

Avdekning og tilsløring

*Dionysius Areopagitens symboltenkning
og Jean-Luc Marions ettermoderne kunstfilosofi*

Ståle Johannes Kristiansen



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

2014

Dissertation date: 12.12.2014

Tilegnes Arnfinn og Sunniva

Innhold

1	Innledning.....	15
	Dionysius og det ettermoderne – Marion og det førmoderne	20
	Sannhet, avdekning og tilsløring.....	25
	Forskningshistorie	29
	Dionysius og symboltenkningen	29
	Marion og kunstfilosofien	33
	Problemstilling, metode og fremgangsmåte.....	38

DEL I

DIONYSIUS AREOPAGITENS SYMBOLTENKNING

2	Dionysius og Corpus Areopagiticum.....	45
	Historisk plassering og forfatterspørsmålet.....	48
	Den teologiske visjonen	51
	En kristen tenker: Areopagiten og platonismen	58
3	Symbolet som konkret uttrykk for det guddommelige.....	65
	Epistula 9: Om symbolsk teologi	65
	Dionysius og utviklingen av antikkens symbolbegrep.....	72
	Åpenbaring som avdekning av noe skjult i jødisk kristen tradisjon.....	79
4	Guds transcendens og symbolets nødvendighet.....	82
	Symbolet som medium for «det andre»	83
	Åpenbarings pluralitet som tilsløring	90
	Liturgiske symboler: symboltenkningen i De ecclesiastica hierarchia	92
5	Symbolon og apofasis: Symboltenkningens apofatiske fundament.....	104
	Apofasi: den jødisk-kristne og platonske bakgrunnen	107
	Areopagitens radikaliserings av apofatisk teologi	116
6	Symboltenkningen som estetisk uttrykk for apofatisk teologi.....	122

Like og ulike symboler: symboltenkning i De coelestia hierarchia	123
Visuelt språk og betydningen av det synlige.....	130
Avdekning–tilsløring som samtidighet	135
7 Konklusjoner – Areopagitens symboltenkning	143

DEL II

MARIONS ETTERMODERNE KUNSTFILOSOFI

8 Jean-Luc Marion: en ny fenomenologi	146
En triptyk av fenomenologi, filosofi og teologi	146
Hovedideer i Marions filosofi	151
9 Marions resepsjon av Dionysius	159
Tidlige artikler i Résurrection	160
The Idol and Distance – en førpremiere på kunstfilosofien	160
Avstand.....	161
Estetiske modeller	166
Lengselen etter alle tings Kilde	171
Trinitarisk spill	174
Fra bilde til språk.....	180
God Without Being og In the Name.....	183
10 Marions kunstfilosofi	190
«Spor av det usynlige»	192
Det usynlige i det synlige	219
Ikonet som paradigme for ikonisk tilnærming til bilder	225
Det dionysiske potensialet – en kritikk av Marion.....	246
11 Konklusjon for Marions kunstfilosofi – og del 1 og 2.	248
12 Bibliografi	251

Abstract

This study addresses the relation between the sixth century Christian author, Dionysius the Areopagite, and the French postmodern philosopher, Jean-Luc Marion (1946-). The importance of the Dionysian writings (*Corpus Areopagiticum*) for Marion's development of a new phenomenology of «saturation» and «givenness» is well known. Still the Dionysian key tone of his philosophy of art in *The Crossing of the Visible* is largely overlooked by scholars. This dissertation tries to demonstrate that the influence from Dionysius in this work is profound, most importantly in Marion's thought on the appearance of the invisible in icons and other paintings, interpreted as an interplay between disclosure and concealment.

The dissertation should be read as a study in the history of aesthetic ideas, as it traces the development of certain concepts from antiquity to postmodernity. The main «objects» of this study – *Corpus Areopagiticum* and *The Crossing of the Visible* – also require an interdisciplinary approach between philosophy, art history and theology. Basically Marion transfers the Dionysian theology of how to approach God as «the wholly Other» to his own philosophy on the recognition of otherness or invisibility in images.

The first part of the study offers a survey of the symbolical theology of Dionysius the Areopagite, as a background for the recognition of his influence on Marion in part 2. The main thesis in part 1 suggests that Dionysius' symbolism is based on a «fundamentally apophatic attitude», and that his thought on symbols should be seen as an aesthetic equivalent to his apophatic philosophy of language.

Chapter 2 presents the theological vision of *Corpus Areopagiticum* as the context of Dionysius' theological symbolism.

Chapter 3 and 4 interprets Dionysius' symbolical thought in relation to his Neo-Platonic and Christian predecessors. The characteristic quality of symbols according to

Dionysius is that they reveal divine otherness without objectifying God. Here his concept of similarity and dissimilarity is crucial. For symbols reveal divine otherness by being simultaneously like and unlike the transcendent God. Dionysius understands this as a simultaneous disclosure–concealment, and finds this symbolism both in the visualizing language of Scripture as well as in the dramaturgy of the holy liturgy.

Chapter 5 and 6 develop the perspective of revelation as symbolic in Dionysius' thought. They demonstrate how Dionysius radicalizes the tradition of apophatic theology, in his philosophy of language, but also in his understanding of symbols as sensual signs of ineffable realities. His concepts of «similar and dissimilar symbols» give us the key to understanding symbolism as an aesthetic version of apophatic theology, where seeing is regarded as the primary human sense. Accordingly Dionysius understands symbols as intermediaries between the invisible and the visible.

Chapter 8 offers an introduction to Marion's post-metaphysical thinking, focusing on the ideas that are most fundamental for his philosophy of art, namely his rethinking of the relation between the subject and phenomena that exceed our daily life experience. Marion holds that the human subject is not a producer but a receiver of meaning. He sees human understanding in terms of «receiving a gift».

Chapter 9 analyses Marion's reception of *Corpus Areopagiticum* in his earlier writings. These books give a preview of his later thoughts on icons and paintings as «saturated phenomena».

Chapter 10 offers a successive interpretation of *The Crossing of the Visible*, where we find Marion's philosophy of the gaze, and of seeing as receiving «what gives itself to be seen». This chapter demonstrates how Marion draws on Dionysius' symbolical thought in his philosophy of images as «non-objects», and his fundamental idea of «going beyond the first visible».

Forord

520-tallet e. Kr. er et dramatisk tiår som på flere måter markerer både brudd og kontinuitet mellom den antikke kultur og middelalderen. I 529 blir skolen i Aten – som hadde forbindelse tilbake til Platon selv – stengt av keiser Justinian. Samme år grunnlegger den hellige Benedikt av Nursia sitt kloster på Monte Cassino sør for Roma, en opprettelse som langt på vei representerer begynnelsen på det vestlige klostervesenet, hvor de samme antikke tradisjoner ble bevart, kopiert og tradert inn i den vestlige middelalderkulturen. Den senantikke kildeteksten som er utgangspunktet for denne avhandlingen, ble også forfattet på slutten av 520-tallet, og materialiserer den kristne traderingen av antikkens store tradisjoner, gresk og jødisk visdomstradisjon. Det er ingen tilfeldighet at forfatteren tar navnet *Dionysius*, etter Paulus' disippel fra Aten, for med det navnet gir han leseren et avgjørende hint om at hans visjon sammenfaller med Paulus' forkynnelse i den berømte talen på Areopagos. Forfatteren av *Corpus Areopagiticum* presenterer en utvidelse av den paulinske innsikten i forholdet mellom den greske visdommen og den guddommelige åpenbaringen i Kristus. For ham åpner den greske visdommen nye veier inn til åpenbaringens mysterium, og avdekker storheten i det bibelske dramaet. Det panorama som Dionysius åpner opp for i sin teologiske helhetstenkning, har fascinert hans lesere helt opp til vår egen tid, og er videreformidlet til oss gjennom middelalderens fremste tenkere.

Da jeg ble tildelt stipend i kunsthistorie var prosjektet mitt opprinnelig konsentrert om Dionysius Areopagitens bilde- og symboltenkning. Tekstene som er knyttet til denne mystiske forfatteren har hatt avgjørende betydning for bildeforståelsen både i vestlig middelalder og i bysantinsk ikontradisjon. Mitt prosjekt siktet derfor mot en dypere forståelse av disse tradisjonene og deres applisering av Dionysius' symboltenkning gjennom studium av kildeteksten. Et slikt kildestudium er nærmest fraværende i den kunsthistoriske litteraturen om Bysants og vestlig middelalder, til tross for at historikerne fra 1950-tallet av har tilskrevet tekstenes virkningshistorie stadig større betydning. Et av mine hovedanliggender i det opprinnelige avhandlingsprosjektet var å

vide at kunsthistorikerne (med noen få unntak) har oversett den betydning Dionysius' apofatiske tenkning har hatt for bildeoppfatningen i både øst og vest. Dette perspektivet er fortsatt implisert i den endelige avhandlingsteksten, men har ingen avgjørende betydning for avhandlingens hovedteser.

Den opprinnelige prosjektideen gikk nemlig gjennom en «transfigurasjon» under et studieopphold i Roma i 2007, hvor jeg oppdaget at den ettermoderne lesningen av Dionysius ikke bare opererer med Dionysius som sparringspartner for ettermoderne anliggender, men at den innebærer en dyptgripende nylesning av Areopagitens tenkning – med viktige implikasjoner for vår måte å nærme oss bilder og annen visualitet på. Jeg oppdaget først og fremst Jean-Luc Marion, og ble samtidig dypt fascinert av Jacques Derrida og hans tolkninger av Dionysius' negative teologi. Både Marion og Derrida leser Dionysius med et blikk som er så friskt at det avdekker helt nye perspektiver i *Corpus Areopagiticum*, ikke minst i forhold til vår forståelse av bildenes «annethet». Det som begynte som en undersøkelse av Dionysius Areopagitens betydning for den tidlige kunsthistorien, utviklet seg gradvis til et studium om Dionysius Areopagitens symboltenkning og dens aktualitet for ettermoderne kunstfilosofi og bildeoppfatning.

De mest fremtredende tenkerne i denne avhandlingen – både de senantikke og de ettermoderne – lærer oss at alt er gave og at all forståelse dypest sett handler om å motta. Den innsikten er lett gjenkjennelig når jeg ser tilbake på årene jeg har arbeidet med denne teksten. En avhandlingstekst reflekterer bare en brøkdel av det forfatteren har tenkt og sett – og samtidig inneholder den langt mer enn man noensinne kunne kommet frem til på egen hånd. De beste avsnittene i avhandlingen er et resultat av at jeg har fått arbeide nært sammen med begavede kolleger og venner. Derfor er det – slik Dionysius selv understreker – alltid på sin plass å åpne med lovord og takk. I tillegg til ham som er «kilden til all kunnskap og alt lys», er det mange gavmilde personer som skal takkes etter disse årene.

Jeg vil først takke Humanistisk fakultet ved Universitetet i Bergen, som gav meg et

treårig doktorstipend i 2005. Dermed fikk jeg mulighet til å fordype meg i et tema som har tiltrukket meg gjennom mange år. En stor takk til mine gode foreldre som jeg har fått så mye fra, og særlig for økonomisk og annen støtte gjennom alle årene med studier. Takk til mine svigerforeldre, som har fulgt opp på en unik måte de siste årene. En særlig takk til Ellen, som har gjort det mulig å skrive avhandling i småbarnsfasen.

Takk til min veileder, Gunnar Danbolt, særlig for støtte i arbeidet med stipendsøknad i 2005, og for hans frimodige forbilde og inspirasjon når det gjelder å reflektere flerfaglig på tvers av kunsthistorie, filosofi og teologi. Takk til min biveileder, Samuel Rubenson, som allerede i 1997 tok imot meg i det patristiske miljøet i Lund, og som var den som peilet meg inn på Dionysius i arbeidet med hovedoppgaven min. Takk til dem begge for kunnskapsrike innspill på denne teksten. En ekstra stor takk til Siri Meyer, som har vært min veileder de siste årene. Hun har gitt meg mye oppmuntring og nødvendig press til at jeg maktet å skrive ferdig avhandlingen. Takk til henne også for gode og kloke råd.

De som har fulgt arbeidet mitt tettest gjennom disse årene, er fremfor alt forskergruppen på NLA Høgskolen: Svein Rise, Knut-Willy Sæther, Gunnar Innerdal, Knut Tveitereid, Karl Johan Skeidsvoll, Peder K. Solberg og Kim Mikael Larsen. Dette miljøet har betydd enormt mye for den faglige og kollegiale kontinuiteten i arbeidet. Særlig takk til Peder og Kim, for utallige samtaler om kirkefedrenes teologi, og refleksjoner som setter det faglige inn i sin eksistensielle sammenheng. Her vil jeg også takke Eirik Sukke og Paul Otto Brunstad. Eirik for alle kaffesamtalene på UB-kafeen, for samtaler om teologi og kunst som alltid gir meg større livsmot; Paul Otto for periodene med ukentlige lunsjtreff i botanisk hage, for faglige innspill, og mest av alt støtte og inspirasjon i arbeidet.

Takk til alle kollegene på Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium. Først og fremst til Henning Laugerud og Jørgen Bakke, for mange gode samtaler og deres lærde refleksjoner som har gitt frimodighet til å integrere det filosofisk-teoretiske i kunsthistorisk tenkning. Takk til Per Olav Folgerø som særlig hjalp meg i den første

stipendiatperioden. Takk til emeritiene Per Jonas Nordhagen og Dag Sveen, som jeg alltid har blitt inspirert av å lytte til og samtale med. Takk til Sigrid Lien som har ledet forskergruppen Visuell kultur de årene jeg var med der, og til Bente Kiilerich for innspill om faglitteratur. Takk til Jørgen Lund for mange kaffeprater, og innspill på mitt arbeid med Heidegger. Takk til Pauline Hoath og Siri Lexau for stor vennlighet og godhet – det har betydd mye. Takk til medstipendiatene på kunsthistorie: Karoline Serck-Hansen, Sigrun Åsebø, Mathias Danbolt, Christine Hansen, og Espen Valand Stange. Jeg er også takknemlig for samarbeid og støtte fra mange gode stipendiatkolleger fra andre fag ved LLE – særlig Grethe Fatima Syed, Ellen Gjervan og Anders M. Gullestad. Takk også til stipendiatkollegene Claus Hallberg og Ole Johan Skogseid. Takk til kollegene ved klassiske fag: Gjert Vestrheim, Matti Wiik og Pär Sandin, for inivtasjoner til forskergruppen for gresk og latinsk filosofi. Administrasjonen på LLE har vært til stor hjelp og støtte disse årene. En særlig takk til Jorunn Brækhus, for hennes mange oppmuntringer. Stor takk også til Asle Leidland, Christina Malitius, Anne Berit Apold, Jorunn Nedreberg, Siri Fredrikson, Johan Myking, Håvard Peersen, Ranveig Lote, Solveig Steinnes, og Alf Andresen. Takk til bibliotekarene ved Universitetsbiblioteket, fremfor alt Kari Normo, som har vært uendelig hjelpsom med innlån fra andre bibliotek.

Stipendiathverdagen min har i flere år startet mellom åtte og halv ni på kaffebaren ved Universitetsbiblioteket, hvor enten Sølvi Nilsen Sæther eller Nihat Maden serverer meg svart kaffe. Jeg tror ikke jeg kunne klart meg uten alle de oppmuntringer og smil jeg har fått fra begge to gjennom disse årene. Stor takk til begge.

Jeg vil også benytte muligheten til å takke det patristiske miljøet i Lund, de mange stipendiatkollegene der. En særlig takk til Andreas Westergren, Thomas Arentzen, Ann Jeanette Søndbø, og Benjamin Ekman. Takk også til Gösta Hallonsten. Takk til medstipendiatere fra miljøet rundt Nettverk for katolsk teologi, særlig Olav Hovdelien, Eivor Oftestad, Sigurd Hareide og Helene Lund. Takk til Kristine Dingstad for oppmuntring og hjelp disse årene. Takk til Andrew Louth og Torstein Tollefsen for viktige samtaler i oppstartsfasen. Takk til Paul Rorem, som tok imot meg ved det

teologiske seminaret ved Princeton i 2006. Takk til Mario Ferrugia SJ og Øystein Lund som la til rette for et godt skriveopphold ved Gregoriana Universitet i Roma i 2007, og til Olav som var med meg i Roma både i 2007 og 2009. Takk til bror Haavar Simon Nilsen OP og brødrene i Blackfriars i Oxford, for stor gjestfrihet under en viktig skriveuke i 2011.

Takk til de som hjulpet med å lese tekst de siste ukene. En særlig takk til Heidi Øyma som har lest gjennom hele avhandlingen, og gitt meg verdifullt kritiske innspill. Disse leserne er selvsagt ikke ansvarlige for det som måtte finnes av svakheter og feil i avhandlingen. Det kan bare tilskrives forfatterens mangler og demonenes forstyrrelser.

Jeg vil også takke min venn Arnfinn Andreas Haram OP, som døde brått mens jeg var i siste fase med avhandlingen. Det er en stor sorg at jeg ikke fikk delt dette arbeidet med ham mens han levde her. Avhandlingen tilegnes Arnfinn. Mer enn noen andre har han lært meg å se den synlige verden som et sakrament for den usynlige og guddommelige virkeligheten.

Den største takken går til Sunniva, min beste venn og den jeg stoler mest på, også som leser. Avhandlingen tilegnes også henne. Hun har lagt ned like mye arbeid som meg for at denne avhandlingen skulle se dagens lys. Sist men ikke minst en takk til Miriam, Magdalena og Anna, for gleden de gir meg hver gang deres blick møter mitt.

Bergen, på festdagen for apostelen Thomas, 2014.

1 Innledning

Et mysterium kjennetegnes ved at det viser seg og skjuler seg på samme tid. Dette fremholder Martin Heidegger i et av sine småskrifter – *Gelassenheit* – fra 1959.¹ Her drar han veksler på en gammel filosofisk og religiøs innsikt, som Heidegger hadde oppdaget allerede i sine studier over eldre gresk filosofi. Der fremhevet han *aletheia*, det greske begrepet for sannhet som avdekning av noe som er skjult, og viste blant annet til et fragment hvor Heraklit sier at «tingenes vesen elsker å gjemme seg».² Denne innsikten om sannhet som *aletheia* fikk betydning for Heideggers kunsttenkning. I *Kunstverkets opprinnelse* skriver han at kunsten viser oss eller åpner for oss noe som ellers ville forblitt skjult. Kunstverket iverksetter «sannheten» og «væren selv», ikke som om alt kommer til syne, men gjennom en veksling mellom avdekning og tilsløring.³ Kunsten blir derfor helt sentral i vår tilnærming til væren som et mysterium som aldri kan reduseres til objekt eller til et blott og bart *nærvær* av en oversanselig sannhet.

Heidegger og hans tenkning er ikke hovedtema for denne studien, men han er viktig som bindeledd mellom de to sentrale tenkerne i avhandlingen: den franske fenomenologen Jean-Luc Marion (1946-) og den senantikke pseudonyme forfatteren, Dionysius Areopagiten (500-tallet). Ikke fordi Heidegger studerte Dionysius, men fordi han i flere henseender viderefører grunnleggende anliggender i den tradisjonen som utgår fra Areopagiten. Den tidlig-greske filosofien er den mest uttalte inspirasjonen for Heideggers tanke om avdekning og tilsløring – både i hans filosofiske og kunstfilosofiske skrifter. Samtidig finnes det en mindre eksplisitt og mindre kjent innflytelse bak denne heideggerske innsikten: den kristne mystiske tradisjonen som Heidegger kjente gjennom sine studier av Thomas Aquinas og ikke

¹ Engelsk oversettelse: Martin Heidegger, *Discourse on Thinking* (New York: Harper, 1969) 55.

² *A-letheia* betyr ikke-skjulthet. Se Martin Heidegger, *Early Greek Thinking* (New York: Harper, 1975) 104. Heidegger skriver om *aletheia* i en rekke tekster, se fylldig oversikt på www.ontology.co/biblio/heidegger-aletheia-biblio.htm.

³ Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo, Pax forlag 2000), 40. Se også Einar Øverenget og Steinar Mathisens kommentar til den norske oversettelsen: Øverenget, E. og Mathisen, S., *Etterord i Kunstverkets opprinnelse* (Oslo, Pax forlag 2000), 135-155; se særlig 137 og 149.

minst Mester Eckhart. Gjennom hele sitt forfatterskap er Heidegger influert av Eckhart – som var middelalderens fremste formidler av Dionysius' mystiske teologi.⁴

Heidegger blir viktig som *hermeneutisk* bindeledd fordi Marion leser Dionysius ut fra de problemstillinger som Heidegger reiser i sin kritikk av vestlig metafysikk.

Heideggers aktualisering av aletheia-begrepet er riktignok bare én av generatorene bak Marions oppdagelse av Dionysius' tematisering av spillet mellom åpenbaring og tilsløring. For eksempel er både Emmanuel Levinas og Marions gamle lærer, Jacques Derrida, viktige filosofiske samtalepartnere i denne sammenheng. Heidegger står like fullt i en særstilling når temaet er sannhetens dynamiske karakter som avdekning av noe skjult – og når det dreier seg om en aktualisering av denne innsikten inn i kunstfilosofien. Den viktigste *teologiske* samtalepartneren for Marion, er Hans Urs von Balthasar, som er den første som fremhever tematikken avdekning og tilsløring hos Dionysius. Også han delvis inspirert av Heidegger, som vi skal se.⁵

Det «rommet» som den dialektiske sannhetsforståelsen (spillet mellom avdekning og tilsløring) åpner, blir avgjørende i Jean-Luc Marions fenomenologi når han gjør det til et hovedanliggende å studere hvordan de fenomener som ikke er umiddelbart tilgjengelige «viser seg for oss». I kunstfilosofien blir hovedspørsmålet *hvordan det synlige gir seg* på en måte som *lar det usynlige eller usette komme til syne*.

Ved siden av de nevnte filosofene fra nyere tid, er er det altså særlig én førmoderne stemme som opptar Marion: kirkefaderen Dionysius Areopagiten. Hos ham finner Marion en eldre og mer integrert tematisering av tanken om åpenbaring som et spill mellom avdekning og tilsløring. Innflytelsen fra Dionysius er eksplisitt, først og fremst i boken *L'idole et la distance* fra 1977, som inneholder Marions mest inngående studium av *Corpus Areopagiticum*.⁶ Andre aspekt ved hans Dionysius-lesning blir

⁴ John Caputo, *The Mystical Element in Heidegger's Thought* (New York: Fordham University Press, 1986) 145. Heidegger skrev sitt habilitasjonsskrift om Duns Scotus (ca 1266-1308) i 1915, med tittelen *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*.

⁵ *The Idol and Distance. Five Studies* (New York: Fordham University Press, 2001), forordet.

⁶ Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance* (Paris: Editions Bernard Grasset 1977). Engelsk oversettelse: *The Idol and Distance. Five Studies* (New York: Fordham University Press, 2001). Jeg vil i all hovedsak

fremtredende i hans diskusjon med Derrida i 1997.⁷ Den dionysiske innflytelsen er ikke tematisert innenfor den omfattende sekundærlitteraturen om Marion, med unntak av en monografi av Tamsin Jones fra 2011, om bakgrunnen for Marions religionsfilosofi (*Apparent Darkness: A Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*).⁸ Hva kunstfilosofiens genealogi angår, er innflytelsen fra Dionysius fullstendig oversett. Dette har trolig sin årsak i at Marion ikke har en eneste henvisning til *Corpus Areopagiticum* i sitt viktigste kunstfilosofiske skrift, *La Croisée du visible* fra 1996.⁹ En av hovedtesene i denne avhandlingen er at Dionysius ikke bare *influerer* kunstfilosofien, men er den viktigste anonyme inspirasjonskilden i *La Croisée du visible* – at det altså ikke bare er tale om enkelte forbindelser mellom *Corpus Areopagiticum* og Marions kunstfilosofi, men en dyptgripende inspirasjon og innflytelse som er viktig for å forstå sentrale moment i denne kunstfilosofien: forholdet mellom det usynlige og det synlige, og dialektikken mellom bildets avdekning og tilsløring.

Marion henter den metafysikk-kritiske nerven i sine skrifter fra Derrida og Heidegger. Dionysius' tenkning fungerer som en mer positiv premissleverandør for Marions bidrag til et ettermoderne alternativ til metafysikken, og for hans utvikling av en ny fenomenologi og – etter min mening – en ny kunstfilosofi i *La Croisée du visible*. I de tidligere skriftene hvor Marion knytter an til Dionysius direkte og uttalt – fremfor alt i *L'idole et la distance* – ser vi at Dionysius fungerer som et svar på Heideggers utfordring til den vestlige tradisjonens værensglemsel. Vi må allerede her si noen ord om begrepene «værensglemsel» og «metafysikk», som ligger under mye av Marion nytenkning av kunstfilosofien.

referere til denne engelske utgaven av boken. Se nærmere presentasjon av Marions Dionysius-studier i kapittel 9 (del 2).

⁷ Jean-Luc Marion, «In the Name: How to avoid Speaking of 'Negative Theology'», i *God, the Gift, and Postmodernism*, red. John D. Caputo & Michael J. Scalon (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999) 20-53. Se nærmere presentasjon av denne diskusjonen i kapittel 9.

⁸ Tamsin Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2011).

⁹ *La Croisée du visible* (Presses Universitaires de France). Engelsk oversettelse: Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible* (Stanford: Stanford University Press 2004).

Værensglemselen er kjennetegnet på «metafysikken», slik Heidegger bruker begrepet etter utgivelsen av hans hovedverk *Sein und Zeit*, det vil si i tiden etter Heideggers «Kehre», hans bevisste vending fra filosofi til tenkning.¹⁰ Metafysikken tenker væren som et værende, og søker på den måten å få herredømme over væren gjennom et begrepsmessig språk. Slik blir værens mysterium forvekslet med det værende, og gjort til et objekt som er underlagt subjektets forståelse. Det er denne objektiveringen som ligger i Heideggers betegnelse «nærværsmetafysikk», hvor det værende reduseres ved at det identifiseres med en gjenstand eller med et høyeste prinsipp. I det siste tilfellet står vi overfor det Heidegger omtaler med et annet begrep: «ontoteologi». Det betegner en tendens til å ville identifisere og gripe alt værende som noe overskuelig og kontrollerbart – ut fra en første årsak, gud eller logos.¹¹ Her rammes både den greske filosofiske tradisjon fra Platon og Aristoteles, og den kristne middelalderfilosofien av Heideggers kritikk. Vi kommer tilbake til Martin Heideggers narrativ om værensglemsel nedenfor, og skal se hvordan han viser vei ut av krisen gjennom en fornyelse av det han mener er en førplatonisk innsikt i sannhet som tilsløring og avdekning.

Hvorfor er dette viktig som bakteppe for avhandlingen? Fordi Marion langt på vei omfavner Heideggers fremstilling av den vestlige metafysikkens historie som en forfallshistorie preget av «værensglemsel».¹² Men slik Marion ser det, rammes ikke Dionysius Areopagiten av Heidegger kritikk. Hos Dionysius (og andre kirkefedre) finner Marion snarere et mer radikalt oppbrudd fra «metafysikkens idolatri» enn det han finner både hos Heidegger og sin lærer, Derrida.¹³ Det er hos Dionysius Marion

¹⁰ John Caputo, *The Mystical Element in Heidegger's Thought* (New York: Fordham University Press, 1986); Arnfinn Bø-Rygg, «Den sene Heidegger», etterord i Martin Heidegger, *Oikos og Techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays* (Oslo: Aschehough, 1996) 111-130; Torgeir Skorgen, «Martin Heidegger – eksistensens hermeneutikk», i *Hermeneutikk – en innføring* (Oslo: Spartacus, 2006) 185-218. Jørgen Lund, *Gjenstand, verk, bilde: kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet* (PhD-avhandling ved Universitetet i Bergen, 2008) 84f.

¹¹ Se Jayne Svenungsson, *Guds återkomst: En studie av gudsbegreppet inom postmodern filosofi* (Göteborg: Glänta, 2004) 142.

¹² Marion, *The Idol and Distance*. Jf. Jones, *Apparent Darkness*, 19ff. Her kan Marion sammenlignes med den greske filosofen Christos Yannaras i dennes samlesning av Heidegger og Dionysius. Christos Yannaras, *On the Absence and Unknowability of God* (Londong / New York: T & T Clark, 2005).

¹³ «Metafysikk» er en flertydig term i Marions forfatterskap, med både negative og mer nøytrale eller positive konnotasjoner. Det går et skille hos Marion mellom det jeg tentativt vil betegne som «klassisk

finner den mest dyptgripende tenkningen om det usynliges (det usettes) nærvær i det synlige, og om den sanselige verdens selvoverskridende karakter.

Marions resepsjon av Dionysius' tenkning om symboler og bilder står helt sentralt i avhandlingen. Og samtidig er hver av de to hoveddelene – om henholdsvis Dionysius og Marion – langt på vei selvstendige studier. Avhandlingen er både en undersøkelse av Dionysius Areopagitens teologi og Marions (kunst-)filosofi. Første hoveddel utgjør et originalt bidrag til nyere Dionysius-forskning, ettersom det ikke tidligere er gjort noen større studier av Dionysius' symboltenkning med betoning av det symbolske spillet mellom avdekning og tilsløring.¹⁴ Avhandlingens første del søker fremfor alt å vise at det er nær sammenheng mellom symboltenkningen og den apofatiske språkteologien som Dionysius er så kjent for – at symboltenkningen kan ses som en «estetisk ekvivalent» til denne språklige strategien hos Dionysius. Felles for begge strategier (språkteologi og symbolsk teologi) er dialektikken eller spillet mellom det åpenbare og det som skjuler seg.

Andre hoveddel sikter primært mot en tolkning av Marions kunstfilosofi ut fra hans applisering av Dionysius' symboltenkning, et perspektiv som altså mangler i litteraturen om Marion. Marion-delen (del 2) gir samtidig nye momenter til forståelsen av Dionysius' tenkning, fordi Marion gjennom sin aktualisering leser Dionysius på en måte som få andre fortolkere har gjort. Marion avdekker ikke minst betydningen av Dionysius' estetiske tenkning. I del 2 forsøker jeg både å påvise den gjennomgående *bruken* av Dionysius i Marions kunstfilosofi; og å vise at en bevisshet om de grunnleggende dionysiske begrepene hos Marion kan gjøre denne fortattede og

metafysikk» og «moderne metafysikk». Det er i all hovedsak den moderne metafysikken Marion kritiserer, i forlengelsen av Heideggers og Derridas kritikk. Marion kritiserer da alle former for tenkning som reduserer det guddommelige til en del av metafysikken, til et objekt som kan gripes av menneskets tanke og språk. Marion gir til og med Friedrich Nietzsches rett i at denne metafysikkens gud er død og må avvises som et falskt idol. Klassisk metafysikk – hos Thomas Aquinas, Dionysius og andre førmoderne kristne tenkere – skjeler fremfor alt mellom Gud som uskapt og alt annet værende som skapt. I deres tenkning er Gud derfor i egentlig forstand hevet over metafysikken. Se nærmere redegjørelse for forskjellen mellom disse formene for metafysikk i kapittel 9 og 10.

¹⁴ Se nærmere presisering av denne påstanden i drøftingen av forskningshistorien.

utilgjengelige teksten (*La Croisée du visible*) mer forståelige, konsistent og sammenhengende.

Jeg vil tydeliggjøre avhandlingens problemstillinger og fremgangsmåter nedenfor, etter at jeg har utdypet noen hovedtanker hos Dionysius og Marion, samt drøftet noen av de historiske forbindelseslinjene mellom dem. Hva er det i Dionysius' tenkning som har gitt *Corpus Areopagiticum* stadig ny aktualitet gjennom den vestlige teologiske, filosofiske og kunsthistoriske tenkningens historie – senest i vår egen tid, hos sentrale ettermoderne forfattere?

Dionysius og det ettermoderne – Marion og det førmoderne

Det er flere aspekter ved *Corpus Areopagiticum* som gjør dette til et særegent verk innenfor senantikken kristne litteratur, og som gir det en ganske unik virkningshistorie. For det første har vi her å gjøre med et av de få pseudonyme forfatterskap fra senantikken som historikerne (ennå) ikke har klart å identifisere. I første fase av den moderne Dionysius-forskningen ble verket datert til rundt år 500, og man begynte å omtale forfatteren som «Pseudo-Dionysius».¹⁵ I dag er det vanligere å omtale ham kun som «Dionysius» eller «Areopagiten», ut fra en tanke om at forfatteren tar navnet etter den historiske Dionysius (fra det første århundre) mer som et *hagionym* enn et pseudonym – det vil si et «hellig-navn» som knytter an til en bestemt tradisjon.¹⁶ Så snart Dionysius-forskningen konkluderte med at forfatterens historiske identitet ikke lar seg identifisere, rettet forskningen seg i større grad mot tekstenes *innhold* i form av en rekke grundige og nyskapende monografier.¹⁷ Hva kjennetegner så den filosofisk-teologiske visjonen i *Corpus Areopagiticum*?

¹⁵ Dette ligger nær den datering som de fleste forskere i dag fastholder, nemlig 520-tallet. Se nærmere drøfting av spørsmålet om datering i kapittel 2.

¹⁶ Acta 17,32-33: «Så gikk Paulus fra dem. Men det var noen som sluttet seg til ham og kom til tro. Blant dem var Dionysius fra Areopagos-rådet og en kvinne som het Damaris og noen andre.» For spørsmålet om pseudonym vs hagionym, se drøftingen i kapittel 2.

¹⁷ Se presentasjonen av forskningshistorien.

Det finnes en dramatik i disse tekstene, en spenning som fascinerte lesere både i senantikken og middelalderen – og som gir *Corpus Areopagiticum* aktualitet også i dag. Gud fremstilles som en transcendent Gud, en Gud som er hevet over alt det skapte, radikalt annerledes vår sanselige verden. Som Skaper er Gud «den helt Andre». Samtidig er det nettopp som alle tings Skaper han lar seg finne. For alt i den sanselige verden bæres oppe av hans aktive skaperkraft. Spenningen mellom radikal understrekning av Guds transcendens og et teologisk språk som er helt gjennompreget av sanselig-konkrete og estetiske bilder for det guddommelige, er karakteristisk for *Corpus Areopagiticum*. Dionysius er den «mest apofatiske» og «den mest estetiske» av kirkefedrene, for å sitere en av hans fremste fortolkere i nyere tid.¹⁸

Jeg vil i del I forsøke å vise at Dionysius Areopagitens symboltenkning er motivert av en grunnleggende bevissthet om Guds annethet, og tilsvarende preget av avgrensningen mot alle tendenser til å redusere Gud gjennom objektivisering og språklig idolatri.¹⁹ Denne anti-idoliserende symboltenkningen har en betydelig virkningshistorie, helt frem til vår egen tid, og viser seg både innenfor teologi, filosofi, kunsthistorie og estetisk teori.²⁰ Nettopp den dionysiske dialektikken, ser ut til å ha

¹⁸ Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II* (San Francisco: Ignatius Press, 1984) 166 og 154. I likhet med Balthasar bruker jeg termene «estetikk» og «estetisk» også i omtalen av førmoderne tenkning, selv om det moderne estetikkbegrepet har andre konnotasjoner enn den førmoderne bruken av ordet. Fra 1700-tallet av og fremover blir «estetikk» stadig sterkere knyttet til det skjønne og kunsten. For en tenker som Dionysius betegner «estetisk» rett og slett det som har med sansene å gjøre, alle de sanselig-perseptuelle gavene Gud bruker for å dra mennesket tilbake til seg: «[...] through the perceptible to the intelligible» (*διὰ τὴν αἰσθητὴν ἐπὶ τὰ νοετὰ*), som han sier i *De Coelesti Hierarchia*. For en nærmere redegjørelse, se Ståle Johannes Kristiansen, «Middelalderens estetikk – en fruktbar anakronisme», i *Skjønnhet og tilbedelse*; red: Svein Rise og Knut-Willy Sæther (Oslo: Akademika forlag, 2013) 59-76. Se også innledningen i Arnfinn Bø-Rygg og Trond Berg Eriksen (red.), *Klassisk estetisk teori fra Platon til Diderot* (Oslo: Universitetsforlaget, 2012). Se også Joseph Margolis, «Medieval Aesthetics», i *The Routledge Companion to Aesthetics*, red: Berry Gaut og Dominic McIver Lopes (London & New York: Routledge, 2001) 27-36.

¹⁹ «Idolatri» blir ofte brukt som synonym til «avgudsdyrkelse». Ordet kommer av det greske *eidololatria*, som er satt sammen av *eidolon* (bilde) og *latreia* (tilbedelse). I samsvar med Marions idol-begrep (se kapittel 9) bruker jeg «idolatri» og «idoliserende» om en holdning til språket, bilder, og verden for øvrig som dypest sett består i *selvdyrkelse*. Se drøftingen av Marion idol-begrep i kapittel 8.

²⁰ Ernst Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», i *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger* (Bloomington / London: Indianapolis University Press, 1976) 120, 137f. Manolis Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», i *Studies in Byzantine Art and Archeology* (London: Variorum, 1972), 198-208, se særlig s. 200. Per Olav Folgerø, «Pinsekuppelen i den greske klosterkirken Hosios Loukas», i *Lære og Liv – et tidsskrift for Kirkelig fornyelse*, 2 (2002) 6-13. Gerhart B. Ladner, *God, Cosmos, and Humankind: The World of Early Christian Symbolism* (Berkeley: University of California Press, 1992) 92ff. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History*

gjort inntrykk på flere av de viktigste Dionysius-fortolkerne fra senantikken til ettermoderne tid – altså tanken om at «den helt Andre», som er hevet over alle ting, åpenbarer seg symbolsk (konkret og samtidig overskridende) gjennom alt det sanselige. Det ser også ut til å være et fellestrekk hos disse leserne at de representerer en avgrensning mot filosofisk og teologisk rasjonalisme i samtiden. De forsvarer tanken om at mennesket ikke kan nå inn til tingenes (og enda mindre det guddommelige) vesen, og sammenholder denne tanken med en tydelig oppvurdering av det visuelle og det estetiske. De understreker nødvendigheten av en sanse- og synsbasert erkjennelse i møte med fenomenenes annethet.

Noen virkningshistoriske linjer er viktigere enn andre for å forstå Marions senere aktualisering av Areopagiten, og fremfor alt de tenkere som betoner det ikke-idoliserende anliggendet hos Dionysius. Helt fra starten av får *Corpus Areopagiticum* betydning for teologisk tenkning om bilder og visualitet, og for utviklingen av en visuell kultur i overgangen fra senantikken til middelalderen.²¹ På 600-tallet drar kirkefaderen Maximus Confessor (580-662) betydelige vekslers på de dionysiske tekstene i sitt oppbrudd fra en konseptbasert teologi og i utformingen av en mer dynamisk kristologi som betoner Sønnens «eksistensform».²² På 800-tallet avviser Theodor Studiten ikonoklastene som forsvarer Guds transcendent *på bekostning* av det visuelle. Mot disse fremholder han at mennesket bare kan nærme seg den usynlige og transcendent Gud gjennom sanselige bilder – og kaller denne tankemåten *dionysisk*

of the Image before the Era of Art (Chicago: Chicago University Press, 1990) 126, 132, 432. Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) 145f. Madeline H. Caviness, *Art in the Medieval West and its Audience* (Aldershot: Ashgate, 2001) 20f. Lina Castelfranchi Vegas, *Die Kunst Des Mittelalters* (Düsseldorf: Albatros, 2002) 93. Edgar De Bruyne, *The Aesthetics of the Middle Ages* (New York: Fredrick Ungar Publishing, 1969) 122 og 7. Marilyn Stokstad, *Medieval Art* (Boulder, Colo.: Westview Press, 2004) 54. E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance* (Oxford: Phaidon 1972) 150f og 188.

²¹ Se Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York: New York University Press, 1992) 158-160 og Andrew Louth, *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*; red: De Nie, Morrison and Mostert (Turnhout: Brepols, 2005) 18.

²² Se Hans Urs von Balthasar, *Cosmic Liturgy: The Universe According to Maximus the Confessor* (San Francisco: Ignatius, 1988) 246ff og 263ff; og Andrew Louth, «From Doctrine of Christ to Icon of Christ: St. Maximus the Confessor on the Transfiguration of Christ», i *In the Shadow of the Incarnation: Essays on Jesus Christ in the Early Church in Honor of Brian E. Daley, S.J.* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008) 260-275.

(*dionysiakos*).²³ Den dionysiske dialektikken får på denne måten innflytelse på de kommende århundrenes bysantinske ikonteologi og ikonkunst – uttrykt i kunstneres manualer gjennom «tvillingprinsippene om likhet og ikke-likhet».²⁴ Det fysiske ikonet skal – i likhet med Dionysius' språklige ikoner – lede oss mot erkjennelse av det guddommelige, ved at det som avbildes både ligner vår verden og samtidig uttrykker en radikal ikke-likhet til denne sanselige verden.²⁵ Denne forbindelsen mellom Dionysius, ikonforsvarerne og senere ikonteologi er viktig, fordi Marion ofte oppgir ikonforsvarerne som kilde når han egentlig presenterer en idé fra Dionysius. I vestlig middelalder viderefører både abbed Suger av Saint Denis (1081-1151), Hugo av St. Viktor (ca 1096-1141) og Thomas Aquinas (ca 1225-1274) denne teologisk-estetiske pedagogikken med henvisning til *Corpus Areopagiticum*, som var blitt oversatt til latin allerede på 800-tallet.²⁶ Dionysius inngår også som autoritet hos renessansens filosofer, samt i romantikkens brudd med opplysningstidens rasjonalisme.²⁷ Men det er på mange måter først i og med 1900-tallets oppbrudd fra moderniteten at radikaliteten i Dionysius' apofatiske estetikk kommer «til sin rett», i form av inngående og kritiske studier av *Corpus Areopagiticum* – dels innenfor senmoderne teologi og dels i ettermoderne filosofi.²⁸

Særlig viktig for Marion er det teologiske miljøet rundt *La Nouvelle Théologie*, en bevegelse som representerer en storstilt revitalisering av katolsk tenkning fra 1940-

²³ Theodor Studiten, *Ep.* 380, 167-173. Se Andrew Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», i *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*; red: De Nie, Morrison and Mostert (Turnhout: Brepols, 2005) 23. Se også Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York: New York University Press, 1992) 254ff.

²⁴ Manolis Chatzidakis og André Grabar: *Byzantine and Early Medieval Painting* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1965) 5.

²⁵ Jaroslav Pelikan skriver at Dionysius' teologi om språklige bilder eller symboler «provided a hermeneutical key to all other images». Jaroslav Pelikan, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons* (New Jersey: Princeton University Press, 1990) 180.

²⁶ Paul Rorem, *The Early Latin Dionysius: Eriugena and Hugh of St. Victor*; i *Modern theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 604-608; David Burrell og Isabelle Moulin, «Albert, Aquinas, and Dionysius», i *Modern theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 637-644.

²⁷ Karlfrid Froelich, «Pseudo-Dionysius and the Reformation of the Sixteenth Century», i: *Pseudo-Dionysius. The Complete Works* (New York: Paulist Press 1987) 33-46. Corrigan, Kevin and Harrington, L. Michael, "Pseudo-Dionysius the Areopagite", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>>.

²⁸ Se drøftingen av forskningshistorien.

tallet av og fremover.²⁹ Sentrale navn her er Marie-Dominique Chenu, Balthasar og Henri de Lubac. I deres fornyelse inngår en nyskapende *ressourcement*, en tilbakevending til kildene, det vil si til kirkefedrenes og middelalderteologenes skrifter. I deres påvisning av kontinuitet mellom Thomas Aquinas og kirkefedrene, inngår særlig studiet av *Corpus Areopagiticum*, som Aquinas refererer til mer enn 1700 ganger.³⁰ Jean-Luc Marion regner seg på mange måter som en elev av både Lubac og Balthasar.³¹

Samtidig må Jean-Luc Marions Dionysius-lesning forstås i lys av – og som en del av – den nye interessen for kirkefedrene i postmoderne filosofi og religionsfilosofi. Helt sentral i denne sammenheng er Jacques Derrida; men også John Caputo og det filosofisk-teologiske miljøet rundt ham ved Villanova University, hvor den nevnte samtalen mellom Derrida og Marion fant sted. Det er fremfor alt den tidligkristne språkfilosofien som opptar disse og andre ettermoderne lesere av kirkefedrene, derfor ser vi også at det er tre kirkefedre som vies mest oppmerksomhet: Gregor av Nyssa (ca. 335–ca. 395), Augustin av Hippo (354–430) og Dionysius Areopagiten.³² Jean-Luc Marion er, etter min mening, den viktigste fortolkeren av Dionysius Areopagiten innenfor denne patristiske vendingen i ettermoderne tenkning.³³

²⁹ De sentrale navnene i dette miljøet er først og fremst Henri de Lubac (1896-1991), Jean Daniélou (1905-1974), Yves Congar (1904-1995), Hans Urs von Balthasar (1905-1988) og senere Joseph Ratzinger (1927-). Se Jürgen Mettenpenning, *Nouvelle Théologie – New Theology: Inheritor of Modernism, Precursor of Vatican II* (London: T&T Clark, 2010) 41-114.

³⁰ Se Nicholas Halligan, «Patristic Schools in the Summa», i *The Thomist*, 1944, No. 3, 271-322 (del I) og No. 4, 429-443 (del II), David Burrell og Isabelle Moulin, «Albert, Aquinas, and Dionysius», i *Modern theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 633ff.

