus åpenbart til frelse for syndere. Hver lignelse vil altså under en eller annen synsvinkel åpenbare oss noe av Guds rikes hemmelighet, noe vi av oss selv slett ikke kan fatte og ennå mindre forstå.” (Kjetil Holen <http://bibelfellesskapet.net/index.php/forkynnelse/forkynnelse/undervisning/572-hvorfor-talte-jesus-i-lignelser>; lesedato 30.04.14)

I “Andre Samuelsbok” i Det gamle testamente (kapittel 12, vers 1-4) sier profeten Natan til kong David: “Det bodde to menn i en by. Den ene var rik og den andre fattig. Den rike hadde småfe og storfe i mengde; men den fattige hadde ikke annet enn et lite lam som han hadde kjøpt. Han alte det opp, og det vokste opp sammen med barna hans. Det spiste av hans mat, drakk av hans skål, lå i hans fang og var som en datter for ham. En dag fikk den rike mannen besøk av en vandringsmann. Da kvitte han seg for å ta noe av sitt eget småfe eller storfe og lage i stand for vandringsmannen som var kommet til ham. Og han tok den fattiges eneste lam og laget det i stand for gjesten.” Når han får høre denne historien, synes David at den rike mannen fortjener å dø. Natan svarer at den rike mannen er David selv, fordi han forførte Batseba og satte hennes mann Urias på en “Uriaspost” der han mistet livet. “Hvis Natan uten videre hadde anklaget han for en forbrytelse, kunne kongen ha svart at kjærligheten ikke følger noen lov, eller at han trengte en arving til tronen; han kunne også ha nektet å høre: Her blir saken lyttet til sågar før det er klart hva slags sak det dreier seg om, og gjennom å fordømme den rike har kongen dømt seg selv.” (Reboul 2009 s. 138) Uten lignelsen/allegorien hadde kongen antakelig ikke skjønt hvordan motparten opplevde hans forbrytelse.

“I kirkehistorien ble lignelsene tolket allegorisk. Hver person, gjenstand, handling pekte på guddommelige sannheter utover seg selv. Med den historisk kritiske bibelvitenskapen som oppstod i Tyskland på 1800-tallet, vendte man seg vekk fra allegorien og til den historiske konteksten. Den tyske teologen Joachim Jeremias som skrev et av standardverkene om lignelsesforskningen, hadde likevel et ambisiøst mål med forskningen sin: Han ville rekonstruere de originale lignelsene og deres kontekst for å komme til deres opprinnelige og egentlige mening. Dette vil tilnærmet være å gjenfinne Jesu røst, en rekonstruksjon av lignelsene er å rekonstruere Jesu ord (for ord). På slutten av 60-tallet og over på 70-tallet svingte lignelsesforskningen over på litteraturstudier, det skjedde en litterær vending blant amerikanske forskere inspirert av strukturalismen. Lignelsene ble forstått som metaforer, modernistisk litteratur ble blandet med tolkningen av Jesu lignelser, og John Dominic Crossan ville påstå at lignelsene er subversive fortellinger. De er anti-myter som knuser vår virkelighetsforståelse. Det eksistensielle fokuset lå tett på denne forskningen.” (Anders Martinsen i http://www.fortid.no/tidsskrift/download/fortid_1102.pdf; lesedato 27.01.16)

“Lignelsene er noen av de mest kjente fortellingene i Bibelen. De er en del av vår kultur og vår litterære kanon. Det er ingen rimelig grunn til å anta ordet *samaritan* ville vært mer gjenkjennelig enn *ammonitt* og *moabitt* hadde det ikke vært for lignelsen om “den barmhjertige samaritan”. Lignelsen i Lukas 12:42-48 tilhører