³¹ For en drøfting av forholdet mellom La Nouvelle Théologie og Jean-Luc Marion, se Robyn Horner, *Jean-Luc Marion: A Theo-logical Introduction* (Aldershot: Ashgate, 2005) 3ff; og særlig Jones, «Dionysius in Hans Urs von Balthasar and Jean-Luc Marion», i *Modern theology*, 743-754.

³² For eksempel John D. Caputo og Michael J. Scalon, *Augustine and Postmodernism: Confessions and Circumfession* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2005).

³³ «Patristikk» (og «patrologi») er betegnelse for studiet over kirkefedrene.

Sannhet, avdekning og tilsløring

I flere av sine skrifter samleser Marion de to tenkerne, Heidegger og Dionysius, på en slik måte at *Corpus Areopagiticum* genererer aktuelle svar for ham på flere av de problemstillinger Heidegger hadde reist.³⁴ Orienteringspunktet for denne samlesningen er forholdet mellom avdekning og tilsløring, slik det kommer til uttrykk gjennom Heideggers studium av *aletheia*. Vi skal derfor litt se nærmere på denne tematikken allerede her.

Jeg bygger i denne sammenheng hovedsaklig på John Caputos bok *Demythologizing Heidegger*, hvor han gir en interessant analyse av «Heideggers mytologi», som tilvarer det jeg overfor omtalte som Heideggers «store narrativ» om den vestlige filosofiens værensglemsel.³⁵ Caputo peker på at Heideggers mytologiske narrativ har «to begynnelser», og at det skifter karakter på slutten av 30-tallet. (Det er den sene Heidegger som først og fremst interesserer Marion.) Allerede i hovedverket *Sein und Zeit*, fra 1927, fremholder Heidegger at en dekonstruksjon (*destruktion*) av ontologiens historie er avgjørende, men denne dekonstruksjonen er enda ikke anti-moderne. Like fullt tegner han bildet av en forfallshistorie. Heidegger vil fremfor alt legge hindringer i veien for metafysikkens naive lengsel etter å nå inn til tingenes vesen (*ousia*). Han vil føre det avgjørende momentet av *kinesis* (bevegelse) tilbake til *ousia*, for å få frem værens kinetiske og timelige dimensjon, skriver Caputo.³⁶ Slik kan filosofiens objektivering av verden overvinnes. De antikke forbildene er enda ikke de tidlige greske filosofene, men Platon og Aristoteles. Den kristne metafysikken i middelalderen har enda ikke falt i unåde hos Heidegger, og han skriver svært positivt om Kants tidsfilosofi, hans vending mot subjektet.³⁷

³⁴ Se min redegjørelse for Jaroslav Pelikans begrep «samlesning» / «counterpunctal reading» i kapittel 2. En samlesning av denne typen (kontrapunktisk) kjennetegnes av at hver av de to tenkerne bevarer sin egenart, men at de spørsmål den ene stiller, åpner nye (implisitte) perspektiver i den andres tenkning.

³⁵ John Caputo, *Demythologizing Heidegger* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993) 10-29.

³⁶ Dette skriver Caputo mer inngående om i John Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987) 1-7; se også 11ff. og 60ff. «Kinetisk» – av det greske «kinesis», som betyr bevegelse.

³⁷ Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 12 og 10.

Ti år etter utgivelsen av *Sein und Zeit* er dette narrativet helt omskrevet, tydelig fra og med forelesningsrekken *Grundfrage der Philosophie* (1937-38), om væren og *aletheia*. Fortsatt ses ontologien og metafysikkens historie som en forfallshistorie, men nå oppfattes ikke lenger moderniteten som et gjennombrudd, men et *eschaton*, en blindgate, sier Caputo.³⁸ Metafysikkens historie, slik den kulminerer i moderniteten, ses som et gradvis fall bort fra den tidlige greske gullalder – og Kant er ikke lenger noen helteskikkelse. I dette nye narrativet blir tanken om *sannhet som avdekning* helt sentral. Caputo omtaler Heideggers forelesningsserie som en fremstilling av «sannhetens historie». Helt fra Platon og Aristoteles av og frem til i dag, har filosofien holdt sannhet for å være «korrekthet» i forhold til det værendes vesen, slik at sannhet fremfor alt dreier seg om et samsvar mellom filosofiens fremstilling og det værende slik det er. Ifølge Heidegger går Platon med denne filosofiske definisjonen av sannhet bakenfor spørsmålet om erfaring av det værende, og stiller heller et «hva er»-spørsmål i møte med det værende.³⁹ Problemet med denne filosofiske definisjonen av sannheten er ikke at den er feil; men at vi i ettertid bare hører halvparten av den, fordi vi ikke kjenner til den implisitte erfaring som Platon og Aristoteles hadde del i fra sine greske forgjengere: Erfaringen av *aletheia* som ikke-skjulthet. Ifølge Heidegger førte Platons og Aristoteles' filosofi til en overgang hvor det som før var rikt poetisk og erfaringsbasert tenkning ble begrepsliggjort. For Heidegger inngår de kristne filosofene i middelalderen nå i denne forringelsen av *aletheia*.⁴⁰

Grekerne, derimot, visste at sannhet som korrekthet hviler på en erfaring eller bevissthet om at «tingenes vesen elsker å gjemme seg», som det het hos Heraklit (se ovenfor). Derfor stod tenkningen innenfor rammen av en undring over væren som mysterium.⁴¹ Ettertiden, helt frem til moderniteten, har mottatt «en stenografert versjon» av Platon og Aristoteles' sannhetsoppfatning, som Caputo formulerer det –

³⁸ Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 17.

³⁹ Se William J. Richardson, *Heidegger: Through phenomenology to thought* (Hague: Martinus Nijhoff, 1974) 301 og 308.

⁴⁰ Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 20.

⁴¹ Her finnes en interessant likhet mellom Heideggers distinksjon mellom tingenes «væren» og deres «mening», og greske kirkefedres distinksjon mellom Guds vesen og energier. Jf. Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 15.

sannhet som *blott og bar* korrekthet eller samsvar (*homoiosis*).⁴² For å gjenvinne en oppfatning av sannhet som samsvarer med livets kompleksitet, vil Heidegger revitalisere den greske erfaringen av *aletheia*.⁴³ Disse tenkerne snakker ikke så mye om sannheten i seg selv, for den kan ikke tematiseres, sier Heidegger, men alt de har å si handler om det sanne. Heidegger vil fornye de tidlige greske filosofenes undring over væren, deres stadige undring over måten væren viser seg i verden som en velordnet fremtoning – i en veksling hvor tingenes væren og væren selv skjuler seg. Væren viser seg selv ved å stige mot ikke-skjulthet (*on / aletheia*).

Her fremholder Caputo at Heideggers anliggende (som Caputo deler) ville bli styrket dersom det ble løsrevet fra hans megomane narrativ, og dersom man oppdager at han henter materiale til forsvaret for denne sannhetsoppfatningen også fra de rhinlandske mystikerne (Johannes Tauler, Eckhart osv.). Synet på sannhet som avdekning–tilsløring vil rett og slett bli styrket dersom denne fortellingen blir fortalt også av andre stemmer enn Heidegger, sier Caputo.⁴⁴ Nettopp det etterstreber Marion når han bringer Dionysius Areopagiten «inn på scenen».

Hvordan oppdager Marion den post-metafysiske relevansen i *Corpus Areopagiticum*? Bindeleddet ser ut til å være hans «lærer», Balthasar.⁴⁵ Han er nemlig den første som fremhever tanken om et spill mellom avdekning og tilsløring hos Dionysius. Og her ser Balthasars inngående kjennskap til Heidegger ut til å ha hatt noe med saken å gjøre. I femte bind av sin teologiske estetikk går han langt i å omfavne Heideggers værensfilosofi. Balthasar ser Heideggers kritikk av ontoteologien som et vendepunkt og en åpning tilbake til en tenkning som erkjenner *avstanden* mellom Gud og verden. Han avviser riktig nok det han anser som Heideggers feiltolkning av den kristne lære om «skapelse av intet», og mener Heideggers lesning av Aquinas er villedet av den

⁴² Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 18.

⁴³ Platon og Aristoteles står for den skjebnesvangre overføringen av forgjengernes rike, poetiske og erfaringsbaserte tenkning til en mer begrepsbasert filosofi. Likevel blir de viktige stemmer i revitaliseringen av *aletheia*, så lenge vi leser dem i lys av deres forløpere. Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 19f.

⁴⁴ Caputo, *Demythologizing Heidegger*, 29.

⁴⁵ Tamsin Jones, «Dionysius in Hans Urs von Balthasar and Jean-Luc Marion», i *Modern theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 743-754.

nyskolastiske (moderne) thomismen.⁴⁶ Like fullt er han begeistret over å gjenfinne språket fra Origenes av Alexandria, Dionysius, middelalderens mystikere og Eckhart hos Heidegger.⁴⁷ Balthasars Dionysius-studium finner vi i samme teologisk-estetiske verk (bind 2), hvor Balthasar omtaler den nevnte avdekningen ved hjelp av termen «manifestasjon». Han snakker om en relasjon mellom «manifestasjon og ikke-manifestasjon», og Dionysius' store frelsesbevegelse fra utgåen til tilbakevending (*prohodos* og *epistrofe*) ses som en «manifestasjon av den umanifesterbare». Manifestasjon (*ekfansis* og *indalma*) uttrykker den estetiske siden ved kommunikasjon og ord hos Dionysius, sier han. Balthasar understreker at denne manifestasjonen ikke er noen slags illusjon (av østlig-religiøs art), men alltid en synliggjøring i den sanselige virkeligheten. Den er *en virkelig manifestasjon av det umanifesterbare*.⁴⁸ Like fullt står vi overfor en mystisk realisme, for «it [the manifestation] can never be changed into simply comprehensible appearance». Her ser vi nærmest skissene til Marions anliggender i *The Crossing of the Visible*. Balthasar setter saken på spissen – og går lengre enn Heidegger – når han skriver: «the more sensible the representation, the more it is a concession to human weakness, and so *the more it reveals the more it conceals*».⁴⁹ Vi skal se hvordan denne radikale tanken om *samtidighet* av avdekning og tilsløring er utdypet hos Dionysius, og tas opp av Marion i hans drøfting av hvordan det usynlige viser seg i det synlige.

Selve spørsmålet om Heideggers forhold til kristen mystikk er så sammensatt at vi må la det ligge i denne sammenheng. Det relevante for denne studien er å merke seg at Balthasar gjør denne koblingen mellom mystikerne og Heidegger eksplisitt, at den klargjør Balthasars oppdagelse av tanken om avdekning og tilsløring hos Dionysius, og at Marion viderefører oppdagelsen i sine egne Dionysius-studier (hovedsaklig i *L'idole et la distance* – heretter omtalt som *The Idol and Distance*). Marion finner vei

⁴⁶ Det vil si den thomismen som har sine røtter i Francisco Suarez. Se kapittel 9.

⁴⁷ Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A theological Aesthetics. Vol V: The Realm of Metaphysics in the Modern Age* (San Francisco: Ignatius, 1991) 438f. Kerr (2002) 90. Se Fergus Kerrs behandling av denne tematikken i Fergus Kerr, *After Aquinas. Versions of Thomism* (Oxford: Blackwell, 2002) 89ff.

⁴⁸ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 164.

⁴⁹ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol II*, 169. Min utheving.

gjennom og ut av Heideggers narrativ ved hjelp av Dionysius, eller rettere ved en samlesning av Heidegger og Dionysius. Heidegger er først og fremst verdsatt for diagnosen, som den som avslører den moderne metafysikken som en blindvei, mens Dionysius fremsetter et positivt alternativ som Marion ser som høyaktuelt. Den ikke-idoliserende tenkningen hos Dionysius, og det språket Dionysius bruker i omtalen av Guds annethet, er formende for Marions post-metafysiske tenkning, helt inn i hans kunstfilosofi om ikoner og malerier som ikke-objekter.

Forskningshistorie

Denne studien av Dionysius Areopagiten og Jean-Luc Marion står i dialog med nyere og eldre sekundærlitteratur om hver av disse to hovedfigurene – både med mer generelle introduksjoner til deres skrifter, og mer direkte tematiske studier om «symbol» hos Dionysius og kunstfilosofi hos Marion.

Dionysius og symboltenkningen

De to viktigste introduksjonene til *Corpus Areopagiticum* er Hans Urs von Balthasars Dionysius-studie i *Herrlichkeit: Eine Theologische Ästhetik, Bd. II* fra 1969, og Andrew Louths monografi *Denys the Areopagite* fra 1989. Som vi nettopp har sett, er Balthasar den første som fremhever tanken om avdekning og tilsløring, mens Louths bok behandler hele *Corpus* mer systematisk. Louth har også skrevet flere artikler om forholdet mellom Dionysius' tenkning og ikonforsvarernes teologi, som har vært viktige ikke minst for min oppdagelse av det jeg kaller «visualiseringen av språket» hos Dionysius (kapittel 6).⁵⁰

Den moderne Dionysius-forskningen springer ut av spørsmålene om dateringen av *Corpus Areopagiticum* og forfatterens historiske identitet. Den innledes med Hugo

⁵⁰ Først og fremst Andrew Louth, «St Denys the Areopagite and the Iconoclastic Controversy», i *Denys L'Aréopagite et sa Postérité en Orient et en Occident*. Red: Ysabel de Andia (Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1997), og Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 15-24.

Kochs og Josef Stiglmayrs endelige tilbakevisninger av den tradisjonelle oppfatningen om at nyplatonikeren Proklus må ha lest *Corpus Areopagiticum*. I sine studier fra 1890-tallet viser Koch og Stiglmayr at innflytelsen går motsatt vei, og at skriftgruppen trolig stammer fra rundt år 500.⁵¹ Siden den gang har litteraturen om *Corpus Areopagiticum* blitt svært omfattende. Det foreligger gode oversikter over forskningen i to artikler av Jean-Michel Hornus (frem til 1960) og i Placid Spearritts monografi *A Philosophical Enquiry into Dionysian Mysticism* fra 1975.⁵² Mer oppdaterte bibliografier finnes for eksempel i Paul Rorems introduksjon *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to their Influence* (1993) og Christian Schäfers *Philosophy of Dionysius the Areopagite* (2006).⁵³

Vi kan langt på vei snakke om *fire faser* i Dionysius-forskningens historie. Første fase kjennetegnes av interessen for *forfatter spørsmålet*.⁵⁴ Andre fase er mer sammensatt, idet forskningen nå fokuserer på tekstenes *innhold*,⁵⁵ samtidig som den preges av en dragkamp mellom dem som betoner tekstenes avhengighet av nyplatonismen og dem

⁵¹ Hugo Koch, «Der pseudo-epigraphische Character der dionysischen Schriften», *Theologische Quartalschrift* 77 (1895): 353-421; Josef Stiglmayr, «Der Neuplatoniker Proclus als Vorlage des sogenannten Dionysius Areopagiten in der Lehre vom Übel», *Historisches Jahrbuch* 16 (1895): 253-273. Hugo Koch, *Pseudo-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neoplatonismus und Mysterienwesen* (Mainz: Franz Kirchheim, 1900). Mens Stiglmayr og Koch påviste innflytelsen fra Proclus, pekte H.P. Müller på den plotinske innflytelsen som han mente var nedtonet hos sine to forskerkolleger. H.P. Müller, «Plotinus über die Vorsehung», i *Philologus* 26 (1912) 338-357.

⁵² Jean-Michel Hornus, «Les recherches récentes sur le pseudo-Denys l'Aréopagite», i *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 35 (1955): 404-448; og «Les recherches dionysiennes de 1955 à 1960», i *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 41 (1961): 22-81. Placid Spearritt, *Philosophical Enquiry into Dionysian Mysticism* (Bödingen: Rotex-Druckdienst, 1975).

⁵³ Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Text and an Introduction to their Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1993). Christian Schäfer, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite. An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise On the Divine Names* (Leiden: Brill, 2006).

⁵⁴ Se oversikt over diskusjonen om forfatterens historiske identitet i Vladimir Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church* (London: Clark, 1991) 24; og i Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*. Hovedtesene i Koch og Stiglmayrs studier har ikke vært tilbakevist siden 1895, det gjelder både Proclus' påvirkning og dateringen av *Corpus Areopagiticum* til mellom 480 og 510 e.Kr. Se Golitzin, *Et introibo ad Altare Dei: The Mystagogy of Dionysius Areopagita, with special Reference to Its Predecessors in the Eastern Christian Tradition* (Thessaloniki: Analekta Vlatadon, 1994) 24.

⁵⁵ Standardverket fra denne perioden er René Rocques, *L'Univers Dionysien, Structure hiérarchique du monde selon pseudo-Denys* (Paris: Aubier 1954). Et banebrytende arbeid i forhold til Dionysius' apofatiske teologi er Vladimir Lossky, «La théologie négative dans la doctrine de Denys L'Aréopagite», i *Revue de sciences philosophiques et théologiques* 28 (1939) 204-221. Andre sentrale monografier er Walther Völker, *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1958) og Bernhard Brons, *Gott und die Seienden. Untersuchungen zum Verhältnis von neuplatonischer Metaphysik und christlicher Tradition bei Dionysius Areopagita* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1976).

som påpeker forbindelsen til kristne forløpere.⁵⁶ På 1980- og 1990-tallet (tredje fase) finner vi flere større større studier av det *teologiske* (eller teologisk-filosofiske) innholdet i *Corpus*;⁵⁷ mens de siste tiårene har vist en økende interesse for Dionysius som *filosof* og det filosofisk-religiøse innholdet i tekstgruppen.⁵⁸

De viktigste tidligere studiene av Dionysius' symboltenkning er Otto von Semmelroths «Die Θεολογία συμβολική des Ps.-Dionysius Areopagita» (1952), Paul Rorems *Biblical and Liturgical symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis* (1994), og symbolkapitlet i Eric Perls *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (2007).⁵⁹ Semmelroths artikkel har et teologisk fokus, idet han vil vise at Dionysius' symbolbegrep ikke skal forstås i spiritualiserende retning, men at vi snarere står overfor en «mystisk realisme» hvor det som representeres er konkret til stede i

⁵⁶ Se Golitzins gjennomgang av spørsmålet om Dionysius som kristen eller nyplatonisk tenker i Golitzin, *Et introibo ad Altare Dei: The Mystagogy of Dionysius Areopagita, with special Reference to Its Predecessors in the Eastern Christian Tradition*, 25-42. Se også Andreas Westergren, *Dionysios Areopagiten: en kritisk forskningsoversikt* (Lunds Universitet, 2000) 18ff. De fleste katolske og ortodokse forskere ser en kontinuitet mellom eldre kristen tradisjon og teologien i *Corpus Areopagiticum*, og anser Dionysius som en kristen tenker. Det er tydeligst hos Lossky, Balthasar, Völker, Endre von Ivanka, og senere Andrew Louth og Alexander Golitzin. Disse arbeidene fremhever Origenes, kappadokierne og Efrems Syrereren som forløpere for Dionysius, uten at den nyplatoniske innflytelsen dermed overses. Forskere med protestantisk bakgrunn har oftere vært mer kritiske til den platoniske innflytelsen hos. Noen av disse forskerne har sett det kristne språket hos Areopagiten som et slør over en genuint nyplatoniske metafysikk. Se min drøfting av tematikken i kapittel 2. Tendensen er tydeligst hos Hornus, R.F. Hathaway og Bernhard Brons. Den konfesjonelle tendensen er mindre tydelig i nyere forskning. Endre von Ivanka, *Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter* (Einsiedeln: Johannes Verlag 1964). Artiklene om Dionysius, er her samlet i kapittel VI, 225-293. R.F. Hathaway, *Hierarchy and the Definition of Order in the Letters of Pseudo-Dionysius* (Hague: Nijhof, 1969); og «Quelques réflexions à propos du Ps.-Denys l'Areopagite et la mystique chrétienne en général», i *RHPR* 27 (1947) 37-63.

⁵⁷ De viktigste monografiene fra 1980- og 90-tallet er Andre Louth, *Denys the Areopagite* (London: Geoffrey Chapman, 1989); Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to their Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1993); Alexander Golitzin, *Et introibo ad Altare Dei* (Thessaloniki: Analekta Vlatadon, 1994) og Ysabel de Andia, *Henosis: L'Union à Dieu chez Denys l'Areopagite* (Leiden: Brill, 1996).

⁵⁸ De nyere filosofiske studiene av *Corpus Areopagiticum* er: Christian Schäfer, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite. An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise On the Divine Names* (Leiden: Brill, 2006); Eric Perl, *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (New York: State University of New York Press, 2007); og Sarah Klitenic Wear og John Dillon, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition: Despoiling the Hellenes* (Hampshire: Ashgate, 2007).

⁵⁹ Otto von Semmelroth, «Die Θεολογία συμβολική des Ps.-Dionysius Areopagita», i *Scholastik* 27 (1952) 1-11. Paul Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984). Eric Perl, *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (New York: State University of New York Press, 2007).

symbolet gjennom deltakelse. Jeg knytter positivt an til Semmelroths tese i min lesning av Dionysius' liturgiske teologi i kapittel 4.

Enda viktigere for min egen studie er Rorems avhandling fra 1994, som er det mest omfattende studiet som tidligere er gjort om Dionysius' symbolske teologi. Rorems arbeid har også et teologisk anliggende, selv om han tydelig fremhever forbindelsene mellom Dionysius og nyplatoniske filosofer som Plotinus (204/5-270 e.Kr.) og Iamblikus (ca 250-ca 330). Rorem vil fremfor alt påvise den tematiske enheten i *Corpus Areopagiticum* og mener alle de dionysiske tekstene må leses som utlegninger av Skriften og liturgien.⁶⁰ Dette perspektivet integreres i min studie. I påvisningen av Rorems hovedtese inngår en grundig og tekstnær drøfting av symbolenes anagogiske karakter.⁶¹ Jeg bygger i stor grad på hans tolkning av symbolene som sanselige åpenbaringer av den skjulte guddommelige enheten. Samtidig utvikler jeg flere perspektiv som Rorem bare berører. Fremfor alt nevner han bare så vidt tanken om *avdekning og tilsløring* hos Dionysius, og tillegger den ikke betydning i den symbolske teologien.⁶² Rorem er først og fremst interessert i prinsippene for den symbolske teologien, og konsentrerer seg derfor om symbol-passasjene i Dionysius' 9. brev, og i skriftene om hierarkiene. I og med min vektlegging av temaet avdekning–tilsløring, og betydningen av den apofatiske grunnholdningen hos Dionysius, går min studie nærmere inn på skriftet *Om de guddommelige navn*. Rorem fremhever vektleggingen av synssansen fremfor de andre menneskelige sansene i Dionysius' teologi, men han viser ikke hvilken betydning dette får for oppvurderingen av det

⁶⁰ Her bygger Rorem fremfor alt på Piero Scazzoso, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita* (Milan: Società Editrice Vita e Pensiero, 1967). «The current concern is rather the author's internal method of interpreting both the liturgical and the biblical domains, and ultimately the relationship of such interpretation to the rest of his corpus.» Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 27.

⁶¹ Rorem bygger også på René Rocques monografi fra 1954, som han mener gir en god oversikt over temaet uten å gi det en innholdsmessig drøfting. Se Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 5-6.

⁶² Se kapittel 4. Det ser ikke ut til at Rorem kjente til Balthasars Dionysius-studie som kom ut noen år tidligere, og dermed heller ikke Balthasars betoning av manifestasjon og tilsløring hos Dionysius.

synlige i *Corpus Areopagiticum*.⁶³ Dette siste er et hovedanliggende i del 1 av min avhandling.

Jeg har også hatt stor nytte av Eric Perls filosofiske Dionysius-monografi fra 2007, nærmere bestemt kapitlet «Symbolism», hvor Perl gir en analyse av tanken om samtidigheten av avdekning–tilsløring i all guddommelig åpenbaring. Denne lesningen implementeres særlig i mitt 6. kapittel, hvor jeg på bakgrunn av Perls studie søker å fremheve hvilke konsekvenser samtidigheten får for Dionysius' teologi om det synlige, og hvordan symbolet alltid sammenholder likhet med ulikhet til det som symboliseres.

Det særegne ved mitt bidrag i forhold til disse tidligere studiene, er for det første bredden i analysen, ettersom jeg arbeider med symboltenkningen i alle de fire bøkene i *Corpus Areopagiticum*, samt i Dionysius' 9. brev. Viktigst er originaliteten som ligger i mitt fokus på symbolenes *spill mellom avdekning og tilsløring* (kapittel 3-6), sammenholdt med min tese om *symboltenkningen som en estetisk ekvivalent* til den apofatiske språkteologien hos Dionysius (kapittel 5 og 6). Balthasar fremhever riktignok «manifestasjon og tilsløring» som kjernen i det han kaller Dionysius' «teologiske estetikk», men viser ikke hvor Dionysius utvikler denne tenkningen.⁶⁴ Perl på sin side, analyserer spillet inngående i sin bok om Dionysius som filosof, men trekker ikke forbindelsene til Dionysius' estetikk eller hans teologi om åpenbaring gjennom det sanselige.

Marion og kunstfilosofien

Også sekundærlitteraturen om Jean-Luc Marions forfatterskap og tenkning har blitt omfattende de siste femten årene. Blant monografiene om ham knytter jeg først og fremst an til Christina M. Gschwandtners bok *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding*

⁶³ Dette perspektivet er noe tydeligere i Rorems monografi fra 1993, i de delene hvor han drøfter Dionysius' virkningshistorie, inkludert innflytelsen på middelalderens estetiske tenkning. Se Rorem, *Pseudo-Dionysius*, særlig s. 73ff.

⁶⁴ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 165.

Metaphysics fra 2007 og Tamsin Jones' bok *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion* fra 2011.⁶⁵ Gschwandtners originalitet ligger i den betydning hun tillegger Marions Descartes-studier for forståelsen av hans kritikk av metafysikken, samt hennes forsøk på å nedtone motsetningen mellom fenomenologi og teologi hos Marion.⁶⁶ På denne måten tegner hun et bredere bilde av bakgrunnen for Marions post-metafysiske filosofi enn de fleste andre oversiktsverk gjør. Jones' monografi har vært svært klargjørende for mitt studium ettersom den er den første undersøkelsen som er gjort av kirkefedrenes betydning i Marions filosofi. Viktige deler av min lesning av *The Idol and Distance* og *God Without Being* i kapittel 9 støtter seg til Jones' analyser.

Hverken Gschwandtner eller Jones går nærmere inn på Marions kunstfilosofiske skrift, *The Crossing of the Visible*. Drøftinger og analyser av denne boken finnes foreløpig bare i artikler fra antologier og tidsskrift – med to unntak. Det første unntaket er et kapittel i Shane Mackinlays bok *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics* fra 2010.⁶⁷ Shane gir i hovedsak en positiv drøfting av tanken om bilder som saturerte (mettede) fenomen hos Marion. Hennes kritiske poeng er at Marion ikke gjør eksplisitt «den hermeneutiske dimensjonen» ved sin idé om at disse bildene gir seg til betrakteren som passiv mottaker. Det andre unntaket er en lengre passasje om Marions filosofi om ikoner og malerier i Thomas M. Alferis religionsdidaktiske studie *Kunst Als Ernstfall von Wahrnehmung: Kunsttheoretische und religionsdidaktische Studien* (2002). Alferi bruker Marions bildefilosofi til en positiv nytenkning av forholdet mellom teologi og kunst.⁶⁸

Ingen av de nevnte monografiene nevner Marions overføring fra sine Dionysius-studier til kunstfilosofien i *The Crossing of the Visible*. Jones viser riktig nok at

⁶⁵ Christina M. Gschwandtner: *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007). Tamsin Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2011).

⁶⁶ Se mer inngående drøfting av hennes bok i kapittel 8.

⁶⁷ Shane Mackinlay, *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics* (New York: Fordham University Press, 2010).

⁶⁸ Thomas M. Alferi, *Kunst als Ernstfall von Wahrnehmung: Kunsttheoretische und religionsdidaktische Studien* (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2002).

Dionysius er viktig som teologisk-filosofisk premissgiver i Marions religionsfilosofi, men hun sier ingenting om denne innflytelsen i kunstfilosofien. Ikke desto mindre knytter min studie an til Jones når hun sier at tanken om *diastema*, forholdet mellom det usynlige og det synlige og spillet mellom avdekning og tilsløring som de tydeligste dionysiske elementene i Marions religionsfilosofi.⁶⁹ Jeg søker å vise at de vi finner de samme dionysiske temaene igjen i kunstfilosofien.

Både Gschwandtner og Jones har påpekt at litteraturen om Marion er preget av analyser av spenningen mellom det fenomenologiske og teologiske i hans tenkning. Mens teologene har kritisert hans religiøse tenkning for å være for avhengig av Heidegger i sin kritikk av teologisk metafysikk, har filosofene kritisert Marions fenomenologi for å bygge på teologiske premisser.⁷⁰ Typisk er Ruud Weltens interessante artikkel «Toward a Phenomenology of the Icon» (2005), hvor forfatteren argumenterer godt for at Marion med sitt ikon-begrep bidrar til en reversering av fenomenologien, det vil si Edmund Husserls idé om intensjonalitet. Hos Marion er det, som vi skal se, ikonet som fremprovoserer vårt blikk, ikke omvendt. Welten mener Marions reversering fører til at han bedre enn Husserl lykkes i å overvinne metafysikkens subjekt-objekt-modell. Men på spørsmålet om Marion er fenomenolog, svarer Welten til syvende og sist nei. Begrunnelsen er at det avgjørende for fenomenologien er den informasjon som kommer til oss gjennom erfaring («tingene selv»), mens Marions ikon-begrep har «satt en parentes rundt» ikonet som materielt objekt. Welten argumenterer her bare ut fra *God Without Being*, og ser ikke ut til å kjenne til Marions tilbakeføring av ikon-begrepet til en drøfting av malte ikoner i *The Crossing of the Visible*.⁷¹

Mikkel B. Tins artikkel «Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology» fra 2010 vurderer også hvorvidt Marions filosofi om

⁶⁹ Se Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*, for eksempel s. 14.

⁷⁰ Se Gschwandtners presentasjon av denne debatten i Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics*, 3-9.

⁷¹ Ruud Welten, «Toward a Phenomenology of the Icon», i *Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity* (Leuven / Paris: Peeters, 2005) 395-404.

saturerte (mettede) fenomen kvalifiserer som fenomenologi. Tins kritikk av Marion er gjennomgående positiv, men han konkluderer tvilende, samtidig som han fremhever det viktige poenget fra Marion selv, om at det er «muligheten» for en åpenbaring av saturerte fenomen som er det fenomenologiske anliggendet i denne kunstfilosofien.⁷² I en artikkel fra 2009 gjør Peter Joseph Fritz en sammenligning av Michel Henrys og Marions «aesthetics of the invisible». Hans tese om en innflytelse fra Levinas' etiske filosofi om den andres ansikt har vært sentral for min forståelse av Marions tanke om ikonets ansikt, og blikkets primat.⁷³ I artikkelen «Phenomenology of the Icon» fra 2009, inkorporerer Jenny Slatman Marion i et studium av Maurice Merleau-Ponty. Hun mener å finne en tydelig påvirkning fra Merleau-Ponty i Marions vokabular. Dessuten i tanken om «utveksling av blick» i de to tenkernes bildefilosofi.⁷⁴

Ola Sigurdson (2006) inkluderer Marion i sin omfattende studie over kroppens og blikkets teologi, og kobler Marion til den østlig-ortodokse ikonteologien, slik jeg drøfter den i kapittel 10.⁷⁵ Det samme gjør Per-Arne Bodin (2010), Helena Bodin (2013), og Adi Edal (2008) – alle tre med interesse for vendingen innenfor postmoderne tenkning mot bysantinsk tegnteori og ikonteologi. Adi Efal ser Marion i sammenheng med en større reaksjon i nyere tid mot det hun kaller «post-structuralist iconoclasm».⁷⁶ Til denne gruppen sekundærlitteratur kan vi også ta med en helt ny artikkel av Martin Hähnel, som (i likhet med Per-Arne Bodin) sammenligner Marion og russiske Pavel Florensky, som var en av de første nyere ikonteoretikere som snakket om ikonets «omvendte perspektiv» – et tema som er svært sentralt i *The Crossing of the Visible*. Hähnel ser Marions tenkning om ikonet og det omvendte blick

⁷² Mikkel B. Tin, «Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology», i *Filosofia* (2010), nr. 65; 860-875.

⁷³ Se kapittel 10. Peter Joseph Fritz, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», i *Modern Theology* 25:3 (juli 2009) 415-439.

⁷⁴ Jenny Slatman, «Phenomenology of the Icon», i *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy: Transforming the Tradition*, red: Bernhard Flynn, Wayne J. Froman og Robert Valier (Albany: State University of New York Press, 2009).

⁷⁵ Ola Sigurdson, *Himmelska kroppar: Inkarnation, blick, kroppslighet* (Göteborg: Glänta, 2006).

⁷⁶ Per-Arne Bodin, «'Alt vad synligt och osynligt är': Florenskij, Baudrillard och Marion om ikoner som teologi, ontologi och kunst», i *Signum* 36 (2010) 3, 31-41. Helena Bodin, «'In i det gyllene dunklet'. Det sen- och postmoderna begäret efter ortodoxa ikoner», i *Ikon och Ekfras: Studier i Modern Svensk Litteratur och Bysantinsk estetikk* (Skellefteå: Artos, 2013) 25-46. Adi Efal, «Iconology and Iconocicity: Towards an Iconic History of Figures, between Erwin Panofsky and Jean-Luc Marion», i *Naharaim* (2008), 81-105.

som et forsøk på å aktualisere Levinas' filosofi om ansiktet.⁷⁷ Også Christopher Denny (2009) berører disse temaene i en artikkel om henholdsvis bysantinsk og postmoderne ikonoklasme. Han vurderer Levinas som en postmoderne ikonoklast opp mot Marion som postmoderne ikonodul.⁷⁸

Ingen av disse artiklene – ikke en gang den siste, som behandler Marions apofatiske tenkning – drar veksler på Marions lesning av Dionysius for å forstå Marions filosofi om bilder og betrakning. Vekten ligger på en plassering av Marion i forhold til andre estetiske tenkere i nær tilknytning til den fenomenologiske tradisjon – det være seg Henry, Merleau-Ponty eller Levinas. Flere av de nevnte artikkelforfatterne søker riktig nok å tolke Marions filosofi om ikonet og det ikoniske blikket i lys av bysantinsk ikonteologi, et perspektiv som står i nær forbindelse med min tese om en innflytelse fra Dionysius. Jeg søker i tillegg å vise at Marion i langt større grad henter sentrale begreper og tankemodeller til sine kunstfilosofiske hovedideer direkte fra Dionysius Areopagiten, og at han leser de senere ikonforsvarerne i lys av ham. Siden den dionysiske grunntonen hos Marion overses i alle tidligere studier av *The Crossing of the Visible*, utblir også tematiseringer av spillet mellom avdekning og tilsløring i disse studiene. En analyse av de tidligere Dionysius-studiene (kapittel 9), viser at dette spillet er helt sentralt for Marion, og at det allerede der peker inn mot en estetisk tenkning. I *The Crossing of the Visible* går han mer direkte på spørsmålet om «det usettes» fremtreden i det synlige. Det er heller ingen av de nevnte studiene som situerer Marion i forhold til nyere studier i «visuell kultur», med den betoning av «blikket» som vi finner der. Nærmest fraværende er også en lesning av Marions bok

⁷⁷ Martin Hähnel, «Geteilte Ansichten: Zum Problem der Perspektivität bei Jean-Luc Marion und Pawel Florenskij», i *Jean-Luc Marion: Studien zum Werk* (Dresden: Verlag Text & Dialog, 2013).

⁷⁸ Hovedfigurene i Dennys artikkel er egentlig Maurice Blanchot og Kevin Hart. Christopher Denny, «Iconoclasm, Byzantine and Postmodern: Implications for Contemporary Theological Anthropology», i *Horizons* 36/2 (2009), 187-214. I tillegg skal to andre nyere artikler om *The Crossing of the Visible* nevnes. For det første Michael Staudigls artikkel «Jean-Luc Marion (1946-)» i *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Red: Sepp, L. Embree (Dortrecht: Springer 2010) 197. Denne gir en god oversikt over Marions «fenomenologiske estetikk», og peker på hvor lite som er skrevet om dette verket i forhold til Marions øvrige forfatterskap. Jeg har også hatt nytte av Kimberly Jackson, «The Resurrection of the Image», i *Theory, Culture and Society* 2009; Vol. 26 (5), 32-33. Jackson søker å applisere tenkningen om bildemediet i første kapittel av *The Crossing of the Visible* inn mot en tolkning av moderne spillefilm.

The Crossing of the Visible i lys av Heideggers og Derridas kunstfilosofier. Alle disse lesemåtene står sentralt i denne avhandlingen, og er etter min mening vesentlige for å forstå Marions bok *The Crossing of the Visible* som post-metafysisk kunstfilosofi.

Problemstilling, metode og fremgangsmåte

Denne studien står i en idéhistorisk fagtradisjon for så vidt som den etterspør utviklingen av sentrale begrep og forestillinger fra antikken til vår egen tid, i lys av tanken om «virkningshistorie» som hermeneutisk redskap. Samtidig er det mer presist å si at avhandlingen er tverrfaglig og at den står i skjæringspunktet mellom kunsthistorie (som visuell kultur), teologi og filosofi.⁷⁹ Dette følger av avhandlingens «studieobjekt», for begge de to hovedtekstene – *Corpus Areopagiticum* og *The Crossing of the Visible* – overskrider faggrensene mellom teologi, filosofi og kunst. *Corpus Areopagiticum* er et mystisk-teologisk skrift med tydelige forbindelser til platonske tradisjon, og med tydelig betoning av åpenbaringsens sanselig-estetiske «dimensjon». *The Crossing of the Visible* er et fenomenologisk verk med klare koblinger til teologien, og med malerier som «casestudium» for utformingen av en tenkning om alle typer visualitet, som Marion sier.

Avhandlingen har to tematiske tyngdepunkt, som tilsvarer del 1 og del 2: Dionysius Areopagits symboltenkning og Jean-Luc Marions kunstfilosofi. Den organiske forbindelsen mellom de to delene knytter seg til Marions applisering av Dionysius' symboltenkning i sin filosofi om bilder og visualitet. Derfor står følgende hovedspørsmål sentralt i avhandlingen: På hvilken måte influerer og preger *Corpus Areopagiticum* Jean-Luc Marions kunstfilosofi?

Som vi allerede har påpekt, er de to hoveddelene relativt selvstendige. Første del legger grunnlaget for besvarelsen av hovedspørsmålet i del 2. Like fullt gir den et selvstendig bidrag til Dionysius-forskningen, idet dette er det første inngående studiet

⁷⁹ Jf. Trond Berg Eriksen, *Hva er idéhistorie?* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003). Se s. 20ff. om idéhistoriefagets forsøk på å skrive «en integrert kulturhistorie», med nær kobling til andre fag i humaniora.

som er gjort av Areopagitens symboltenkning med henblikk på tematikken avdekning og tilsløring. Et hovedanliggende er å vise at denne dialektikken er sentrum i symboltenkningen (kapittel 3, 4 og 6). Denne tesen hører videre sammen med min argumentasjon for at symboltenkningen må forstås ut fra Dionysius' apofatiske grunnholdning (bevissheten om at Gud er radikalt transcendent og annerledes – kapittel 5), og tanken om at han fremstiller symbolene som en estetisk variant av den mer kjente apofatiske språkteologien hans (kapittel 5 og 6).

I første del skal vi studere Dionysius Areopagitens symboltenkning i dens teologisk-filosofiske kontekst: først og fremst innenfor rammen av Dionysius' egen tenkning, dernest i lys av hans historiske forløpere og mulige inspirasjonskilder – filosofiske så vel som teologiske. Det siste forutsetter en viss kjennskap til spørsmålene om hvem forfatteren av disse skriftene kan ha vært, når han skrev, og hvor han kan plasseres geografisk. Disse problemstillingene drøftes i kapittel 2. Der gis også en summarisk fremstilling av de teologiske hovedideene i *Corpus Areopagiticum*. Kapittel 3 gir en innføring i Dionysius' symboltenkning samt en plassering av ham i forhold til den antikke utviklingen av symbolbegrepet, før symboltenkningen utdypes i kapitlene 4-6, med vekt på tematikken avdekning og tilsløring.

Corpus Areopagiticum ble trolig skrevet i Syria på 500-tallet. Den kulturelle og historiske avstanden innebærer visse utfordringer for moderne lesere. Selv mener jeg den største utfordringen ligger i å skrive noenlunde systematisk om en mystisk-teologisk tekst som *Corpus Areopagiticum*, hvor forfatteren stadig understreker at vi ikke kan begrepsliggjøre de sannheter han drøfter, og hvor han selv etterstreber en mer poetisk og ikke-systematisk stil. Når vi spør etter symboltenkningen i disse skriftene, kan vi ikke vente å finne denne systematisk ordnet i bestemte avsnitt i *Corpus*. Dionysius' teologi om symboler er integrert i hans store teologiske visjon – i frelsesbevegelsen hvor alt utgår fra og føres tilbake til Gud («prosesjon» og «tilbakeføring», se kapittel 2). Derfor må det noe statiske spørsmålet om en symboltenkning ses i lys av denne bevegelsen, hvor symbolene blir dynamiske medier for gudsåpenbaring og en tilsvarende åndelig oppstigning fra menneskets side. I del 1

forsøker jeg å tolke «symboltenkningen» innenfor rammen av denne store bevegelsen i Dionysius' teologi, og søker å etterspore den integrerte rollen symbolene har gjennom *Corpus Areopagiticum*.

Når det gjelder den historiske avstanden, knytter jeg an til Andrew Louths og Elisabeth A. Clarks forsøk på å applisere Hans-Georg Gadammers hermeneutikk inn mot patristisk forskning.⁸⁰ Gadamer ser tradisjonen som en positiv ressurs i historieforskningen, hvor virkningshistorien blir bindeleddet til en forståelse for historiske tekster i vår egen tid.⁸¹ Viktige sider ved tekstenes mening kan fremtre dersom man leser dem *med* de tradisjoner de springer ut av – og dessuten i lys av ettertidens tolkninger av dem.

Denne historisk-hermeneutiske tilnærmingen hjelper oss å forstå forfatterens mening, samtidig som den leder oss i retning av noe mer enn forfatterintensjonen. Som Clark sider det: «It recognizes that writing renders problematic the presumed centrality of authorial intention, both because readers in different times and places 'colleborate' with texts to produce new meanings and because 'high' texts themselves encourage the proliferation of mening beyond authorial intention».⁸² Louth peker på at historiske tekster må leses både *med* og *imot* tradisjonen på samme tid.⁸³ I så måte er Derridas lesning av Dionysius forbilledlig. Derrida søker å dekonstruere den tradisjonelle lesningen av Dionysius som en negative teolog fordi Dionysius etter hans mening er for radikal til å «plasseres» innenfor denne tradisjonen.⁸⁴ Min lesning av *Corpus Areopagiticum* er også preget av den utradisjonelle overføring fra teologi til kunstfilosofi eller estetikk som jeg mener Marion gjør i *The Crossing of the Visible*.⁸⁵

⁸⁰ Se Elisabeth A. Clark, *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2004) 156ff. Andrew Louth, *Discerning the Mystery: An Essay on the Nature of Theology* (Oxford: Oxford University Press, 1984) 29ff.

⁸¹ Hans-Georg Gadamer, *Sannhet og Metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (Oslo: Pax, 2010), særlig s. 314ff.

⁸² Clark, *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*, 158.

⁸³ Louth, *Discerning the Mystery: An Essay on the Nature of Theology*, 33f.

⁸⁴ Jacques Derrida, «Comment ne pas parler: Dénégations», i *Psyché: Invention de l'autre* (Paris: Galilée, 1987). Engelsk oversettelse: Jacques Derrida, «How to Avoid Speaking: Denials», i *Derrida and Negative Theology*; red: H. Coward and T. Foshay (Albany: State University of New York Press, 1992) 73-142.

⁸⁵ Denne lesningen har samtidig historiske forbilder, slik vi så ovenfor. Når jeg leser Dionysius symboltenkning som en apofatisk-estetisk symboltenkning (se kapittel 6), gjør jeg dette i samsvar *med* den resepsjon vi finner av Dionysius i visuell kulturell kontekst (ikontradisjonens applisering av prinsippet om likhet og ikke-likhet, abbed Suger og lysmystikken osv., se note 20 og 23 ovenfor). Jeg leser ham også *med* den teologiske tradisjonen fra oldkirken (Origenes og Gregor av Nyssa), men samtidig *mot* den

Mitt studium av Marion kunstfilosofi er konsentrert om boken *The Crossing of the Visible*. De mest sentrale stedene i hans øvrige forfatterskap som berører spørsmålet om det synlige og blikkets betydning, er trukket inn der det er relevant.⁸⁶ Det gjelder først og fremst kapitlet om malerier i boken *In Excess*.⁸⁷ Jeg har ikke rukket å integrere Marions nye monografi om maleren Gustave Courbet, som kom under ferdigstillingen av avhandlingen våren 2014.⁸⁸

The Crossing of the Visible har det til felles med *Corpus Areopagiticum* at den er skrevet bevisst usystematisk, og veksler mellom filosofiske og mer mystisk-teologiske passasjer.⁸⁹ For å få en tråd i fremstillingen av Marions kunstfilosofi, har jeg valgt å følge hvert av kapitlene mest mulig suksessivt. Svært ofte ser vi ham trekke inn en filosofisk term uten å forklare betydningen av den, og uten å oppgi den idéhistoriske virkningshistorie som hefter ved termens begrepsinnhold. I det hele tatt oppgir han sjeldent hvem som har brukt begrepene før ham, og teksten er lite eksplisitt i forhold til hvilke tenkere han knytter an til eller står i dialog med. For å bryte opp Marions eksalterte tekst og gjøre den mer forståelig, har jeg valgt å tydeliggjøre noen av disse tause samtalepartnerne, med henvisninger og kommentarer i den fortløpende drøftingen av Marions kunstfilosofi. Det gjelder særlig Derrida og hans tenkning om forholdet mellom det synlige og usynlige i bildet, men også Edmund Husserls intensjonsbegrep – Marions kritikk av Husserl står sentral i hans utforming av en ny form for fenomenologi.

fagpatristiske overbetoningen av det apofatiske hos Dionysius som en språkteologisk strategi. På denne måten søker jeg å avdekke de teologisk-estetiske anliggende hos Dionysius.

⁸⁶ For eksempel hans redegjørelser for begrepene *idol* og *ikon* i bøkene *The Idol and Distance* og *God without Being*

⁸⁷ *In Excess: Studies of Saturated Phenomena* (New York: Fordham University Press 2002) kapittel 3: «The Idol or the Radiance of the Painting». *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés* (Paris: Presses universitaires de France, 2008).

⁸⁸ Jean-Luc Marion, *Courbet: Ou la Peinture à L'Oeil* (Paris: Flammarion, 2014).

⁸⁹ Jf. Helena Bodin, som sier at Marions uttrykksmåte tidvis preges av «det høgstämt poetiska tonfall som vi känner igjen från det bysantinska sättet att ära Gud i homilior, hymner och försvarstal». Bodin, «'In i det gyllene dunklet'. Det sen- och postmoderna begäret efter ortodoxa ikoner», 33.

Jeg har valgt å betegne Marions tenkning i *The Crossing of the Visible* som hans «kunstfilosofi» til tross for at han ikke skriver kunstfilosofi i tradisjonell, hegeliansk, forstand.⁹⁰ Noen steder bruker jeg betegnelsene «kunstfilosofi» og «synsfilosofi» om hverandre, og på mange måter er det siste begrepet mer presist. «Marions kunstfilosofi» er likevel en mer romslig betegnelse, og brukes i avhandlingen om hans integrering av en tenkning om bildene som «saturerte fenomen», bildenes blikk, bilder som ikke-objekt, og om det som kan sies å være Marions fenomenologiske forsvar for *en ny måte å se på*. Denne nye fenomenologien reverserer Husserls intensjonsbegrep. Mens Husserl fremholdt at enhver erfaring er resultat av vår intensjonalitet, søker Marion å befri «blikket» fra den objektivering som ligger i subjektets intensjon, ved at bildet ses som et subjekt som allerede «ser på» betrakteren. Denne reverseringen har Ruud Welten omtalt som «a phenomenology of the icon».⁹¹

Den virkningshistoriske dynamikken fra Dionysius til Marion – spørsmålet om Dionysius' innflytelse på Marion – er bestemmende for hele denne studien. Men metodisk sett er det en gjensidig vekselvirkning mellom de to hoveddelene. Med det mener jeg for det første at de ettermoderne problemstillingene som preger Marions Dionysius-lesning (det metafysikk-kritiske perspektivet) har influert måten jeg nå leser *Corpus Areopagiten* på, og dermed måten jeg tolker han på i første del.⁹² Samtidig er min Marion-lesning preget av mitt studium av kirkefedrene og Dionysius. Jeg mener å gjenkjenne den dionysiske grunntonen i kunstfilosofien og søker i del 2 fremfor alt å dokumentere denne forbindelsen.

⁹⁰ Det er nå vanligere å omtale varianter av kunstfilosofien etter Hegels tid som «estetikk». Se Annemarie Gethmann-Siefert, *Introduction to Aesthetics (Einführung in die Ästhetik)* (München: Wilhelm Fink, 1995) 7.

⁹¹ Se Welten, «Toward a Phenomenology of the Icon», 396. Når Tamsin Jones skriver at Marion henter sin tanke om spillet mellom det usynlige og synlige fra Dionysius, er dette riktig, men noe unyansert. Han drar nemlig samtidig vekslers på Levinas' filosofi om det usynlige, samt Derridas tenkning om det uviselige. Se Corey Beals, *Levinas and the Wisdom of Love: The Question of the invisible* (Texas: Baylor University Press 2007).

⁹² Dette var annerledes da jeg begynte min lesning av Dionysius Areopagiten i 1997. Ståle Johannes Kristiansen, *Treenigheten, englene og kirken: kosmologi og analogitenkning hos Dionysius Areopagiten* (Bergen: NLA, 1997).

I kapittel 8 gis en generell innføring i Marions forfatterskap, med vekt på de hovedtanker som ligger til grunn for kunstfilosofien. Kapittel 9 studerer hans bruk av Dionysius i skriftene forut for hans kunstfilosofiske forfatterskap i *The Crossing of the Visible*. Dette legger grunnen for min påvisning av Marions bruk av Dionysius i dette kunstfilosofiske skriftet – på tross av Marions manglende eksplisitte henvisning til Dionysius der. I kapittel 10 gir jeg en suksessiv og kritisk gjennomgang av de fire kapitlene i *The Crossing of the Visible*. Parallelt med påvisningen av den dionysiske linjen i *The Crossing of the Visible* tolkes Marions tenkning om visualitet og bilder i relasjon til kunstfilosofiske innsikter hos både Heidegger, Derrida og Holly.

Avhandlingens tittel antyder den tematiske hovedlinjen i denne studien: spillet mellom avdekning og tilsløring. Både Dionysius og Marion studerer dette spillet – Dionysius i lys av spørsmålet om hvordan vi kan forstå og tale om Gud som mysterium, og Marion innenfor rammen av hans tenkning om menneskets tilnærming til maleriets og ikonets annethet. Det Dionysius sier om å nærme seg Gud uten å redusere ham til objekt, overføres langt på vei i Marions kunstfilosofi til en drøftelse av hvordan vi kan nærme oss bilder og deres meningsoverskudd uten å objektivere bildets annethet som om vi kan ta denne annetheten i eie.

DEL I

DIONYSIUS AREOPAGITENS SYMBOLTENKNING

2 Dionysius og Corpus Areopagiticum

Tekstgruppen *Corpus Areopagiticum* består av fire bøker og ti brev. Dionysius' symboltenkning er integrert i alle disse skriftene: *De Divinis Nominibus* (Om de guddommelige navn), *De mystica theologia* (Om den mystiske teologi), *De coelesti hierarchia* (Om de himmelske hierarkier) og *De ecclesiastica hierarchia* (Om de kirkelige hierarkier).⁹³ Blant brevene er også det lange *Epistula* 9 sentralt for vårt studium, siden forfatteren der gir noe som er i retning av en definisjon på sin «symbolske metode».

Om de guddommelige navn (DN) er det lengste skriftet i *Corpus Areopagiticum*. Muligens skal det også leses som et åpningsskrift til hele *Corpus*, slik forfatteren selv antyder i *Mystisk teologi*.⁹⁴ Her finner vi Dionysius' navneteologi, hans bidrag til en allerede innarbeidet sjanger i kristen og platonsk teologi.⁹⁵ Dionysius åpner med en av sine mange understrekninger av Guds transcendens, når han sier at Guds fullkomne enhet overgår alt det som er gitt oss av intellektuelle evner.⁹⁶ Gud – slik han er i seg selv – overgår ikke bare menneskets fornuft, men også språkets bæreevne. I dette skriftet legger Dionysius derfor opp til en korrigerende av teologiens og filosofiens forsøk på å utforme konsepter for det guddommelige. Likevel handler skriftet nettopp om hvordan vi kan *tale om* Gud, og Dionysius' svar er at vi kan gjøre det ved å gi Gud navn, eller rettere sagt ved å anvende de navn for Gud som Skriften selv har åpenbart

⁹³ De latinske navnene brukes som tekniske titler i forskningen. Greske titler for de fire bøkene er *Peri theion onomaton*, *Peri mustikes theologias*, *Peri tes ouranias hierarchias* og *Peri tes ekklestiastikes hierarchias*.

⁹⁴ MT 3 (1033A-C). Her antyder forfatteren en rekkefølge av sine skrifter som inkluderer de fem tapte eller fiktive verkene, og som skulle tilsi følgende rekkefølge av de fem bevarte skriftene: DN, MT, CH, EH og Ep. Luibheid og Rorems engelske oversettelse følger denne rekkefølgen. I sin innføring til Dionysius følger imidlertid Andrew Louth en annen rekkefølge, ut fra manuskripttradisjonen, som han mener har valgt en tematisk begrunnet struktur: CH, EH, DN, MT, Ep. Louth, *Denys the Areopagite*, 31. På denne måten får Louth frem sitt grunnanliggende om liturgiens primat hos Dionysius, og han peker dessuten på at *Mystisk teologi* har karakter av oppsummering av hele *Corpus Areopagiticum*. I sitt kommentarverk fra 1993 har også Rorem argumentert for denne rekkefølgen, men han har flyttet brevene frem som en innledning til Dionysius teologi. Rorem, *Pseudo-Dionysius*, 6-7.

⁹⁵ Både Plotinus og Proklus utformet en navneteologi. Andrew Louth fremhever Efrem Syrerens som det mest opplagte bildet i kristen tradisjon. Se Louth, *Denys the Areopagite*, 79ff.

⁹⁶ DN 1.1 (588A).

for oss. Gjennom tretten kapitler drøfter Dionysius gudsnavn som «God» «Væren», «Lys», «Skjønn», «Liv», «Visdom» og så videre.

Mystisk teologi (MT) er Dionysius Areopagitens korteste skrift, bare fem kapitler langt. Her presenteres den mystiske veien til oppstigning og enhet med Gud. Denne veien består i å gi slipp på den kunnskap vi har tilegnet oss gjennom den sansebaserte erkjennelsen, for å nærme oss ham som transcenderer sanseverdenen og er hevet over all væren.⁹⁷ Denne mystiske erkjennelsen står ikke i motsetning til Dionysius' tanke om symbolenes (og det sanseliges) nødvendighet i oppstigningen til det guddommelige. Den mystiske foreningen er ikke løsrevet fra de sanselige symbolene, den er en vei som leder dypere inn i symbolet indre vekslings mellom avdekning og tilsløring, slik vi skal se i kapittel 6.

Om de himmelske hierarkier (CH) er en utlegning av den usynlige engleverdenen og dens forhold til den synlige verden. Her presenteres Dionysius' kjente tanke om englehierarkiet, ut fra de ni ulike engletitlene han finner i Skriften.⁹⁸ I de to første kapitlene finner vi Dionysius' originale begrepspar *ulike og like symboler*.⁹⁹

Om de kirkelige hierarkier (EH) presenterer det Dionysius omtaler som «vårt hierarki», det vil si de tre triadene innenfor det kirkelige hierarkiet.¹⁰⁰ Dionysius

⁹⁷ MT 2 (1000B)

⁹⁸ Kap 6 presenterer de tre triadene av engler: «Serafer», «Kjeruber», «Troner» – «Herredømmer», «Makter», «Myndigheter» – Velder, Erkeengler, Engler. Disse navnene henter han fra Skriften selv. - Serafer fra Jesaja 6; -Kjeruber fra Genesis 3.24 og Esekiel 10.5; -Troner, Herredømmer, Makter, Myndigheter og Velder fra Kolloserne 1.16 og Efeserne 1.21. Erkeengler hører vi ikke om i GT, men i 1.Tess 4.16 og Judas 9. Englene, de laveste englevesener (som også er en samlebetegnelse), kjenner vi fra hele Skriften. Englene står i et hierarkisk forhold til hverandre, rangert i rekkefølgen overfor: Serafene øverst og Englene nederst. Denne nidelte ordning av Englene er ikke original for Dionysius i den oldkirkelige litteratur. Både Kyrill av Jerusalem og Krysostomus har dette antallet og de samme ni navnene, men opererer med en annen rangering. Gregor av Nyssa har også en utviklet angelologi, men følger ikke samme struktur som disse. Se Louth *Denys the Areopagite*, 36. Kap 7-14 er en utdypning av angelologien i sentrale skriftsteder hvor disse engletitlene er anvendt. I kap 15 drøfter Dionysius ulike ikonografiske fremstillinger av englene.

⁹⁹ Se kapittel 6.

¹⁰⁰ Dionysius' embetshierarki er tradisjonelt og består av «biskop», «prest», og «diakon» (EH 5). Derne følger lekhierarkiet, som er mer originalt og består av «munken», «de hellige», og «katekumenene» (EH 6). Mest utførlig kommenteres de sakramentale hierarkiene, som består av «den hellige oljen», «kommunionen» («Synaxis»), og «dåpen».

skriver her mest inngående om liturgien, det vil si liturgisk dramaturgi, eller sakramentenes kinetiske dimensjon.¹⁰¹ Den liturgiske dramaturgien anses som bevegelige ikoner eller symboler, som gjenspeiler åndelige realiteter. Denne betoningen av symbolenes bevegelsesdimensjon, kan ses som nok et forsøk fra Dionysius' side på å overskride en konseptbasert teologi.

Brevene (Ep.) i *Corpus Areopagiticum* er rettet til personer som var samtidige med apostelen Paulus. Brevene drøfter spørsmålet om Guds transcendens, inkarnasjonens betydning, og så videre.¹⁰² Det lengste brevet, *Epistula* 9, er helt sentralt for forståelsen av Dionysius' symboltenkning.

I tillegg til de nevnte skriftene, viser Dionysius til fem andre bøker, som enten er fiktive eller gått tapt.¹⁰³ I *Om de guddommelige navn* refereres det til titlene *Teologiske grunnriss*, *Om englenes egenskaper og rangering*, *Om sjelen*, *Om rettferdig og guddommelig dom* og *Symbolisk teologi*.¹⁰⁴ I tillegg refererer Dionysius til skriftet *Om de guddommelige hymner*, og til skriftet *Det intelligible og de sanselige*.¹⁰⁵ Både Louth og Rorem mener at dersom disse skriftene ikke skulle være fiktive, men tapt, har dette ikke avgjørende betydning for vår mulighet for å forstå hovedpunktene i det bevarte *Corpus Areopagiticum*. Dionysius gir nemlig egne oppsummeringer av de tapte skriftene i de bevarte tekstene.¹⁰⁶ Hva angår det tapte skriftet *Symbolisk teologi*, som er det viktigste for vårt tema, tyder mye på at det er oppsummert i *Epistula* 9.¹⁰⁷

¹⁰¹ Det vil si de sakramentale handlingene som etterligning av den guddommelige frelsesbevegelsen (i inkarnasjonen). Kinetisk = det som har med bevegelse (*kinesis*) å gjøre.

¹⁰² Dette er temaene i Ep. 1-4. Ep. 5 drøfter også Guds uerkjennelighet. Ep. 6 er en avvisning av hedensk kult, mens Ep. 7 behandler anklager mot forfatteren vedrørende hans anvendelse av gresk filosofi. Ep. 8 inneholder et lengre narrativ som understreker viktigheten av å vise tålmodighet overfor angrende syndere. Ep. 10 er skrevet som oppmuntring og trøst til apostelen Johannes i hans eksil på Patmos.

¹⁰³ Historikerne er uenige om hvorvidt disse er fiktive eller ikke. Se for eksempel Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*, Vol. II, 154ff.; og Louth, *Denys the Areopagite*, 19f.

¹⁰⁴ Se DN 597B; 585B; 593B, 636C, 640B, 644D, 645A, 953B; 696B og 696C.

¹⁰⁵ Se for eksempel DN 1.5 (593B), EH 1.2 (373B) og MT 3 (1033A-C).

¹⁰⁶ Louth, *Denys the Areopagite*, 19f. og Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 49ff.

¹⁰⁷ Se kapittel 3.

Jeg har benyttet den nyeste kritiske utgaven av den greske tekstvarianten av *Corpus Areopagiticum*, som kom i 1990 og 1991 fra Göttinger Patristische Kommission.¹⁰⁸ Ettersom det ikke finnes noen komplett oversettelse til norsk (eller andre skandinaviske språk) av *Corpus Areopagiticum*, er de aller fleste direkte sitatene fra *Corpus* hentet fra Colm Luibheid og Paul Rorems engelske oversettelse fra 1987.¹⁰⁹ De steder hvor den engelske oversettelsen mister viktige terminologiske nyanser i forhold til vårt tema, har jeg brukt andre oversettelser så sant det har latt seg gjøre. I notene bruker jeg refereansesystemet til den greske tekstutgaven i *Patrologia Graeca*, fordi dette fortsatt er den mest brukte refereringsmåten i Dionysius-forskningen.¹¹⁰ Jeg henviser samtidig til skriftenes tittel (med forkortelsene DN, CH, EH, MT eller Ep.), dessuten til kapittel og underkapittel. For eksempel: DN 1.1 (585 B).

Historisk plassering og forfatterspørsmålet

Hvem er forfatteren bak *Corpus Areopagiticum*? Fra den tidligste kjente henvisning til *Corpus* i år 532¹¹¹ og frem til 1100-tallet, har de fleste lesere og fortolkere antatt at disse skriftene stammer fra det første århundret, og at de var skrevet av Dionysius Areopagiten – den Dionysius som ble omvendt etter Paulus' tale på Areopagos i

¹⁰⁸ Beate Regina Suchla, (*Pseudo-*) *Dionysios Areopagites, De divinis nominibus* [*Corpus Dionysiacum* I], Berlin / New York 1990 (Patristische Texte und Studien 33); Günter Heil og Adolf Martin Ritter, (*Pseudo-*) *Dionysios Areopagites, De coelesti hierarchia. De ecclesiastica hierarchia. De mystica theologia. Epistulae* [*Corpus Dionysiacum* II], Berlin / New York 1991 (Patristische Texte und Studien 36). De senere årene har det vokst frem en interessant diskusjon innenfor forskningen knyttet til spørsmålet om ikke den syriske oversettelsen av *Corpus* kan sies å ligge tettere opptil originalen enn den greske manuskripttradisjonen. István Perczel, «The earliest Syriac Reception of Dionysius», i *Modern Theology* 24 (2008) 557-571. Beate Suchla har vist at alle de eksisterende greske manuskriptene av *Corpus Areopagiticum* går tilbake til én utgave (*editio princeps*) som ble nedskrevet av Johannes av Scytopolis bare få år etter at skriftene ble kjent, trolig mellom 537 og 543. Beate Regina Suchla (1990) 54-57. For dateringen av Johannes av Scytopolis' utgave, se Paul Rorem og John C. Lamoreaux, *John of Scytopolis and the Dionysian Corpus. Annotating the Areopagite* (Oxford: Clarendon Press 1998) 38-39.

¹⁰⁹ Colm Luibheid og Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius. The Complete Works* (New York: Paulist Press, 1987). I de tilfeller hvor andre engelske oversettelser er brukt, oppgis dette i fotnotene.

¹¹⁰ Dionysius Areopagitens verker er trykket i *Patrologia Graeca* 3, e. J.-P. Migne (Paris 1857), fra utgaven etter Corderius (2 bind, Antwerp 1634). Utgaven fra Migne var den nyeste kritiske utgaven inntil 1990-1991.

¹¹¹ Det refereres til tekstgruppen i referatet fra en kollokvie i 532, mellom de ortodokse tilhengerne av Kalkedon-konsilet og en gruppe tilhengere av Severus av Antiokia: *Immoentii Maronitae epistula de collatione cum Severianis habita*. Se Jaroslav Pelikan, «The Odyssey of Dionysian Spirituality», i *Pseudo-Dionysius. The Complete Works*, 13. Jf. Andrew Louth, *Denys the Areopagite*, 14.

Apostlenes gjerninger 17,32-34. Det gav tekstene en unik status gjennom nesten tusen år, som et skrift fra apostolisk tid. Allerede Abelard (1100-tallet) satte ord på mistanken om at dette var en for tidlig datering, men det avgjørende steget i retning av en teori om pseudonymitet ble tatt av renessansehumanisten Lorenzo Valla (1400-tallet), som med kildekritiske argumenter fremsatte tesen om en langt senere datering av *Corpus*.¹¹² Moderne Dionysius-forskning tar sitt utgangspunkt i det samme spørsmålet om forfatterens historiske identitet. Den innledes av Hugo Kochs og Josef Stiglmayrs studier på 1890-tallet, som påviser at parallellene mellom Dionysius og den nyplatoniske 400-tallsfilosofen Proklus ikke skyldes at Proklus hadde lest *Corpus Areopagiticum*, men omvendt: at Dionysius hadde studert Proklus.¹¹³ Noen nyere forskere går lengre, og mener at Dionysius til og med kan ha vært elev av Proklus, under dennes periode som leder av det (ny)platoniske akademiet i Aten.¹¹⁴

På grunnlag av Proklus' påviste innflytelse på Dionysius, og ut fra liturgihistoriske opplysninger i teksten kan vi fastsette at *Corpus Areopagiticum* ble forfattet mellom 475 og 532.¹¹⁵ Flere nyere forskere presiserer dateringen til 520-tallet, og endatil mot slutten av 520-årene.¹¹⁶ Også forfatterens geografiske tilhørighet har vært debattert i store deler av litteraturen om pseudonymet.¹¹⁷ De fleste nyere forskere holder fast ved Kochs og Stiglmayrs teser om at tekstene stammer fra 500-tallets Syria, mest sannsynlig fra området rundt syriske Antiokia. Noen åpner også for en noe mindre plausibel hypotese om Egypt som opprinnelsessted, ut fra de tydelige teologiske

¹¹² Karlfrid Froelich, «Pseudo-Dionysius and the Reformation of the Sixteenth Century», i: *Pseudo-Dionysius. The Complete Works* (New York: Paulist Press, 1987), 38ff.

¹¹³ Se referanser under forskningshistorie, kapittel 1.

¹¹⁴ Se Stephen Gersch, *From Iamblichus to Eriugena: An Investigation of the Prehistory and Evolution of the Pseudo-Dionysian Tradition* (Leiden: Brill, 1978), 1. Se også William Riordan, *Divine Light: The Theology of Denys the Areopagite* (San Francisco: Ignatius, 2008), 19 og 21ff.

¹¹⁵ *Terminus ante quem* for tekstenes tilblivelse er altså 532. I *Corpus* finner vi trosbekjennelsen som ledd i den eukaristiske liturgien, noe som ble innført av Peter Fullo under hans andre periode som patriark av Antiokia, mellom 475 og 477. Dette regnes derfor som skriftenes *terminus post quem*. Se Louth, *Denys the Areopagite*, 9ff.

¹¹⁶ Se Rosemary A. Arthur, *Pseudo-Dionysius as Polemicist. The Development and Purpose of the Angelic Hierarchy in Sixth Century Syria* (Aldershot: Ashgate, 2008), 195f.

¹¹⁷ Se for eksempel Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, 23f.; Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord II*, 146 note 9; og Gorazd Kocijancic, «The Identity of the Areopagite: A Philosophical Approach», i *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*; red. Filip Ivanovic (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011) 3-11.

forbindelsene til teologien i kateketskolen i Alexandria.¹¹⁸ Det er nå vanligst i faglitteraturen å anta at forfatteren var en syrisk munk eller biskop, og det kan se ut til at han henvender seg både til en kristen og nyplatonsk kontekst.¹¹⁹

Frem til renessansen regnet man altså med at *Corpus* var skrevet i det første århundret, av en disippel av Paulus. Mistanken om pseudonymitet kan likevel ha vært mer utbredt enn det vi kjenner til, slik blant andre George Florovsky har antydnet.¹²⁰ Som Andrew Louth har påpekt, var 500-tallet «an age of critical scholarship», hvor man hadde skjerpet den historiske bevisstheten og utviklet kritiske teknikker i forsøk på skjelne mellom autentiske og ikke-autentiske skrifter.¹²¹ Selv om man altså kan ha hatt mistanke om pseudonymitet allerede i senantikken, viser den utbredelse skriftene fikk både i østlig og vestlig kristenhet at man gjenkjente *innholdet* i *Corpus* som genuint kristent, det vil si i samsvar med apostolisk tradisjon. Det kan se ut til at de som fornemmet forfatterens pseudonymitet var mindre interessert i spørsmålet om skriftenes datering, ettersom man anså *teologien* i *Corpus* for å være i tråd med *paulinsk teologi*. Louth sier det slik: «The web of scholarly commentary that surrounded the text, filling the margins of the manuscripts, was there to capture the last drop of honey from the Apostle Paul's convert ...»¹²² Den mottakelsen *Corpus* fikk i den bysantinske verden, skyldes – ifølge Louth – at disse skriftene satte ord på en teologisk tenkning som allerede var kjent der: «... Dionysius came, as it were, to a world that already knew him».

Etter Koch og Stiglmayr har den mystiske forfatteren av skriftene vært omtalt som *Pseudo-Dionysius* eller *Pseudo-Areopagiten*. I nyere forskning omtales han (eller hun) stadig oftere uten prefikset *pseudo-*. Dels fordi forfatterens identitet ikke ser ut til å

¹¹⁸ Eric D. Perl, «Pseudo-Dionysius», i *A Companion to Philosophy in the Middle Ages* (Oxford: Blackwell, 2003), 540, red: J.E. Gracia og T.B. Noone.

¹¹⁹ Perl, «Pseudo-Dionysius», 540; og John Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought* (Crestwood: St. Vladimir Press, 1987) 100.

¹²⁰ Se Golitzin, «'A Contemplative and A Liturgist': Father Georges Florovsky on the Corpus Dionysiacum», 131-161.

¹²¹ Andrew Louth, «The Reception of Dionysius up to Maximus the Confessor», *Modern Theology*, Vol 24: 4 (Oxford, 2008), 574.

¹²² Louth, «The Reception of Dionysius up to Maximus the Confessor», 576.

kunne rekonstrueres historisk, men også som følge av en mer positiv forståelse for bruken av pseudonymer i senantikken. Når forfatteren henspiller på navnet til Paulus' elev fra det første århundret, kan snarere oppfattes som et *hagionym* eller *allonym* enn som et forfalskende pseudonym.¹²³ Mye taler for at pseudonymet ikke er en avspøringsmanøver fra forfatterens side, slik den tidligste Dionysius-forskningen synes å tro, men en åpen alludering til hvordan disse tekstene skal forstås.

Ettersom vi ikke noe annet navn for denne forfatteren, mener jeg det er mest dekkende å bruke denne navneformen, uten prefiks. Jeg omtaler derfor den ukjente og hagionyme forfatteren som *Dionysius* og *Areopagiten*.¹²⁴

Den teologiske visjonen

Dionysius Areopagitens symboltenkning kan ikke forstås utenfor den teologiske helhetstenkningen i *Corpus Areopagiticum*. Vi må derfor se nærmere på noen hovedtrekk i denne teologiske visjonen.

Den store linjen i Dionysius' teologi er bevegelsen fra skapelse til gjenopprettelse. Dionysius bruker selv termene *próhodos* og *epistrofé* – utgåen og tilbakeføring. Alle ting utgår fra Gud og har som sitt mål å vende tilbake til ham. Dionysius følger den klassisk kristne tanken om at mennesket og alt som er til, er skapt av den treenige Gud for å leve i fellesskap med ham; at mennesket er kommet bort fra Gud, og at fellesskapet eller enheten med Gud gjenopprettes i Kristus.¹²⁵ Denne frelsesmodellen er tradisjonell, men får hos Dionysius en original utforming i og med hans forsøk på å utvikle et mer visuelt teologisk språk, hans gjennomførte bruk av estetiske kategorier,

¹²³ Christian Schäfer, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite. An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise On the Divine Names* (Leiden: Brill, 2006), 12-13.

¹²⁴ Den latinske og greske navneformen er henholdsvis Dionysius Areopagites og Dionysios Areopagita.

¹²⁵ Se for eksempel Ep. 8 (1085D) Teologihistorisk går frelsesmodellen tilbake til Romerbrevet 5 (typologien Adam–Kristus) og 11,36. Det er Ireneus av Lyon (100-tallet) som formulerer den i sin lære om *gjenopprettelse, (anakefalaiosis)*. Irenaeus *Adv. Haer.* 5, praef. Dette blir, ifølge J.N.D. Kelly «the grand theme» i patristisk frelsesteologi. Alle fedrene, uansett skoleretning, viderefører recapitulatio-motivet, påpeker han. Ifølge Pelikan tyder både det vi har av liturgisk materiale og andre kirkefedres skrifter på at Irenaeus her gjenspeiler «the mind of the Christian community». J.N.D. Kelly, *Early Christian Doctrines* (London: Black, 1993), 375–376. Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine, Vol. I.* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971) 144.

og dessuten hans vekslings mellom bibelsk og platonsk terminologi, som er utpreget selv i forhold til hans forløpere blant greske kirkefedre.¹²⁶ I den store frelsesbevegelsen – fra skapelse til gjenopprettelse – inngår symbolet som medium og bindeledd for gjenopprettelsen.

Frølse som tilbakeføring (epistrophe)

Prohodos-epistrophe-bevegelsen (som jeg også kommer til å omtale med den tekniske termen «exitus-reditus») kobles videre til tanken om virkelighetens ulike nivåer, både den jødiske dikotomien mellom *det himmelske og det jordiske*, og den greske mellom *det usynlige og det synlige*.¹²⁷ Sentral er også den platonske og jødiske dikotomien mellom *enhet og mangfold*.¹²⁸ Den fullkomment enhetlige Gud skapte verden nettopp som pluralitet, ifølge Dionysius, det vil si som utstrekning i tid og rom. Og alle ting lengter tilbake til den enhet (i mangfold) som finnes i Treenigheten. Målet er tilsvarende at alle disse ulike nivåene (dikotomiene) av virkelighet skal forenes. Som vi skal se, utvirker symbolene en oppstigning (*anagogein*) fra den synlige verdens mangfoldighet til den usynlige verdens enhet eller simplisitet. Målet med oppstigningen omtaler Dionysius og de greske kirkefedre som *teosis*, menneskets guddommeliggjøring.¹²⁹ Teosis er en gave som muliggjøres ved at Gud selv beveger seg fra sin skjulte enhet ut i skaperverkets pluralitet: «God gives himself outward for the sake of the divinization of those who are returned to him».¹³⁰ All guddommelig åpenbaring – både i Skriften, i skaperverket, og i inkarnasjonen – beskrives ved hjelp av denne bevegelsesmodellen. Guds egen utgåen, hans frelsende selvåpenbaring,

¹²⁶ Se særlig kapittel 4.

¹²⁷ Se Jaroslav Pelikan (1997) 27 og 98ff.

¹²⁸ Til den gammeltestamentlige tanken om Guds enhet og relasjonen til verden, se Deirdre Carabine, *The Unknown God: Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena* (Louvain: Peeters Press, 1995)197ff. og særlig 202.

¹²⁹ Dionysius bruker også Proklus' term *ekteosis*. Se Norman Russel, *The Doctrine of Deification in the Greek Patristic Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 2004). Russel drøfter Dionysius spesielt på s. 248-262. En nyere studie over «teosis» i Dionysius Areopagitens teologi, finnes i Vladimir Kharlov, *The Beauty of the Unity and the Harmony of the Whole: The Concept of Theosis in the Theology of Pseudo-Dionysius the Areopagite* (Eugene: Wipf & Stock, 2009).

¹³⁰ DN 9.5 (913A)

muliggjør foreningen med Gud, og *symbola* er en samlebetegnelse for alle sanselige medier eller formidlinger av denne gaven.¹³¹

Teofani og deltakelse

Den nyplatoniske termen *prohodos* erstatter langt på vei skapelsesbegrepet i *Corpus Areopagiticum* – til tross for at Dionysius bryter radikalt med nyplatonismens lære om verdens tilblivelse gjennom emanasjon. Han anvender ikke formuleringen «skapelse av intet», som var etablert i ortodokse miljøer fra 300-tallet av, men fremholder like fullt at verden ble til på eksklusivt vis «av Gud» (*ek theou*), av den Treenige som var før alt det skapte.¹³²

And so it is that the Preexistent is the Source and the end of all things. He is their Source, for he is their Cause. He is their end, for he is the «for the sake of whom». ... He contains beforehand and created everything in a single act.¹³³

Som Louth har påpekt, er ikke Dionysius spesielt interessert i spørsmålet om *hvordan* Gud skapte. Det er forholdet eller relasjonen mellom Gud og verden her og nå som opptar ham, og dette forholdet kan best beskrives ved hjelp av begrepet *teofani*. Verden er en *manifestering* av Gud, og stedet hvor Gud fremtrer for å åpenbare sin herlighet og skjønnhet.¹³⁴ Forholdet mellom Gud og verden som teofani utbroderes særlig i Dionysius' kommentarer til gudsnavnene «det Skjønne» og «det Gode» (*to kalon, to agaton*). Som her, i *Om de guddommelige navn* 4:

In itself and by itself it [God as beauty] is the uniquely and the eternally beautiful. It is the superabundant source in itself of the beauty of every beautiful thing. ... Beauty unites all things and is the source of all things. It is the great

¹³¹ EH 1.4 (376B)

¹³² Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition – from Plato to Denys* (Oxford: Clarendon Press, 1981) 75f.

¹³³ DN 5.10 (825B) Her henspiller Dionysius trolig på både Åp 21,6 og Rom 11,36.

¹³⁴ Louth, *Denys the Areopagite*, 85f. Se også Mother Caroline Canfield Putnam, *Beauty in the Pseudo-Denis* (Washington: The Catholic University of America Press, 1960).

creating cause which bestirs the world and holds all things in existence by the longing inside them to have beauty.¹³⁵

Det som bærer denne teologien om Guds unike skjønnhet og hans nære forhold til verdens skjønnhet, er tanken om deltakelse (*meteksis*). Gud skaper og holder alle ting oppe ved å la dem *delta* i sin egen væren, godhet og skjønnhet.

Deltakelseslæren får også grunnleggende betydning for Dionysius' syn på det sanselige.¹³⁶ Den innebærer at verden og mennesket (i en viss forstand) allerede er i Gud i og med sin blotte eksistens. «The Beautiful is therefore the same as the Good, for everything looks to the Beautiful and the Good as the cause of being, and there is nothing in the world without a share [*meteksei*] of the Beautiful and the Good».¹³⁷ Siden verden er til gjennom deltakelse – både i Guds væren, godhet og skjønnhet – har alt som har eksistens også samtidig *godhet* og *skjønnhet* i en eller annen grad. Alt som er til, har del i Guds skjønnhet, derfor skal ingenting av det skapte foraktes eller overses. Tilsvarende blir et hvert tegn og et hvert symbol viktig, fordi alle ting til sammen åpenbarer Gud i symfonisk samspill. Det gjentakende temaet i denne symfonien er understrekningen av Guds transcendens.¹³⁸

Logos-struktur

En annen måte å si dette på, er at verden eksisterer i kraft av sin logos-struktur. I samsvar med Johannes-prologen, fremholder Dionysius at alt er til gjennom Logos (Kristus). Denne tanken utvikler Dionysius – i samsvar med sine teologiske forbilder Filon, Origenes og Gregor av Nyssa – til en tanke om at Gud er nærværende i det skapte gjennom de *logoi* som Gud nedla i alle ting da han skapte. Disse *logoi* deltar i

¹³⁵ DN 4.7 (704A)

¹³⁶ Standardverket om den patristiske teologien om deltakelse er fremdeles David L. Balàs, *Metousia Theou: Man's Participation in God's Perfections According to Saint Gregory of Nyssa* (Roma: Herder, 1966). For en kritisk fremstilling av Dionysius' deltakelseslære, se Torstein Theodor Tollefsen, *Activity and Participation in Late Antiquity and Early Christian Thought* (Oxford: Oxford University Press) 101ff.

¹³⁷ DN 4.7 (704B) Mine kursiveringer.

¹³⁸ Jf. Dionysius avgrenser mot enhver form for panteisme. «Even to speak of it as 'present in everything' is inaccurate since this does not convey the fact that it infinitely transcends everything and yet gathers everything within it». DN 3.1 (680B) Verden er ikke guddommelig, kosmos er ikke Gud, men hviler tvert imot i Gud.

den ene Logos.¹³⁹ Dionysius selv sier at alle tings logoi er preeksistent i Gud.¹⁴⁰ «They preexist in it, and because of it they exist and come to be».¹⁴¹ Det er på dette grunnlag Dionysius forstår verden som symbolsk og gudsåpenbarende i sitt vesen.

Guddommelig nærvær og transcendens

Som vi sa i innledningen, er Dionysius på samme tid den mest estetiske og den mest apofatiske av senantikkenes kristne teologer. Han sammenholder den nevnte teologien om deltakelse, logosstruktur og Guds nærvær i det skapte med en like radikal teologi om Guds transcendens. Dette paradokset hviler på hans skjelning mellom Guds vesen og Guds energier. Guds vesen – Gud slik han er i seg selv – er helt transcendent og annerledes. Men gjennom energiene – sine bevegelser utover mot det skaptes pluralitet – er han helt nær. Gud er kilden til all væren – men han er samtidig hinsides væren (*hyperousias*). Ifølge Eric Perl, er det siste poenget selve utgangspunktet for Dionysius' filosofi.¹⁴² Og ut fra et platonsk prinsipp om at bare det som har væren er erkjennbart, følger det av læren om Guds *hyperousias* at han (i seg selv) er fullt og helt uerkjennelig, og at han ikke kan gjøres til objekt for menneskets tanke.¹⁴³

Negativ teologi

Ut fra dette teologisk-filosofiske prinsippet fremholder Dionysius at språklige negasjon er den meste adekvate måte å tale om Gud på: Gud er «uten væren», «uendelig», «ikke-erkjennbar» osv. Like fullt vet Dionysius at selv et negativt språk som sier at Gud ikke har væren, også behandler det guddommelige som et konseptuelt

¹³⁹ Om Filon og idélæren hos kirkefedrene, se Harry Austryn Wolfson, *The Philosophy of the Church Fathers: Vol. 1: Faith, Trinity, Incarnation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956) 257ff. En mer inngående studie av Dionysius Areopagitens idélære finnes i Vivian Boland, *Ideas in God according to Saint Thomas Aquinas: Sources and Synthesis*, 94ff.

¹⁴⁰ Se DN 5.8 (824C)

¹⁴¹ DN 4.13 (712B)

¹⁴² Eric Perl, «Pseudo-Dionysius», i *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*; red: Jorge J.E. Gracia og Timothy B. Noone (Oxford: Blackwell, 2006) 540-549.

¹⁴³ Perl skriver at Dionysius selv ikke argumenterer for dette filosofiske utgangspunktet, men at han forutsetter det platonske prinsippet «å være er å være intelligibel» – et prinsipp som går tilbake til Parmenides og Platon. Se Perl, «Pseudo-Dionysius», 540-541. Forståelighet er altså knyttet til væren, og bare finite vesen kan gripes av menneskets tanke. Dionysius deler nyplatonikernes lære om at virkelighetens første prinsipp ikke kan være et finitt vesen. Som kilde til all væren er den Éne/Gode hevet over væren, og dermed også erkjennbarhet. Følgelig er det høyeste vesen ikke tenkbart eller mulig å objektivere.

objekt. Derfor radikaliserer Dionysius den negative teologien i sitt skrift *Mystisk teologi*, når han sier at Gud også transcenderer enhver negasjon.¹⁴⁴ Gud er hinsides uutsigelighet og ikke-kunnskap (*hyperarretos, hyperagnoston*).¹⁴⁵

Liturgisk teologi

Den andre strategien bort fra et språk som konseptualiserer Gud og gjør ham til objekt, finner vi i Dionysius' liturgiske teologi. Dionysius er svært nøye med å unngå systematiske beskrivelser av den transcendenten Guds bevegelse hen mot mennesket. Formen er mer liturgisk enn beskrivende, og Balthasar påpeker at Dionysius nærmest erstatter ordet for «å tale» (om Gud) – det greske *femi* – med *hymnein* (å lovprise, tilbe).¹⁴⁶ *Corpus Areopagiticum* er fra begynnelse til slutt utformet som en hymnisk lovprisning av den transcendenten Gud, slik han åpenbarer seg i det skapte kosmos.

Hierarki

Dionysius forstår dette kosmos som en gudgitt orden, og utformer neologismen «hierarki» (*hierarkia*) for å beskrive denne ordenen. Disse hierarkiene formidler ikke væren, som i nyplatonismen, men er medier for det guddommelige lyset, det vil si kunnskapen om Gud.

A hierarchy bears in itself the mark of God. Hierarchy causes its members to be images of God in all respects, to be clear and spotless mirrors reflecting the glow of primordial light and indeed of God himself.

Også den synlige virkelighet som omgir mennesket er triadisk utformet, i dyrenes, plantenes og mineralenes verden.¹⁴⁷ William Riordan har utformet denne modellen for Dionysius' kosmosvisjon:

¹⁴⁴ MT 1.2 (1000B)

¹⁴⁵ D1.4 (592D)

¹⁴⁶ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 173.

¹⁴⁷ DN 1.5 (593D)

DE DIONYSISKE HIERARKIENE

TEARKIET

Fader
Sønn
Hellig Ånd

(diastema)

DET HIMMELSKE HIERARKIET

Serafim
Kjerubim
Troner

Herredømmer
Makter
Myndigheter

Troner
Erkeengler
Engler

DET KIRKELIGE HIERARKIET

Dåp
Synaksis / Eukaristisk liturgi
Oljekonsekrasjon

Biskop
Prest
Diakon

Munk
Troende
De som skal motta renselsen

HIERARKIET AV LEVENDE VESEN

Dyr
Planter
Mineraler¹⁴⁸

¹⁴⁸ Se William Riordan: *Divine Light. The Theology of Denys the Areopagite* (San Fransisco 2008) 50. Parentesen (diastema), for det store skillet mellom uskapt og skapt, er min markering. I Riordans modell finnes også detaljerte henvisninger til *Corpus Areopagiticum*. Se for øvrig hans drøftelser av kosmologien på s. 47ff. og 113 ff.

Riordans modell er oversiktlig, men kan nettopp derfor også være misvisende. For Dionysius Areopagiten sikter på ingen måte å gi encyklopedisk overblikk over kosmos, som om dette var mulig. Hans kosmologi har snarere en dramatisk karakter, med vekt på den bevegelighet og utveksling som finner sted i kosmos.

En kristen tenker: Areopagiten og platonismen

Dionysius er fremfor alt skriftteolog; han er opptatt av å utlegge og kommentere den bibelske overleveringen, og baserer sine tolkninger på kristne forløpere som Origenes og Gregor av Nyssa.¹⁴⁹ Samtidig er det ingen tvil om den platonske innflytelsen på hans tenkning. I *Corpus Areopagiticum* finner vi direkte og mer implisitte alluderinger til både Platon, Plotinus og Iamblikus; og ikke minst til Proklus, som forfatteren nærmest plagierer i flere passasjer.¹⁵⁰

Denne innflytelsen har fått historikerne til å spørre om innholdet i *Corpus Areopagiticum* skal oppfattes som nyplatonisk filosofi dekket av et tynt slør av kristen teologi, eller om vi her står overfor et genuint kristent verk som på en bevisst måte drar veksler på nyplatonismens tenkning.¹⁵¹ Spørsmålet må ses i sammenheng med det mer generelle spørsmålet om kirkefedrenes forhold til gresk filosofi, og forståelsen av

¹⁴⁹ Se særlig Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, 233ff, 270ff og 285ff.

¹⁵⁰ Han alluderer hyppig til Platon, fremfor alt *Timaeus*; og i sin utlegning om kjærligheten til det skjøne i *Om de guddommelige navn*, bygger han ordrett på Diotimas tale til Sokrates i *Symposium*. DN 2.7. Platon, *Symposium* (211A-B) Dionysius viser dessuten inngående kjennskap til de nyeste teoriene innenfor samtidens nyplatoniske skole i Aten. Gersch, *From Iamblichus to Eriugena*, 1. Det er her snakk om dels rene sitater og dels parafraaseringer uten at det henvises til kildeteksten. Det meste kjente finner vi i DN 4.19-35 (716B-736B), hvor Dionysius drøfter det onde, ved hjelp av parafraaseringer fra Proklus' skrift *Om det ondes eksistens*. Se Andrew Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», i *Language and Negativity. Apophaticism in Theology and Literature*; red: Henny Fiskaa Hägg (Oslo: Novus, 2000) 32. Louth viser også til Ysabel de Andias påvisning av paralleller mellom Proklus og Dionysius' trinitariske teologi, i Ysabel de Andia, «La Théologie trinitaire de Denys l'Areopagite», *Studia Patristica* 32, 278-301.