gruppen av de mindre kjente tekstene i evangeliet. Offisielt har den ikke noe navn, Bibelselskapet har for eksempel plassert den i en tekstbolk med overskriften “Vær forberedt når menneskesønnen kommer”. Som pretekst må nok lignelsen om “den barmhjertige samaritan” eller “den bortkomne sønn” virke langt mer behagelig. For det første fordi Luk 12:42-48 er en forholdsvis ukjent tekst. For det andre, og mest sannsynlig, fordi den er vanskelig å tolke. Kort sagt handler lignelsen om en forstander som denger løs på sine underordnede medslaver, fråtser og drikker, mens herren er borte. Selvsagt vender herren tilbake på et uventet tidspunkt og straffer slaven. Det er ikke lett å oversette den tilmålte straffen. Bibelselskapet har valgt “hugge ned”, men det greske ordet, *dichotomesei*, betyr bokstavelig “å dele i to” slik at vi kan tenke oss slaven blir sagt i to eller at han blir partert. Lignelsen avslutter med et generelt utsagn om slavens plikt og tilhørende straff for ikke å leve opp til denne (Luk 12:47-48a): En tjener som kjenner sin herres vilje, og likevel ikke stiller i stand eller gjør det herren vil, han skal få mange slag. Men en som ikke kjenner den, og gjør det som fortjener slag, skal slippe med færre. Her dukker det opp en forskjell mellom min parafrasering og Bibelselskapets oversettelse. Jeg referer til slaver, mens Bibelselskapet oversetter med tjener. Årsaken er at det er en vanlig praksis i bibeloversettelser og kommentarer i lignelsene å oversette *doulos* med tjener framfor slave.” (Anders Martinsen i http://www.fortid.no/tidsskrift/download/fortid_1102.pdf; lesedato 27.01.16).

Folkeeventyret “Kullbrenneren”, samlet av Asbjørnsen og Moe, handler om en kullbrenner som gjennom en rekke tilfældigheter ender som prest selv om han knapt kan lese. Kullbrenner-prestens første preken er svært underlig:

“Den neste søndagen det var messe igjen, var det så fullt av folk som ville lye på presten, at det mest ikke var rom til dem i kirken. Ja, han kom da òg, og reiste opp på stolen med det samme; der sto han en stund og sa ikke et ord; men så smelte han på med én gang og ropte: “Hør du gamle Bukke-Berit, hvorfor sitter du så langt bak i kirken?” - “Å, jeg har slike sunde skor, far,” sa hun. “Å, du kunne ta deg et gammalt purkeskinn og gjøre deg nye skor, så kunne du komme likeså langt fram i kirken, du som de andre dannekvinner. - Forresten så må I betenke hva for vei I går på; for jeg ser, når I kommer til kirken, så kommer somme nordenfra og somme sønnenfra; og det samme er det når I reiser fra kirken igjen; men I stanser vel, og da spør det hvor det blir av jer. Ja, hvem vet hvor det blir av oss alle sammen. - Så skal jeg lyse opp ei svart merr som er blitt borte for gamle prestemor. Hun har hovskjegg og hengeman og mere slikt, som jeg ikke vil nevne på dette sted. - Og så har jeg et hull på min gamle bukselomme, det vet jeg, men ikke I; men om noen har en lapp som kunne høve til hullet, det vet hverken I eller jeg.”

Denne prekenen var noen av almuen nokså velnøyde med. De trodde ikke annet enn at det ble en bra prest av ham med tiden, sa de. Men de fleste syntes det var altfor ille, og da det ble prostemesse, så klaget de på presten, og sa at slike prekenere hadde ingen hørt før, og så var det en som mintes den siste og leste den opp for

prosten. Det var en meget god preken, sa prosten; ti det var ventelig at han hadde talt i lignelser om å søke lyset og sky mørket og dets gjerninger, om dem som gikk på den brede eller på den trange vei; og især, sa han, var det som han lyste opp om den svarte prestemerra, en herlig lignelse om hvordan det skulle gå med oss til slutt. Lommen med hullet på, det skulle bety hans trang, og lappen var offer og milde gaver han ventet av menigheten, sa prosten. “Ja, så mye skjønnte vi òg, det var prestesekken det,” mente de på. Til slutt sa prosten han syntes at menigheten hadde fått en slik bra og forstandig prestemann at de ikke burde klage på ham, og enden ble at de ikke fikk noen annen; men da de syntes det ble verre og ikke bedre, så klaget de til bispen. [...]”