¹⁵¹ Den førstnevnte oppfatningen finner vi blant annet hos i R.T. Wallis og John Meyendorff. R.T. Wallis, *Neoplatonism* (London: Duckworth, 1995) 160. John Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought* (Crestwood: St. Vladimir Seminary Press, 1975) 99-100. En tidlig representant for denne kritikken er Roland Hathaway, som mener forfatteren av *Corpus* transformerer kristen monoteisme om til nyplatonisk metafysikk. Se Hathaway, *Hierarchy and the Definition of Order in the Letters of Pseudo-Dionysius*; og særlig hans artikkel «Quelques réflexions à propos du Ps.-Denys l'Areopagite et la mystique chrétienne en général», 37-63.

møtet mellom kristendommen og klassisk kultur i senantikken.¹⁵² Historikerne er enige om at forholdet mellom kristendommen og den antikke kulturen fra 300-tallet blir så nært at det langt på vei er dekkende å snakke om en *syntese*. På den ene side finner vi de historikere som ser syntesen som en ren *sammensmeltning*, noe som peker i retning av forestillingen om dette møtet som en *hellenisering* av kristen teologi.¹⁵³ På den andre side finner vi historikere som avviser tanken om hellenisering, og som snakker om en *bevisst* eklektisisme i kirkefedrenes møte med den klassiske tradisjon.¹⁵⁴ For disse historikerne er helleniseringsmodellen problematisk allerede ved at den ser gresk filosofi og kristen teologi som inkompatible størrelser. Man forsøker derfor snarere å påvise den positive forbindelsen, samtidig som man søker å vise hvor kirkefedrene trakk en absolutt grenseoppgang for syntesen. I min lesning av Dionysius står jeg nærmest de historikerne som forsvarer den siste posisjonen, og knytter særlig an til Jaroslav Pelikans, Stephen Gerschs og Andrew Louths arbeid.¹⁵⁵

Måten Dionysius arbeider på i sin applisering av nyplatonismen, kan muligens best beskrives med Pelikans begrep «counterpunctal reading». I boken *What has Athens to do with Jerusalem?* viser han hvordan Augustin og de tre kappadokierne (Basilus, Gregor av Nyssa og Gregor av Nazians) leste skapelsesfortellingene i Bibelens *Genesis* og Platons *Timaeus* i lys av hverandre.¹⁵⁶ Når han omtaler metoden som «kontrapunktisk lesning» knytter han an til teknikken i musikalske komposisjoner hvor

¹⁵² Dette er temaer som har generert en stor mengde litteratur innenfor patristisk forskning. Blant standardverkene kan nevnes Endre von Ivanka, *Plato Christianus: Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1981). Ivanka leser Dionysius som en kristen tenker, se særlig s. 262ff.

¹⁵³ Denne tolkningen går fremfor alt tilbake til den protestantiske dogmehistorikeren Adolf von Harnack, og videreføres av hans etterfølgere helt opp til vår egen tid. Et fremtredende eksempel er den svenske teologen Anders Nygren. Se Alexander Golitzin, «'A Contemplative and A Liturgist': Father Georges Florovsky on the Corpus Dionysiacum», *St Vladimir's Theological Quarterly* 43 (1999): 131-161.

¹⁵⁴ For eksempel hos Jean Daniélou og Henry Chadwick. Jean Daniélou, *Early Christian Thought and the Classical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1984) 1-30. Jean Daniélou, *Gospel Message and Hellenistic Culture* (London: Darton, Longman & Todd, 1973) 39-74.

¹⁵⁵ Jaroslav Pelikan, *Christianity and Classical Culture. The Metamorphosis of Natural Theology in the Encounter with Hellenism* (Chicago: Yale University Press) og *What has Athens to do with Jerusalem* (Michigan: The University of Michigan Press, 1997). Stephen Gersch, *From Iamblichus to Eriugena*; og Andrew Louth, *Denys the Areopagite*.

¹⁵⁶ «De tre kappadokiske fedre» sikter til Basilus av Caesarea (330–379), Gregor av Nazians (ca. 329–389/90) og Gregor av Nyssa (ca. 335–ca. 395). Se min drøfting av Pelikans bok og tanken om kontrapunktisk lesning i Ståle Johannes Kristiansen, «Aten og Jerusalem i kontrapunkt: om kirkefedrenes møte med den klassiske tenkning», i *Norsk Teologisk Tidsskrift* 2008; vol. 109 (2) 140-158.

to *selvstendige* stemmer samspiller («Timaeus and Genesis in Counterpoint»)¹⁵⁷ Det avgjørende her er tanken om *selvstendighet*, for det er snakk om en interaksjon mellom de to tradisjonene – ikke syntese i betydning *sammensmeltning*. Skulle man snakke om et kontrapunkt for Dionysius' samlesning er logosteologien, måtte det være tanken om at all sannhet kommer fra Gud.

I mer direkte tilknytning til temaet Dionysius og platonismen, har Louth problematisert de implisitte premissene for spørsmålet ovenfor. Han mener modeller som opererer med kulturell dualisering mellom «platonsk» og «kristent» i senantikken overser et historisk faktum: «[...] by the end of the fifth century educated Greek Christians and pagan philosophers had much in common, because they *shared a culture*».¹⁵⁸ Dette ble avgjørende også for deres utforming av det teologiske og filosofiske språket, hvor flere av de samme termene og uttrykkene er felles – noen ganger med likt, andre ganger med ulikt meningsinnhold. Christian Schäfer utdyper samme anliggende når han sier at Dionysius, i likhet med andre kirkefedre som ønsket å uttrykke seg i form av samtidens vitenskapelige språk, måtte gripe til platonismen som representerte «the standard nomenclature for philosophy and science».¹⁵⁹

Så hvordan anvender Dionysius de platonske termene og språklige modellene i sin tenkning? Vi har allerede sett at den nyplatonske termen *prohodos* er sentral for ham. Men Dionysius gir *prohodos* et helt nytt meningsinnhold, ettersom termen tilpasses den tradisjonelt kristne teologien om skapelsen og verdens opprettholdelse: troen på én Gud som har skapt alle ting. Dionysius er tydelig fascinert av den nyplatonske fremstillingen av virkeligheten hvor alt har sin kilde i den Éne, og alle ting er relatert til den Éne og forbundet med hverandre gjennom en harmonisk og hierarkisk orden hvor hvert nivå av virkeligheten deltar i nivået over. Plotinus skjelnet mellom tre

¹⁵⁷ Pelikan, *What has Athens to do with Jerusalem*, 25.

¹⁵⁸ Louth, *Denys the Areopagite*, 23. Se også Christoph Marksches, som underbygger Andrew Louths tanke om en mer integrert forståelse av forholdet mellom kristendommen og antikk kultur. Christoph Marksches, «Antiquity and Christianity or: the unavoidability of false Problems», i *Beyond Reception: Mutual Influences between Antique Religion, Judaism, and Early Christianity*, red: David Brakke, Anders-Christian Jacobsen and Jörg Ulrich (Frankfurt: Peter Lang, 2006).

¹⁵⁹ Schäfer, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite*, 6.

hypostasen: *den Éne, Intelligens og Sjæl*, hvor den første er hevet over all væren, mens to siste innehar en viss pluralitet, slik at de individuelle sjeler kan delta i hypostasen *Sjæl*, som igjen deltar i *Intelligens* og så videre.¹⁶⁰ Det store spørsmålet var imidlertid hvordan man skulle forstå den Énes relasjon til det som kommer fra den Éne – hvordan den Éne som hevet over all væren relaterer seg til alt annet som har eksistens gjennom den Éne, uten at dennes enhet kompromitteres. Proklus løser dette ved å innføre det han kaller «henader» på samme nivå som den Éne.¹⁶¹ Henadene er kopier av den Énes enhet og er forenet med den Éne uten at denne mister sin transcendent enhet; for verden får sin eksistens fra den Éne gjennom henadene. For en kristen tenker som Dionysius, er denne løsningen problematisk på flere måter. For det første står den i fare for å utviske det fundamentale skillet mellom Guds transcendens og den skapte verden. For det andre leder den til religiøs polyteisme.¹⁶² Derfor anvender Dionysius termene *prohodos* og *meteksis* på en måte som blokkerer disse avsporingene. Han søker å sammenholde gudsnavnene «Væren selv» (Guds nærhet til det skapte) med «Kilde til væren» (Guds transcendens i forhold til det andre som har eksistens).

Resultatet blir en paradoks-sentrert teologi basert på den grunnleggende skjelningen mellom Guds vesen og energier (se ovenfor). Gud er radikalt transcendent og annerledes alt det skapte, og samtidig er alt det skapte til gjennom deltakelse i de guddommelige *energiene (energeia)*.¹⁶³ Hos Dionysius forstås inkarnasjonen i lys av denne «modellen» – som en guddommelig overskridelse (egentlig nedstigning, *kenosis*) av skillet mellom skapt og uskapt, hvor den uskapte forblir uskapt samtidig

¹⁶⁰ *Enneader* III,4 og V,1.3. Se John Bussanich, «Plotinus' metaphysics of the One», og Dominic J. O'Meara, «The hierarchical ordering of reality in Plotinus», begge i *The Cambridge Companion to Plotinus*, red: Lloyd P. Gerson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 38-65 og 66-81.

¹⁶¹ Denne løsningen mener han å finne dekning for i Platons *Parmenides*; se Proklus, *Platonsk teologi* 4.3. Jf. Louth, *Denys the Areopagite*, 83f.

¹⁶² Se Louth, *Denys the Areopagite*, 84ff.

¹⁶³ Energiene er også Gud, men ikke slik han er i seg selv (Guds vesen) – de er hans bevegelser utover i den skapte verden. Målet med den store skapelses- og frelsesbevegelsen er enhet med Gud, men mennesket kan aldri bli ett med Guds vesen. Som Vladimir Lossky påpeker, ville dette innebære av Gud ikke lenger var treenig men «myriupostatos», en myriade av hypostasen: «He would have as many hypostases as there would be persons participating in his essence». Vi blir fullt og helt forenet med ham gjennom energiene, som er ett med Gud slik han er i seg selv. Mennesket blir guddommelig av nåde, det vil si *kat'energeian*. Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, 70.

som han tar opp i seg det skaptet pluralitet i Sønnens menneskebliven. Tilsvarende følger Dionysius' tolkning av symbolene dette inkarnatoriske mønsteret av nedstigning og tilbakeføring. Derfor er den nevnte avgrensningen mot nyplatonismen avgjørende for vårt tema: Symbolene ses hos Dionysius som teofanier, det vil si åpenbaringer av Gud, og nærmere bestemt åpenbaringer av den guddommelige bevegelsen fra enhet til mangfold – og tilbake til enhet.

Corpus Areopagiticum kan ses som et av den kristne senantikkenes mest storslagne forsøk på en samlesning av kristen og gresk tenkning. Forfatteren gir oss et hint om denne intensjonen nettopp gjennom sitt valg av pseudonym. Paulus blir forbildet for forfatterens undeliggende tanke om at det finnes gudgitte sannheter også utenfor Kirken og den bibelske åpenbaringen. Med pseudonymet «Dionysius Areopagiten», alluderer han til Paulus' tale på Areopagos i Aten, og flere nyere Dionysius-fortolkere har tatt til orde for at en sympatisk forståelse av pseudonymiteten (pseudonymet som hagnonym og allonym) er avgjørende for en akdekvat lesning av *Corpus*.¹⁶⁴ Charles M. Stang har argumentert for at «the pseudonym and the influence of Paul constitute the best interpretative lens for understanding the *Corpus Dionysiaca*».¹⁶⁵ *Corpus* må leses i lys av hele det nytestamentlige materialet, og forfatterens kristne forløpere, men de oversikter som er gjort over sitater fra og parafraseringer over nytestamentlige skrifter i *Corpus*, viser at forfatteren refererer oftere til Paulus (de tekster han anså som paulinske¹⁶⁶) enn til de fire Evangelierne til sammen, og oftere enn til hele det samlede johanneiske tekstmaterialet i Det nye testamentet.¹⁶⁷ Stang mener at forfatteren av *Corpus* vender seg til Paulus – og særlig Paulus på Areopagos – som apostolisk

¹⁶⁴ Schäfer, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite*, 19. Charles M. Stang, «Dionysius, Paul and the Significance of the Pseudonym», i *Modern Theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008), 541 ff.

¹⁶⁵ «By way of the pseudonym and the shadow of Paul, therefore, the author actually tells us how to interpret his own debt to Neoplatonism.» Stang, «Dionysius, Paul and the Significance of the Pseudonym», 14.

¹⁶⁶ I likhet med sine samtidige, trodde forfatteren av *Corpus* at Paulus var forfatter av alle de kanoniske brevene som bærer hans navn, muligens inkludert Hebreerbrevet. Se Stang, «Dionysius, Paul and the Significance of the Pseudonym», 12.

¹⁶⁷ Se Rorem og Luibheids «Index to Biblical Allusions and Quotations», i *Pseudo-Dionysius, The Complete Works*, 294-304. For Stang dreier forbindelsen mellom Paulus og forfatteren av *Corpus* seg først og fremst om deres positive oppfatning av menneskets naturlige gudserkjennelse. I talen på Areopagos viser dette seg i form av en varsom men direkte anknypning til gresk tradisjon. Talen ble viktig nettopp fordi den holdes i Athen, sentrum for den greske filosofiske lærdomstradisjon, og sete for Platons akademi og for Platons arvtakere (*diadokhoi*), fremfor alt Proklus.

forbilde for den applisering og underordning av den pagane visdommen som er hans eget teologiske ideal.¹⁶⁸

Det fremgår av tekstene i *Corpus* at forfatterens bruk av dette nomenklaturet er basert på kritisk gjennomtenkning – etter forbilde fra kappadokiernes *samlesning* av bibelsk og platonsk terminologi. I likhet med disse *transformerer* han de platonske begrepene og gir dem ny mening gjennom sin integrering av dem i en kristen virkelighetsoppfatning som *samsvarer med* de kristne sentraldogmene om skapelsen av intet, et trinitarisk gudsbilde og inkarnasjonens dramatiske nyhet. Derfor er det ikke lenger dekkende å omtale disse begrepene som «platonske», og likeså misvisende å bruke den innarbeidede termen «kristen platonisme». Den yter ikke rettferdighet mot noen av tradisjonene, hverken mot originaliteten i kristen teologi eller originaliteten i platonismen. Man kan nok snakke om en *syntese* av platonsk og kristen terminologi hos kirkefedrene, men bare om man er seg bevisst innovasjonen og kompleksiteten i denne syntesen. Gerhart Ladner sier det slik i sin omtale av *Corpus Areopagiticum*: «This too is Platonism, but a Platonism not only Christianized but also broken through a complex prism of Neoplatonic and Pseudo-Dionysian facets».¹⁶⁹ Jaroslav Pelikan og Stephen Gersh går lengre og taler om en «metamorphosis» av det platonske i kristen teologisk terminologi. Louis Bouyer på sin side understreker den *kristne originaliteten* i den dionysiske syntesen: «We can discern the marks of a whole series of influences, sometimes word for word, yet all, as with Evagrius, are recast into an astonishingly personal synthesis».¹⁷⁰

Dionysius anvender platonske begrep og tankemodeller på en måte som har til hensikt å avdekke ukjente meningslag i Skriften selv og åpner for innsikter som ellers ville blitt oversett. Denne «kontrapunktiske lesningen» av det platonske og bibelske legger

¹⁶⁸ Bakgrunnen kan delvis være den anklage som forfatteren – i sitt 7. brev – sier han har blitt utsatt for som følge av sin anvendelse av gresk filosofi. Han henvender seg i det brevet til Paulus for å få hjelp til å tilbakevise disse anklagene, som han sier kommer fra sofisten Apollophanes. Ep 7.2 (1080B).

¹⁶⁹ Gerhart B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», i *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art* (Roma: Storia e Letteratura, 1983) 82.

¹⁷⁰ Louis Bouyer, *The Spirituality of the New Testament and the Fathers* (Kent: Burns and Oates, 1982) 395.

til rette for en nytenkning som er *originalt dionysisk og samtidig genuint kristen*. Vi skal i neste kapittel se hvordan denne nytenkningen slår inn i hans symboltenkning.

3 Symbolet som konkret uttrykk for det guddommelige

«Et symbol [*symbolum*] er en samling synlige former som anskueliggjør usynlige ting», skriver Hugo av St. Viktor (1096-1141) i sin kommentar til Dionysius' skrift *Om de himmelske hierarkier*.¹⁷¹ Dette forsøket på definisjon av symbolbegrepet er langt på vei dekkende for Dionysius' egen oppfatning av det greske *symbolon*. I *Corpus Areopagiticum* anvendes *symbolon* og flertallsformen *symbola* om alle former for visualisering av det usynlige, alle sanselige uttrykk for det oversanselige. Samtidig konkretiserer Dionysius symbolbegrepet i retning av to bestemte interesseområder: Bibelens språklige symboler og liturgiens sakramentale symboler. I skriftene *Om de guddommelige navn* og *Om de himmelske hierarkier* sikter *symbola* til de bibelske navnene for Gud og Bibelens språklige bilder for englene. I skriftet *Om de kirkelige hierarkier* sikter den samme termen til liturgien som symbol, nærmere bestemt den liturgiske dramaturgien som kinetisk bilde på guddommelige realiteter.¹⁷² Vi skal se nærmere på disse utlegningene av språklige og liturgiske symboler i neste kapittel (kap 4). Først vil jeg gi en mer generell introduksjon til Dionysius' symboltenkning ut fra en av de kortere tekstene i *Corpus Areopagiticum*, nemlig hans niende brev (*Epistula 9*), og dessuten antyde en plassering av den dionysiske symboltenkningen i forhold til de tanketradisjoner han står i dialog med.

Epistula 9: Om symbolsk teologi

Dionysius Areopagiten henviser flere steder til et tapt (eller fiktivt) skrift med tittelen *Symbolsk teologi*, hvor han skal ha drøftet de symboler for Gud som er knyttet til sanselig perspesjon.¹⁷³ Både Paul Rorem og Eric Perl har argumentert for at Dionysius' niende brev er en sammenfatning av dette skriftet; og ut fra en lignende tese gjorde Edith Stein i sin tid et forsøk på å rekonstruere hele *Symbolsk teologi* på

¹⁷¹ *Commentar. In Hierarchiam Coelestem S. Dionysii Areopagitae* 2 (PL 175, 941B): «symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem».

¹⁷² Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 5 og 49ff.

¹⁷³ CH 15.6 (336A), DN 1.7 (597B), DN 4.5 (700C), DN 13.4 (984A), MT 3 (1033A), Ep. 9.1 (1104B), og Ep. 9.6 (1113B).

grunnlag av *Epistula 9*.¹⁷⁴ I alle tilfeller gir det niende brevet – som er det lengste av Dionysius' brever – en god didaktisk introduksjon til de prinsippene for Dionysius' symboltenkning som er mer integrerte og uttalte i resten av *Corpus*. Brevet er derfor et egnet sted å begynne vår drøfting av symbolbegrepet og den dionysiske symboltenkningen. I åpningen av *Ep 9* finner vi følgende distinksjon:

Theological tradition has a dual aspect, the ineffable and mysterious on the one hand, the open and more evident on the other. The one resorts to *symbolism* and involves initiation. The other is *philosophical* and employs the method of demonstration. (Further, the inexpressible is bound up with what can be articulated.) The one uses persuasion and imposes the truthfulness of what is asserted. The other acts and, by means of a mystery which cannot be taught, it puts souls firmly in the presence of God.¹⁷⁵

Den teologiske tradisjonen, som i Dionysius' vokabular sikter til *den bibelske overleveringen*, sammenholder altså to metoder eller to tilnærminger til sannheten den formidler. Den ene er filosofisk og kjennetegnes av åpen refleksjon, mens den andre er mystisk og anvender symboler. Den ene har som mål å overbevise, mens den andre har som mål å virke enhet med det guddommelige. Dette kan minne om skjelningen mellom *bokstavelig* og *åndelig mening* i patristisk bibeleksegese, men Dionysius' distinksjon mellom filosofisk og mystisk sikter ikke til en samtidighet som finnes i alle bibeltekster, snarere dreier det seg om to forskjellige typer tekster i Bibelen.¹⁷⁶

Termene *filosofisk (filósofos)* og *åpen/demonstrerende (apodeiktikos)* metode er sjeldne hos Dionysius, og alluderer muligens til den aristoteliske logikkens

¹⁷⁴ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 49; Perl, *Theophany*, 101. Edith Stein, *Wege der Gotteserkenntnis: Studie zu Dionysius Areopagita und Übersetzung seiner Werke*; i Edith Stein Gesamtausgabe (Freiburg: Herder, 2003) 22-77.

¹⁷⁵ Ep. 9.1 (1105D) Mine kursiveringer. Her knytter jeg særlig an til Paul Rorems grundige drøfting av denne passasjen i Rorem, *Pseudo-Dionysius*, 50-54.

¹⁷⁶ Jf. Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 51. For nærmere drøftinger av ulike tolkningsmetoder i oldkirkelig eksegese, se Manlio Simonetti, *Biblical Interpretation in the Early Church: An Historical Introduction to Patristic Exegesis* (Edinburgh: T&T Clark, 1994) 11f. og 44ff; og Robert M. Grant og David Tracey, *A short History of the Interpretation of the Bible* (Surrey: SCM Press, 1984) kap. 5, 6 og 7. Se også Frances M. Young, *Biblical Exegesis and the Formation of Christian Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

*demonstrerende syllogisme (ho apodeiktikós syllogismós).*¹⁷⁷ Dionysius fremholder at det her er snakk om en metode som anvender filosofisk bevisføring, en metode som skal overbevise leseren gjennom det som sies *på en direkte måte*. Men Dionysius er lite interessert i denne bibelske metoden. Hele fokuset i *Ep. 9* – og i *Corpus Areopagiticum* i sin helhet – ligger på den symbolske metoden, eller på det Dionysius omtaler som *symbolsk teologi*. Hva er særegent for metoden eller tilnærmingen i denne teologien?

Ifølge Dionysius' utlegning i *Ep. 9* kjennetegnes symbolene alltid av en dualitet mellom ytre absurditet og indre mening. Han viser til skriftet *Symbolsk Teologi*, hvor han altså skal ha drøftet de symboler for Gud som er knyttet til på sanselig persepsjon, symboler som han sier må virke oppsiktsvekkende for «mannen i gaten». Når de som ikke har fått den nødvendige opplæring, leser Skriften, må disse oppfatte «fedrenes uutsigelige visdom» som absurd ettersom de kun ser de ytre symbolene disse forfatterne bruker.¹⁷⁸ Dionysius nevner en hel rekke slike «absurde», sanselige symboler, som når Skriften taler om at Gud avler (Sønnen) på kroppslig vis; eller at Sønnen omfavnes av det guddommelige skjød; at Ånden pustes ut av Guds munn; eller når mer fysiske bilder som trær, blader, blomster og røtter blir brukt om det guddommelige.¹⁷⁹ Disse symbolene er åpenbarende bilder (*ekfantorikas hierografias*) og tilsløringer (*problestai*) som de bibelske forfatterne bruker for å skjule det mennesket overhode ikke har forutsetning for å tale om (og forstå), det som i seg selv er uutsigelig (og ubegripelig), sier Dionysius.¹⁸⁰ Symbolene skjuler den indre meningen, og det er nødvendig å *avdekke* disse symbolene, sier han – for å forstå dem og for å nå frem til den indre sannheten. Med *symbolsk metode* sikter altså Dionysius både til Skriftens bruk av symboler som tilsløring av det uutsigelige, og til den avdekning av symbolene som han har utarbeidet særlig i *Symbolsk teologi* og som han gjengir her og andre steder i *Corpus*. Avdekning sikter i denne sammenheng til

¹⁷⁷ Se Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 50. Rorem viser til Aristoteles' *Analytica Posteriora* 74B 10.

¹⁷⁸ Ep. 9.1 (1104B)

¹⁷⁹ Ep. 9 (1105A); jf. Sal 2,7 eller Sal 110,3; Joh 1,18; Sal 33,6; Hos 14,8; Gen 2,9; Åp 2,7 og Joh 15,1; Jes 27,6; Jes 11,1; Jes 53,2.

¹⁸⁰ Ep 9.1 (1105A) og (1105C)

tolkningen eller den mystisk-teologiske utlegningen av symbolene. Ordet Dionysius bruker for «tilsløringer» kommer av verbet *probállein*, som betyr «kaste frem», «presentere» eller «fremstille». Som vi skal se i kapittel 6, kan verbet også bety det motsatte hos Dionysius: «å skjerm» eller «beskytte». Termen *probebléstai* får dermed frem Dionysius' anliggende om en samtidig tosidighet i symbolene.¹⁸¹

Skriftens bruk av symboler omtales altså som et slør som dekker den indre, uutsigelige meningen. Men Dionysius kan også bruke begrepene omvendt, ved å si at symbolene *representerer det som er skjult*. Denne dobbeltheten er bevisst. Her i *Ep. 9* beskriver han den på følgende måte:

There are also those other sacred pictures boldly used to represent God, *so that what is hidden may be brought out into the open* and multiplied, what is unique and undivided may be divided up, and multiple shapes and forms be given to what has neither shape nor form. All this is to enable the one capable of *seeing the beauty hidden within these images* to find that they are truly mysterious, appropriate to God, and filled with great theological light.¹⁸²

I denne passasjen finner vi flere dionysiske nøkkeltermer og -formuleringer. Vi merker oss for det første at bildene (det vil si symbolene) ses som *synliggjøringer* av det som er skjult til stede i bildene. Symbolene gir videre *form* til det som i seg selv er *uten form*. De er *mangfoldiggjøringer* av noe som er *udelelig* i sin enhet og som på denne måten blir gjort tilgjengelig for oss mennesker, ifølge Dionysius. Samtidig er symbolene egentlig *mystiske* idet de inneholder det Dionysius omtaler som *teologisk lys* (*tou theologikou fotos*). Symbolene er upassende betegnelser som Skriftens forfattere bruker om Gud, sier Dionysius lengre oppe, mens han her sier at de nettopp

¹⁸¹ Eric Perl viser til denne bruken av termen hos Plotinus, i *Ennadene* I.6.9.37-39: «That which is beyond this we call the nature of the Good, having the beautiful held as a screen [*probebleménon*] before it.» Den doble betydningen er ikke helt opplagt her, men Perl mener den er sannsynlig ut fra Plotinus' lære om at formene, eller det skjønne, både manifesterer og skjuler det Gode. *Enn.* VI.7.16.1 og V.5.12.36-38. Perl, *Theophany*, 105 og 136.

¹⁸² Ep. 9.1 (1105C) Mine kursiveringer.

er *passende* fordi de *skjuler*. La oss se litt nærmere på hver av disse nøkkelformuleringene.

Dionysius understreker altså at vi ikke må lese Skriften slik de uinnvidde gjør, det vil si at vi ikke må tenke at Gud selv virkelig er slik de absurde sanselige symbolene beskriver ham. Dionysius sier ikke helt konkret hva denne hermeneutiske bevegelsen fra symbolenes ytre til deres indre mening består i, men vi får et visst inntrykk gjennom de ulike formuleringene han bruker: «We have therefore to run counter to mass prejudice and we must make the holy journey to the heart of the sacred symbols», sier Dionysius.¹⁸³ Målet er å trenge bak det ytre sløret, sier han, og samtidig understreker han at vi ikke må undervurdere betydningen av symbolenes ytre mening, for «they are the manifest images of unspeakable and marvelous sights».¹⁸⁴ Symbolene manifesterer på synlig vis noe som er utsigelig (og uviselig i seg selv), og muliggjør en visjon som Dionysius anser som mer *mystisk*.¹⁸⁵ Denne tanken om en visjon av det usynlige gjennom det synlige, står helt sentralt hos Dionysius, og han beskriver den mer inngående i skriftet *Mystisk teologi*.¹⁸⁶ Der kan man få inntrykk av at symbolene spiller en preliminær rolle i oppstigningen, og at de blir overflødige på de høyeste stadiene, slik blant andre Andrew Louth har påpekt.¹⁸⁷ Den tolkningen skal vi drøfte mer kritisk i kapittel 6.

I denne omgang skal vi se nærmere på hvordan Dionysius beskriver symbolene som sansliggjøringer i *Epistula 9*, hvordan han utbroderer de nevnte nøkkeltermene i sitatet ovenfor. Formbegrepet utdypes i en kommentar til Bibelens mange varianter av metaforen *ild* og *lys*, hvor disse representerer både englene og Gud gjennom «en

¹⁸³ Ep 9.2 (1108C)

¹⁸⁴ Ep 9.2 (1108C)

¹⁸⁵ Denne siste formuleringen finner vi igjen hos Johannes av Damaskus – den store ikonforsvareren på 700-tallet – som siterer *Corpus Areopagiticum* flere ganger i sine skrifter mot ikonoklastene. I den samlingen av sitater (*Florilegia*) som følger disse skriftene, siterer han dette stedet i Ep. 9.2, og dessuten tre andre steder: DN 1.4 (592B4-12), EH 1.2 (373 A9-B3), og Ep. 10. *Florilegia* 5.1.28; 1.30; 1.32; 3.43. Se Louth, «St Denys the Areopagite and the Iconoclastic Controversy».

¹⁸⁶ Her er Dionysius tydelig inspirert av Origenes. Se Henri Crouzel, *Origen* (Edinburgh: T&T Clark, 1989) 130-133. Jf. Golitzin om Dionysius og Origenes i Alexander Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, 276ff.

¹⁸⁷ Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 22.

kollasj av former» (*poikilais morfais*).¹⁸⁸ Her er vi tilbake til en formulering som ligner den Hugo av St. Viktor brukte om symbolene i sin kommentar til *om de himmelske hierarkier* – tanken om at det som egentlig er uten form viser seg gjennom flere multivalente – og til og med motstridende – former. Det greske ordet *poikilais* kan også oversettes med «variasjon» – en variasjon av former, altså. Denne variasjonen av bildebruk og former er et gjentakende poeng hos Dionysius. Ingen bilder eller symboler er selvtilstrekkelige, men kan, dersom de sammenholdes med andre bilder, åpenbare sannheter om det som er skjult i seg selv. Dionysius sier i samme avsnittet at de hellige symbolene (de språklige bildene for englenes natur) er åpenbarende *tegn* for disse himmelske realitetene. Vi ser dermed at Dionysius' symbolbegrep nærmer seg det teologiske sakramentbegrepet, slik særlig Alexander Golitzin har påpekt.¹⁸⁹ Symboltenkningen knyttes nettopp til inkarnasjonen og til sakramentene når Dionysius drøfter åpenbarings symbolske karakter. For det første anser han Jesu bruk av lignelser som en undervisning gjennom symboler. For det andre sier han at Jesus selv anvender «bordets symbolikk» når han innstifter eukaristien.¹⁹⁰ Dette utdyper Dionysius i sitt skrift *Om de kirkelige hierarkier*.¹⁹¹

Hvorfor åpenbarer Gud seg på denne måten? Dionysius forstår både den språklige og den sakramentale åpenbaringen i lys av et kjent motiv fra Paulus, fortolket på en måte som minner om Origenes' tanke om «guddommelig pedagogikk». ¹⁹² «The divine Wisdom therefore makes ready two kinds of nourishment, the one solid and stable, the other liquid and flowing», skriver Dionysius.¹⁹³ Dette må ses som en parallell til symbolenes dualitet mellom ytre og indre, og både den flytende føden og de ytre absurditetene er gitt til dem som enda ikke er forberedt på å motta den faste føden og symbolenes indre, åndelige sannhet. Hos Dionysius er det vel å merke avgjørende at begge deler gis på samme tid: «the divine things are shared with the intelligent

¹⁸⁸ Ep 9.2 (1108C-D)

¹⁸⁹ Golitzin, *Et in trino ad altare dei*, 27.

¹⁹⁰ Ep 9.1 (1108A)

¹⁹¹ Se kapittel 5.

¹⁹² Henri Crouzel, Origen, 88 og 106-107.

¹⁹³ Ep 9.3 (1109B); 1. Kor 3,2.

workings of sense perception». ¹⁹⁴ Dionysius endrer matmetaforen i retning av det visuelle: erkjennelsen av det åndelige kommer til oss gjennom øynene, sier han. ¹⁹⁵ I likhet med Origenes, ser Dionysius menneskets grunnleggende problem etter fallet i nær sammenheng med den tapte evnen til å se, altså den opprinnelige visjonen av det åndelige som mennesket hadde i paradiset. ¹⁹⁶ Etter fallet kan ikke mennesket lenger nærme seg det åndelige uten gjennom det sanselige. Derfor gis symbolet som en gave til mennesket i dets etterparadisiske tilstand, som et medium eller bindeledd til det åndelige. Symbolet bringer sammen det som er blitt adskilt ved fallet: ånd og materie. Og (som vi så i sitatet ovenfor): i motsetning til den filosofiske metoden, som åpenbarer ved å forklare, er åpenbaringen gjennom symbolet noe som skal virke enhet: «it puts souls firmly in the presence of God».

Som Paul Rorem har påpekt, utdypes Dionysius kontrasten mellom de to bibelske metodene (filosofisk og mystisk metode) treffsikkert ved hjelp av et rikt vokabular. Rorem fremhever her fire par adjektiver: «The open and more evident is sharply distinguished from what cannot or should not be spoken and is therefore mysterious and secretive, or ‘mystical’». Rorem mener termen «mystisk» viser til en generell åndelig tilsløring, mer enn til en personlig gudserfaring, slik termen brukes i senere kristen mystikk. ¹⁹⁷ Selve dialektikken mellom det åpenbare og det skjulte i Dionysius’ teologi utdypes ikke hos Rorem – hverken her eller de andre stedene hvor han viser til tanken om tilsløring. Dionysius selv skriver:

But, let us not suppose that the outward face of these contrived symbols exists for its own sake. Rather, it is the protective garb of the understanding of what is ineffable and invisible to the common multitude. ¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ep 9.4 (1112A)

¹⁹⁵ Se for eksempel CH 1.2; EH 2.3.2.

¹⁹⁶ Crouzel, *Origen*, 87ff. og 130f.

¹⁹⁷ Rorem 50-51. Her viser Rorem til Vannestes studier i Jan Vanneste, «La théologie mystique du pseudo-Denys l’Areopagite», i *Studia Patristica* (Texte und Untersuchungen, 80) 5 (Berlin: Akademie-Verlag, 1962) 406-7; og Jan Vanneste, *Le Mystère de Dieu: Essai sur la structure rationnelle de la doctrine mystique du pseudo-Denys l’Aréopagite* (Brussel: Desclée de Brouwer, 1959) 47.

¹⁹⁸ Ep 9.1 (1105C)

Igjen bruker Dionysius *probelestai*, tilsløring – her oversatt som «beskyttende klesdrakt». Det som er skjult eller hemmelig og usynlig (*probelestai de tes aporetou kai ateatou*) beskyttes gjennom symbolenes sanselighet. Vi kan spørre: mot hvem beskyttes symbolene? Dionysius sier her at det er mot de uinnvidde – mot «mengden» (*tois pollois*). Rorem fokuserer nærmest utelukkende på dette aspektet ved tilsløringen – den såkalte *disiplina arcani*.¹⁹⁹ Selv mener jeg Perl har rett i at dette bare er halve bildet, og ikke engang det mest interessante aspektet ved tilsløringen.²⁰⁰ Den er nemlig også gitt for de troendes skyld, for selv de det er gitt å se bak mysterienes sanselige ytre, kommer til kort overfor Guds skjulte vesen. Tilsløringen kommer disse til hjelp nettopp som en form for åpenbaring.

Vi har fått et første inntrykk av hva som ligger i Dionysius' symbolbegrep: symbolet forstås både som et sanselig uttrykk for noe som langt overgår det sanselige, og som et medium for foreningen med det guddommelige. Med en slik oppfatning plasserer Dionysius seg i forhold til både filosofiske og teologiske forløpere, i en historisk utvikling av symbolbegrepet og forståelsen av symbolets rolle i den menneskelige erkjennelsen. La oss se nærmere på denne forhistorien.

Dionysius og utviklingen av antikkens symbolbegrep

Dionysius' symboltenkning kan langt på vei leses som et bidrag til den *nyplatoniske* utviklingen av det klassiske symbolbegrepet. Han står i kontinuitet med den nyplatoniske tradisjonen i den forstand at han både arver en bestemt erkjennelse av symbolet og et terminologisk apparat derfra; begge deler gjør det mulig for ham å oppdage og utlegge Bibelens egen symbolverden.

¹⁹⁹ *Disiplina arcani* er teknisk term for den kristne praksis hvor bare dømte kristne kunne delta i sakramentene. Hverken ikke-kristne eller katekumenene fikk tilgang til kunnskapen om og mottakelsen av de helligste mysteriene (sakramentene). Først når man hadde mottatt dåpen og eukaristien, fikk de nydømte lære den dypeste betydningen av det de hadde tatt del i. Se Louth, *Denys the Areopagite*, 56.

²⁰⁰ Perl, *Theophany*, 106.

Ifølge Peter T. Struck kulminerer utviklingen av antikkens symbolbegrep på 400-tallet, med nyplatonikeren Proklus.²⁰¹ Den mer avanserte forståelsen som vokser frem på denne tid av *symbolon* som «a term that means a sign with deeply spiritual and even mystical meaning» kommer ifølge Gerhart Ladner til utfoldelse noen tiår senere hos Dionysius.²⁰² Symboltenkningen hans er, som vi skal se, ikke bare inspirert av gresk tradisjon, men også av den senantikke, syriske tenkning om symboler – en tradisjon som står nærmere jødisk og bibelsk tanketradisjon enn gresk filosofi.

Opprinnelig var det greske *symbolon* en teknisk term for et tegn som hadde med ihukommelse og gjenkjennelse å gjøre.²⁰³ *Symbolon* går tilbake til verbet *symballein* som har en rekke betydninger. Struck har argumentert for at betydningen «å samtykke» er den mest sentrale i forhold til symbolbegrepet – ikke betydningen «å kaste sammen» eller «føre sammen» som det ofte vises til i symbolhistoriske håndbøker. Symbolet var først og fremst en innretning som skulle forsegle enigheten innenfor diplomati eller handelsvirksomhet.²⁰⁴ I klassisk tid er dette den vanligste konteksten for nøytriumsformen *symbolon*, hvor ordet sikter helt konkret til den ene halvdel av et objekt av terracotta eller annet materiale som var delt i to og gitt til to parter for at de senere skulle gjenkjenne hverandre.²⁰⁵ Som Struck påpeker, er denne definisjonen av *symbolon* (forstått som et slags «pass») klargjørende, men samtidig for beskjeden når man ser på den omfattende virkningshistorien symbolbegrepet har fått helt frem til vår egen tid som «a master concept of figuration».²⁰⁶ Han trekker derfor frem to andre opprinnelige kontekster som kan forklare både hvordan termen fikk et

²⁰¹ Peter T. Struck, «Symbol and Symbolism», i *Encyclopedia of Religion* (New York, 2005) 8906ff; og Peter T. Struck, *Birth of the Symbol* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004).

²⁰² Gerhart B. Ladner, «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison», i *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected studies in History and Art* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983) 241. Ladner peker på at de ulike meninger vi fremdeles knytter til termen *symbol* går tilbake til både førkristen og kristen antikk.

²⁰³ Hans-Georg Gadamer vektlegger denne betydningen av symbol i sitt essay «The Relevance of the Beautiful», i Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) 31ff.

²⁰⁴ Struck viser til at substantiv i nøytrium som stammer fra andre *ballein*-verb så godt som alltid markerer redskapet eller middelet hvormed verbets handling utføres. Struck, «Symbol and Symbolism», 8906.

²⁰⁵ Et eksempel er det såkalte *tessera hospitalis* som en vert kunne gi til sin gjest. Når så gjestens etterkommere vendte tilbake til verten med dette tegnet, ville verten kunne gjenkjenne og anerkjenne disse. Se Gadamer, «The Relevance of the Beautiful», 31 og Struck, «Symbol and Symbolism», 8906.

²⁰⁶ Hans-Georg Gadamer har imidlertid gjort mer ut av denne enkle betydningen av *symbol* i sin kunstfilosofi. Se Gadamer, «The Relevance of the Beautiful», 31ff.

videre meningsinnhold, og hvordan symboler allerede i antikken ble ansett for å ha representerende kraft. Disse kontekstene peker tydelig frem mot den religiøse konnotasjon *symbolon* får hos nyplatonikerne og Dionysius.

Han viser først til mysteriereligionene og tilhengerne av de pytagoreiske sektene, som brukte *symbolon* om det hemmelige passordet eller den hemmelige formula som bekrefter adgangen til det kultiske livet.²⁰⁷ Her ser vi altså at symbolet har fått en mer religiøs betydning, nå som et slags pass i møte med det guddommelige. Den andre avgjørende konteksten finner vi i beskrivelser av forsynet. Her anvendes den maskuline formen *symbolos*, som går tilbake til en annen betydning av *symballein*, nemlig «å møtes».²⁰⁸ *Symbolos* blir en term for ulike former for «tilfeldige» møter, og kommer gradvis til å indikere *det man møter*.²⁰⁹ I løpet av den klassiske perioden sprenges denne betydningsrammen, og *symbol* blir en generell term for alle typer guddommelige tegn. I følge Struck skjer det så en gradvis overlapping mellom disse to kontekstene, idet symbolet også viser til den guddommelige bevegelsen i retning av mennesket; det vil si et praktiserende og kultisk moment hvor symbolet også kan bevirke en endring hos den som tar det i bruk. Denne liturgiske og anagogiske dimensjon ved symbolene blir helt sentral for Dionysius. Dionysius er opptatt av å vise hvordan både Skriften, liturgien og alt det skapte utvirker en oppstigning (*anagogé*) til Gud.

Den oppfatningen av symbolet som gjenfinnes i begge disse kontekstene – *symbolon* forstått som det guddommeliges fremtreden i den sanselig-konkrete virkeligheten – blir også sentral for Dionysius, slik vi fikk et inntrykk av allerede i drøftingen av *Epistula 9* ovenfor.²¹⁰

²⁰⁷ Denne meningen utgjør bakgrunnen for den kristne senantikken bruk av *symbol* om den liturgiske trosbekjennelsen.

²⁰⁸ Henry George Lieddel og Robert Scott, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Clarendon, 1996) se «*symballo*», s. 1674.

²⁰⁹ Struck, «Symbol and Symbolism», 8907.

²¹⁰ Det er særlig med denne betoning symbolbegrepet senere anvendes i kunsthistoriefaget, hvor *symbolene* i bildene sikter til en type tegn som åpner representasjonen i retning av abstrakte ideer. Jean Wirth, «Symbol», i *The Dictionary of Art Vol. 30* (London: Grove, 1996) 163-168.

Som en foreløpig oppsummering kan vi si at symbolet idéhistorisk sett skiller seg fra andre *tegn* ved at det oftest knyttes til en representerende funksjon hvor transcendent realiteter gis synlig og konkret form. Gerhart Ladner skriver at den tidligste terminologien impliserte at symbolet er annerledes og samtidig likt (og til og med ett med) det som det representerer.²¹¹ For Dionysius blir denne tvetydigheten i symbolbegrepet helt sentral. Symbolet er et tegn som løfter noe frem i lyset, samtidig som det skjuler noe som ikke er åpenbart for de uinnvidde.

I hellenistisk tid fikk symbolbegrepet en mer allmenn bruk idet det ble anvendt om allegoriske representasjoner i både poetiske tekster og i kultiske manifestasjoner.

Termen blir nå i enda større grad brukt for å beskrive *gjengivelser av det guddommelige i materiell form*, snarere enn som representasjon per se. I senantikken skjer så en utvidelse av symbolbegrepet som blir avgjørende for ettertiden.

Nyplatonikerne etter Plotinus kombinerer de ulike nyansene i begrepet, og utformer en systematisk symbolteori med betydelig virkningshistorie.²¹² Iamblikus (ca 245-ca 330) viderefører Plotinus' betoning av filosofien som soteriologisk virksomhet, og er opptatt av at ulike kunnskapsnivåer krever ulik diskursform.²¹³ Hos ham ses symbolene både som hemmelig språk og som materielt uttrykk for det guddommelige nærværet. Dette soteriologiske momentet gjenfinnes tydelig hos Dionysius, sammen med refleksjoner om ulike diskursformer, slik vi så i hans niende brev. For det er det kultiske som er symbolets rette kontekst eller spenningsrom for Dionysius – det vil si Kirkens liturgi, den kristne «teurgien», slik vi skal se i neste kapittel. Hans uttalte

²¹¹ Gerhart Ladner, «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison», 240. Som Ladner påpeker, bryter moderne semiotikk og lingvistikk – fra og med Charles Sanders Peirce og Ferdinand de Saussure – radikalt med denne symboloppfatningen. Forholdet mellom symbolet og det som symboliseres blir ikke lenger forstått i lys av en kosmologi hvor det sanselige deltar i oversanselige realiteter. Snarere oppfattes dette forholdet som mer tilfeldig, bestemt ut fra menneskelige vaner og konvensjoner. *Ibid.*, 246f.

²¹² «The post-Plotinian Neoplatonists explicitly married the Pythagorean password to enlightenment, the omen, the material representation that renders the traditional god in tangible form, the allegorical representations of the divinities in poetic texts, and the amulet of the magicians in order to produce a systematic theory of the symbol as a master device of representation.» Struck, «Symbol and Symbolism», 8907.

²¹³ Soteriologi = frelseslære. I likhet med Dionysius, hadde Iamblikus syrisk bakgrunn. Se Gregory Shaw, *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1971) 4.

anknytning til nyplatonikerne i denne sammenheng er først og fremst til Proklus, som var Iamblikus' etterfølger ved den nyplatoniske skolen i Aten.

Hos Proklus finner vi en høyst utviklet symbolteori, innenfor rammen av hans metafysikk og hans tenkning om fremstillinger av det guddommelige i ritualer, språk og kunst.²¹⁴ I likhet med de andre nyplatonikerne etter Plotinus, lærer han at verden utgår fra den Ene, som en hierarkisk utstråling hvor hvert nivå av virkeligheten deltar i nivået over. Verden er en serie av teofanier, gudsåpenbaringer. Samtidig prøver Proklus, i likhet med sine forgjengere, å komme til rette med Platons tanke om at representasjoner ikke fører oss nærmere, men bort fra sannheten, sier Struck. Her er ikke Struck veldig nyansert i sin behandling av Platons mimesis-begrep, for som særlig Stephen Halliwell har påpekt, har *mimesis* en sammensatt og ikke alltid negativ betydning i Platons ulike dialoger.²¹⁵ Like fullt får Struck frem en dynamikk i bruken av *symbolon* i Proklus' kommentar til *Staten*, når han (Struck) skriver:

[...] symbolic figuration does not involve imitation based on resemblance – in other words, Plato's objections do not apply to it. In stead, the symbol reproduces the real presence of its referent; it operates according to invocation and not according to imitation.²¹⁶

Denne spenningen i symbolbegrepet viderefører Dionysius.²¹⁷ Både tanken om at symbolet sprenger rammene for det rent teoretiske (liturgien som symbolet egentlige kontekst), og erkjennelsen av at symbolet åpenbarer gjennom noe mer enn likhet. Symbolet er egnet til å formidle det guddommelige nettopp fordi symbolet overskrider

²¹⁴ Struck, «Symbol and Symbolism», 8907-8.

²¹⁵ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002) 24, 37-71 og 375f. Halliwell mener blant annet at Jacques Derrida bygger sin kritikk mot det mimetiske i vestlig tenkning på en for enkel forståelse av Platons mimesis-begrep.

²¹⁶ Struck, «Symbol and Symbolism», 8908. Allerede E. H. Gombrich berørte denne tematikken, jf. E. H. Gombrich: *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance* (Oxford: Phaidon, 1972) 150-151. Gombrich var en av de første som skrev om den kunsthistoriske virkningshistorien av Dionysius' bildetenkning, og en av de få som overhode fremhever forbindelsen mellom negativ teologi (som han kaller det) og symboloppfatning. Senere er det særlig Moshe Barash som har utbrodert dette perspektivet i kunsthistorisk sammenheng. Barasch, *Icon*, 158ff.

²¹⁷ Se særlig kapittel 4.

en en-til-en-relasjon. Symbolet er både likt og ulikt det som symboliseres. Dionysius sier det slik: «The very same things are similar and dissimilar to God».²¹⁸

De senere årene har flere forskere pekt på Efrem Syreren (ca 306-373) som et sannsynlig forbilde for Dionysius.²¹⁹ Efrems term for symbol, *raza*, sikter til noe som er skjult ett sted og åpenbart et annet. Symbolene (pl. *raze*) viser til den åndelige virkelighet eller sannhet (*shara*), og deltar i denne.²²⁰ Siden denne sannheten er skjult, må den formidles gjennom språklige symboler og typer (*tupse*), og gjennom sakramentale initieringsriter.²²¹ Vi skal se nærmere på parallellene mellom Efrems og Dionysius' tanke om symbolet som en åpenbaring gjennom tilsløring i kapittel 6. Men allerede her ser vi viktige likheter til Dionysius' symbolbegrep – og likheter mellom det syriske og platonske. Denne likheten er interessant, i og med at syrisk tradisjon er mindre influert av platonismen.²²² Dersom Dionysius har lest Efrem, har han her funnet en symboltenkning med dyp jødisk og gammeltestamentlig klangbunn, og en tenkning som samtidig var kompatibel med den greske og platonske symboltradisjonen han så bevisst knyttet an til.

At Dionysius drar veksler ikke bare på den platonske oppfatningen av symboler, men også på Efrems symboltenkning, er trolig også viktig for den innflytelse Areopagiten fikk på vestlig teologisk-estetisk tenkning. Marie-Dominique Chenu omtaler Dionysius og Augustin som de to fremste premissgiverne for «middelalderens

²¹⁸ DN 9.7 (916A)

²¹⁹ Se Louth, *Denys the Areopagite*, 79-81, Golitzin, *Et introibo ad altare Dei*, 359, og Margot Schmidt, «Die Augensymbolik bei Ephräm und Parallelen in der deutschen Mystik», i *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihren Parallelen im Mittelalter*, red: Margot Schmidt og Carl Friedrich Geyer (Regensburg: Friedrich Pustet, 1982) 278-301.

²²⁰ Se særlig Sebastian Broch, *The Luminous Eye: The Spiritual World Vision of Saint Ephrem* (Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications 1992) 24ff. Jf. hans innledning i Sebastian Broch, *Hymns on Paradise* (Crestwood: St. Vladimir Seminary Press 1998) 41 ff. Se også Bjarte Hove, *Antropologien hos St. Efraim Syrerens skapelses- og paradisteologi*. Masteravhandling i kristendomskunnskap ved NLA Høgskolen (Bergen, 2008) 4-5 og 40-42.

²²¹ Se Golitzin, *Et introibo ad altare Dei*, 360.

²²² Det betyr ikke at det ikke finnes innflytelser fra gresk filosofi hos syriske kirkefedre. Kees den Biesen er av dem som mener at avstanden mellom syriske og gresk kultur har vært overdrevet i patristisk forskning. Jf. Kees den Biesen, *Simple and Bold: Ephrem's Art of Symbolic Theology* (Piscataway: Georgia Press, 2006) 92f. og 287. Den Biesen viser til Susan Harvey, i Sebastian Broch og Susan Ashbrook Harvey, *Holy Women of the Syrian Orient: Transformation of the Classical Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998) xiv.

symbolske mentalitet», og peker han samtidig på vesentlige forskjeller mellom Augustins *signum* og Dionysius' symbolbegrep.²²³ I Augustins tegnteori står det erkjennende subjektet i sentrum, som den som gir tegnet verdi. Følgelig blir menneskets indre liv – og troen – det primære i augustinsk oppfatning av tegnet. Hos Dionysius er det ikke den troende som gir tegnet dets mening, men selve det objektive elementet, sier Chenu. Dette knytter Chenu til Dionysius' grunnleggende bevisshet om den skapte virkelighet som symbolsk: «The symbol was the true and proper expression of reality; nay more, it was through such symbolization that reality fulfilled itself». I og med formidlingen av *Corpus Areopagiticum* inn i middelalderen, fikk man et reelt alternativ til den tidlig-latinske oppfatningen av tegnet. Middelalderens teologer (med Hugo av St. Viktor som det mest utpregede eksemplet) inkorporerte begge tradisjoner i sin tenkning uten at den fruktbare spenningen mellom dem forsvant. Chenu mener Dionysius' symbolske teologi la grunnen for det han kaller middelalderens «objektsentrerte kultur».²²⁴

Både den augustinske og den dionysiske linjen som syntetiseres i middelalderen, formidler en opprinnelig platonisk symboltenkning. Som vi var inne på i forrige kapittel, anvender Dionysius samtidens intellektuelle nomenklatur når han tar i bruk det nyplatonske begrepsapparatet – og det samme gjør Augustin. Bibeltekstene tolkes ved hjelp av dette begrepsapparatet, i nær tilknytning til sentrale nyplatonske tankemodeller. Men hvor mye blir igjen av «platonismen» i denne hermeneutiske prosessen, og hva bør snarere omtales som «kristen» tenkning? Vi har allerede drøftet problemstillingen mer generelt i kapittel 2, men muligens kan Chenus iakttakelse av den indre spenningen mellom augustinsk og dionysisk i middelalderens symbolske teologi, si oss noe mer om hvor Dionysius bryter med eller nyanserer det platonske. Spenningen gir oss et bakteppe til å se klarere hva som er originalt hos Dionysius, og muligens er det mer «objektive» momentet i hans symboltenkning nettopp et resultat

²²³ M.-D. Chenu, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century* (London & Toronto: Toronto University Press, 1997) 119-141, se særlig 124ff. Se også Dorthe Jørgensen, *Skønhedens metamorfose* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2001), hvor hun snakker om «Augustins subjektivering af skønheden»; se 126ff. og 113ff.

²²⁴ Chenu, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, 126.

av hans syriske teologiske bakgrunn. I kap 6 skal vi se at måten Dionysius bruker begrepet «tilsløring» på ligger tett opptil både bibelsk åpenbaringsteologi og Efrem's prekenes om samme tema – uten at Dionysius dermed legger bort den platonske terminologien. Igjen er det mer dekkende å si at han skaper en syntese, en original, *dionysisk* syntese mellom det bibelske, syriske og platonske.

Åpenbaring som avdekning av noe skjult i jødisk kristen tradisjon

Temaet for første del av denne avhandlingen – Dionysius' teologi om åpenbaringen som et spill mellom avdekning og tilsløring – er i seg selv et eksempel på hvordan han samleser den greske og bibelske tradisjonen. Vi så i innledningen (gjennom Heideggers studier av *aletheia*) at tanken om avdekning og tilsløring er sentral i den greske tradisjon som Dionysius bygger på. Men Dionysius fant også paralleller til denne tenkningen i den bibelske åpenbaringen og hos sine kristne forløpere – ikke minst Gregor av Nyssa.

I Det gamle testamentet er Gud *Deus absconditus* – en Gud som skjuler seg samtidig som han åpenbarer seg i synlig form gjennom ofte dramatiske teofanier (*Deus praesens*).²²⁵ Dette gudsbildet videreføres i Det nye testamentet og i kristen åpenbaringsteologi. I det gamle testamentet tematiseres tanken om åpenbaring og tilsløring flere steder, særlig i historien om Moses som stiger opp på Sinai, hvor Gud åpenbarer seg for ham. I det nye testamentet er samme tema sentrert omkring Kristi person, og kulminerer på mange måter i historien om hans «transfigurasjon» på Tabor (Matt 17 og Mark 9). Der stråler den guddommelige naturen, som er skjult «under» den menneskelige, frem i all sin herlighet. Dionysius alluderer til begge disse tekstene i sine skrifter.²²⁶

²²⁵ Carabine, *The Unknown God*, 200. Trygve N.D. Mettinger, *Namnet och närvaron: gudsnamn och gudsbild i böckernas bok* (Örebro: Libris, 1987) 135.

²²⁶ Se DN 1 (592C) Betoningen av transfigurasjonsscenen i teologien om Kristi person går tilbake til Origenes, som tolker Jesu klesdrakt som bilde for Skriftens ord – som både åpenbarer og skjuler mysteriet. Se Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography* (Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 2005) 60ff.

Paul Rorem og Colm Luibheids indeks over bibelske allusjoner i *Corpus Areopagiticum*, viser at Exodus er en svært sentral bakgrunnstekst for Dionysius.²²⁷ I Exodus 33,11 står det at Moses fikk tale med Gud «ansikt til ansikt». Bare noen få vers nedenfor (v. 20) står det likevel at ingen mennesker kan se Guds ansikt; og det er tydelig (v. 21) at det er den guddommelige herligheten som ikke kan ses: I vers 18 ber Moses om å få se Guds herlighet, og som svar (v. 21-23) åpenbarer Gud seg ved å la sin herlighet «gå forbi» mens han *dekker* Moses med sin hånd. Gud tar så bort hånden og lar Moses se ham «bakfra». Her finner vi altså en dynamikk mellom åpenbaring og tildekning. Det samme er tilfelle i neste kapittel, hvor Moses får stige opp på fjellet, og Gud stiger ned til Moses i en sky. Vi leser i vers 6 at «Herren gikk rett foran øynene» på Moses mens han talte til ham. Og da Moses kom ned fra fjellet «lyste det av ansiktet hans, fordi Herren hadde talt med ham». Når Moses skal forkynne det han har sett og hørt på fjellet, er det som om folket ikke kan ta imot denne visjonen utislsøret. Når han talte til dem la Moses «et slør [*kalymma*] over ansiktet sitt» (Ex 34,33). De aktuelle versene i Exodus 33 kommenterer Dionysius flere steder, men ikke versene fra kapittel 34, om sløret.²²⁸ Det er likevel interessant at Dionysius bruker den greske termen *kalymma* for symbolet som slør i *Om de himmelske hierarkier* 1.2 – altså samme term som brukes i Septuagintas oversettelse av Exodus 34,33f. (og i Paulus' kommentar til Exodus-teksten i 2. Korinterbrev 3,13ff.). Temaet rekapituleres også i *Mystisk teologi*, hvor Dionysius understreker at heller ikke Moses kunne møte Gud uten gjennom tilsløring:

He does not meet God himself, but rather where he dwells. This means, I presume, that the holiest and highest of the things perceived with the eye of the body or the mind are but the rationale which presupposes all that lies below the

²²⁷ Se Dionysius, *The Complete Works*. Translation by Colm Luibheid and Paul Rorem (New York: Paulist Press 1987) 295ff.

²²⁸ CH 4 (180C); MT 1 (1000D); DN 1 (597B); CH 7 (212C). Det samme forholdet gjelder for Gregor av Nyssas verk *Mose liv* – som det er sannsynlig at Dionysius kjente til – som gir en «mystisk utlegning» av Mose oppstigning på fjellet, hvor kapittel 33 drøftes inngående, men ikke kapittel 34. Se Gregor av Nyssa, *Mose liv* (Skellefteå, Artos 1991) 110ff.

Transcendent One. Through them, however, his unimaginable presence is shown [...]²²⁹

Moses møter ikke Gud selv, og like fullt er Guds ufattelige nærvær til stede. Mennesket nærmer seg alltid det oversanselige og guddommelige gjennom det sanselige, ifølge Dionysius – i et spill mellom fravær og nærvær. I neste kapittel skal vi se nærmere på dette temaet: symbolenes karakter av avdekning–tilsløring som medium i oppstigningen til Gud.

²²⁹ MT 3 (1000D)

4 Guds transcendens og symbolets nødvendighet

Dionysius løfter det nyplatoniske symbolbegrepet inn i en kristen kontekst, orientert omkring den bibelske tanken om den uutsigelige og transcendent Gud som åpenbarer seg gjennom det sanselige. Slik Proklus brukte *symbolon* for å favne en spenning i platonsk tenkning mellom verden forstått som teofani og en skepsis mot muligheten for sanselige representasjoner av det åndelige, bruker Dionysius samme begrep om dialektikken mellom den skapte verdens likhet og ikke-likhet til den treenige Gud som den «helt andre». Forholdet mellom Gud og verden (Gud og mennesket) kjennetegnes både av likhet og av en enda større ulikhet. Hvordan forstår Dionysius denne tanken, slik den kommer til uttrykk i relasjonen mellom symbolet og det guddommelige som symboliseres? Som vi har sett, forstås symbolet som et synlig eller sanselig tegn for en oversanselig virkelighet. Som symboler har de sanselige tingene i verden en viss *likhet* til det de symboliserer. Men de åpenbarer ikke fullt ut, avdekker aldri fullt og helt det som symboliseres. Symbolene peker utover seg selv, utover likheten, mot noe mer og annet. Det er altså nær sammenheng mellom «likhet og ulikhet» og «åpenbaring og tilsløring». Gud åpenbarer seg gjennom en avdekning i symbolets likhet og en tilsløring i symbolets ikke-likhet. Denne samtidigheten av ulikhet og likhet er det karakteristiske ved symbolet som åpenbaringsmedium, og det avgjørende «momentet» i spillet mellom åpenbaring og tilsløring. Symbolets samtidighet muliggjør en formidling av annethet som ikke ender i språklig objektivisering av det guddommelige.²³⁰

I dette kapitlet skal vi på ulike måter tematisere samtidigheten i dette forholdet.²³¹ Vi skal først se hvordan den radikale forståelsen av annethet – Guds annethet og transcendens – er det som gjør symbolene ikke bare viktige, men helt nødvendig for menneskets erkjennelse av Gud i Dionysius' teologi. Vi skal se hvordan symbolet

²³⁰ Jf. Dionysius' utsagn i DN 7.1 (865C): «We have a habit of seizing upon what is actually beyond us, clinging to the familiar categories of our sense perceptions, and then we measure the divine by our human standards and, of course, are led astray by the apparent meaning we give to divine and unspeakable reason».

²³¹ Samtidigheten utdypes ytterligere i kapittel 6, hvor jeg søker å lese symbolene hos Dionysius som en variant av han apofatiske språketeologi, slik denne først presenteres i kapittel 5.

forstått som *ulik likhet* er knyttet til tanken om en mediering mellom dikotomiene i Dionysius' tenkning: det uskapte og det skapte; det guddommelige og det menneskelige; det usynlige og det synlige; det immaterielle og det materielle; det åndelige og det fysiske. Symbolet er medium for den forening av dikotomiene som er målet i den store exitus-reditus-bevegelsen. Enda mer uttalt er Dionysius' tanke om symbolet som medium mellom guddommelig enhet (simplisitet) og den skapte verdens mangfoldighet (pluralitet). I Dionysius' originale utlegning av liturgien blir denne dikotomien den mest sentrale, og tematiseres særlig gjennom liturgiens bevegelser.

Symbolet som medium for «det andre»

Dionysius' symboltenkning skriver seg inn i den teologiske visjonen om forholdet mellom Gud og verden som vi presenterte i kapittel 2. Filosofisk sett er utgangspunktet hans tanken om Gud som transcendent og hinsides væren (*hyperousios*). Teologisk sett eksisterer det en gitt *avstand* mellom Gud og den skapte verden som mennesket er en del av – en avstand mellom den Uskapte og skapningen. Like fullt finnes det også en gitt *forbindelse* mellom Gud og verden, som Dionysius beskriver ved hjelp av termen *homoiootes*, likhet. Verden bærer i seg en likhet til Skaperen fordi Gud skapte verden gjennom deltakelse i seg. Gud er helt annerledes det skapte, og samtidig kan han erkjennes gjennom det skapte. All åpenbaring av Gud – og all menneskelig gudstale – står i denne dialektikken. Symbolet blir sentralt hos Dionysius fordi det bevarer spenningen, åpenbarer gjennom likhet uten at avstanden går tapt. Symbolet kjennetegnes med andre ord av en samtidighet mellom likhet og ulikhet til det som symboliseres – enten det er englene eller det guddommelige.

Når Dionysius skal understreke den symbolske *likheten*, viser han ofte til apostelen Paulus' kjente utsagn i Romerbrevets første kapittel, om den skapte verden som åpenbaring av Guds usynlige vesen. I *Epistula 9* skriver han: «And the world-ordering [*kosmourgia*] itself of all that appears presents the invisible things of God, as Paul and

the true word says». ²³² Her fremholder Dionysius en klassisk kristen tanke om at skaperverket åpenbarer Gud, og knytter den til logosteologien og til læren om skapelse gjennom deltakelse. Dionysius bruker også gudsnavet *Årsak* (*aitia*) for å beskrive forholdet mellom Gud og det skapte – en term blant andre Andrew Louth har fremhevet som nøkkelen til å forstå Dionysius' katafatisk-apofatiske skapelsesteologi. ²³³ *Aitia* sammenholder nettopp likheten og ulikheten i relasjonen mellom Gud og verden. Alle ting har en relasjon til Gud fordi Gud er *Årsaken* til alt som er. ²³⁴ Ingenting er til som ikke har sin årsak eller begynnelse i Gud. Og ettersom alle våre begreper er hentet fra tingene i den sanselige verden, kan begrepene sies å ha en *gitt* relasjon til Gud – følgelig kan de langt på vei appliseres på Gud. ²³⁵ Vi skal se nedenfor at Dionysius går svært langt i sin drøfting av hvilke begrep eller navn som faktisk *kan* brukes om Gud. I en viss forstand kan *alle* navn anvendes – ut fra tanken om en analogi (*analogia*) mellom det skapte og Gud som årsak. Og samtidig er det nettopp qua årsak at Gud er *helt annerledes* det skapte. ²³⁶ For som årsak og kilde til alle ting (*panton aitia*) er han også hevet over alle ting. Så snart Dionysius har sagt at vi kan kjenne Gud gjennom skaperverket, fremholder han alltid (og ofte i samme setning) at dette ikke innebærer en adekvat erkjennelse av Gud. Vi kjenner ham gjennom det skapte, og kjenner ham samtidig ikke gjennom det skapte. En nøkkelpassasje for denne paradoksale dialektikken finner vi i *Om de guddommelige navn*, kapittel 7:

God is therefore known in all things and as distinct from all things. [...] He is not one of the things that are and he cannot be known in any of them. He is all things in all things and he is no thing among things. He is known to all from all things and he is known to no one from anything. ²³⁷

²³² Ep. IX (1108B) etter Eric Perls oversettelse.

²³³ Jean-Luc Marion er spesielt interessert i dobbeltheten som ligger i dette dionysiske begrepet. Marion, *The Idol and Distance*, 160ff. Se kapittel 9.

²³⁴ *Aitia* brukes fremfor alt i *Om de guddommelige navn* – se for eksempel de viktige passasjene i DN 1.5 (593C) og 7.3 (872A)

²³⁵ Louth, «Dionysius the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 36.

²³⁶ DN 1.7 (596C)

²³⁷ DN 7.3 (872A)

Disse paradoks-utsagnene har tydelig antipanteistisk brodd, og balanseres samtidig av Dionysius' logossentrert skapelsesteologi. Gud er ikke en del av det skapte, derfor kan han ikke erkjennes i noe av det skapte. Men han kan erkjennes gjennom alle ting fordi han har nedlagt en logosstruktur i alt det skapte, og fordi Gud skaper ved å la skapningen delta i seg.²³⁸ I så måte kan man si at Guds annethet gir seg til kjenne i selve skaperakten. Guds åpenbaring av seg selv begynner allerede der, i skapelsen og i den aktive opprettholdelsen av alle ting. Verden eksisterer ikke i seg selv, men som deltakelse i Gud, og får samtidig sin godhet og skjønnhet gjennom deltakelse i det høyeste Gode og Skjønne: «The Beautiful is therefore the same as the Good, for everything looks to the Beautiful and the Good as the cause of being, and there is nothing in the world without a share of the Beautiful and the Good».²³⁹ Ut fra tanken om verdens deltakelse i Gud, kan Dionysius (langt på vei) si at Gud er nærværende i verden – samtidig som han er høyt hevet over alt som er til, som *hyperousios*.²⁴⁰

Dette paradokset må også forstås i lys av den teologiske skjelningen mellom Guds *vesen* og Guds *energier*, som vi berørte i innledningen og skal utdype i neste kapittel. Gud kan bare erkjennes gjennom sine energier eller bevegelser utover (*energeia*, *diakriseis*), og forblir uerkjennelig i sitt vesen (slik han er i seg selv). Den skjelningen opphever ikke det paradoksale i utsagnet ovenfor, og den opphever ikke spenningen eller dialektikken som ligger i åpenbarings symbolske karakter. For «Guds vesen» må ses som betegnelse for noe vi egentlig ikke vet hva er, en tentativ betegnelse for det i Gud som er skjult for oss. Det er nettopp «åpningen» mot det skjulte som karakteriserer symbolet. Dionysius sier ikke at «alle ting» er symboler bare så lenge vi kan erkjenne Gud gjennom dem, og at de slutter å være symboler så snart de er utilstrekkelige medier for denne gudserkjennelsen. De er symboler ved å representere og ikke representere Gud på samme tid. En og samme ting er både lik og ulik Gud, sier Dionysius: *ta gar auta kai homoia theo kai anomoia*.

²³⁸ Jf. kapittel 2. Se DN 5.8 (824C) hvor Dionysius snakker om alle tings *logoi* som preeksisterer i Gud.

²³⁹ DN 4.7 (704B)

²⁴⁰ DN 2.11 (649B-C)

They are similar to Him to the extent that they share what cannot be shared. They are dissimilar to Him in that as effects they fall so very short of their Cause and are infinitely and incomparably subordinate to him.²⁴¹

Dionysius utdyper denne tematikken i de første kapitlene av *Om de himmelske hierarkier*, i sin drøfting av «ulike og like likheter» (se kapittel 6); men selve bevisstheten om Guds transcendens er fremtredende gjennom hele *Corpus Areopagiticum*. Den Gud som er målet for menneskelivet, er «en skjult guddommelighet».

Hvordan tematiserer Dionysius Guds transcendens, Guds annethet og avstanden mellom Gud og menneske? Dette er et avgjørende spørsmål. Svaret er at han ikke tematiserer avstanden direkte – fordi mennesket ikke kan vite hva annetheten er. En formulering fra Gregor av Nyssa dekker godt Dionysius' egen holdning til denne bruken av språklige begrep for Guds annethet: «Guds indre, selvgivende liv – *hva nå det er* – som er helt uerkjennelig, har gitt seg selv til kjenne overfor mennesket.»²⁴² Gregor snakker altså om det uerkjennelige som har gitt seg til kjenne, uten at vi vet hva dets uerkjennlighet er: – *hva nå det er, auto oper esti*. «Guds indre liv», hans «vesen», hans «skjulthet» osv, er navn for noe som ikke kan begrepliggjøres, noe som bare gis foreløpige navn. Dionysius sier noe tilsvarende når han oppsummerer *Om de guddommelige navn*:

But no unity or trinity, no number or oneness, no fruitfulness, indeed, nothing that is or is known can proclaim *that hiddenness beyond every mind and reason* of the transcendent Godhead which transcends every being. There is no name for it nor expression. We cannot follow it into *its inaccessible dwelling place* so far above us and we cannot call it by the name of goodness. In our urge to find some notion and some language appropriate to *that ineffable nature*, we reserve

²⁴¹ DN 9.7 (916A)

²⁴² Gregor av Nyssa, *Con. Eun.*, GNO 1, 246, 22-247, 1. Se Scot Douglass' kommentar til dette stedet i Scot Douglass, *Theology of the Gap. Cappadocian Language Theory and the Trinitarian Controversy* (New York & Washington: Peter Lang 2005) 43.

for it some language appropriate to that ineffable nature, we reserve for it first the name which is most revered. Here, of course, I am in agreement with the scripture writers. *But the real truth of these matters is in fact beyond us.*²⁴³

Vi bruker et språk for Guds skjulthet, sier Dionysius, som vi samtidig vet er utilstrekkelig i forhold til det vi omtaler. Det første eller høyeste navn han viser til her, er «den Éne» (*to hen*), mens han andre steder rangerer «det Gode» (*to kalos*) øverst i sitt navnehierarki – et poeng særlig Marion har understreket.²⁴⁴ Vi omtaler Gud som den Éne, sier Dionysius, fullt vitende om at vi «ikke kan omtale ham med det navnet». Guds skjulthet står i denne passasjen som et parallellbegrep til Guds vesen og Guds annethet. Vi leter stadig etter navn som kan beskrive Gud – slik også Skriftens forfattere gjør. Vi leter etter et språk som er passende i møte med Guds ubegripelige natur, sier Dionysius, det vil si et språk som er *passende*, ikke *dekkende*. Det siste ser Dionysius som en umulighet. Alt språk om Gud har en foreløpig karakter. Samtidig er det noen navn som er mer passende enn andre. Vi bruker språket på en foreløpig måte, vel vitende om at «selve sannheten» overgår språket og menneskets fatteevne, som han sier i slutten av dette sitatet.

For Dionysius er det altså avstanden mellom mennesket (som skapt) og Gud som «den helt Andre» som gjør symbolene helt *nødvendige* for menneskets tilnærming til det guddommelige. Avstanden er gitt av Gud, den er gitt i og med skapelsen. Samtidig er det også avstand mellom mennesket og den skapte, immaterielle verdenen – det vil si engleverdenen. Denne avstanden tematisererer Dionysius på en måte som gjør den til et forberedende stadium for den store avstanden mellom uskapt og skapt. I *Om de himmelske hierarkier* skriver han:

²⁴³ DN 13.2 (981A-B). Mine kursiveringer.

²⁴⁴ Marion, *God Without Being*, 75.

For it is quite impossible that we humans should, in any immaterial way, rise up to imitate and to contemplate the heavenly hierarchies without the aid of those material means capable of guiding us as our nature requires.²⁴⁵

Vår menneskelige natur er helt knyttet til det materielle, følgelig må vår erkjennelse begynne i det sanselige. Når Gud kommuniserer med mennesket, enten det er gjennom språk, gjennom englene, eller på andre måter, gjør han det alltid «i samsvar med vår natur», for at vi skal kunne forstå.²⁴⁶ Og åpenbaringen er alltid en guddommelig *selvåpenbaring*, det vil si en åpenbaring av «den andre» hvor mennesket *får del i* annetheten uten å kunne fatte eller gripe den i sin helhet.²⁴⁷

Vi har allerede sagt at dikotomien mellom *uskapt og skapt* ses som mest fundamental, og denne dikotomien tilsvarende forholdet mellom *guddommelig og menneskelig*.²⁴⁸ Disse to må ikke desto mindre ses i nær sammenheng med de sekundære dikotomiene *immaterielt og materielt, åndelig og fysisk, og usynlig og synlig*. Dionysius er særlig opptatt av symbolenes betydning i formidlingen mellom det usynlige og synlige, slik vi skal se nedenfor. Samtidig ser hans anliggende ut til å være at de ulike «avstandene» mellom vår verden og det guddommelige / det immaterielle / det usynlige, slik disse kommer til uttrykk gjennom de ulike dikotomiene, hjelper oss å forstå det som overgår vår sanselige verden på vidt forskjellige måter, i tilknytning til våre ulike erfaringsbakgrunner. Alle dikotomiene er gitt som en del av Guds skaperorden slik denne åpenbarer ham selv, og til sammen uttrykker de at Gud er *uskapt, usynlig, uten kropp, og helt immateriell*. Mennesket er derimot skapt, og dets livsverden er den kroppslige, materielle, og synlige virkelighet.

De kappadokiske fedre, som Dionysius bygger på, beskrev avstanden mellom Gud som uskapt og mennesket som skapt ved hjelp av begrepet *diastema* (*avstand* eller

²⁴⁵ CH 1.3 (121C) Jf. Ep. 9.1.

²⁴⁶ CH 1.3 (121C-D)

²⁴⁷ Jf. Dionysius' skjelning mellom filosofisk og mystisk metode i *Epistula 9*.

²⁴⁸ Noen steder omtaler Dionysius riktignok engleverdenen som «guddommelig» – ut fra tanken at englene i en viss forstand deltar på en mer umiddelbar måte i Gud.

skille).²⁴⁹ I sin bok om kappadokiernes språkfilosofi sier Scot Douglass at Gregor av Nyssa ser mennesket som «kastet inn i verden», slik den kjennetegnes både av *diastema* (avstand) og av *kinesis* (bevegelse). *Diastema* betegner her både avstanden mellom Gud og det skapte, og den skapte tilstand av romlighet.²⁵⁰ Tilsvarende betegner *kinesis* den skapte tilstand av timelig foranderlighet – *kinesis* er «bevegelse og bevegelighet, den ustanselige forandring».²⁵¹ Douglass bruker bevisst Martin Heideggers begrep *Geworfenheit* (kastethet), i denne sammenheng, og peker på parallellene mellom Heideggers betoning av menneskets betingelse som historisk vesen og kappadokiernes tanke om nødvendigheten av et diastemisk og kinetisk språk.²⁵² Hva menes med det? Mennesket er kastet inn i en verden av omskiftelighet og avstand, vi er fanget i skaptheten, sier Gregor av Nyssa. Tid og rom lukker skapningen inne som i en sirkel.²⁵³ På den ene side omslutes mennesket av sin begynnelse (*arkje*), av bevegelsen fra ikke-væren til væren. På den andre side strekker mennesket seg etter sitt mål (*telos*), det guddommelige eller Guds annethet. I dette spenningsrommet kan ikke mennesket finne et fast ståsted hvor det kan betrakte og beskrive verden rundt seg, hvor det kan gripe nærværet – mennesket kan ikke kjenne fullt ut hverken sin opprinnelse eller sitt mål, som er Gud selv.²⁵⁴ Det må akseptere denne (gudgitte) tilstanden og søke forståelse i spenningen mellom disse polene, søke erkjennelse gjennom «måten alt det skapte er satt sammen på», «en helhet som er fullt og helt *uitsigelig* og *uforklarlig*», ifølge Gregor av Nyssa.²⁵⁵

Gregors beskrivelse av menneskets tilstand i den skapte verden er fullt kompatibel med Dionysius' oppfatning. I sitatet ovenfor sikter Gregor riktignok også til den annethet som ligger i alle skapte ting. Selv ikke tingene og personene som omgir oss,

²⁴⁹ Den grundigste studien over den patristiske bakgrunnen for Dionysius' teologi er Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, 233-393.

²⁵⁰ «Diastema er intet annet enn skapningen», sier Gregor. *In ecclesiasten*, GNO V, 412,14.

²⁵¹ Gregor av Nyssa. *In eccl.*, GNO V, 412,14.

²⁵² Med «diastemisk språk» siktes det her til et språk som tar høyde for tanken om avstand (*diastema*). «Kinetisk språk» sikter til et språk som forholder seg til tanken om at alt i den skapte verden er i bevegelse (*kinesis*). Douglass viser særlig til boken *Kunstverkets opprinnelse*. Douglass, *Theology of the Gap*, 36f. og 49. Se Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo: Pax forlag, 2000), 47-50, om det historiske menneskets bundethet til jorden.

²⁵³ *In eccl.* II.232, 16ff.

²⁵⁴ Douglass, *Theology of the Gap*, 37.

²⁵⁵ Gregor av Nyssa, *Oratio Catechetica*, GNO III/IV, 40, 1-6. Se Douglass, *Theology of the Gap*, 37.

kan forstås i sitt vesen – hvordan skal vi da kunne kjenne Guds annethet? Dionysius konsentrerer sin utlegning først og fremst om den usynlige verdens annethet (det vil si Guds annethet, men også englenes – i og med deres usynlige og immaterielle vesen). Og han anvender samme resonnement som Gregor når han viser til vår tilkortkommenhet i forståelsen av englenes verden: Når englene, som er skapte vesener, er så høyt hevet over mennesket, hvor mye større er ikke da avstanden til den uskapte Gud, hvor mye mer uerkjennelig og uutsigelig er ikke han?²⁵⁶

Åpenbarings pluralitet som tilsløring

Dikotomiene gir altså en pekepinn på hvordan annethet eller alteritet forstås hos Dionysius. Mennesket er kastet inn i verden, og for mennesket som skapt vesen betegner det vi kaller «det uskapte», en absolutt alteritet. Mennesket er skapt som sanselig-kroppslig vesen, og oppfatter derfor det oversanselige som «noe helt annet». Det er «ukjent» i forhold til vår erfaringsverden. Ifølge Dionysius er Gud helt annerledes mennesket både som guddommelig, åndelig, og usynlig; og fremfor alt er han annerledes som uskapt. «For scripture itself asserts that God is dissimilar and that he is not to be compared with anything, that he is different from everything and, stranger yet, that there is none at all like him».²⁵⁷ Den uskapte åpenbarer seg derfor ved å tre inn i skaperverket, han åpenbarer seg gjennom de skapte ting. Dionysius sier det slik: «... the divine goodness is such that, out of concern for our salvation, it deals out the immeasurable and infinite in limited measures».²⁵⁸ Denne åpenbaringsbevegelsen fremstilles hos Dionysius som en bevegelse nedover mot mennesket. I samme kapittel utdyper han hvordan Gud alltid åpenbarer seg ved å komme vår erkjennelsesevne i møte:

We now grasp these things in the best way we can, and as they come to us, wrapped in the sacred veils of that love toward humanity with which scripture and the hierarchical traditions cover the truths of the mind with things derived

²⁵⁶ Se for eksempel CH 1.2 (121A). Denne tematikken kommer vi tilbake til i kapittel 6.

²⁵⁷ DN 9.6 (916A)

²⁵⁸ DN 1.1 (588A)

from the senses. And so it is that the Transcendent is clothed in the terms of being, with shape and form on things which have neither, and numerous symbols are employed to convey the varied attributes of what is an imageless and supra-natural simplicity.²⁵⁹

Igjen møter vi ikledningsmetaforen fra Ep. 9. Gjennom symbolene *ikles* det transcendent ord og bilder som tilhører vår sanselige verden. Det som egentlig ikke kan avbildes og som er uten form, ikles visualitet og form for vår skyld. Også her omtaler Dionysius ikledningen som en *tilsløring* av de åndelige sannhetene. Og åpenbaringen som synliggjøring og sanseliggjøring av sannheten er egentlig en tilsløring som gjør det mulig for oss å fatte eller nærme oss det sanne. «Numerous symbols are employed to convey the varied attributes of what is an imageless and supra-natural simplicity», sier Dionysius videre. Dette viser til en annen sentral dikotomi i hans teologiske tenkning, forholdet mellom *enhet og mangfold*. Gud er fullkommen enhet (simplisitet), og da han skapte verden, skapte han den som en utgåen (*prohodos*) fra enhet til mangfoldighet, han skapte verden som utstrekning i tid og rom. Mens Gud, *den Éne*, er hevet over tiden og rommet, er derimot menneskets eksistens uløselig knyttet til disse dimensjonene; vi forstår bare innenfor disse kategoriene, ifølge Dionysius.²⁶⁰

Vi kan skjelle mellom to typer symboler eller åpenbaringstyper hos Dionysius, to ulike typer mangfoldiggjøring eller pluralisering, nemlig *romlige* og *temporære* symboler. De symbolene som berører den romlige pluraliteten, er Dionysius særlig opptatt av i tekstene om Skriftens språklige bilder for det transcendent (i *Om de guddommelige navn* og *Om de himmelske hierarkier*),²⁶¹ mens han tar for seg den temporære pluraliteten i sin utlegning om liturgien, symbolene i de liturgiske bevegelsene i kirkerommet (i *Om de kirkelige hierarkier*). I begge tilfeller er symbolene særlig knyttet til synssansen.

²⁵⁹ DN 1.4

²⁶⁰ Se særlig CH 1.3 (121C-D) Dessuten kommentaren til liturgien i *Om de kirkelige hierarkier*.

²⁶¹ Se kapittel 5.

Slik ses altså symbolene som en tilpasning til vår sansepersepsjon, som nettopp er avhengig av pluralitet, en spatio-temporær utstrekning, for å forstå.

Vi skal i det følgende se nærmere på Dionysius' tolkning av liturgien, hvor han fremfor alt er interessert i de liturgiske bevegelsene som uttrykk for en temporær åpenbaring av guddommelig enhet.

Liturgiske symboler: symboltenkningen i De ecclesiastica hierarchia

Som sagt, er Dionysius nesten utelukkende interessert i den liturgiske *dramaturgien* – de sakrale gestene og ritenes handlingsaspekt.²⁶² Vi finner riktignok noen få utsagn om kirkerommets interiør hos Dionysius, for eksempel når han snakker om «tegnene som er så vakkert fremstilt over inngangene til det hellige koret» – en setning som trolig henspiller på en tidlig form for ikonostas.²⁶³ Men Dionysius gir oss ingen verkbeskrivelse av ikonene, han går raskt videre til sin utlegning om den liturgisk-sakramentale bevegelsen – en bevegelse som hos ham har karakter av ikon eller bilde.

Videre kan vi merke oss at Dionysius ikke er like opptatt av *alle* de liturgiske bevegelsene. Han konsentrerer seg om en bestemt type liturgiske fenomen, de som får tydeligst frem hans teologiske anliggende, nærmere bestemt de tre *sakramentale* ritene (*teletai*).²⁶⁴ Han gir en kort utlegning både av dåpsritualet og oljevigselen, og er særlig interessert i eukaristien – *synaksis* – som han vier stor plass.²⁶⁵ For vårt tema er det utlegningen av dåpen og eukaristien som er mest relevant:

²⁶² Det betyr ikke at han ser det temporære og romlige som noe adskilt. Når Dionysius tolker Bibelens språklige bilder og symboler for det guddommelige som *romlig* pluralitet, og når han tolker liturgien som *temporær* pluralitet er det tale om en spatio-temporær *samtidighet*. Den skriftlige åpenbaringen var opprinnelig muntlige narrativer, salmer og brev som senere ble overlevert i tekstlig form, og i oldkirken ble disse tekstene først og fremst lest eller resitert i liturgisk sammenheng. Tilsvarende er liturgien alltid situert i kirkerommet, i en konkret arkitektonisk ramme.

²⁶³ EH 3.2.1; Jf. Louth, «St Denys the Areopagite and the Iconoclastic Controversy», 329.

²⁶⁴ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 73

²⁶⁵ Dåpsritualet presenteres og utlegges i EH 2. Oljevigselsritualet presenteres og utlegges i EH 4. I tillegg finner vi utlegninger av ordinasjonen, den monastiske innvielsen og begravelseritualet i EH 5-7.

Dåpsritualet (*mysterion fotismatos*) inneholder en rekke liturgiske ledd, som alle tolkes som initieringssymboler idet de utvirker forening med Gud. Alle de rituelle leddene, fra avkledningen av katekumenens (dåpskandidatens) gamle klær, feringen (oljen), den trefoldige neddykkingen, katekumenens ikledningen av nye klær, salvingen og korstegnet, imiterer hendelser i Jesu frelsende lidelseshistorie og hans oppstandelse fra de døde.²⁶⁶ Gjennom deltakelse i denne liturgiske imitasjonen, blir katekumenen ett med Kristus i hans lidelse og død, for deltakelsen i symbolene gjør kandidaten ett med den virkelighet de re-presenterer. Gjennom forening med Kristus får den troende del i Den treenige Guds liv. Det sakramentale initieringssymbolet virker guddommeliggjøring (*teosis*), sier Dionysius, og den troendes liv gjennomstråles av guddommelig lys.²⁶⁷ Her kan det se ut til at Dionysius bevisst erstatter den klassisk kristne kontrasten *type – sannhet* (som vi for eksempel finner hos Efrem Syreren) med den platonske kontrasten mellom *det sanselige* og *det intelligible (aisthetos – noeton)*.²⁶⁸ For Dionysius re-presenterer de sakramentale gestene og handlingene åndelige realiteter som katekumenen får «tre inn i».

I utlegningen av eukaristien blir Dionysius' teologiske anliggender enda tydeligere – ikke minst tanken om det liturgiske ritualet som en manifesterende og soteriologisk bevegelse *fra enhet til pluralitet* og tilbake *fra pluralitet til enhet*. I tråd med kristen tradisjon, omtaler Dionysius eukaristien som *sakramentenes sakrament (teleton telete)*. «Every sacredly initiating operation draws our fragmented lives together into a one-like divinization; it forges a divine unity out of the divisions within us», skriver han, og understreker at de andre ritualene så å si blir virksomme (som enhetsskapende tegn) i kraft av kommunionssakramentet (*synaksis*).²⁶⁹ I utlegningen (eller kontemplasjonen, *teoría*) av eukaristien er alt orientert omkring *biskopens* gester og rituelle bevegelser i kirkerommet. Dionysius fokuserer på to sirkulære eller tilbakevendende bevegelser hvor biskopen går fra sin plass ved alteret, ned til de troende og tilbake til alteret –

²⁶⁶ EH 2.2.7. Utlegningen gis i EH 2.3.6-8.

²⁶⁷ EH 2.3.6 (404A)

²⁶⁸ Louth, *Denys the Areopagite*, 59-60. René Roques, *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint-Victor* (Paris: Presses de universitaires de France, 1962).

²⁶⁹ EH 3.1 (424D)

først ved berøkingen av kirken, dernest ved utdelingen av de innviede gavene (kommunionen). I den første representerer biskopen Gud selv, og bevegelsen symboliserer den guddommelige skaperakten. Biskopen (*ho hierarkjes*) bærer røkelseskaret og beveger seg fra alteret eller koret ned i kirkeskipet, helt ned til vestveggen og inngangen – slik at hele rommet blir fylt med velduft, sier Dionysius. Slik imiteres den guddommelige bevegelsen fra enhet til pluralitet i skaperakten, hvor Gud skaper alt gjennom utgåen «uten å miste noe av sin enhet» (som Dionysius stadig understreker).²⁷⁰ Biskopen vender så tilbake til alteret, og viser at eukaristien i sin helhet er et sakrament som gjenforener det som er spredt. For, sier Dionysius, Gud skapte ut av kjærlighet og av lengsel etter enhet med det han frembrakte – fremfor alt mennesket. Hans kjærlighet går ut i mangfoldighet for å dra alt tilbake til enhet med seg. Målet er altså en enhet i mangfoldighet, hvor skaperverket bevarer sin skapthet og pluralitet i foreningen med Gud.