Den russiske 1800-tallsforfatteren Leo Tolstojs fortelling “Tre døde” (1856) har blitt oppfattet som en lignelse. Teksten handler om tre ulike skapninger som nærmer seg døden: Et tre som er i ferd med å hugges ned, en rik og innflytelsesrik adelskvinne som nærmer seg døden, og en fattig postvogn-kusk sin forestående død (Lettenbauer 1984 s. 40). “In literature, the Christian parables have been an important source for imitation and parody. But parable has also been practiced as an art form in its own right (see, e.g., Kafka’s *The Trial*).” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 418)

Den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskijs roman *Brødrene Karamazov* (1879-80) inneholder en fortelling om en kristen, fanatisk storinkvisitor som vil frata menneskene friheten, fordi den er en for tung byrde. Storinkvisitoren tolker allegorisk fortellingen om da Jesus oppholdt seg i ødemarken i førti dager og der ble fristet av djevelen (Lukasevangeliet, kap. 4). “Hva var det så Kristus hadde gjort galt ifølge Storinkvisitoren? Fremfor alt at han avviste fristelsene i ørkenen. Derved skjenket han menneskene frihet istedenfor lykke. Han tenkte ikke på at de faktisk foretrekker døden fremfor friheten til å velge mellom godt og ondt. Kristus nektet også å gjøre stener til brød, noe som ville fått hele menneskeheten til å løpe etter ham lik en lydig og takknemlig hjord. Videre avslo han å kaste seg ned fra tempelet – han ville ha menneskenes frie tro og ønsket ikke å binde dem ved underet. Og endelig avviste han tilbudet om jordisk makt. Han ville at menneskene skulle tjene ham av fri vilje og ikke som slaver bundet av ytre autoritet. På grunn av Kristi skrøpelige menneskekunnskap har den katolske kirke måttet “forbedre” hans lære. I menneskekjærlighetens navn har Storinkvisitoren godtatt djevelens fristelser og gjort underet, mysteriet og autoriteten til grunnstener i sitt kommende verdensrike. Kristus overvurderte menneskene, klager Storinkvisitoren. Ved å gi dem samvittighetsfrihet krevde han for meget av dem. Menneskene er svake og usle vesener som foretrekker brød og sirkus fremfor frihet. Friheten til å velge mellom godt og ondt er en altfor besværlig gave for alminnelige mennesker. Følgelig lengter de etter ham som kan oppheve denne frihet, ta ansvaret for deres synder og gi dem brød” (Kjetsaa 1980 s. 47-48).

“Hvem er Storinkvisitoren? Spørsmålet har mange aspekter. Storinkvisitoren er en fylde af muligheder. Storinkvisitoren er romerkirken, er den totalitære socialisme,

er videnskapen som livsanskuelse, er det bedrevidende formynderi, er trangen til at behandle andre pædagogisk, er alle de små enere der i deres selvretfærdighed tror sig store, er fremskrittets teknokratiske frelsesreligion, er den vesteuropæiske kulturs “jeg er riktig, og du er forkert”.” (Hansen 1977 s. 101-102)

På baksideomslaget til barneboka *Båten og kompasset* av Peter Hellyer og Suzanne Moffat Bredvig (utgitt på Logos Forlag i 1994), står det: “Vi tror at Gud elsker oss så høyt at Han sendte Jesus for å dø for oss, for å dø i vårt sted slik at våre synder kan bli tilgitt, og vi kan bli venner med Gud. Lignelsen om Båten og kompasset er skrevet for å gi dette budskapet til små barn. Jesus vil vise at Han er til å stole på når du leder dine små til Ham. Som det står i Salme 34 vers 9: “Smak og se at Herren er god! Salig er den mann som tar sin tilflukt til Ham.” ” Deretter listes disse bøkene opp i serien “Lignelser for de små”: 1. *Blyanten og viskelæret*, 2. *Muggen og limtuben*, 3. *Bilen og bensinpumpen*, 4. *Porten og malingspannet*, 5. *Gressklipperen og oljekannen*, 6. *Båten og kompasset*. Deler av teksten i *Båten og kompasset* er slik: “Uansett hvilken båt, kan kompasset vise vei. [...] Det var en gang en båt. Båten seilte nedover elven. [...] Men ute på havet seilte den seg vill. [...] Så møtte båten kompasset. [...] Båten skjønte at kompasset var hans aller beste venn. [...] Vi du gjerne ha en venn som kan vise deg hvilken vei du skal gå? [...] Gud sendte Jesus for at Han skulle være vår beste venn. Jesus vet alltid den rette veien å gå.”

Den sveitsiske forfatteren Max Frischs skuespill *Andorra* (1961) har blitt tolket som en lignelse (Rosebrock 1974 s. 27). Stykket eksemplifiserer hvordan den Andre er den onde, Syndebukken, og derfor må tilintetgjøres. Og hvis det ikke finnes noen Annen, så må vedkommende finnes opp.

Litteraturlista til hele leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/bibliotekarstudentens.html>