Etter skriflesningene og den eukaristiske bønne følger så de neste liturgiske ritualene, som Dionysius tolker i lys av den guddommelige bevegelsen *prosesjon og tilbakevending*: elevasjonen av gavene og utdelingen av kommunionen. Igjen forstås disse som imitasjon av Kristi frelsesbevegelse, slik vi så det i tolkningen av dåpsritualet. Men her er fokus enda mer på biskopen og hans bevegelser, fordi han representerer Kristus selv og imiterer det Kristus gjorde.²⁷¹

The hierarch speaks in praise of the sacred works of God, sets about the performance of the most divine acts, and lifts into view the things praised through the sacredly displayed symbols. Having thus revealed the kindly gifts of the works of God, he himself comes into communion with them and exhorts the others to follow him.²⁷²

Hva er det som utspiller seg gjennom denne liturgiske dramaturgien, ifølge Dionysius? Som sagt, ser han ritualene som sanselige og temporære *bilder*, som *visuelle*

²⁷⁰ EH 3.3 (429A)

²⁷¹ EH 2.3.13 (444C)

²⁷² EH 3.2 (425D)

forestillinger av åndelige realiteter. Og han ser det som sin oppgave å avdekke disse mystiske realitetene for dem som skal delta i den eukaristiske liturgien: «Following this imagery [*tas eikonas*] which in orderly and sacred fashion conforms to the truth of the divine original, I must go on to offer spiritual guidance to those yet being initiated».²⁷³ Det er et gode i seg selv å betrakte gavene som løftes frem for de troendes øyne, ifølge Dionysius, men det de skuer er kun «den ytre skikkelsen». Biskopen og andre som er undervist i mysteriene, er vitne til de samme tegnene – men de ser ikke lenger bare tegn: «We, however, when we think of the sacred synaxis must move in from effects to causes and in the light which Jesus will give us, we will be able to glimpse the contemplation of the conceptual things clearly reflecting a blessed original beauty».²⁷⁴ Dionysius snakker her om en *kontemplativ betraktningssmåte* som skuer mer enn den ytre skikkelsen og mer enn de ytre ritualene. Hva er det biskopen kan skue *i og med* det synlige? Han skuer troens mysterium – *inkarnasjonens mysterium*.²⁷⁵ For mens berøkingen symboliserte Guds skapergjerning, symboliserer og imiterer utdelingen av de innvigde gavene Kristi nedstigning og oppreisning (prosesjon og tilbakevending). Denne måten å se på skal biskopen lære eller gi videre til de troende, for at de troende gjennom Kirkens liturgi skal kunne skue inn i det som troens folk i den gamle pakt bare så skyggebildene av – for at de i liturgien skal betrakte de gammeltestamentlige profetienes oppfyllelse i Kristus.²⁷⁶ Denne virkeligheten fremstilles nå i Kirkens sakramentale dramaturgi – på symbolsk måte (*symbolikos*), som her vil si representerende og virkelig nærværende, men ikke uten tilsløring, som vi skal se.²⁷⁷

Dionysius' undervisning forutsetter den klassisk kristne lære om at Jesu legeme og blod er virkelig til stede i eukaristien, og at Kirkens eukaristiske feiring er «stedet» hvor den inkarnerte Kristus er virkelig nærværende og gir seg selv.²⁷⁸ Samtidig viser

²⁷³ EH 3.3.1 (428A-B)

²⁷⁴ EH 3.3.2 (428C)

²⁷⁵ EH 2.3.13 (444C)

²⁷⁶ Hebr 8,5 og 10,1.

²⁷⁷ Se Otto von Semmelroth, «Die Θεολογία συμβολική des Ps.-Dionysius Areopagita», 8-9.

²⁷⁸ I oldkirkelig teologi står ikke termen «symbolsk» i motsetning til «realpresent», slik tilfellet er under 1500-tallets indre-protestantiske debatt om sakramentslæren.

hans betoning av det liturgiske bevegelsesaspektet at åpenbaringen av dette mysteriet overskrider det punktuelle. For i Dionysius' symbolske teologi er det ikke bare de innvigde gavene som re-presenterer Kristus selv. *Hele den liturgiske dramaturgien er symbolsk representerende* i kraft av å være innstiftet av Kristus– «the author himself of these symbols».²⁷⁹ Her sikter Dionysius til Jesu ord «gjør dette til minne om meg»,²⁸⁰ som han talte til apostlene, de første biskopene, som Dionysius omtaler som «de første lederne av vårt hierarki» (det vil si Kirken).²⁸¹ Det som ble overlevert gjennom apostlene var altså ikke bare innstiftelsesordene, men en liturgisk praksis knyttet til påskemåltidet, og en kultisk oppfatning av hele Jesu liv – fra inkarnasjonen til oppstandelsen. Dionysius beskriver denne overleveringen tidlig i samme skrift, i en passasje som sammenfatter motivet for den symboltenkningen vi finner i hele *Corpus Areopagiticum*:

The first leaders of of our hierarchy received their fill of the sacred gift from the transcendent Deity. Then divine goodness sent them to lead other to the same gift. [...] And so, using images derived from the senses they spoke of the transcendent. *They passed on something united in a variegation and plurality.* Of necessity they made human what was divine. They put material on what was immaterial. In their *written and unwritten initiations*, they brought the transcendent down to our level. As they had been commanded to do, they did this for us, not simply because of the profane from whom the symbols were to be kept out of reach, but because, as I have already stated, our own hierarchy is itself symbolical and adapted to what we are. In a divine fashion *it needs perceptible things to lift us up into the domain of conceptions.*²⁸²

Vi skal konsentrere oss om tre momenter fra dette sitatet. For det første formuleringen om symbolene som noe enhetlig i mangetydig form. For det andre utsagnet om skriftlig og ikke-skriftlig initiering. For det tredje symbolenes anagogiske hensikt.

²⁷⁹ EH 3.3.1 (428B)

²⁸⁰ EH 3.3.12 (441C)

²⁸¹ Luk 22,19. Dionysius viser til dette stedet i EH 3,3,12 (441D)

²⁸² EH 1.2 (376D-377A) Mine kursiveringer.

Formuleringen «variegation and plurality» (*poiklia kai pletei*) som vi finner i ulike varianter gjennom samme kapittel, kan ses som en definisjon av symbolet hos Dionysius.²⁸³ Tanken ser ut til å være at symbolet så å si er bærer av en enhet det ikke selv kan uttrykke, men som det kan re-presentere gjennom sin pluralitet fordi det har del i enheten. Denne forståelsen av symbolet får bare mening innenfor rammen av den teologiske deltakelseslæren, slik vi presenterte den i kap 2. Samtidig må den sammenholdes med Dionysius' tanke om symbolets likhet og ulikhet til det som symboliseres. Symbolet representerer enheten fordi det ligner den og samtidig ikke ligner den. Likheten ligger i imitasjonen av Guds egen bevegelse utover (inkarnasjonen). Men selve enheten forblir skjult. «Enhet» er et begrep for noe som overgår vår erfaring. Den guddommelige enheten ligner det relativt enhetlige i vår verden, men betegner dypest sett en annethet som ikke kan avdekkes fullt og helt. Slik sett kan man si at *enheten skjuler seg under pluraliteten*, og Dionysius' gjentakende formulering viser dessuten at pluraliteten innehar et aspekt av *mangetydighet*. Symbolet må være mangetydig for å kunne åpenbare (avdekke og skjule) annetheten. Chenu har kommentert dette aspektet i sin studie over den dionysiske symbolismens virkningshistorie i middelalderen: «The most constant and not least disconcerting characteristic of the symbol was its polysemousness».²⁸⁴

Mangetydigheten understreker (åpenbarer) så å si at likhetene er utilstrekkelige, at de peker utover seg selv mot «det andre». Middelalderens tenkere visste at symbolet skulle tolkes, og samtidig ikke overføres til konseptuell tenkning, sier Chenu: «to constrict its meaning for the sake of conceptual clarity would have been to sterilize it, to kill its vitality».²⁸⁵ Det er en slik reduksjon Dionysius avgrensner seg mot både i den apofatiske språkteologien og i symboltenkningen.

²⁸³ Se for eksempel EH 3.3.1 (428A) og EH 3.3.3 (429A-B) Jf. Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 66ff.

²⁸⁴ Chenu, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, 136.

²⁸⁵ Chenu, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, 136.

Hos Dionysius selv understrekes tanken om mangetydighet nettopp gjennom hans særegne vektlegging av temporære (liturgiske) symboler. Den temporære utstrekningens avdekning av guddommelig sannhet oppfattes muligens som mer mangetydig enn den romlige. Eller rettere sagt: Den temporære åpenbaringen er mindre punktuell og «håndgrikelig» enn den romlige, og gir dermed mindre risiko for idoliserende tolkninger som oppfatter symbolet og det som symboliseres som et én-til-en-forhold. Dionysius sier derfor at de som skal tolke symbolene må være varsomme med å ikke forklare dem som om vi fullt og helt vet hva de representerer. Rorem og Louth påpeker at Dionysius' vektlegging av liturgiens bevegelser kan knyttes til den platonske overbevisningen om at tid er noe høyere enn det romlige, og derfor nærmere det guddommelige.²⁸⁶

I den andre nøkkelformuleringen i sitatet ovenfor gjentas forståelsen av symbolene som sanselige bilder for det transcendent. Her viser Dionysius til symbolene slik de er formidlet (av apostlene) både gjennom skriftlige og ikke-skriftlige initieringer (*tais engrafois te auton kai agrafois mysesi*), som han sier. Denne formuleringen sikter ikke først og fremst til forholdet mellom skriftlig og muntlig tradering (et forhold som diskuteres for eksempel hos Basilius av Caesarea²⁸⁷). Rorem har vist at Dionysius bruker termen initiering (*myese*) om innføringer som har med liturgien å gjøre.²⁸⁸ Formuleringen som helhet sikter til en inn-føring i både de bibelske og liturgiske mysteriene – med vekt på det siste. Dionysius skiller nemlig ikke skarpt mellom Bibelen og liturgien, slik moderne (protestantisk) teologi gjerne gjør. Både den nytestamentlige undervisningen og kirkens liturgi har guddommelig autoritet, for de er begge innstiftet av Kristus, begge utgår fra ham, og er en videreføring og representasjon av inkarnasjonen. Både de skriftlige symbolene og de liturgisk-sakramentale symbolene er altså gitt av ham til apostlene, biskopene og hele Kirken.

²⁸⁶ Denne tanken, skriver Louth, bygger på Platonsk kosmologi i *Timaeus*, hvor tiden imiterer evigheten på en særegen måte. Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 117-119; og Louth, *Denys the Areopagite*, 30.

²⁸⁷ Se for eksempel *De Spiritu Sancto* 66-67.

²⁸⁸ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 67.

Denne syntetiske tenkningen er avgjørende for å forstå symbolenes integrerte karakter hos Dionysius.

Alle symbolene er orientert omkring Kristi inkarnasjon, Guds menneskebliven. Det er bare Kristus som har overskredet det store skillet (*diastema*) mellom uskapt og skapt. Derfor er inkarnasjonen den bærende åpenbaringen av det uskapte inn i det skapte, ikke kun som en didaktisk åpenbaring, men en åpenbaring hvor skillet helt konkret og fysisk overskrides *i ham*. Kristus er først og fremst mediator mellom det uskapte og det skapte, dernest mellom det usynlige og synlige, åndelige og materielle, oversanselige og sanselige og så videre. Det er særlig én passasje i *Om de kirkelige hierarkier* 3.3.12 som viser hvordan Dionysius tolker eukaristien (og alle symboler) kristosentrisk og klart inkarnatorisk. Igjen er det biskopen som representerer og imiterer Kristus selv:

The bread which had been covered and undivided is now uncovered and divided into many parts. Similarly he [the bishop] shares the one cup with all, symbolically multiplying and distributing the one in symbolic fashion. With these things he completed the most holy sacred act. For because of his goodness and his love for humanity the simple, hidden oneness of Jesus, the most divine Word, has taken *the route of incarnation* for us and, without undergoing any change, has become a reality that is composite and visible. He has beneficently accomplished for us a unifying communion with himself. He has united our humility with his own supreme divinity.²⁸⁹

Den liturgiske bevegelsen imiterer og representerer den veien Ordet (Logos) har gått, altså Logos' nedstigning i inkarnasjonen, hvor hans guddommelighet forenes med vår menneskelige natur. Den siste setningen i sitatet antyder den inkarnatoriske bevegelsen som tilsvarende nedstigningen, nemlig oppreisningen av det menneskelige til gjenforening med Gud (*teosis*). Liturgiens drama spiller altså ut inkarnasjonens bevegelse som utgåen og tilbakevending (*exitus-reditus*) – og i denne liturgiske

²⁸⁹ Mine kursiveringer.

forestillingen deltar alle de troende og får del i det de imiterer. Den temporære imitasjonen virker enhet gjennom etterligning – slik romlige og visuelle symboler virker enhet gjennom likhet. Likhet i handling skaper enhet med det som etterlignes.

Her kan en parallell mellom Dionysius' symbolbegrep og tradisjonell kristen sakramentteologi være klargjørende. Et sakrament ses der som et synlig tegn for noe skjult og usynlig, et synlig tegn for noe guddommelig. I sakramentteologien er det *Kristus som er det egentlige sakramentet* fordi han er selve synliggjøringen av Gud – han er Gud kommet i kjødet. Kristus er den eneste som overskrider skillet mellom uskapt og skapt, usynlig og synlig. Kristus omtales derfor som «ursakramentet» og alle de andre sakramentene formidler deltakelse i ham.²⁹⁰ Tilsvarende vil det være dekkende å si at *Kristus er det egentlige symbolet i Dionysius' symboltenkning*.

I *Om de kirkelige hierarkier* blir den inkarnatoriske forbindelen eksplisitt. Slik Kristi inkarnasjon er erketyten for sakramentene, må også de liturgiske symbolene forstås kristosentrisk. Guds egen nedstigning er den utgåen i pluralitet og den sanseliggjøring av det oversanselige som symbolene etterligner. Men er han også ursymbolet for de skriftlige symbolene og for hele den synlige virkeligheten som symbol? Det kan invendes mot *Corpus Areopagiticum* at dette perspektivet er for lite eksplisitt i *Om de guddommelige navn* og *Om de himmelske hierarkier*, men det er likevel grunn til å tro at inkarnasjonsteologien vi nettopp har drøftet i *Om de kirkelige hierarkier*, må ses som et mer implisitt premiss for symboltenkningen også i disse andre skriftene.²⁹¹

²⁹⁰ Avery Dulles, «Nature, Mission and Structure of the Church», i *Vatican II: Renewal within Tradition*, red: Matthew I. Lamb og Matthew Levering (Oxford: Oxford University Press, 2008) 26f.

²⁹¹ Som vi har påpekt i kapittel 2, bygger Dionysius på tanken om at skaperverket er til som en logosstruktur som deltar i den ene Logos. Noen kirkefedre fremholder til og med at det er den inkarnerte Logos som er forbildet for skapelsen i *Genesis* – at Faderen brukte inkarnerte Logos som modell for skapelsen av mennesket og verden. Lars Thunberg, *Den gudomliga ekonomin: Fornkyrkliga perspektiv* (Skellefteå: Artos, 2001) 68ff. Lars Thunberg, *Microcosm and Mediator: The Theological Anthropology of Maximus the Confessor* (Lund: Gleerup, 1965) 76ff. Dionysius' forløper, Origenes, utviklet også den johanneiske logosteologien i sin teologi Logos som sentrum i Skriften. Hele Skriften vitner om Logos, og må tolkes i lys av inkarnasjonen. Se Hans Urs von Balthasar, *Origen – Spirit and Fire* (Washington: The Catholic University of America Press, 1984) 10. Ingenting tyder på at Dionysius bryter med en slik måte å tenke på.

Ut fra gjennomgangen av *Om de kirkelige hierarkier* ovenfor, kan det i alle tilfeller sies at inkarnasjonsteologien er mer sentral i *Corpus Areopagiticum* enn man først får inntrykk av dersom vi leser teksten isolert fra dens liturgiske kontekst og ramme. Dette har særlig Golitzin og Louth argumenter for i sine Dionysius-studier.²⁹² Noe lignende kan sies om Dionysius' teologi om menneskets fall som bakgrunn for inkarnasjonen. Dionysius skriver lite om syndefallet – han er mest opptatt av den avstand mellom Gud og mennesket som gis av forholdet mellom uskapt og skapt; men tanken om fallet er like fullt present i bestemte passasjer, og som bakteppe for soteriologien. Dionysius oppsummerer den eukaristiske bønn (som følger mellom de to liturgiske hovedbevegelsene) på en måte som samsvarer med østlig liturgisk tradisjon.²⁹³ Han rekapitulerer fortellingen om menneskets skapelse og fall, og fremholder Guds stadige lengsel etter mennesket, og hans frelsesplan i Kristus:

To me it seems that this song is a celebration of all the work of God on our behalf. It reminds us that we owe to God's goodness our being and our life, that, using the everlasting model of beauty, God has made us in his image, and that he has given us that when we had lost the divine gifts because of our own folly, God took the trouble to recall us to our original condition through adventitious gifts, that he gave us a most perfect share of his nature by completely taking on our own, and that in this way he made it possible for us to enter into communion with himself and with divine reality.

Igjen møter vi prohodos-epistrote-modellen: Mennesket utgår fra Gud og skal vende tilbake til ham. Denne gaven, forstått som menneskets *opprinnelige deltakelse* i Gud, gikk tapt da mennesket syndet.²⁹⁴ Den gjenoprettes i og med inkarnasjonen og

²⁹² Golitzin, *Et in trino ad altare dei*, 162, 196. Louyth, *Denys the Areopagite*, 79.

²⁹³ Louth, «St Denys the Areopagite and the Iconoclastic Controversy», i *Denys L'Areopagite et sa Postérité en Orient et en Occident*, 61-62.

²⁹⁴ Det er den *opprinnelige* deltakelsen som gikk tapt, det vil si den fulle og hele deltakelsen, deltakelsens fylde – ikke deltakelsen i Gud i seg selv. Også etter fallet deltar mennesket som skapning i Guds aktive skapelse, som gave. Dersom den deltakelsen hadde gått tapt, ville mennesket opphøre å eksistere. For som Dionysius sier i det sentrale stedet vi har sitert fra DN 4.4: «there is nothing in the world without a share of the Beautiful and the Good».

menneskets deltakelse i Sønnens menneskelige natur, som gjennom naturenes forening i Kristus forener oss med det guddommelige.

Vi har sett at Dionysius ser symbolene som Guds åpenbaringer utover eller nedover mot pluralitet. Denne formidlingen av guddommelig nedstigning fremhever René Rocques som symbolenes dypeste mening («le sens profond des symboles»)²⁹⁵ Som et tilsvarende til denne *symbolenes åpenbaringsdimensjon*, finner vi også en måte å snakke om symbolene på som medium for vår oppstigning til Gud. Vi kan kalle dette *symbolenes epistemologiske dimensjon*. I den siste av de tre formuleringene som vi har uthevet i sitatet ovenfor, skriver Dionysius: «In a divine fashion it [our human hierarchy] needs perceptible things to lift us up into the domain of conceptions». Den sentrale termen her er *anagogein*, av *anago* som først og fremst betyr «jeg løfter opp». De sanselige symbolene skal løfte oss opp (*hemon anagogen*), de skal løfte leseren eller betrakteren opp til enhet med det guddommelige. Rorem har argumentert for at den oppløftende bevegelsen, *anagoge*, er én og samme bevegelse som *epistrophe*, *tilbakeføringen* til Gud, i de dionysiske skrifterne.²⁹⁶ Han mener den mer direkte oversettelsen, *løfte opp*, er dekkende.²⁹⁷ Å *føres tilbake* til Gud, er altså det samme som å *bli løftet opp* gjennom symbolene. Noen ganger anvender Dionysius *anagoge* også om barns oppdragelse eller utdanning, påpeker Rorem, «thus hinting at a relationship between «anagogy» and spiritual pedagogy».²⁹⁸ Hos Dionysius brukes *epistrophe* i tilknytning til mer metafysiske formuleringer (som for eksempel «fra de mange til den Éne» eller «til det som i sannhet er»)²⁹⁹ Mens *anagogein* er brukt i mer epistemologisk betydning, om tolkningen av symbolene.³⁰⁰

²⁹⁵ René Rocques, *L'Univers Dionysien: Structure hiérarchique du monde selon pseudo-Denys* (Paris: Aubier 1954) 208.

²⁹⁶ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 54 og 99ff.

²⁹⁷ På den tid *Corpus Areopagiticum* ble skrevet, var dette termen riktig nok blitt en teknisk term som var gitt et omfattende meningsinnhold, ikke minst gjennom Origenes' bibeleksegese og Iamblikus' tolkninger av theurgien; men forfatteren griper tilbake til en enklere bruk av *anagogein* for å skjule sitt pseudonym, mener Rorem. Rorem (1984) 54-55. Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 99f. og Gersch, *From Iamblichus to Eriugena*, 46.

²⁹⁸ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 54.

²⁹⁹ *Apo ton pollon epi to hen*. DN 13.3 (980C). *Pros to ontos on*. Eg. det værendes væren. DN 4.6 (701B).

³⁰⁰ Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 102.

I begge tilfeller er Gud det aktive subjektet, enten gjennom ulike medier, som englene eller de kirkelige ordninger, eller direkte handlende. Rorem er særlig opptatt av å understreke at det menneskelige subjektet er passivt og ikke aktivt i denne prosessen. Han viser til Dionysius' hyppige bruk av passive uttrykksformer («vi skal løftes opp»). Selv om Rorem har rett i at Dionysius alltid ser Gud som det aktive subjektet i menneskets tilbakeføring til seg, spørs det om han ikke leser inn en motsetning her, som ikke finnes i Dionysius' egen tenkning. Hos Dionysius er det ingen nødvendig motsetning mellom Gud som aktivt (og primært) subjekt og menneskets mottakende deltakelse som passiv-aktiv. I samsvar med klassisk patristisk teologi, ser han all menneskelig kjærlighet som en bevegelse utover, i hengivelse til den man elsker. Hos Dionysius er denne eros-kjærligheten en etterligning av den guddommelige kjærligheten, som alltid gir seg for den andre, helt til døden. Han skriver: «The divine love is ecstatic [*esti ... ekstatikos ho teios eros*], not allowing lovers to belong to themselves, but to those beloved».³⁰¹ Her er det ingen motsetning mellom guddommelig agape-kjærlighet og eros-kjærligheten. Begge har sitt opphav i Gud, og mennesket elsker ved å delta i Guds kjærlighet, som aldri er passiv, men går ut over seg selv for å forenes med den andre.³⁰²

³⁰¹ DN 4.13 (712A)

³⁰² Motsetningen mellom de to formene for kjærlighet – *agape* og *eros* – springer ut av moderne protestantisk teologi, med Anders Nygrens klassiker *Eros och agape* som det mest utpregede eksemplet. Anders Nygren, *Eros och agape* (Stockholm: Verbum, 1966). For en kritisk vurdering av Nygrens Dionysius-lesninger, se Golitzin, «'A Contemplative and A Liturgist': Father Georges Florovsky on the Corpus Dionysiacum», *St Vladimir's Theological Quarterly* 43 (1999): 131-161.

5 Symbolon og apofasis: Symboltenkningens apofatiske fundament

I filosofiske og teologiske oversiktsverk fremstilles Dionysius Areopagiten vanligvis som en «negativ teologisk tenker».³⁰³ Samtidig ser vi at det apofatiske momentet som fremheves i fremstillinger av Dionysius, først og fremst er det vi kan kalle *hans apofatiske språkfilosofi* – eller mer presist hans apofatiske språk*teologi*. Det vil si hans understrekning av negasjoner som det mest adekvate språklige uttrykket i møte med det guddommelige, samt hans kjente dialektikk mellom et apofatisk (negerende) og et katafatisk (bekreftende) språk. I de to neste kapitlene vil jeg forsøke å nyansere dette bildet, uten å undervurdere betydningen av denne språklige strategien som Dionysius utformer mot alle menneskelige forsøk på å objektivere den guddommelige annetheten. Jeg vil snarere ta til orde for at denne strategien går hånd i hånd med Dionysius' teologi om det sanselige som medium for gudserkjennelse. I kapittel 5 argumenterer jeg først for et utvidet apofasi-begrep hos Dionysius, i lys av den apofatiske tradisjon han står i fra Filon til Gregor av Nyssa og Proklus. I kapittel 6 argumenterer jeg så for tanken om at symboltenkningen kan ses som en ekvivalent til den apofatiske språkteologien, som den estetiske «dimensjonen» ved apofatisk teologi.

Vi har allerede sett hvordan Dionysius sammenholder det apofatiske med det katafatiske i sin språkteologi (se kapittel 2). Denne dialektikken hviler på en teologisk distinksjon mellom Guds vesen og Guds energier eller prosesjoner. Guds vesen – Gud slik han er i seg selv – forblir alltid skjult og uerkjennelig for mennesket, ifølge Dionysius; men han kommer oss i møte gjennom sine bevegelser utover, gjennom sine energier. Gud avdekker sitt vesen gjennom sine energier, men selv ikke gjennom energiene avdekkes Gud fullt og helt. Han blir begripelig, men ikke fullt ut. Denne innsikten prøver det apofatisk-katafatiske språket ta høyde for. I symboltenkningen blir denne vekslingen mellom avdekning og tilsløring enda mer fremtredende.

³⁰³ For eksempel i Fredrick Copleston, *A History of Philosophy, Vol. II: Medieval Philosophy from Augustine to Duns Scotus* (New York: Doubleday, 1993) 91ff.

Som vi så i kapittel 1, fremhevet allerede Hans Urs von Balthasar at Dionysius er den mest apofatiske av alle kristne teologer – samtidig som han utformer en teologi som er mer gjennompreget av estetiske kategorier enn noen andre tekster i den tradisjon han står i.³⁰⁴ Motsetningen i denne spenningen er bare tilsynelatende, fordi Dionysius’ teologi om det sanselige – og symbolene som sanselige uttrykk for det guddommelige – nettopp hviler på et apofatisk fundament. Sagt på en annen måte: Dionysius’ estetikk er en apofatisk basert estetikk, og hans symbolske teologi er en apofatisk basert symboltenkning.

Jeg vil argumentere for at symboltenkningen springer ut av det man kan kalle *en apofatisk grunnholdning*. Her knytter jeg an til Vladimir Losskys klassiske verk om østlig teologi, hvor han forstår apofatisk teologi – eller det han omtaler som «apofatisisme» – som en holdning som preger hele den teologiske virksomheten.³⁰⁵ «It is, above all, *an attitude of the mind* which refuses to form concepts about God», skriver Lossky, og han sier videre at denne holdningen utelukker alle former for abstrakt og rent intellektuell teologi som søker å tilpasse mysteriet til menneskelig tenkning. Lossky er en av de første moderne fortolkere av Dionysius som fremhever det vi ovenfor omtalte som det anti-idoliserende prinsippet i Dionysius’ teologi. Mitt hovedanliggende er å vise at symboltenkningen inngår som et avgjørende moment i denne anti-idoliserende teologien – ikke løsrevet fra, men nært forbundet med den mer språklige strategien knyttet til apofatisk eller negerende språk for det guddommelige. For Dionysius’ innsikt i symbolenes betydning springer ut av den samme bevissthet om Guds transcensens og språkets tilkortkommenhet i møte med det guddommelige, og følger mye av den samme apofatiske «logikken» som tanken om en dialektikk mellom apofatisk og katafatisk språket. Symbolene kan sies å komplementere det negative språket idet de nettopp gjennom sin sanselighet bringer inn et annet «språk» for og et annet perspektiv på den guddommelige annetheten.

³⁰⁴ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 166 og 154,

³⁰⁵ Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, 39.

I den grad jeg omtaler den apofatiske språkteologien og symboltenkningen som *to* «strategier», må det understrekes at det ikke er tale om *to separate* strategier eller tilnærminger til Guds annethet. Dionysius selv taler noen ganger om «apofatisk teologi» og andre ganger om «symbolsk teologi», men det er ingen skarpe grenser mellom disse.

I det følgende er det altså min hensikt å fremheve den symbolske metoden hos Dionysius som en like viktig anti-idoliserende strategi som den apofatiske språkteologien. En slik modell kan hjelpe oss nettopp å gjenoppdage sammenhengen mellom de to tilnærmingene. Radikaliteten i symboltenkningen kan hjelpe oss å gjenoppdage det radikale i språkteologien – og omvendt. Ved å sammenholde den negative språkteologien med symboltenkningen, som et tofoldig uttrykk for samme grunnholdning eller grunnbevissthet, ønsker jeg altså å kaste lys over *begge* disse strategiene i Dionysius' teologi.

Jeg vil for det første vise at Dionysius' apofatiske tilnærming gjennom språklige negasjoner ikke er utformet som teoretisk spekulasjon, slik man kan få inntrykk av i enkelte moderne innledninger til kristen apofatisk teologi. Dionysius synes å være seg svært bevisst farene ved den apofatiske tilnærmingen som spekulativ metode. Han synes å mene at en for stringent utlegning av apofatiske prinsipper vil undergrave den mest grunnleggende bevisstheten om Guds transcensens og annerledeshet, og at en apofatisk teologi som mener seg å kunne uttrykke (begrepsmessig) *distinksjonen* mellom Guds vesen eller natur og Guds aktiviteter utad, mister selve den apofatiske balansen. Det er avgjørende å merke seg at Dionysius ser selve distinksjonen mellom vesen og energier som grunnleggende uerkjennelig.³⁰⁶ Derfor nærmer han seg spørsmålet om Guds annethet på en måte som søker å motstå alle former for konseptuell teologi. Man kan si at Dionysius' tekster er mer poetiske enn systematiske – og like fullt skriver han med «a dogmatic sureness of touch».³⁰⁷ Dionysius

³⁰⁶ Jf. Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, 72.

³⁰⁷ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 152.

overskrider den konseptuelle teologien gjennom en utstrakt bruk av symbolsk og visualiserende språk.

For det andre vil jeg vise eller utdype betydningen av den apofatiske bevisstheten som drivkraft for de mest radikale moment i Dionysius' symboltenkning. Det ligger en felles apofatisk «logikk» til grunn for tanken om at Guds transcendens eller annethet er det som muliggjør en bruk av *alle* sanselige symboler i åpenbaringen av Gud.

Dette kapitlet starter med en drøfting av den historiske konteksten for Dionysius' apofatiske teologi, hvor jeg søker å vise hvordan han henter inspirasjon både fra den jødisk-kristne og den greske tradisjon. Dernest fremstilles Dionysius' apofatiske teologi og som en radikaliserings av den tradisjonelle kristne apofatiske teologien. I kapittel 6 tolkes den symbolske teologien som en parallell radikaliserings av den kristne apofasien.

Apofasi: den jødisk-kristne og platonske bakgrunnen

Apofatisk teologi i kristen tradisjon springer ut av en tanke om at det guddommelige mysteriet (Gud slik han er i seg selv) er utsigelig, og av en innsikt om at det menneskelige språket følgelig ikke er dekkende i møte med det guddommelige. Den greske termen *apofasis* innbefatter en avståen fra å tale, likevel bruker vi *apofatisk* oftest om en bestemt språklig tilnærming til Gud – i form av negasjoner.³⁰⁸ Ut fra tanken om at Gud overgår alle de kvaliteter vi kjenner fra vår erfaringsverden, negeres hans egenskaper ved å omtale ham som «usynlig», «uten begrensning», «ufattelig», «uerkjennelig» osv. Når vi studerer forhistorien til den apofatiske teologien i kristen tradisjon, bør vi skjelne mellom teknisk *terminologi* på den ene side, og det vi ovenfor kalte en grunnleggende *bevissthet* om transcendens og annethet på den andre. Terminologien tar nemlig form svært gradvis frem mot 400- og 500-tallet, mens vi

³⁰⁸ Se John Anthony McGuckin: «Apophaticism», i *The Westminster Handbook to Patristic Theology* (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004) 23.

finner en apofatisk *bevissthet* langt tidligere, allerede i tidlige jødiske og greske tekster. Det samme gjelder for forsøkene på å beskrive transcendenten gjennom negasjoner.

I begge de tradisjoner som løper sammen i kristendommen – den jødiske og den greske – finner vi en fascinasjon over det transcendent som skjuler seg i sin annethet. Begge tradisjoner er sentrale kilder for utformingen av Dionysius' apofatiske teologi. I sitt omfattende verk om utviklingen av negativ teologi i platonsk tradisjon fremholder Deirdre Carabine at *apofasis* i strikt forstand vokser frem innenfor nyplatonismens spekulative filosofi, og at den i gresk tradisjon når sitt høydepunkt på 400-tallet, hos Proklus (412-87 e.Kr.).³⁰⁹ Det er fra ham Dionysius henter mye av sin apofatisk-teologiske terminologi. Som alltid søker Areopagiten å forene den greske filosofien med arven fra Skriften og den kristne tanketradisjon. Vi skal fremheve både den greske og jødisk-kristne linjen, med vekt på Proklus og Gregor av Nyssa, ettersom disse er de viktigste premissgiverne for Dionysius.

Vi kan snakke om en dialektisk veksling mellom det apofatiske og katafatiske allerede i den gammeltestamentlige åpenbaringen av Gud.³¹⁰ I Det gamle testamentet er Gud *Deus absconditus* – en Gud som skjuler seg samtidig som han åpenbarer seg i synlig form gjennom ofte dramatiske teofanier. En av grunnfortellingene i denne sammenheng er kallelsen av Moses i Exodus 3, hvor Gud taler ut av den brennende tornebusken.³¹¹ Guds selvåpenbaring i ordene «Jeg er den jeg er» – אהיה אשר אהיה – understreker at Gud er helt annerledes alt annet. Dette gåtefulle svaret til Moses gav grunnlaget for den sentrale tanken i oldkirkens og middelalderens negative teologi om at vi kan kjenne Guds eksistens (*at* Gud er) men ikke hans vesen (*hva* han er).³¹² I *Exodus* finner vi også tanken om at Gud tilslører sin herlighet når han viser seg for

³⁰⁹ Deirdre Carabine, *The Unknown God: Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena* (Louvain: Peeters Press, 1995) 160ff.

³¹⁰ Slik Carabine har påpekt i Carabine, *The Unknown God*, 197ff.

³¹¹ Dionysius viser til og alluderer til Ex. 3,14 flere steder: DN 1 (596A), DN 2 (637A), DN 5 (816B), og CH 2 (140C).

³¹² Jf. Carabine, *The Unknown God*, 200-201. Guds transcendent og hans ulikhet i forhold til alt det skapte er ensbetydende med hans *hellighet*. Det hebraiske ordet for hellig (קדוש) kan nettopp bety «annet» og «adskilt». Se for eksempel Ex 3, 16; Gen 28; Jes 6.

Moses på Horebfjellet. Som vi har sett, er både Gregor av Nyssa og Dionysius opptatt av den tekstpassasjen i Ex. 33,22f.³¹³ Bildeforbudet i Det gamle testamentet er et sterkt uttrykk for samme tanke om Guds transcendens (Jf. Ex 20, 4 og 23; Deut 4, 15; 5, 8-9; Lev 26, 1). Forbudet mot avbildning av Gud og det himmelske må dypest sett forstås som uttrykk for Guds annethet, og som en understrekning av den bibelske grunntanken om at bare Gud kan åpenbare Gud. Bildeforbudets «du skal ikke gjøre deg noe bilde» impliserer ikke at det er *mulig* for mennesket å lage et dekkende bilde av Gud eller de himmelske ting. Tvert imot understrekes det her at Gud egentlig ikke *kan* avbildes adekvat av mennesket – en slik avbildning avvises fordi den alltid fører til idolatri.³¹⁴ Tanken om avstanden mellom Gud og alle andre levende vesener er også fremtredende i Jobs bok og hos profeten Jesaja.³¹⁵ I Det gamle testamentet finner vi også anvendelser av et negativt språk: Gud «er ikke som mennesket» (Num 23,19), og Guds tanker er «ikke som menneskenes tanker» (Jes 55,8-9).

Også i den greske tradisjon er det selve *bevisstheten* om transcendens som er utgangspunktet for en type proto-apofatisk teologi, i møte med de første prinsipper: Gud, det Gode, den Éne, den Skjønne. Distinksjonen mellom apofatisk og katafatisk (i betydningen negerende og bekreftende) finnes hos Aristoteles (384-22 f.Kr.), men hos ham er de ikke brukt om Gud eller den første substans.³¹⁶ Hos Platon finner vi en apofatisk *teologisk* tenkning, i skrifter som *Staten*, *Symposium*, *Timaeus* og *Parmenides*. I *Staten* leser vi at det Godes idé er «hinsides væren» (*epekeina tes ousias*), og det Gode omtales som «ubegripelig skjønnhet» (*amekjanon kallos*).³¹⁷ Carabine ser denne «bevegelsen i retning av transcendens» som Platons viktigste bidrag til senere apofatisk tenkning.³¹⁸ Og selv om vi ikke finner en systematisk bruk av negativt språk i møte med det høyeste vesen hos Platon, er han tydelig

³¹³ Se kapittel 2 ovenfor.

³¹⁴ I *Exodus* 25 leser vi likevel at de himmelske ting kan avbildes – i kjerubene på paktens ark – fordi Gud selv åpenbarer bildet av kjerubene for Moses. Bare Gud kan åpenbare Gud, bare Gud kan åpenbare bildet av det himmelske og guddommelige, slik han gjør i Kristus, «den usynlige Guds bilde» (Kol 1,15). Se Barasch, *Icon*, kap. 1, 10 og 11.

³¹⁵ Jes 40,25: «'Hvem vil dere ligne meg med? Hvem er jeg lik?' sier den Hellige». Jf. Job 36,26 og 11,7-8.

³¹⁶ *Om kategoriene* 12b5-16. Se Andrew Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 32. Referanse fra Louth.

³¹⁷ *Staten* VI, 509B.

³¹⁸ Carabine, *The Unknown God*, 32.

tilbakeholdende med positive beskrivelser.³¹⁹ I motsetning til den kristne apofatiske tradisjon som kommer til uttrykk hos Dionysius, ser Platon imidlertid avstanden mellom Gud og verden ut fra den menneskelige begrensning, ikke ut fra en forståelse av radikal transcendens.³²⁰ Det er mulig å si at det Gode og Skjønne hos Platon hver på sin måte er transcendent og ubeskrivelig, men Platon mangler det Carabine regner som selve kjennetegnet for en utviklet negativ teologi: tanken om den høyeste Årsaks *uerkjennelighet*. Hos Platon finner vi ingen transcendent, uerkjennelig Gud, men vi finner et *hint* om et transcendent, uerkjennelige Gode, sier Carabine.³²¹ Dette hintet blir viktig for den platonske og kristne virkningshistorien.

I den grad det er mulig å snakke om en opphavsmann til apofatisk *teologi*, er mellomplatonikeren Filon av Alexandria (20-70 e.Kr.) en mer aktuell kandidat enn Platon, sier Andrew Louth, som mener det er god dekning for å kalle ham «the Father of negative theology».³²² I Filons forsøk på å utforme en syntese mellom Platon og Det gamle testamentets skrifter, finner vi for det første en tydelig understrekning av Guds uerkjennelighet. Ifølge Filon er Gud helt ulik alt det vi kjenner fra den skapte verden, derfor kan vi ikke forme våre begreper om den Uskapte ut fra våre erfaringer i denne verden.³²³ Helt sentralt står hans utlegning av Guds selvåpenbaring i *Exodus* 3,14 («Jeg er den jeg er») hvor Filon bruker begrepet *arretos*, «uutsigelig», om Gud. Ifølge Filon betyr utsagnet i *Exodus* «mitt vesen er å være, ikke å bli talt».³²⁴ Videre knytter han Gud som den uutsigelige til Gud som «den som er uten navn». Denne koblingen blir viktig for kristne teologer. Det samme gjelder Filons tanke om at «bare Gud kjenner Gud», et prinsipp vi finner igjen hos både Dionysius og Maximus

³¹⁹ Det ser vi i Sokrates' (eller Diotimas') tale fra *Symposium* (211A), hvor Skjønnheten først og fremst omtales gjennom et negativt språk, Skjønnheten er «evig», men også «ufødt» og «uten opphør». I *Timaeus* 28 – et avsnitt som senere ble mye kommentert hos kirkefedrene – skriver Platon: «Å finne universets skaper og fader er en stor oppgave, og når man har funnet frem til ham, er det umulig å fortelle om ham til alle.» *Timaeus* 28C. Om kirkefedrenes lesning av *Timaeus*, se Jaroslav Pelikan, *What has Athens to do with Jerusalem*, for eksempel s. 95ff.

³²⁰ Se også Pelikan, *What has Athens to do with Jerusalem*, 23ff.

³²¹ Carabine, *The Unknown God*, 33-34.

³²² Andrew Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition: From Plato to Denys* (Oxford: Clarendon Press, 1981) 19.

³²³ Carabine, *The Unknown God*, 207, som her viser til *De confusione linguarum* 98 og *De somniis* i, 234. Bind IV og V i F.H. Colson og G.H. Whitaker, *Philo* (Loeb Classical Library) (London 1930-1953).

³²⁴ *De mutatione nominum* 12, *Som.* i, 67, og *De Abrahamo* 51. Referanse fra Carabine.

Confessor.³²⁵ Like viktig er det at Filon er forløperen for kirkefedrenes skjelling mellom Guds vesen og energier. Han gjør en distinksjon mellom det å kjenne Guds eksistens (*hyparksis*) og å kjenne hans vesen (*ousia*).³²⁶ Den siste erkjennelsen er umulig for mennesket. Men Guds eksistens kan vi altså kjenne, gjennom Guds kraft. Her bruker Filon *dynameis* og ikke *energeia*. Selv om Filon også utvikler et negativt språk i omtalen av Gud, når han aldri frem til noen gjennomført dialektisk bruk av bekræftelse og nektelse som kunne speile hans tanke om Gud som både skjuler og åpenbarer seg.

Den kristne apofatiske teologien springer ut i full blomst på 300-tallet, hos de kappadokiske fedre, fremfor alt hos Gregor av Nyssa. Men allerede hos de kristne apologetene på 100-tallet finner vi en apofatisk tenkning. Den platonske tradisjon preger terminologien de bruker for å beskrive den apofatiske holdningen de fant i Det nye testamentet.³²⁷ Justin Martyr (103-165 e.Kr.) er den første kristne teologen som forsvarer Guds transcendens ved hjelp av negative termer.³²⁸ Det er Clemens av Alexandria som viderefører den viktige distinksjonen mellom Guds vesen og energier. Hos ham finner vi en mer systematisk gjennomtenkning av det apofatiske, noe som gir dekning for å anse Clemens som den første apofatiske teologen i kristen tradisjon.³²⁹ Skriftens gudsnavn viser oss hvordan Gud virkelig er, men de sier ikke noe om hans

³²⁵ *Legum allegoriae* III, 206 og *De praemiis et poenis* 40. Referanse fra Carabine.

³²⁶ Andre mellomplatonikere, som Alcinous (200-tallet) og Numenius (slutten av 200-tallet), anvender distinksjonen mellom vesen og energier i mindre grad. Se Hägg, *Clement of Alexandria*, 240f.

³²⁷ Der leste de at Kristus åpenbarer Guds skjulte vesen, at han er den usynlige Guds synlige bilde (Kol 1,15), og at han er den evige Guds Sønn som opptar i seg det skaptets konkrete form (Joh 1,18 og Kol 1,19). Hele guddommens fylde er synlig til stede i Kristus, og samtidig forblir Guds vesen uerkjennelig. Evangelisten Johannes skriver at ingen har sett Faderen uten Sønnen som viser oss hvem han er (Joh 1,18). Paulus sier om Gud at han bor «i et utilgjengelig lys» (1 Tim 6,16).

³²⁸ Carabine, *The Unknown God*, 228. Hans negative teologi videreføres av Ireneus av Lyon (d. 202) og Tertullian (ca. 160-ca 220), og radikaliseres av Clemens av Alexandria (ca 150-ca 215). Også Tertullians skrifter er preget av søken etter termer som kan peke i retning av Guds transcendens. Se Eric Osborn, *The Beginning of Christian Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 40f. Hos apologetene Theofilus av Antiokia (d. ca 185 e.Kr.) og Athenagoras (ca. 133-190) antydes den distinksjon mellom vesen og energier som blir langt klarere hos Clemens av Alexandria – ikke først og fremst i epistemologisk sammenheng, som hos Clemens, men i sammenheng med spørsmålet om hvordan Gud kan ha skapt verden. Hägg, *Clement of Alexandria*, 241f.

³²⁹ Henny Fiskå Hägg har argumentert for at Clemens er den mest artikulerte negative teologen blant de tidlige kirkefedre, i Hägg, *Clement of Alexandria*, 5 og 217ff.

vesen, sier Clemens.³³⁰ Med denne distinksjonen leverer han, ifølge Henny Fiskå Hægg, sitt viktigste bidrag til utformingen av kristen apofatisk teologi.³³¹ Carabine skriver at Clemens «nærmer seg» tanken om Gud som uerkjennelig, men at han aldri uttaler den eksplisitt. Hægg har vist at det siste ikke er tilfelle, at den radikale bevisstheten om guddommelig uerkjennelighet er selve poenget i distinksjonen mellom vesen og energier hos Clemens.³³²

Hos den fremste av nyplatonikerne, Plotinus, finner vi gjennomgående en søken etter å språkliggjøre kunnskapen om den Éne, det Gode eller Gud. Samtidig som han fastholder at det ikke gis representasjoner for den Éne, søker han å finne et mest mulig adekvat bildespråk.³³³ Det erkjennelsesteoretiske utgangspunktet er positivt og minner sterkt om kappadokierne og Dionysius: Vi kan kjenne den Éne fordi noe av den Éne finnes i alle mennesker.³³⁴ Men hvordan kan vi gripe det som, ifølge Plotinus, ligger hinsides (*epekeina*) intellektet når intellektet er vår vei til erkjennelse av tilværelsen forøvrig? Veien til kunnskap om den Éne går gjennom kontemplasjon og visjon. Plotinus' bidrag til utformingen av *via negativa* er filosofien om *afairesis*.³³⁵ Vi må ta bort alt det sjelen har tilegnet seg gjennom sin nedstigning i kroppen. Her ligger altså en bestemt virkelighetsoppfatning til grunn: Plotinus' negative teologi beskriver en systematisk prosess hvor lagene av materialitet som har leiret seg over den sanne virkelighet avkles, noe som legger grunnlaget for sann kunnskap.³³⁶ Kirkefedrene har et mer positivt syn på det materielles betydning i menneskets tilnærming til Gud eller den Éne. Også Dionysius snakker om å avkle symbolet for å nå inn til dets åndelige mening, men det skal ikke forstås i retning av et ønske om å komme forbi symbolene som sanselige tegn, slik vi skal se i kapittel 6.

³³⁰ *Strom.* 6.166. At Gud er ufødt innebærer at han ikke har behov for å motta noe av andre, at han er uforanderlig, udødelig og uten alder. *Strom.* 6.11. Referanse hentet fra Hægg.

³³¹ Hægg, *Clement of Alexandria*, 247 og 262. Hos apologetene Theofilus av Antiokia (d. ca 185 e.Kr.) og Athenagoras (ca. 133-190) antydes den distinksjon mellom vesen og energier som blir langt klarere hos Clemens av Alexandria – ikke først og fremst i epistemologisk sammenheng, som hos Clemens, men i sammenheng med spørsmålet om hvordan Gud kan ha skapt verden. *Ibid.* 241f.

³³² Hun viser for eksempel til *Ep* 234.

³³³ Raoul Mortley, *From Word to Silence II* (Bonn: Hanstein, 1986) 45.

³³⁴ Jf. Mortley, *From Word to Silence II*, 47.

³³⁵ Jf. Mortley, *From Word to Silence II*, 45ff og 86.

³³⁶ *Enneades* III.8, 11; IV 7,10; V.13; VI 7,14.

På 300-tallet er det ikke lenger avgrensningen overfor de pagane gudene og omtalen av Guds annerledeshet i form av negativ terminologi som preger den apofatiske teologien, men selve spørsmålet om Guds vesen. Hele århundrets teologiske diskurs preges av kampen mot arianismen, og under det siste tiåret før konsilet i Konstantinopel i 381 står de tre kappadokierne – som var samtidens ledende intellektuelle blant ortodoksiens teologer – overfor en ny og ekstrem form for arianisme, gjerne omtalt som nyarianisme eller anomoeanisme.³³⁷ Den fremste teologiske eksponenten for denne retningen var Eunomius av Cyzicus (død ca 394). Mot ham skriver Basilius sitt verk *Adversus Eunomium* og Gregor av Nazians retter sine teologiske taler mot den samme Eunomius.³³⁸ Mest utførlig er kritikken i Gregor av Nyssas skrift *Contra Eunomium*, hvor forfatteren nærmest tvinges av sin nyarianske antagonist til å understreke Treenighetens absolutte transcendens og uerkjennelighet. I likhet med Arius hadde Eunomius også en lære om Guds uutsigelige og ufødte vesen, men Eunomius lærte at noen navn frembringer tingens vesen og mente at mennesket kan kjenne Guds vesen nettopp gjennom gudsnavnet *agennesia* (ufødt).³³⁹ Det er denne forestillingen Gregor av Nyssa og de andre kappadokierne reagerer mot. Dionysius står helt tydelig i tradisjonen fra disse kappadokiske teologene og deres avgrensning mot Eunomius. Kappadokierne er dessuten sentrale i Jean-Luc Marions applisering av patristisk tenkning.³⁴⁰ La oss derfor se litt nærmere på resonnementet i deres kritikk av Eunomius allerede her.

I sin drøftelse av gudsnavnene argumenterer Gregor for en tanke om at det menneskelige språket og gudsnavnene er en Guds gave, at de kun er til for vår skyld.

³³⁷ Benevnelsen «anomoeanisme» kommer fra det greske begrepet *anomoios* (ulik), ettersom disse nyarianerne fremholdt at Sønnen er ulik Faderens vesen – i motsetning til det ortodokse synet hvor Sønnen er *homoousios* (vesensett) med Faderen.

³³⁸ Andrew Louth, «Aphatic Theology: Before and After The Areopagite», i *Bogoslovni vestnik*, 56 (1996) 298.

³³⁹ Guds vesen er hans *agennesia*, hans mest fundamentale karakteristikum. Se Carabine, *The Unknown God*, 235. Jf. Mortley, *From Word to Silence II*, 128ff. For en nærmere presentasjon av Eunomius' posisjon, og Basilius' og Gregors respons, se Andrew Raddle-Gallwitz, *Basil of Caesarea, Gregory of Nyssa, and the Transformation of Divine Simplicity* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

³⁴⁰ Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*.

Ingen navn er så adekvate at de indikerer Guds vesen.³⁴¹ Viktigere er Gregors mottrekk mot Eunomius ut fra en analogi til vår erkjennelse av tingene i verden. Ikke engang disse tingene forstår vi slik de er i sitt vesen, sier han, vi kjenner dem bare ut fra deres aksidens og egenskaper.³⁴² Når selv de synlige ting forblir uerkjennelige for oss (i sitt vesen) – det være seg det minste blant levende skapninger eller et storslagent fjell – hvor mye mindre forstår vi da den usynlige Gud slik han er i seg selv? Samtidig følger Gregor sine forgjengere blant kristne apofatiske tenkere (deriblant Paulus i Rom 1) når han argumenterer ut fra skapelsesteologien: Vi kjenner Gud gjennom hans gjerninger i verden. Men kunnskapen vi får, sier han videre, er kunnskap om Guds visdom og godhet, ikke kunnskap om hans vesen.³⁴³ Til syvende og sist anbefaler Gregor stillhet og avståen fra å tale om Gud som den sikreste vei.

Proklus er den første som snakker om «apofatisk teologi» og en «teologi gjennom negasjoner», og det er hos ham den platonske varianten av apofatisk teologi når sitt høydepunkt. Proklus understreker flere steder at Gud er før alle ting og hinsides alle ting.³⁴⁴ Her snakker han om den «første Gud», som må omtales som den Éne, til forskjell fra de andre gudene og fra demiurgen som er universets skaper.³⁴⁵ Vi kan ikke nå frem til definisjoner av det som er hinsides væren, bare det som er sammensatt, derfor er den Éne hevet over enhver benevnelse og et hvert navn, ifølge Proklus. Men, som alle apofatiske tenkere, er han samtidig opptatt av å finne en måte å tale om den Éne på.³⁴⁶ Blant de navn vi bruker i uegentlig forstand, er den Éne det mest passende, «det mest guddommelige navnet».³⁴⁷ Når Proklus bruker termene «apofatisk» og «katafatisk», i verket *Platonsk teologi*, peker det utover en rent negativ teologi.³⁴⁸ Han

³⁴¹ Se Mortley, *From Word to Silence II*, 178, 180 og 183.

³⁴² Jf. kap 3 ovenfor. Mennesket kjenner heller ikke sitt eget vesen, ifølge Gregor – ut fra den bibelske tanke om at mennesket er skapt i Guds bilde. Vi kan aldri komme til full kunnskap om hva denne gudbilledligheten består i. *De hominis opificio* XI, 3 og 4.

³⁴³ *In beat.* 6, 1268 C.

³⁴⁴ Carabine, *The Unknown God*, 163.

³⁴⁵ Den mest utførlige utlegningen om den Éne finner vi i siste del av Proklus' *Kommentar over Parmenides* VII 46K, 7-9.

³⁴⁶ Jf. Carabine, *The Unknown God*, 165.

³⁴⁷ Ingen av navnene som brukes om den Éne, kan sies å tilkomme ham i egentlig forstand, og ingen navn åpenbarer vesenet. Alle navn «fall short of its transcendent super-eminence». *Kommentar over Parmenides* VII 52K. 2-3.

³⁴⁸ Jf. Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 34.

fremholder at den Éne er eldre enn intellekt og væren, og at Platon har vist at den Éne kan åpenbares både «gjennom analogi» (*di' analogías*) og «gjennom negasjoner» (*dia ton apofaseon*).³⁴⁹ I forhold til spørsmålet om hvorvidt vi i det hele tatt kan tale om den Ene, viser Proklus til viktigheten av å sammenholde den apofatiske og katafatiske vei. Louth fremhever dette som et av kjennetegnene ved Proklus' apofatiske teologi, og sier det gjenfinnes hos Dionysius.³⁵⁰ Et annet særtrekk er Proklus' betoning av at det apofatiske og katafatiske *komplementerer* hverandre. Han advarer både mot å tolke de bekreftende analogiene som identiteter, og å tolke negasjonene (*apofaseis*) som mangler (*stereseis*), fordi dette vil forstyrre oppstigningen mot den Éne eller det høyeste Prinsipp.³⁵¹ Analogiene er snarere hint eller antydninger som viser retningen mot den Éne, og negasjonene er noe mer enn bare motsigelser av bekreftelsene. Negative formuleringer åpenbarer først og fremst den Énes transcendens, de *henviser* til den Éne, men kan ikke uttrykke noe *om* den Éne.³⁵² Denne tanken topper seg i Proklus' understrekning av at selv negasjonene må negeres for at vi ikke skal tro at vi gjennom disse har grepet den Éne i språklige uttrykk. Som vi skal se blir denne tematikken aktuell i diskusjonen mellom Marion og Jacques Derrida– i sammenheng med deres lesning av Dionysius.³⁵³



Vi har sett at de senantikke kristne tenkerne henter inspirasjon fra både jødisk og gresk (platonsk) teologi om guddommelig transcendens, og at de revitaliserer denne teologien i lys av inkarnasjonen. Fra denne forhistorien kan vi fremheve fire kjennetegn for apofatisk teologi, kjennetegn som vokser gradvis frem, og som vi skal se videreføres og radikaliseres hos Dionysius.

A: Apofatisk teologisk tenkning kjennetegnes av en bevissthet om Gud/den Ene/det Gode som transcendent, uerkjennelig og utsigelig.

³⁴⁹ *Theologia platonica* II.5. Referanse fra Carabine, *The Unknown God*, 174.

³⁵⁰ Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 34.

³⁵¹ *Theologia Platonica* II,5 og I, 12. Jf. Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 34.

³⁵² *Theologia Platonica* VII 70K, 9-10.

³⁵³ Se kapittel 10.

B: Denne bevisstheten kommer til uttrykk i en viss avståen fra positive beskrivelser av Gud/den Ene/det Gode og i utformingen av et negativt språk i omtalen av det transcendent.

C: Videre finner vi at tanken om Gud og det høyeste prinsipp som uutsigelig sammenholdes dialektisk med en viss mulighet for å erkjenne det guddommelige.

D: En konseptuell «løsning» av denne paradoksale dialektikken gis med distinksjonen mellom *vesen* og *energier*, hvor Gud er helt uerkjennelig og uutsigelig i sitt vesen, men mulig å erkjenne og omtale gjennom sine energier eller virkninger i verden.

Hos Dionysius inngår også bruken av symboler (språklige og visuelle) i den apofatiske strategien. Før vi ser nærmere på det, skal vi si noen ord om hvordan Dionysius fullbyrder den apofatisk-teologiske utviklingslinjen fra platonsk og kristen tradisjon.

Areopagitens radikalisering av apofatisk teologi

Mens Proklus er den første som snakker om «apofatisk teologi», er det Dionysius Areopagiten som introduserer dette ordparet i kristen tradisjon.³⁵⁴ Dionysius drar tydelige veksler på flere av prinsippene fra Proklus' apofatiske tenkning. Det er en mer radikal apofasi vi møter hos Dionysius, det vil si en sterkere understrekning av Guds transcendens og annethet, og fremfor alt en apofatisk *bevissthet* som preger hele tenkningen hans – også det katafatiske språket.

Den grunnleggende apofatiske holdningen hos Dionysius er knyttet til bevisstheten om Den treenige Guds transcendens og annethet. Han som er Kilden til alt, er «høyt hevet over alle tings væren», selv i skaperakten, hvor han «på unikt vis lar alt utgå fra seg» så det får væren.³⁵⁵ Dionysius skriver at de guddommelige personene er kilden til enhet ved selv å være en enhet som er udelelig og transcendent.³⁵⁶ For Dionysius betyr dette at Gud, slik han er i seg selv, overgår både den menneskelige tanke og det

³⁵⁴ Se Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 32ff.; Louth, «Apophatic Theology», 297.

³⁵⁵ DN 2.11 (649B-C)

³⁵⁶ DN 2.4 (641A)

menneskelige språket, ettersom disse er avhengige av den spatio-temporære utstrekning i rom og tid. Gud er følgelig både *ubegripelig* og *uutsigelig*; og den radikale språkkritikken Dionysius utformer som en følge av denne innsikten går derfor hånd i hånd med en anti-idoliserende fornuftskritikk.

Apofatisk teologi hos Dionysius er, som vi har sett, en fundamental *holdning* som søker å avstå fra å anvende konsepter om Gud. Forfatterens pseudonymitet gjør det vanskelig å fastslå noen konkret historisk kontekst for hans teologiske utlegninger av denne holdningen. Om vi sammenligner med hans viktigste forløpere blant kristne apofatiske tenkere – de tre kappadokierne og Johannes Krysostomus (347-407 e.Kr.) – vet vi at deres understrekning av det guddommelige mysteriet, Guds uerkjennelighet og uutsigelighet, langt på vei ble fremprovosert av Eunomius' neo-arianske teologi (ofte omtalt som anomeanisme; jf. forrige kapittel) og hans tanke om at mennesket kan nå en erkjennelse av Guds vesen.³⁵⁷ Louth fremholder at Dionysius ikke ser ut til utvikle sin apofatiske tenkning i avgrensning mot noen tilsvarende, samtidige oppfatninger om at Gud er innenfor den menneskelige fornuftens rekkevidde.³⁵⁸ Man kan kanskje si at Dionysius snarere ser ut til å advare mot en tendens som er felles for alle mennesker etter fallet, vår tilbøyelighet til å ta possessivt i eie den åpenbarte kunnskapen om Gud og det guddommelige mysteriet, som om vi på noen måte kunne gripe og beherske dette mysteriet. I sin veiledning om å avstå fra en slik possessiv holdning bygger Dionysius på kappadokiernes og Johannes Krysostomus' kritikk av Eusebius og anomeanismen.³⁵⁹ I *Om de guddommelige navn* skriver Dionysius: «We have a habit of seizing upon what is actually beyond us, clinging to the familiar categories of our sense perceptions, and then we measure the divine by our human standards and, of course, are led astray by the apparent meaning we give to divine and

³⁵⁷ Se også Jaroslav Pelikan, *Christianity and Classical Culture. The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism* (New Haven & London: Yale University Press 1993) 40-56 og 200-211. Og Douglass, *Theology of the Gap*, 89-126.

³⁵⁸ Andrew Louth, «Apophatic Theology: Denys the Areopagite», i *Hermathena* no. 165 (vinter 1998) 71-84.

³⁵⁹ Det er et av Andrew Louths anliggender å vise i hvor stor grad både kappadokiernes og Johannes Krysostomus legger grunnlaget for den holdning til mysteriet vi finner blant annet hos Dionysius. Louth, «Apophatic Theology: Denys the Areopagite» og Louth, «Apophatic Theology: Before and After The Areopagite», 298ff.

unspeakable reason». ³⁶⁰ Mot denne vanen fremholder han at vi mennesker aldri kan gripe Gud slik han er i seg selv, og at det språket vi bruker om Gud derfor må være formet i samsvar med denne grunnleggende bevisstheten. «God cannot be understood,» sier han, «words cannot contain him, and no name can lay hold of him». ³⁶¹

Dionysius' språkoppfatning hviler på et grunnleggende prinsipp: Vi kan bare bruke de ord og navn for Gud som Skriften har åpenbart. Bare Gud kan åpenbare Gud, derfor må språket vi bruker være gitt ovenfra; språket må gis oss som gave. Hos Dionysius er språkteologien utformet som mottrekk mot menneskets hang til å danne seg et bilde av Gud utfra egne forestillinger og begreper. I åpningen av skriftet *Om de guddommelige navn* skriver han: «We must not dare to apply words or conceptions to this hidden, transcendent God; we can use only what scripture has disclosed». ³⁶² La oss nå se hvordan Dionysius utdyper og praktiserer dette anti-idoliserende prinsippet.

Selv om Dionysius henter inspirasjon til sin apofatiske tenkning både fra kristen og nyplatonisk tradisjon, er hans uttalte inspirasjon fra Skriften selv, fra de nytestamentlige forfatterne han omtaler som «teologene» eller «de hellige teologene». Hos dem finner han basisen for det apofatiske språket:

... it is customary for theologians to apply negative terms to God, but contrary to the usual sense of deprivation. Scripture, for example, calls the all-apparent light «invisible» [*aoraton*]. (Kol 1, 25) It says regarding the One of many praises and many names that he is ineffable [*arreton*] and nameless [*anonymon*]. It says of the One who is present in all things and who may be discovered from all things that he is ungraspable [*akatalepton*] and «inscrutable» [*aneksikniaston*]. (Rom 11, 33) ³⁶³

³⁶⁰ DN 7.1 (865C)

³⁶¹ DN 7.3 (872A)

³⁶² DN 1.1 (588A)

³⁶³ DN 7.1 (865B-C)

Dionysius understreker altså at negasjonene ikke skal forstås som mangler ved Gud. Parallelt med det nektende prefikset a- (alfa privativa, som tilsvarende vårt prefiks u-), bruker han prefikset hyper-, som tilsvarende det latinske super-, eller det norske over-. Gud er ikke bare god, men «hyper-god»; det vil si god på en overskridende måte i forhold til vår erfaringsverden. Det apofatiske språket kan derfor ikke anses som rent nektende, det er snarere *transcenderende*.³⁶⁴ Heller ikke erstatter negasjonene det positive, bekreftende språket om Guds egenskaper:

If God cannot be grasped by mind or sense-perception, if he is not a particular being, how do we know him? This is something we must inquire into. It might be more accurate to say that we cannot know God in his nature, since this is unknowable and is beyond the reach of mind or reason. [...]

We therefore approach that which is beyond all as far as our capacities allow us and we pass by way of the denial and the transcendence of all things and by way of the cause of all things. God is therefore known in all things and as distinct from all things. [...] He is not one of the things that are and he cannot be known in any if them. He is all things in all things and he is no thing among things. He is known to all from all things and he is known to no one from anything.³⁶⁵

Når Dionysius understreker at vi ikke kan kjenne Gud, snakker han altså om Gud slik han er i sitt vesen [*ek tes auto fyseos*]. Som vi har sett, er dette en eldre filosofisk og teologisk tanke. Slik han er i seg selv, forblir Gud uerkjennelig; men han har kommet mennesket i møte på mange måter (Hebr. 1,1), han har vist seg på en måte som åpenbarer ham «i samsvar med vår menneskelige natur». Dionysius forblir alltid i dette paradokset, eller rettere: denne dialektikken: Gud er helt ukjent og samtidig kjent for alle gjennom alle ting. Språket vi bruker om Gud må følge samme dialektikk, sier han videre: «This is the sort of language we must use about God, for he is praised from all things according to their proportion [*kata ten panton analogian*] to him as their

³⁶⁴ Jf. Andrew Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 35.

³⁶⁵ DN 7.3 (869C-872A)

Cause». ³⁶⁶ Og samtidig: Gud kan ikke begripes – «words cannot contain him, and no name can lay hold of him». ³⁶⁷ Ordene vi bruker om Gud vil alltid ha denne dobbelthet i seg, at de åpenbarer noe sant om Gud, uten av de rommer alt. Og dette gjelder ikke bare det katafatiske språket, men også det apofatiske. Selv det språket Gud taler klart og ufeilbarlig gjennom Skriften, peker utover seg selv, slik Dionysius sier om Guds løfter: Disse løftene overgår all fatteevne og ordene som bærer dem kommer til kort i forhold til sannheten de inneholder. ³⁶⁸ Ordene er altså bærere av en mening som er større enn det de kan uttrykke.

I *Mystisk teologi* bruker Dionysius bildet av en billedhugger som hugger ut statuer i stein: «They remove every obstacle to the pure view of the hidden image, and simply by this act of clearing aside [*afairesis*] they show up the beauty which is hidden». ³⁶⁹ Konteksten her er en drøfting av positivt versus negativt språk, og Dionysius ser ut til å mene at det positive språket er som steinen (det gitte utgangspunktet for billedhuggeren), og at den negative språkpraksisen fungerer som en avhugging av det gitte – en fjerning av alt i den sanselige verden som åpenbarer, men skjuler, den indre skjønnheten vi søker.

Ved siden av selve ordparet «apofatisk teologi», henter Dionysius flere av prinsippene for sin apofatiske tenkning fra Proklus. ³⁷⁰ Det gjelder både viktigheten av å sammenholde den apofatiske og katafatiske vei og tanken om at det apofatiske og katafatiske komplementerer hverandre. Proklus sier at negasjonene er «mor til alle bekreftelser» siden den Éne selv er kilden eller årsaken til de åpenbaringer (prosesjoner) som bekreftelsene bygger på. ³⁷¹ Vi finner også Proklus' tanke om *negatio negationis* igjen hos Dionysius. I skriftet *Mystisk teologi* understreker han ikke bare at alle bekreftelser må negeres, men også at negasjonene må negeres. Gud er

³⁶⁶ DN 7.3 (872A)

³⁶⁷ DN 7.3 (872A)

³⁶⁸ EH 7.III.5 (560B) Mine uthevninger.

³⁶⁹ MT 2 (1025B) *Afairesis* oversettes vanligvis som «negasjon»; se Carabine, *The Unknown God*, 132 og 294f.

³⁷⁰ Se Andrew Louth, «Dionysius the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 32ff.

³⁷¹ VI 1133, 3-5 (p 472) og VII 1208, 22-24. (174). Jf. Carabine, *The Unknown God*, 174.

«hinsides enhver bekræftelse og enhver negasjon».³⁷² Formuleringen er en avgjørende presisering i forhold til den kritikk som er kommet mot Dionysius' apofatiske teologi (blant andre fra den franske filosofen Jacques Derrida) om at negasjonene ender i en slags hyper-bekræftelse av Guds vesen, og dermed i idolatri.³⁷³ I sin tilbakevisning av denne kritikken fremhever Jean-Luc Marion det nevnte stedet fra *Mystisk teologi*, og understreker at bekræftelse og negasjon ikke kan reduseres til hverandre hos Dionysius, dermed kan heller ikke negasjonene sies å sirkle inn Guds vesen.³⁷⁴ Som vi skal se nedenfor, fremholder Marion at den apofatiske og katafatiske metoden må sammenholdes med en «tredje vei», som er hjertet i Dionysius' språketeologi: det lovprisende språket.

Det apofatiske og katafatiske hører sammen i dialektisk relasjon, men hos Dionysius er det her ikke snakk om en symmetrisk dialektikk hvor alt ender i syntese. Det apofatiske ligger til grunn for det katafatiske, ikke desto mindre ville den apofatiske nektelsen vært umulig uten de åpenbarte katafatiske bekræftelsene om hvem Gud er.³⁷⁵ Samtidig er det helt avgjørende at Guds aktiviteter i verden, hans *dynameis*, også er Gud selv «men ikke slik han er i sitt vesen».³⁷⁶ Derfor må selv det katafatiske språket være preget av en apofatisk grunntone, eller som Dionysius sier: ordene vi bruker om Gud må anvendes på selvoverskridende måte, de må gis transcenderende egenskaper.³⁷⁷ Apofatisk teologi dreier seg hos Dionysius altså ikke først og fremst om negasjonenes språk, men om en *grunnholdning* som innbefatter *all* tale om og *all* tilnærming til Gud.

³⁷² MT 1.2 (1000B)

³⁷³ Se særlig Jacques Derrida, «How to Avoid Speaking: Denials», i *Derrida and Negative Theology* (Albany: State University of New York Press, 1992), 73-142. Red: H. Coward and T. Foshay.

³⁷⁴ Jean-Luc Marion, «In the Name: How to avoid Speaking of 'Negative Theology'», i *God, the Gift, and Postmodernism*; red. John D. Caputo & Michael J. Scalon (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press), 24ff.

³⁷⁵ Jf. Louth, «Dionysios the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», 34-35 og 49; jf. også Henny Fiskå Hægg, *Clement of Alexandria and the Beginnings of Christian Apophaticism* (Oxford: Oxford University Press 2006), 1.

³⁷⁶ Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, 72.

³⁷⁷ DN 7.1 (865D)

Ut fra samme grunnholdning springer Dionysius' tenkning om symboler. Her radikaliseres det apofatiske momentet ytterligere, slik vi skal se i det kommende kapitlet.

6 Symboltenkningen som estetisk uttrykk for apofatisk teologi

Felles for både den apofatiske språkteologien og den symbolske teologien er det teologiske grunnprinsippet om at vi kan bare vite noe om Gud i den grad han åpenbarer seg selv. Måten Gud åpenbarer seg på sier samtidig noe om hvordan vi tilsvarende kan respondere på åpenbaringen. Begge strategiene starter i den apofatiske grunnholdning Lossky beskrev som en vilje til å avstå fra å konseptualisere Gud. Jeg skal i dette kapitlet argumentere for at den symbolske teologien er en estetisk ekvivalent til den apofatiske språkteologien. Det vil si en apofatisk teologi om sansenes betydning i tilnærmingen til Gud.

Ifølge Dionysius åpenbarer Gud seg både gjennom skapelsen og inkarnasjonen, Skriftens ord og Kirkens liturgi. Mens den apofatiske språkteologien først og fremst fokuserer den språklige åpenbaringen, innbefatter den symbolske teologien en gjennomtenkning av alt det sanselige som gudsåpenbaring. Mens den apofatiske språkteologien opererer gjennom utformingen av en dialektikk hvor alle positive egenskaper i skaperverket som vitner om Gud som Skaper negeres radikalt når det er tale om Gud slik han er i sitt vesen, virker den symbolske teologien ut fra tanken om at Gud alltid åpenbarer seg gjennom det sanselige, og alltid i et spill hvor enhver åpenbaring av Gud er knyttet til en samtidig tilsøring av Guds vesen.

Like og ulike symboler: symboltenkning i De coelestia hierarchia

Vi skal først se nærmere på symboltenkningen i skriftet *Om de himmelske hierarkier*, for her drar Dionysius – overraskende nok – en direkte forbindelse mellom språklige negasjoner og de mest sanselige symbolene. De to første kapitlene av dette skriftet gir oss en av de få teoretiske drøftingene av symbolbegrepet i *Corpus Areopagiticum*, ved siden av *Epistula 9*. Mens *Epistula 9* skjelnet mellom filosofisk og symbolsk metode, skjelner Dionysius i *Om de himmelske hierarkier* kapittel 1-2 mellom det han kaller *ulike og like symboler (homoia kai anomioia symbola)* – det vil si mellom de symboler som anvender mer intelligible navn for det guddommelige (for eksempel «væren», «fornuft» eller «ord») og de som anvender mer sanselige navn (for eksempel Gud som «lys» eller «ild»). Det overraskende er at Dionysius først og fremst forsvarer bruken av disse sanselige symbolene for Gud. Begrunnelsen er at disse ulike symbolene – i likhet med negasjonene – har oppløftende eller transcenderende egenskaper. De er så opplagt annerledes Gud at de som likheter til Gud bedre bevarer mot objektivisering av det guddommelige enn det de like symbolene gjør. For bedre å forstå det forsvaret for det sanselige som ligger i tanken om ulike symboler, må vi kort se nærmere på konteksten, det vil si hovedideene i CH.

Tema for skriftet om de himmelske hierarkiene er den kristne englelæren, angelologien.³⁷⁸ Dionysius søker å vise hvordan englelæren gjennom dette gradvise englehierarkiet formidler mellom det transcendent og vår verden, hvordan symbolske beskrivelser av englene muliggjør menneskets tilnærming til det oversanselige, og hvordan kunnskapen om englene utvirker en oppstigning til det himmelske og til Gud. Slik sett står Dionysius' angelologi i rammen av hans symboltenkning. *Om de himmelske hierarkier* er altså en utlegning av de språklige bildene eller symbolene Skriften bruker for å åpenbare de oversanselige englevesenene. Problemstillingen som reises er hvorvidt mennesket kan vite noe om englene, ettersom de er uutsigelige, uerkjennelige, transcendent, og dermed overgår vår menneskelige erkjennelsesevne.

³⁷⁸ For en detaljert gjennomgang av Dionysius' englehierarki, se Louth, *Denys the Areopagite*, 36; Ståle Johannes Kristiansen, *Treenigheten, englene og kirken: kosmologi og analogitenkning hos Dionysius Areopagiten*, 58ff.

Spørsmålet berører det mer grunnleggende spørsmålet om hvordan vi kan nærme oss den egentlig transcente, den helt andre – altså Gud selv. For å tematisere det store skillet (*diastema*) mellom Gud og mennesket, utbroderer han først avstanden mellom menneskene og englene, og viser hvordan det symbolske bildespråket medierer mellom dem, ved at symbolene gir form til det som egentlig ikke har form. På denne måten kan Dionysius tale om Guds annethet på en *indirekte* måte.

Dionysius åpner skriftet med en tematisering av gavebegrepet, med henvisning til Jakobs brev 1,17: «All god gave og all fullkommen gave [*dorema*] kommer ovenfra, fra lysenes Far». Den guddommelige åpenbaringen ses som en bevegelse fra Gud til mennesket, og omtales som «prosjesjon av lys».³⁷⁹ Bruken av termen «gave» er verdt å merke seg med tanke på den betydning gavebegrepet får i ettermoderne tenkning – ikke minst hos Jean-Luc Marion. Dionysius utbroderer tanken om åpenbaringen som gave ved å understreke at det lyset som formidles er «Jesus, Faderens lys». Det er dette lyset – Jesus selv – som er den egentlige gaven, og som formidles gjennom alle hierarkiene.³⁸⁰ Dionysius utbroderer ikke det inkarnatoriske perspektivet her, men nøyer seg med en kort trinitarisk-teologisk presisering om at Faderen er lyskilden og «guddommens kilde», den som sender Jesus til verden som det sanne lys som opplyser alle og gir adgang til Faderen.³⁸¹ Lyset tilpasser seg vår verden for at vi skal kunne motta det. «This divine ray can enlighten us only by being upliftingly concealed in a variety of sacred veils which the Providence of the Father adapts to our nature as human beings».³⁸² Bevegelsen ut i mangfoldighet (og mangetydighet) ses altså igjen som en tilsløring; og de sanselige slørene som brukes, er en tilpasning til vår erkjennelsesevne slik denne alltid er knyttet til det sanselige.

³⁷⁹ CH 1.1 (120B)

³⁸⁰ Alexander Golitzin har i sin monografi om Dionysius søkt å vise dette inkarnatoriske grunntemaet i teologien om hierarkiene. Se Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, for eksempel s. 181 ff. og 222.

³⁸¹ Her siterer han Joh 1,9 og Rom 5,2. Se CH 1.2 (121A) Denne guddommelige nedstigningen i og med inkarnasjonen, er grunnmønsteret for det Dionysius har å si i de følgende kapitlene om Skriftens symbolske språk. Det er denne bevegelsen Skriften åpenbarer «på symbolsk og oppløftende vis» (*symbolikos hemîn kai anagogikos*) i sine beskrivelser av englehierarkiet (CH) – samme bevegelse som vi så åpenbares i liturgiens bevegelser (EH). Det guddommelige lyset stråler mot mennesket gjennom Skriftens symbolske språk og liturgiens symbolske riter. Dionysius understreker at Lyset (Kristus) ikke mister sin indre enkelhet i denne bevegelsen utover fra enhet mot pluralitet. Lysstrålene utgår fra Guds enhet på en slik måte at lyskilden bevarer sin enhet og samtidig er til stede i lysets prosjesjon.

³⁸² CH 1.2 (121B-C)

Det er her Dionysius bringer inn sitt forsvar for sanselige beskrivelser for englene og Gud, og lanserer *tanken om like og ulike symboler*. Bakgrunnsspørsmålet for denne tanken er: hvordan kan Skriften bruke alle typer sanselige bilder og symboler når den omtaler den Gud som er helt transcendent, usynlig og immateriell? I kapittel 1 og 2 slår Dionysius fast at det finnes to typer symboler, som begge er legitime for kristen teologi. For det første fremstiller Skriften det guddommelige gjennom bilder hvor like representerer like, for eksempel ved guddommelige navn som «Ord», «Tanke» eller «Væren». Disse bildene, som Dionysius omtaler som «like symboler», vurderes i første omgang som mer adekvate idet de viser oss at både rasjonalitet og visdom tilhører Guds egenskaper. De kan dermed synes «mer passende» og «mer respektfulle» enn rent sanselige beskrivelser av Gud, sier Dionysius. Dette er den andre typen symboler, *de ulike symbolene*. Mens de like symbolene synes mer passende, sier Dionysius, skal vi merke oss at de sanselige bildene ikke kommer mindre til kort som beskrivelser av Gud, «for the Deity is far beyond every manifestation of being and of life; no reference to light can characterize it; every reason or intelligence falls short of similarity to it».³⁸³ Både intelligible og materielle bilder kommer til kort som avbildninger av den transcendenten Gud slik han er i seg selv. I denne presiseringen ligger det både en understrekning av guddommelig transcendens og en understrekning av den sanselige og materielle verdens positive betydning. Begge deler er avgjørende for Dionysius' forsvar for og revaluering av de sanselige (ulike) symbolene.

Hvordan skal forholdet mellom det materielle («vårt hierarki») og det immaterielle (det guddommelige og engleverdenen) forstås? Som svar på dette spørsmålet, viser Dionysius til måten vår sanselige verden ble skapt på: «He [God] modeled it on the hierarchies of heaven, and clothed these immaterial hierarchies in numerous material figures and forms so that, in a way appropriate to our nature, we might be uplifted from these most venerable images to interpretations and assimilations which are

³⁸³ CH 2.3 (140D)

simple and inexpressible».³⁸⁴ I samsvar med platonisk tradisjon understreker Dionysius her det immaterielle eller åndelige som *det virkelige*.³⁸⁵ Det åndelige er primært i den forstand at den materielle virkeligheten har sin opprinnelse i det immaterielle – i Gud selv. I dette sitatet – og i *Corpus Areopagiticum* for øvrig – ligger det likevel ingen kvalitativ degradering av det materielle. Dionysius' poeng er at det åndelige er nærværende i alt materielt, en tanke som er knyttet til hans kristne forståelse av skapelse gjennom Logos og tanken om verdens logosstruktur (se kapittel 2). Man kan si at Dionysius understreker det åndeliges primat, og bruker denne tanken til en oppvurdering av den materielle virkelighet. Det gis ingen «ren materie» som ikke er båret oppe av den åndelige og guddommelige virkelighet (Logos), ifølge Dionysius, derfor kan det materielle alltid si oss noe om sin opprinnelse i Gud, fordi det er bærer av guddommelige strukturer (*paradeigmaton*).³⁸⁶ Dionysius uttrykker seg på denne måten: «Hence, any thinking person realizes that the appearances of beauty are signs of an invisible loveliness». Og: «The beautiful odors which strike the senses are representations of a conceptual diffusion».³⁸⁷ Alle disse gavene, sier Dionysius, er gitt oss «på symbolsk vis» (*symbolikos*) – innkludert de vakre beskrivelsene av englene og deres fremtoning i Skriften.³⁸⁸

Så snart han har understreket den sanselige verdens (guddommelige) gitthet, veksler Dionysius over i en apofatisk presisering. Vi må ikke tro at englene virkelig er slik de fremtrer for menneskene i Bibelens beskrivelser, sier Dionysius, og gjentar at beskrivelsen gis for vår skyld: «The Word of God makes use of poetic imagery when discussing these formless intelligences but, but as I have already said, it does so not for the sake of art, but as a concession to the nature of our mind».³⁸⁹ Disse bildene synliggjør åndelige skapninger som er så usammensatte at vi ikke kan kjenne dem og

³⁸⁴ CH 2.3 (121C-D) Det er noe usikkert ut fra konteksten her om «vårt hierarki» sikter til vår sanselige verden eller mer presist til kirken som synlig størrelse. Men det er ikke avgjørende, for anliggendet er forholdet mellom det immaterielle og det materielle.

³⁸⁵ CH 1.3

³⁸⁶ DN 7.3 (869D)

³⁸⁷ CH 1.3 (121D)

³⁸⁸ CH 1.3 (124A)

³⁸⁹ CH 2.1 (137B) For en drøfting av formuleringen «for kunstens skyld», se René Rocques, «'Valde artificialiter': le sens d'un contresens», i *Annuaire de l'école pratique des Hautes Études* 77 (1969-1970) 31-72.

heller ikke kontemplere dem, sier Dionysius. Derfor beskriver de bibelske teologene (forfatterne) englene ved å gi kroppslig form til det som er uten kropp. Englene fremstilles der som flammende hjul på himmelen, som troner for Gud, som fargede hesteskikkelser og som soldater med spyd.³⁹⁰ Alt dette har en dypere mening, sier Dionysius. Men han advarer igjen: Vi må ikke tro at englene – eller Gud selv – virkelig har slike kroppslige former. Så hvorfor anvendes dette kroppslige og sanselige språket?

«There are two reasons for creating types for the typeless, for giving shape to what is actually without shape», sier Dionysius.³⁹¹ For det første mangler vi evnen til å stige direkte opp til konseptuelle kontemplasjoner, sier han. For det andre må mysteriene skjules for mengden, *hoi polloi* – det vil si dem som ikke er innviet gjennom dåpen. Det siste henspiller på den tradisjonelle tanken om *disiplina arcani*. Den første forklaringen stikker dypere, og er egentlig begrunnelsen for den andre – den er begrunnelsen for en tanke om tilsløring av mysteriet, og peker hen mot spillet mellom avdekning og tilsløring. Symbolene er gitt «for vår skyld», fordi vi bare kan erkjenne det oversanselige gjennom det sanselige. Men de er også gitt oss som hjelp av en annen grunn: de ulike symbolene sikrer bedre mot den menneskelige hangen til idolisering.

For mens de like symbolene (Gud som *Lys*, *Væren* osv) kan få oss til å tro at Gud virkelig er slik eller slik, at han er «noe værende blant det værende» – skjønner vi umiddelbart at Gud ikke kan være slik han fremstilles gjennom de ulike symbolenes fysiske beskrivelser av det guddommelige.³⁹² Derfor er de *like likhetene* passende og respektfulle i den forstand at de gir navn for Gud som er opphøyde, mens de *ulike likhetene* er desto mer passende, ifølge Dionysius. Fordi de har negerende og dermed transcenderende egenskaper.

³⁹⁰ Deut 7,9; Åp 4,2; Sak 1,8 og 6,2; Jos 5,13. Se Dionysius' kommentarer over den teologiske meningen i symbolene i CH 15 og Ep 9.

³⁹¹ CH 2.2 (140A)

³⁹² CH 2.3 (141A-B) Jf. Louth, *Denys the Areopagite*, 45f.

Her drar Dionysius en parallell mellom språklige negasjoner og ulike symboler. I Skriften fremstilles Gud som usynlig, uendelig og ubegripelig – altså gjennom navn som sier hva Gud ikke er. Dette er det mest passende språket vi kan bruke om Gud, for: «God is no way like the things that have being and we have no knowledge at all of his incomprehensible and ineffable transcendence and invisibility».³⁹³ Derfor er et negativt språk om Gud mer adekvat enn et positivt. Og av samme grunn er de ulike likhetene mer passende. Positive beskrivelser er alltid mer upassende, sier Dionysius, og kobler slike bekreftelser til de like symbolene. På samme måter peker den sammenligningen som Dionysius gjør mellom ulike symboler og negasjoner i retning av at de ulike likhetene er mest passende: «Since the way of negation appears to be more suitable ... a manifestation through dissimilar shapes [...] is more correct to be applied to the invisible [...]»³⁹⁴ De ulike symbolene har en negative karakter idet de som symboler peker utover likheten. De ulike symbolene, som Dionysius først omtaler som upassende, er derfor de mest passende. Det er nettopp det upassende ved dem – det at de er for materielle, for ulike Gud – som gjør dem passende. I likhet med negasjonene i språket, er de ulike likhetene transcenderende ment å skulle virke en oppstigning (*anabasis*) hos leseren, tilhøreren eller betrakteren: «incongruities are more suitable for lifting our minds up into the domain of the spiritual than similarities are».³⁹⁵ Og denne oppløftingen er målet med alle typer symboler. De like symbolene som brukes om englene og Gud – symboler som Dionysius også omtaler som *like skjønnheter* – kan også virke oppløftende, men de fører lettere til idolatri idet likheten som disse har i kraft av deltakelsen, kan reverseres av betrakteren og overføres til Gud – som om Gud er lik likhetene og ikke omvendt. De ulike skjønnhetene forstås hos Dionysius som et pedagogisk og anti-idoliserende mottrekk mot dette:

It was to avoid this kind of misunderstanding among those incapable of rising above visible beauty that the pious theologians so wisely and upliftingly stooped to incongruous dissimilarities, for by doing this they took account of

³⁹³ CH 2.3 (141A)

³⁹⁴ CH 2.3 (141A)

³⁹⁵ CH 2.3 (141A)

our inherent tendency toward the material and our willingness to be lazily satisfied by base images.³⁹⁶

Dette sitatet er interessant, for det sier at de ulike symbolene skal vekke leseren med sine tilsynelatende respektløse beskrivelser av det guddommelige, slik at den bedagelige mottakeren ikke slår seg til ro med selve symbolet. Her berører symbolet betrakteren eller tilhøreren og iverksetter så å si det første steget mot oppstigningen.³⁹⁷ Det materielle skal løfte oss opp til «immaterielle erketyper».³⁹⁸ Man må bare passe på, sier Dionysius, å bruke også likhetene som ulikheter, så man «unngår et en-til-en-forhold».³⁹⁹ Med andre ord må man alltid vite at ulikheten er større enn likheten i forholdet mellom uskapt og skapt, og mellom det intelligible og sanselige. Man må, for å bruke Dionysius' egne ord, «huske den enorme avstanden».⁴⁰⁰

Det er denne avstanden som bevares både ved hjelp av negasjoner og ulike symboler hos Dionysius: «So true negations and the unlike comparisons, with their last echoes offer due homage to the divine things».⁴⁰¹ Vi kan si at Dionysius' radikale apofasi og skjelningen mellom Guds vesen og hans energier, frigjør språket slik at alle mulige estetiske lovprisninger ut fra den sanselige verden blir mulig – uten at det sanselige blir et idol. I språkteologien sier Dionysius: Gud er uerkjenbar og uutsigelig, men kan erkjennes i alle ting og gjennom alle navn. I den symbolske teologien sier han: Gud er ulik alle sanselige ting, men alt det sanselige ligner ham.

³⁹⁶ CH 2.3 (141B)

³⁹⁷ Her ser det ut til at Dionysius utvikler en tanke fra Origenes, som fremhever betydningen av motsetninger og feil i bibelteksten, ettersom disse skal minne leseren på å alltid løfte blikket mot tekstens åndelige mening. Dette fungerer ikke som en devaluering av den bokstavelige meningen hos Origenes, for han understreker alltid at vi kommer til det åndelige gjennom det konkrete og sanselige. Karen Jo Torjesen, *Hermeneutical Procedure and Theological Method in Origen's Exegesis* (Berlin/New York: De Gruyter, 1986). Balthasar, *Origen – Spirit and Fire*, innledningen; Crouzel, *Origen*, 130-133.

³⁹⁸ CH 2.4 (144C)

³⁹⁹ CH 2.4 (144B)

⁴⁰⁰ CH 2.4 (144B)

⁴⁰¹ CH 2.5 (145A)

Visuelt språk og betydningen av det synlige

Dionysius kan også kalle de ulike symbolene for «ulike likheter» (*anomoioi homoiotetes*), og tydeliggjør med det dialektikken i sitt likhetsbegrep. For mens alle symboler både har en likhet og ikke-likhet til det de symboliserer, har ulike symboler – eller ulike likheter – den styrken at ulikheten i likheten deres er helt åpenbar. Denne innsikten gir seg utslag i måten Dionysius oppfatter den skapte verden på, for alle skapte ting har denne egenskapen – og de mest sanselige ting får en opphøyet status og rolle i oppstigningen eller tilbakeføringen til Gud.

Likhet (*homoiotes*) blir på denne måten en nøkkelterm i Dionysius' apofatiske estetikk. Som Mosche Barasch har påpekt, henter Dionysius termen fra senantikkenes estetiske tenkning, men: «Planting the aesthetic concept in metaphysical and theological context, Dionysius endows it with a new meaning».⁴⁰² Resonnementet bak Dionysius' forsvar for ulike symboler, legger grunnlaget for en oppvurdering av det sanselige hos ham. For i bevegelsen hvor alt sanselig skal føre mennesket til oppstigning til det oversanselige, blir de mest sanselige bilder og symboler uvurderlige. De er lettere å forstå, og samtidig innehar de en anti-idolisk påminnelse om at det vi ser ikke er alt. Dette er en variant av tanken om avdekning og tilsløring hos Dionysius. Alt synlig er som en skjerm, som både avdekker og tilslører. Vi var inne på dette i kommentaren til *Epistula* 9, hvor Dionysius snakker om de absurde beskrivelsene av det guddommelige. Han omtaler disse symbolene som *problelestai*, som både kan bety «presentere» eller «fremstille» og «skjerme».⁴⁰³ Når mennesket ser på det synlige, ser det som på en skjerm hvor Gud fremvises, samtidig som de dypeste guddommelige mysteriene beskyttes eller skjules. Målet er da å se noe mer i det synliges fremtoning, slik Dionysius formulerer det i forlengelsen av sin tolkning av ulike likheter: «... to get behind the material show, to get accustomed to the idea of

⁴⁰² Barasch, *Icon*, 168. Samtidig er likhetsbegrepet inspirert av den bibelske skapelsesberetningen, hvor Gud skaper mennesket til sin likhet. Det ser vi for eksempel når Dionysius skriver «We know him from the arrangement of everything, because everything is, in a sense, projected out from him, and this order possesses certain images and semblances of his divine paradigms». Her bruker han nemlig de greske termene *eikonas* (bilder), *homoiomata* (likheter) og *paradeigmaton* (forbilder). Dette er de samme termene som brukes i *Genesis* 1,26: «Kai eipen o teos poiesomen anthropon kat' eikona hemeteran kai kat' homioisin.» «La oss skape mennesker i vårt bilde, som et avbilde av oss.» DN 7.3 (869D)

⁴⁰³ Perl, *Theophany*, 105 og 136.

going beyond appearance to those upliftings which are not of this world». ⁴⁰⁴ Det er altså et mål å trenge bak den ytre fremtoningen av de mysterier som er skjult i det sanselige, men hos Dionysius innebærer ikke denne prosessen en degradering av det sanselige.

Corpus Areopagiticum er en eneste stor utbrodering og lovprisning av den sanselige verdens åpenbaringskarakter – mulig gjort gjennom de stadige understrekningene av at selve mysteriet – Guds slik han er i seg selv – forblir skjult. Vi kjenner Gud gjennom hans energier i den sanselige verden. I denne bevegelsen mot Gud, gjennom energiene, blir ikke bare noen typer sanselighet viktig, men alle. Ikke desto mindre skal vi merke oss at denne lovprisningen vektlegger det synlige. Dionysius ser synssansen som den viktigste av de menneskelige sansene. Slik han ser det, er det synlige det viktigste åpenbaringsmediet, og øyet er den viktigste reseptoren for menneskets erkjennelse av guddommelig sannhet. ⁴⁰⁵ Vi ser det tydeligst i utlegningen av det liturgiske dramaet, hvor Dionysius nærmest utelukkende peker på de kinetiske bilder som utspiller seg for menighetens øyne (se kapittel 4 ovenfor). Her beskriver Dionysius målet med biskopens liturgiske bevegelser omkring alteret som en visuell fremstilling for de troende:

By resorting to the perceptible, to imagery, he makes clear that which gives life to our minds. *He offers Jesus Christ to our view.* He shows how out of love for humanity Christ emerged from the hiddenness of his divinity to take on human shape, to be utterly incarnate among us while yet remaining unmixed. He shows how he came down to us from his own natural unity to our own fragmented level, yet without change. He shows how, inspired by love for us, his kindly activities called the human race to enter participation with himself and to have a share in his own goodness, if we would make ourselves one with his divine life

⁴⁰⁴ CH 2.5 (145B)

⁴⁰⁵ Slik særlig Paul Rorem har påvist i Rorem, *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis*, 55 og 71ff.

and imitate it as far as we can, so that we may achieve perfection and truly enter into communion with God and with the divine things.⁴⁰⁶

Biskopen løfter Kristus frem for menighetens blikk. Dette minner om Paulus' ord i Galaterbrevet, hvor han sier at han har «malt Kristus» for galaternes øyne – underforstått gjennom ekfrasen i sin forkynnelse.⁴⁰⁷ Mens Paulus vektlegger den korsfestede Kristus, peker Dionysius på liturgiens fremstilling av den store frelsesbevegelsen, hvor Gud (i Kristus) utgår fra sin enhet for å forenes med alt som skal føres tilbake til enhet med ham. Også her er det nødvendig å trenge bak den ytre fremtoningen for å forstå hva som skjuler seg i liturgiens dramaturgi – slik vi husker fra kapittel 4: «We, however, when we think of the sacred synaxis must move in from effects to causes and in the light which Jesus will give us, we will be able to glimpse the contemplation of the conceptual things clearly reflecting a blessed original beauty».⁴⁰⁸ De åndelige realitetene ligger skjult i liturgiens kinetiske fremtoning. Målet er ikke å forklare disse mysteriene bak fremtoningen, slik at de kan begripes, men å nå frem til større enhet (jf. den symbolske metoden i Ep. 9 – se kapittel 3 ovenfor). Man trenger bak fremtoningen «så langt som mulig», ikke fullt og helt. Denne spenningen bevares, slik Dionysius ser det, best gjennom symboler og bilder – fremfor alt bevegelige bilder, fordi de vanskeligere kan objektiveres.⁴⁰⁹

Oppvurderingen av det synlige og synssansen hos Dionysius fører vel å merke ikke til en nedvurdering av den auditive sansen, heller ikke av språkets betydning som åpenbaringsmedium. Snarere fører oppvurderingen av synssansen til et forsøk på å fremheve språkets bildekarakter. Dionysius ettersteber en visualisering av det teologiske språket. Dette perspektivet har Andrew Louth fremhevet i en artikkel om de kappadokiske fedre. Han viser til en kulturell og religiøs overgang som fant sted i perioden mellom kappadokierne (300-tallet) og Johannes av Damaskus (700-tallet),

⁴⁰⁶ DN 3.3.13 (444C)

⁴⁰⁷ Gal 3,1.

⁴⁰⁸ EH 3.3.2 (428C)

⁴⁰⁹ Se kapittel 4 ovenfor, om Dionysius' mulige preferanse for bevegelsesdimensjonen, ut fra den platonske preferansen for tid fremfor rom.

overgangen fra det han kaller en retorisk kultur til «a more straightforwardly visual culture», og fremhever Dionysius som en nøkkelfigur i denne prosessen.⁴¹⁰

Overgangen representerer ikke et brudd, for allerede kappadokiernes preken er preget av en bevisst visuell retorikk.⁴¹¹ Men språket hos Johannes og Dionysius er mer gjennompreget av en forståelse for språket som ikon og symbol, slik Louth ser det.

Dionysius' visualisering av det teologiske språket kan delvis forklares ut fra den kirkelige situasjonen i hans samtid. For *Corpus Areopagiticum* ble skrevet i en periode av kirkehistorien som var preget av skarpe læremessige motsetninger og opprivende diskusjoner om Kristi person – det vil si om forholdet mellom det guddommelige og menneskelige i Kristus. Mye tyder på at hans nedtoning av setningslogikk og oppvurdering av det visuelle, er et innspill i den fastlåste teologiske situasjonen. Han unngår det mest tekniske språket hos sine ortodokse forløpere – ikke fordi han ikke delte deres posisjon (han tilhører mest sannsynlig et teologisk miljø som forsvarte læren fra det økumeniske konsilet i Kalkedon i 451) men for å nå frem til et mer dekkende teologisk språk for samme teologiske innsikt, altså et mer poetisk og bilderikt språk for det som ble mer dogmatisk formulert hos hans forløpere.⁴¹² Det er fascinerende å se den høye standarden Dionysius på denne måten etterstreber for det teologiske språket, og den gjennomførte måten han praktiserer dette idealet på i sine egne tekster. Termen hypostasis anvendes bare noen få ganger om Treenigheten, han foretrekker i stedet mer sensitive visuelle uttrykk, som når han snakker om Sønnen og Ånden som guddommelige blomster eller blomstringer, og transcendent lys.⁴¹³ I hans utlegninger om englevesenene ligger fokus mindre på *læren* om englene enn på deres bevegelser og de billedlige fremstillingene av dem i Skriften.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 18.

⁴¹¹ Verna Harrison, «Word as Icon in Greek Patristic Theology», i *Constructive Christian Theology in the Worldwide Church*, red: William R. Barr (Grand Rapids og Cambridge: Eerdmans 1997) 58-70.

⁴¹² Jaroslav Pelikan, «The Odyssey of Dionysian Spirituality», i *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, oversatt av Colm Luibheid og Paul Rorem (New York: Paulist Press 1987) 11-24. Andrew Louth gir en introduksjon til den kristologiske konflikten 4- og 500-tallet i Andre Louth, *Denys the Areopagite* (London: Geoffrey Chapman, 1989) 2ff.

⁴¹³ Louth viser her til DN 2.7.

⁴¹⁴ «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 18.

Det er ikke bare i hierarki-bøkene vi finner denne bruken av et visuelt eller ikonisk språk. Også skriftet *Om de guddommelige navn* kan ses som «a sequence of images, a study in iconography», for å bruke en formulering fra Golitzin.⁴¹⁵ Utlegningen av de guddommelige navnene står også i en liturgisk kontekst: Dionysius leter gjennom hele Skriften etter de navn Gud har åpenbart for at vi gjennom disse navnene skal kunne prise (*hymnein*) ham rett.⁴¹⁶ Tanken er at ulike navn åpenbarer ulike «dimensjoner» ved mysteriet som er skjult i seg selv. Derfor må alle de guddommelige navnene være med, for at bildet skal bli mest mulig fullstendig. Golitzin omtaler navnene nettopp som «notional icons».⁴¹⁷

De guddommelige navnene ses som prosesjoner, mangfoldiggjøringer av «ham som er uten navn [*to anonymon*], men som likevel bærer navnene til alt som er til». «Teologene priser det [Forsynet] i form av alle mulige navn [*pantos anomatos*] – og som den navnløse [*anonymon*].»⁴¹⁸ Navneteologien står i den store frelsesbevegelsen: prosesjon og tilbakevending. Gud beveger seg ut i den sanselige verdens pluralitet for å dra alt tilbake til enhet med seg. Dionysius kan også kalle navnene for gaver (*doreai*); i navneteologien har åpenbaringen karakter av gave.⁴¹⁹ Bare gjennom Guds selvåpenbaring kjenner vi Gud, det vil si at vi bare kjenner ham i den grad han går utover seg selv.

Her mener jeg at Origenes av Alexandrias kommentar over Johannesevangeliet er et sannsynlig forbilde for Dionysius' teologi om Guds navn. I kommentaren til Johannesevangeliet ses de mange guddommelige navnene og titlene som utstrålinger, nærmest som lys som utgår fra et skjult krystalliseringspunkt som aldri kan erkjennes

⁴¹⁵ Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, 74.

⁴¹⁶ Louth, *Denys the Areopagite*, 78 og 79.

⁴¹⁷ Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei*, 71.

⁴¹⁸ DN 1.7 (596C) og DN 1.6 (596A).

⁴¹⁹ Alexander Golitzin, *Et Introibo ad Altare Dei. The Mystagogy of Dionysius Areopagita, with special Reference to its Predecessors in the Eastern Christian Tradition* (Tessaloniki: Analecta Vlataton, 1994), 71.

direkte, og som det enkelte navn aldri kan favne fullt ut.⁴²⁰ Dionysius omtaler også navnene som *lys*, og gudsnavnenes bevegelse utover som *utstråling av lys*. Hvert av navnene åpenbarer deler av fylden i den guddommelige sannheten, og navnene kaster lys over hverandres meningsinnhold, ifølge både Origenes og Dionysius.⁴²¹ Det er derfor viktig for Dionysius å lete frem til alle navn som Skriften bruker om Gud, for på den måten kan alle de åpenbarte navnene klinge sammen.⁴²²

So then, forms, even those drawn from the lowliest matter, can be used, not unfittingly, with regard to heavenly beings. Matter, after all, owes its subsistence to absolute beauty and keeps, throughout its earthly ranks, some echo of intelligible beauty.⁴²³

Her understrekes den materielle verdens verdi på det sterkeste. Alle former fra den materielle verden kan brukes for å beskrive det himmelske – det vil her si englene – fordi materien gjenspeiler det intelligible. Det samme gjelder språket vi bruker om det guddommelige: Siden den materielle eller sanselige verden aldri bare er rent materiell eller sanselig, men alltid gjenspeiler Gud fordi den deltar i Gud, kan alle sanselige former og bilder brukes i det teologiske språket.

Avdekning–tilsløring som samtidighet

Verden er både lik og ulik Gud. Samtidigheten i dette forholdet – samtidigheten i spillet mellom avdekning og tilsløring – er den dypeste erkjennelsen i Dionysius' symboltenkning. Vi skal avslutte første del av avhandlingen med et forsøk på å fokusere denne samtidigheten enda skarpere, så langt det lar seg gjøre ut fra *Corpus*

⁴²⁰ *Comm. in Joh.* § 151-256.

⁴²¹ Gjennom de guddommelige navnene – som er hentet fra vår erfaringsverden – gjør den Gud som er helt utsigelig og ubegripelig seg tilgjengelig for mennesket. Her kan vi peke på parallellene til 300-tallsteologen Efreim Syreeren, som Andrew Louth ser som et annet sannsynlig forbilde for Dionysius' navneteologi. Han fremhever ikledningsmetaforen, som vi også var inne på i kapittel 3 ovenfor, hvor også navnene ses som sanselige uttrykk som Gud ikler seg for at vi skal kunne forstå ham. *De fide* 31.

⁴²² Et annet forbilde for Dionysius' navneteologi er trolig Efraim Syreeren. Louth, *Denys the Areopagite*, 79ff.

⁴²³ CH 2.4 (144B-C)

Areopagiticum. For denne studien er Dionysius' tanke om samtidighet viktig fordi den inngår i Marions filosofi om det usettes fremtoning i det synlige.

Som vi så i innledningen (kapittel 1) var Balthasar den første som tematiserte samtidigheten mellom avdekning (eller manifestasjon) og tilsløring hos Dionysius: «The more sensible the representation, the more it is a concession to human weakness, and so *the more it reveals the more it conceals*». ⁴²⁴ Perl bygger videre på Balthasars studie og utvikler tanken om samtidighet i forhold til Dionysius' teologi om den mystiske oppstigningen, foreningen med Gud gjennom ikke-kunnskap. Et avgjørende spørsmål i denne sammenheng, er hva Dionysius mener når han i skriftet *Mystisk teologi* sier at den troende må «legge bak seg» alt han har erkjent og forstått gjennom sansebasert erkjennelse. ⁴²⁵ Betyr det at han tenker seg det siste stadiet i oppstigningen som et stadium hevet over symbolene, som et stadium hvor symbolenes spill mellom avdekning og tilsløring ikke lenger er avgjørende, spør Perl. Perl søker å vise at så ikke er tilfelle, ut fra tanken om at «there can be no non-symbolic knowledge of God». ⁴²⁶

Den vanlige tolkningen av Dionysius' mystiske teologi og hans tanke om negasjon og ikke-kunnskap i foreningen med Gud, er at dette impliserer en rent åndelig, ikke-symbolisk erkjennelse av mysteriet. For eksempel hos Louth, i en av hans artikler om Dionysius og den ikonoklastiske strid, hvor han påviser at ikontilhengerne refererte til Dionysius som autoritet for sitt syn på bilder. Louth regner Dionysius som en representant for ortodoksiens positive bildeoppfatning, selv om Dionysius ikke er spesielt opptatt av malte ikoner, som Louth sier. Men ikontilhengerne refererer kun til den katafatiske teologien i *Corpus Areopagiticum*, og Louth mener det skyldes at den mest radikale apofatiske tenkningen der ville skapt problemer for deres argumentasjon for bilder. «Indeed, Dionysios' preference for unlike symbolism might be thought to

⁴²⁴ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 169. Min utheving.

⁴²⁵ MT 1 (997B)

⁴²⁶ Perl, *Theophany*, 101.

lend support to an abstract religious imagery quite unlike that found in icons».⁴²⁷ Her sikter Louth til Dionysius' tanke om at de ulike symbolene hjelper oss å gå bak symbolene, til den åndelige virkeligheten selv. «Dionysius' understanding of how imagery or symbolism [...] works should have posed enormous problems for the iconodules, for both his insistence that our ascent to God and assimilation to him effected by the radiant theophanic imagery of the Scriptures take place through a process that includes purification, and his preference for unlike symbolism and apophatic theology render the images themselves almost literally ambivalent».⁴²⁸ Selv om Louth uttrykker seg meget forsiktig, ser han ut til å forutsette en tolkning av Dionysius' teologi om symbolenes rolle i oppstigningen ganske ulik den vi møter hos Perl.⁴²⁹ Perl tolker derimot Dionysius' radikalt apofatiske symboltenkning på en måte som ville styrket ikontillhengernes forsvar for bildet.

Han leser Dionysius ut fra dennes filosofiske prinsipp om at mennesket er et vesen som mottar sin væren fra den Gud som er hevet over væren, fra ham som (derfor) alltid er uerkjennelig (for oss) i seg selv. All gudsåpenbaring må følgelig være en åpenbaring gjennom det symbolske spillet mellom *samtidig* avdekning og tilsøring. Dette gjelder også for den høyeste foreningen med Gud, hvor den troende hengir seg til ikke-kunnskap, det vil si overskridelsen av all positiv kunnskap. Perl ser ut til å mene at den prosessen Dionysius beskriver i *Mystisk teologi* gjelder all erkjennelse gjennom symboler: Den erkjennende kan ikke forbli i symbolet og den sanselige avdekningen, men må oppdage hvordan symbolet selv alltid peker utover mot det som symboliseres. Dette ser vi i *Epistula 9*:

It is necessary, then for us, contrary to the popular assumption about them, to cross over into the sacred symbols in a way befitting the sacred, *and not despise*

⁴²⁷ Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 22-23.

⁴²⁸ Louth, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysios the Areopagite on Knowing the Invisible», 22.

⁴²⁹ Perl bygger trolig videre på sin lærer Rorems forsvar for symbolenes betydning i den mystiske foreningen.

them, because they are the offspring and impressions of the divine characters, and manifest images of the unspoken and supernatural visions.⁴³⁰

Tilsvarende innebærer ikke den mystiske foreningen en neveltering av symbolene, men en overskridelse, en dypere erkjennelse av hvordan alle symboler er ment å virke. Symbolene er aldri bare avdekninger av noe som viser seg i seg selv – de avdekker og tilslører samtidig. Symbolene vekker vår oppmerksomhet og sier: ulikheten er større enn likheten. Perl sier det slik:

In this ascent, the sensible symbols are not merely left behind. For the very nature of the symbol is such that to know is to unknow it. To understand a symbol as a symbol is to ignore it, to attend not to the symbol as an object in itself but rather to the meaning it concealingly reveals.⁴³¹

Etter min mening treffer Perl svært godt med sin tolkning av symbolene som transparente tegn i Dionysus' tenkning. Ifølge en slik tolkning, er all erkjennelse forstått som symbolsk hos Dionysius. All erkjennelse gjennom symboler innebærer en overskridelse av symbolet – en søken etter det mysteriet symbolet skjuler eller tilslører. Dionysius prøver å lære oss en holdning til symboler (det vil si all sanselig virkelighet) som verdsetter det sanselige nettopp ved å oppdage den dypere virkelighet som ligger i alt sanselig. Ikke som trinn til ikke-sanselig eller ikke-symbolsk erkjennelse, men som en stadig fordypelse i symbolene som bærere av det mysteriet som alltid skjuler seg gjennom symbolsk åpenbaring. Ethvert symbol (det vil si alle ting) kommer fra Gud og viser seg som synlighet i den skapte verden. «To know anything is to know God as manifest in that thing».⁴³² Igjen står vi overfor en tenkning som bare får mening ut fra deltakelseslæren hos Dionysius. Gud åpenbarer seg i alle

⁴³⁰ Ep. 9.2 (1108C) Perls oversettelse, min kursivering.

⁴³¹ Perl, *Theophany*, 108.

⁴³² Perl, *Theophany*, 104.

ting ved at disse deltar i Gud. Gud ligner ikke det skapte, men det skapte ligner Gud. Og selve deltakelsen i seg selv forblir et mysterium for mennesket.⁴³³

Dionysius' term *problemenon* (og *proballein*) er helt sentral for å forstå denne samtidigheten. Som vi så ovenfor, betyr den både «presentasjon» eller «fremstilling», og samtidig «skjerm». I *Epistula 9* omtaler han symbolene som fenomen som fremstiller (*fainomena ... problemena*) skjulte ting. «For let us not think that the appearances of the compositions are formulated for their own sake, but that they screen [*problestai*] the knowledge of the unspoken and invisible to the many [...]»⁴³⁴ Med denne tvetydige termen får Dionysius frem sitt anliggende om at alle ting (som symboler) både avdekker og skjuler Gud.

Den mystiske erkjennelsen representerer altså det ypperste stadiet av overskridelse av symbolet, men den er ikke unik – all erkjennelse gjennom symboler avspeiler samme prosess. Perl setter det helt på spissen når han skriver:

It is intrinsic to symbols to reveal and conceal in one; they do not simply reveal to some and simply conceal from others. All are called to «cross over» to the «truth» of the symbols, to ascend toward unknowing in receiving all things as symbols [...]⁴³⁵

For Dionysius er klimakset av gudserkjennelsen ikke en tilintetgjøring av symbolene, men en overskridelse av dem som muliggjør forening med Gud (det vil si Guds energier). Denne foreningen tenkes konkret, og handler med andre ord om nærhet til Gud, ikke om å få «større grep på» noe som til syvende og sist er ubegripelig.

⁴³³ Omvendt kan vi si at når vi erkjenner eller forstår et symbol, forstår vi noe som ikke er Gud. «To know any thing is, *ipso facto*, not to know God». Perl, *Theophany*, 104. Dette minner om Augustins formulering i *Serm.* 117, 5: PL 38, 67: «Dersom du forstår, er det ikke Gud». Erkjennelsen av tingene i verden (som symbol), er en bevegelse bort fra ikke-kunnskap, og – sier Perl – jo mer manifoldig og detaljert kunnskapen vår blir, jo lengre beveger vi derfor oss bort fra den mystiske enhet eller forening.

⁴³⁴ Ep. 9.1 (1105BC) Perls oversettelse.

⁴³⁵ Perl, *Theophany*, 104.

Vi finner det samme mønsteret i Kristus-hendelsen. I *Epistula* 3 skriver Dionysius:

What comes into view, contrary to hope, from previous obscurity, is described as «sudden» [*eksaifnēs*]. As for the love of Christ for humanity, the word of God, I believe, uses this term to hint that the transcendent has put aside its own hiddenness and has revealed itself to us by becoming a human being. But he is hidden even after this revelation, or if I may speak in a more divine fashion, is hidden even amid the revelation. For this mystery of Jesus remains hidden and can be drawn out by no word or mind. What is to be said of it remains unsayable; what is to be understood of it remains unknowable.⁴³⁶

Selv den klareste og mest konkrete av alle gudsåpenbaringer innehar altså en samtidighet av avdekning og tilsøring. Ellers ville den ikke være åpenbaringen av et mysterium – dersom det som kom til syne eller viste seg ved inkarnasjonen var alt, ville den ikke vært en åpenbaring. Formuleringen «plutselig» (*eksaifnēs*) henspiller muligens på Platons *Parmenides*.⁴³⁷ Men tanken om en samtidighet i inkarnasjonen har ganske sikkert også kristne forbilder, fra syrisk tradisjon, nærmere bestemt Efram Syreren. Efram skriver i boken *De fide*:

Who will not give thanks to the Hidden One, most
hidden of all,
who came to open revelation, most open of all,
for He put on a body, and other bodies felt Him
–though minds never grasped Him.⁴³⁸

Her aner vi avgrensningen mot arianismen, som hadde plassert Sønnen i den skapte del av virkeligheten. Efram fastholder Sønnens evige guddom: Sønnen stiger ned i den

⁴³⁶ Ep. 3 (1069B) Dette er hele teksten i *Epistula* 3.

⁴³⁷ Alexander Golitzin, «Revisiting «the Sudden»: Epistle III in Corpus Dionysiacum», i *Studia Patristica* 37 (2001) 482-491. Se s. 486.

⁴³⁸ *De fide* 19.7.

skapte verden for å åpenbare den Uskapte og skjulte Gud, men dynamikken mellom åpenbaring og tilsløring oppheves ikke i inkarnasjonshendelsen:

Who, Lord can gaze on Your hiddenness
which has come to revelation? Yes, Your obscurity
has come to manifestation and notification; Your con-
cealed Being
has come out into the open, without limitation.
[...]
Yet who will not fear
because, even though Your Epiphany is revealed
and so too Your human birth,
Your birth from the Father remains unattainable:
it has baffled all those who investigate it.⁴³⁹

Dionysius utvikler en eldre kristen tanke når han ser inkarnasjonen som en åpenbaring av den Gud som skjuler seg i sitt vesen – helt og fullt åpenbart i Sønnen, dog ikke uten tilsløring. Her må vi tilbake til Dionysius' tolkning av Moses på Sinai. Alt tyder på at Dionysius der bygger på Gregor av Nyssas verk *Mose liv*, slik Golitzing har argumentert for.⁴⁴⁰ Vi husker at Moses ikke møter Gud selv og likefullt er Gud nærværende for ham i denne åpenbaringen, sier Dionysius.⁴⁴¹ Her forutsettes ikke bare den nevnte samtidigheten, men også Gregors tanke om at åpenbaringen gjennom avdekning og tilsløring ikke bare er et dialektisk spill som gjelder for menneskets tilnærming til det guddommelige her i den sanselige verden. Også i evigheten må mennesket nærme seg Gud i en evig prosess (*epektasis*), for å nærme seg gradvis det mysteriet som det aldri kan gripe i dets vesen. I *Om de himmelske hierarkier* skriver Dionysius:

⁴³⁹ *De fide* 51, 2-3.

⁴⁴⁰ Golitzin, *Et introibo ad altare Dei*, 311f. Se Gregor av Nyssa, *Mose liv* (Skellefteå: Artos 1991) 110ff.

⁴⁴¹ MT 3 (1000D)

Now the hiddenness of the Godhead is a transcendent one. It is far above everything. No being can in any way or as a matter of right be named like to it. Yet every being endowed with intelligence and reason, which, totally and as far it can, is returned to be united with him, which is *forever* being raised up toward his divine enlightenments, which if one may say so, tries as hard as possible to imitate God – such a one surely deserves to be called divine.⁴⁴²

Dette perspektivet styrker gave-perspektivet i Dionysius' teologi. Åpenbaringens innhold er fremfor alt Gud selv, og denne åpenbaringen kan i all evighet bare mottas som gave, som evig vekst inn i det mystiske livet med Gud. Målet er nådd, men den evige hvilen er en hvile i utvikling.⁴⁴³ Tanken om *epektasis*, menneskets tilnærming til Gud som en evig prosess understreker også Perls poeng om at all åpenbaring, all utveksling mellom Gud og mennesket må være symbolsk – det vil si at *alltid* den står i spenningen mellom det som viser seg og skjuler seg.

⁴⁴² CH 12.3 (293B)

⁴⁴³ Se Paul M. Blowers, «Maximus the Confessor, Gregory of Nyssa, and the Concept of 'perpetual progress'», *Vigiliae Christianae* 46 (1992), 151-171. Se også innledningen i Jean Daniélou, «Introduction», i *From Glory to Glory: Texts from Gregory of Nyssa's Mystical Writings* (New York: St. Vladimir Seminary Press, 1997).

7 Konklusjoner – Areopagitens symboltenkning

I kapitlene 3-6 har jeg forsøkt å vise hvordan Dionysius Areopagitens symboltenkning bør forstås som uttrykk for en grunnleggende apofatisk holdning til språket og det visuelle. Denne apofatiske symboloppfatningen innebærer dypest sett en oppvurdering av språket og den synlige virkelighet som åpenbaringsmedium. Så snart Dionysius har klarlagt at all åpenbaring av Gud som den helt andre er en åpenbaring som aldri avdekker helt, men som alltid avdekker ved samtidig å skjule Guds vesen, kan han si at alle navn og alle bilder kan brukes i åpenbaringen av Gud. De språklige symbolene formidler mellom menneskets språk og det usigelige. De synlige symbolene formidler mellom menneskets synlige verden og det usynlige.

I kapittel 3 og 4 har vi for det første sett at Dionysius' symboltenkning på flere måter står i kontinuitet med den nyplatoniske oppfatning av symbolene. Dette blir tydelig både i Dionysius' syn på symbolene som tegn for det guddommeliges fremtreden i den sanselige virkeligheten, og hans tanke om at symbolene både fremstiller og skjuler det som symboliseres. Dionysius viderefører også nyplatonikernes understrekning av symbolenes kultiske og anagogiske moment. Vi har også pekt på den bibelske og syrisk-kristne bakgrunnen for Dionysius' oppfatning av symbolene, hvor tanken om avdekning og tilsløring står sentralt. I kapittel 4 så vi at Dionysius ser åpenbaringen som avdekning av noe som er skjult – nemlig Guds vesen eller Treenighetens skjulte liv. Denne forestillingen om et spill mellom avdekning og tilsløring er også kjernen i Dionysius' lære om symbolenes «likhet og ikke-likhet». Symbolene åpenbarer alltid gjennom en samtidighet av likhet og ikke-likhet til det som symboliseres. Dette gjør symbolene til et unikt åpenbaringsmedium for Guds annethet, idet symbolene åpenbarer uten å objektivere annetheten, ifølge Dionysius. Videre formidler symbolene mellom de ulike dikotomiene i Dionysius' teologi: uskapt–skapt, guddommelig–menneskelig, usynlig–synlig, åndelig–fysisk, oversanselig–sanselig. I Dionysius' utlegning av den liturgiske dramaturgien vektlegges dessuten dikotomien mellom (Guds) enhet og (verdens) pluralitet. De liturgiske symbolene (ritualene) formidler enhet med den guddommelige virkelighet som fremstilles gjennom liturgisk-symbolisk

etterligning av Jesu frelsesverk. I *Corpus Areopagiticum* er inkarnasjonen grunnmønsteret for all formidling mellom Gud og mennesket, og for all formidling mellom de andre dikotomiene.

I Dionysius' teologi er symbolene – som sanselige tegn – dypest sett bærere av en annethet og en oversanselig virkelighet som kommer til uttrykk i dialektikken mellom symbolets likhet og noe overskytende som Dionysius kaller «ikke-likhet».

I kapittel 5 drøftet vi Dionysius' apofatiske språkteologi, og argumenterte for hvordan han radikaliserer den apofatiske tradisjonen fra sine forløpere. Med dette som bakteppe, lanserte kapittel 6 en tese om at symboltenkningen bør forstås som en estetisk ekvivalent til denne apofatiske språkteologien. Dionysius gir selv hintet til denne parallellen gjennom sin tanke om like og ulike symboler, hvor de ulike symbolene har forrang som åpenbaringsmedium fordi de i større grad skjuler Gud og samtidig vekker den troende til å overskride symbolenes ytre tegnkarakter, slik at den troende kan stige opp til den usynlige virkeligheten som symboliseres gjennom symbolenes sanselige egenskaper. Igjen så vi hvordan det apofatiske grunntrekket i symboltenkningen gir grobunn for en positiv vurdering av alt synlig. Gud som «den helt Andre» fremtrer i verden i og gjennom konkrete, sanselige tegn. Den som ser at symbolet alltid har den egenskap at det avdekker og tilslører på samme tid, kan lære å se det synlige som selvoverskridende, som bærer av noe mer enn dets egen synlighet.

Hos Dionysius er tanken om en samtidighet som både oppvurderer symbolenes synlighet og oppdager det mer-enn-synlige i dem, samlet opp i den nevnte formuleringen fra Ep. 9: «It is necessary ... to cross over into the sacred symbols in a way befitting the sacred, *and not despise them*, because they are the offspring and impressions of the divine characters, and manifest images of the unspoken and supernatural visions».⁴⁴⁴ Det er trolig denne dionysiske tanken Marion henspiller på med tittelen på sitt kunstfilosofiske verk «The Crossing of the Visible».

⁴⁴⁴ Ep. 9.1 (1105BC)

DEL II

MARIONS ETTERMODERNE KUNSTFILOSOFI

8 Jean-Luc Marion: en ny fenomenologi

Jean-Luc Marion er i dag en av de viktigste og mest originale røstene innenfor fransk filosofi, med betydelig gjennombrudd også utover den franske – og filosofiske – konteksten. I Frankrike er han først og fremst kjent som en av landets fremste spesialister på René Descartes filosofi, noe som gir ham særlig gehør i hjemlandet. I engelskspråklig kontekst har han fremfor alt slått igjennom som fenomenolog og religionsfilosof.

I dette kapitlet gis et kontekstuellet bakteppe for hovedkapitlet om Marions kunstfilosofi i *La Croisée du visible (The Crossing of the Visible)* – det vil si en introduksjon til Marions omfattende forfatterskap, med vekt på de hovedideer som kunstfilosofien inngår i. I kapittel 9 viser jeg så hvilken rolle Marions tidlige studier av Dionysius Areopagiten har for utformingen av disse hovedideene – altså Dionysius' betydning for Marions tenkning. Vekten ligger der på boken *L'idole et la distance (The Idol and Distance)*, som inneholder Marions mest omfattende studie av Dionysius. På bakgrunn av dette kapitlet vil jeg i kapittel 10 gjøre rede for og drøfte min tese om at Dionysius også preger Marions kunstfilosofi på grunnleggende vis – til tross for at Marion ikke har en eneste referanse til Dionysius i *The Crossing of the Visible*. Jeg vil også forsøke å vise at innflytelsen fra Dionysius er avgjørende for sentrale temaer i Marions kunstfilosofi, fremfor alt hans tanke om forholdet mellom det synlige og usynlige, spillet mellom avdekning og tilsløring, og hans begrep om «avstand». Kapittel 10 avsluttes med noen kritiske kommentarer til Marions applisering av Dionysius' symboltenkning.

En triptyk av fenomenologi, filosofi og teologi

Jean-Luc Marions originalitet ligger ikke minst i hans interdisiplinære tilnærming til de tema som opptar ham. I kommentarlitteraturen omtales Marion både som fenomenolog, religionsfilosof, og teolog. Han er sentral i det som har vært kalt «den

teologiske vending i fransk fenomenologi», og bør i så måte leses i sammenheng med to av sine filosofiske forbilder, Emanuel Levinas og Jacques Derrida.⁴⁴⁵ Derrida var en av Marions mange lærere under studieårene ved École Normale Supérieure i Paris, sammen med kjente filosofer som Louis Althusser og Gilles Deleuze.⁴⁴⁶ Levinas er mer å regne som en læremester for Marion.

Fra 90-tallet av fikk Marion et betydelig gjennombrudd i engelskspråklige akademia,⁴⁴⁷ som en av de mest toneangivende representanter for den teologiske resepsjonen av postmoderne filosofi, og de fleste av skriftene hans er nå oversatt til engelsk. Teologisk sett er det ikke helt enkelt å plassere Marion. James C. Livingston betegner hans teologiske tenkning som konservativt postmoderne.⁴⁴⁸ David Tracy er mer nyansert når han sier at Marion presenterer en ny postmoderne versjon av en åpenbaringssentrert, postmetafysisk teologi.⁴⁴⁹ Som nevnt i innledningen, er både Marions lesning av Dionysius og hans tenkning om det visuelle også sterkt influert av 1900-tallet katolske fornyelse. Først og fremst henter han inspirasjon fra den såkalte *Nouvelle Théologie*, og ikke minst hans teologiske læremestre, Henri de Lubac, Hans Urs von Balthasar, og dessuten Louis Bouyer – de to siste kjennere av Dionysius og tidlig kristen mystikk. Dette miljøet søkte et oppbrudd fra den nyskolastiske teologien som dominerte universitetene på denne tid. Novuvelle-teologene – med Henri de

⁴⁴⁵ Formuleringen «den teologiske vending i fransk fenomenologi» ble brukt av Dominique Janicaud i 1991, i hans kritikk av franske filosofer som Michel Henry, Paul Ricoeur og Jean-Luc Marion. Janicauds kritikk og noen av svarene fra de nevnte filosofene, er samlet i boken *Le tournant théologie de la phénoménologie française*; se engelsk oversettelse: Dominique Janicaud, Jean-Francois Courtine, Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, og Paul Ricoeur, *Phenomenology and the «Theological Turn»: The French Debate* (New York: Fordham University Press, 2000). Jacques Derrida er ikke blant filosofene Janicaud kritiserer i denne sammenheng, men det kan argumenteres for å se ham i nær sammenheng med disse tenkerne, slik Svenungsson har gjort i Jayne Svenungsson, *Guds återkomst: en studie av gudsbegrepet inom postmodern filosofi*, 129. Se også den positive beskrivelsen av disse filosofenes teologisk-estetiske anliggender i Francis Schüssler Fiorenza, «Decentering Subjectivity: Aesthetics and Phenomenology», i *Systematic Theology: Roman Catholic Perspectives* (Minneapolis: Fortress Press, 2011) 66-68.

⁴⁴⁶ En innføring i Marions akademiske bakgrunn og intellektuelle formasjon finnes i Robyn Horner, *Jean-Luc Marion. A Theo-logical Introduction* (Aldershot: Ashgate 2005) 3ff, og i Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics*, xiff.

⁴⁴⁷ Gjennombruddet kom i forlengelsen av den engelske oversettesen av boken *Dieu sans l'être: Hors-texte*. Eng: Jean-Luc Marion: *God Without Being*. Chicago (Chicago University Press, 1991).

⁴⁴⁸ James C. Livingston og Francis Schüssler Fiorenza, *Modern Christian Thought. The Twentieth Century* (Minneapolis: Fortress Press 2006) 504ff.

⁴⁴⁹ David Tracy, «Foreword», i Marion: *God Without Being*. Chicago, xii.

Lubac, Marie-Dominique Chenu og Hans Urs von Balthasar i spissen – mente den nyskolastiske teologien reduserte sannheten til setningslogiske proposisjoner.⁴⁵⁰ De ville fornye åpenbaringens dynamiske og spenningsfylte karakter, samt den «teologiske estetikken» hvor sannheten – ifølge Balthasars lesning av Dionysius og kirkefedrene – åpenbarer seg fremfor alt som *form (Gestalt)* i og med inkarnasjonen.⁴⁵¹ Særlig Balthasar influerer Marions forsøk på å aktualisere Dionysius.

Til tross for det religiøse og teologiske grunndraget i tenkningen hans, er det faglig sett riktigst å omtale Marion som filosof og filosofihistoriker. Han skrev sin doktoravhandling fra 1972 til 1980 om Descartes' tidlige tenkning, samtidig som han underviste i filosofi ved Sorbonne, og har publisert tre større historisk-eksegetiske verk om René Descartes' epistemologi og metafysikk. Marion har i mange år vært leder av *Centre d'Etudes Cartésiennes* ved Sorbonne.

Selv om de ulike disiplinene som opptar Marion aldri adskilles fullstendig i hans tenkning, kan man snakke om en tredelt struktur i hans litterære verk. Én kritiker har omtalt det som en «triptyk»⁴⁵² – et treffende bilde ettersom triptyken utgjør en tredelt helhet, hvor hvert bilde må leses i lys av de to andre dersom man skal oppdage det ikonografiske budskapet. Marions triptyk består for det første av filosofihistoriske

⁴⁵⁰ Marie-Dominique Chenu, som var en forløper for Henri de Lubac og de andre sentrale Nouvelle-teologene, kritiserte nyskolastikerne for å ha et metafysisk syn på sannheten, hvor det ensidig dreier seg om å finne frem til tingenes *vesen*; man er opptatt av det universelle, ideelle og ubevegelige ved sannheten; mens man overser åpenbaringens mer dynamiske og spenningsfylte karakter. Sannheten i den bibelske åpenbaring, sier Chenu, kan ikke reduseres til presise teologiske proposisjoner, slik vi finner det i nyskolastisk positivisme. I Skriften åpenbarer Gud seg både gjennom ord og konkrete handlinger i historien. Og det samme sannhetsbegrepet finner man hos Aquinas, som må leses i lys av kirkefedrenes (særlig Augustins og Dionysius') mystiske realisme hvor sannhetsbegrepet går langt utover det rent språklige. Se for eksempel Marie-Dominique Chenu, *The scope of the Summa of St. Thomas* (Washington: Thomist Press 1958). (Oversatt bokutgivelse av artikkelen «Le Plan de la *Somme théologique* de S. Thomas», i *Révue Thomiste* 45 (1939) pp. 93-107). Jf Fergus Kerrs drøfting av tematikken i Fergus Kerr, *Twentieth-Century Catholic Theologians* (Oxford: Blackwell, 2007), p. 2. Til spørsmålet om Aquinas' bruk av Dionysius, se særlig Vivian Boland, *Ideas in God according to Saint Thomas Aquinas: Sources and Synthesis* (Leiden: Brill, 1996), som oppsummerer mye av forskningen om dette fra midten av 1900-tallet.

⁴⁵¹ Om formbegrepet i Balthasars estetikk, se Aidan Nichols, *Redeeming beauty: soundings in sacral aesthetics* (Aldershot: Ashgate, 2007) 60ff.

⁴⁵² Kevin Hart snakker egentlig om tre triptyker som til sammen utgjør «one massive triptych». Da Harts bok ble skrevet, passet dette bildet perfekt, ettersom Marion til da hadde skrevet nettopp tre bøker om Descartes, tre teologiske verk, og tre mer direkte fenomenologiske. Se Kevin Hart, *Postmodernism* (Oxford: Oneworld, 2004) 136 og 140.

studier, hvor han utforsker moderniteten med vekt på Descartes' rolle i fremveksten av modernitetens metafysikk: *Sur l'ontologie grise de Descartes. Science cartésiennes et savoir aristotélicien dans les 'Regulae'* (1975), *Sur la théologie blanche de Descartes. Analogie, création, des vérités éternelle et fondment* (1981), og *Sur le prisme métaphysique de Descartes. Constitution et limites de l'ontologie dans la pensée cartésienne* (1986).⁴⁵³ Andre del i triptyken er teologiske skrifter: *L'idole et la distance: cinq études* (1977), *Dieu sans l'être. Hors-texte* (1982), og *Prolégomènes à la charité* (1986).⁴⁵⁴ Som vi ser, utgis de teologiske verkene parallelt med de filosofihistoriske. Den tredje gruppen tekster – de fenomenologiske – tar høyde for mye av kritikken som ble rettet mot Marion på slutten av 80-tallet, først og fremst anklagene om at fenomenologien hans var styrt av teologiske forutsetninger. I disse verkene gis mer eksplisitt fenomenologiske argumenter for eldre ideer i forfatterskapet, for eksempel utdypes Marions tanke om åpenbaringsens gavekarakter i det som kan omtales som en *gittthetens* fenomenologi: *Réduction et donation: Recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie* (1989), *La croisée du visible* (1991), *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation* (1997), og *De surcroît: Études sur les phénomènes saturés* (2001).⁴⁵⁵ Til denne delen av forfatterskapet hører også de nyere bøkene *Le phénomènes érotiques: Six meditations* (2003) og *Au lieu de soi: L'approche de Saint Augustin* (2008), hvor han uttyper sin tanke om gaven, samt forestillingen om at subjektet først og fremst er mottaker. Ifølge Marion er det erkjennende subjektet forstått som «den begavede» (*la donné*).⁴⁵⁶ Jeg vil i det følgende referere konsekvent til de engelske oversettelsene av Marions verk.

⁴⁵³ Engelske oversettelser: *Descartes' Grey Ontology: Cartesian Science and Aristotelian Thought in the Regula* (South Bend, Indiana: St. Augustine's Press 2004); *Descartes' White Theology*. Under utgivelse på St. Augustine's Press; *On Descartes' Metaphysical Prism: The Constitution and the Limits of Onto-Theology in Descartes' Thought* (Chicago: University of Chicago Press 1999).

⁴⁵⁴ Engelske oversettelser: *The Idol and Distance: Five Studies* (New York: Fordham University Press 2001); *God Without Being* (Chicago University Press 1991); *Prolegomena to Charity* (New York: Fordham University Press 2002).

⁴⁵⁵ Engelske oversettelser: *Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1998); *The Crossing of the Visible* (Stanford University Press 2004); *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford: Stanford University Press 2002); *In Excess: Studies of Saturated Phenomena* (New York: Fordham University Press 2002).

⁴⁵⁶ Engelske oversettelser: *The Erotic Phenomenon* (Chicago: Chicago University Press 2006); *In the Self's Place: the approach of Saint Augustine* (Stanford: Stanford University Press 2012).

Christina Gschwandtner er den som mest inngående har argumentert for en tematisk enhet og koherens i Marions tredelte litterære oeuvre. Hun mener at den store mengden kommentarlitteratur som fokuserer på friksjonen mellom det teologiske og fenomenologiske i Marions skrifter, nærmest overser hans tidlige arbeid om Descartes (1596-1650), og dermed mister det dypere anliggendet i Marions tenkning.

Gschwandtner hovedtese er at de teologiske og fenomenologiske skriftene bare får sin fulle mening i lys av disse tidlige studiene av Descartes' senskolastiske kontekst og hans utforming av den metafysikken som dominerer modernitetens filosofi og virkelighetsoppfatning.⁴⁵⁷ Det er denne kartesianske metafysikken – og dens senere avarter – Marion søker å avvise, idet han påviser dens brudd med klassisk metafysikk, og peker på de alternativer til Descartes som finnes hos Blaise Pascal (1623-1662) og sentrale førmoderne tenkere. En lesning av Marion, argumenterer Gschwandtner, vil vise at alle skriftene hans (fra 70-tallet frem til i dag) preges av et felles grunnanliggende, nemlig viljen til å komme ut av metafysikkens idolatri. Både når de teologiske skriftene søker å fri Gud og det teologiske språket fra modernitetens entydighet, og når de fenomenologiske skiftene søker å gjenreise en forståelse av subjektet som åpner for en tilnærming til fenomen som ikke umiddelbart er forståelige, er dette svar på problemstillinger og spørsmål som var reist i Marions tidlige Descartes-studier, ifølge Gschwandtner.

Også Tamsin Jones fremholder at forholdet mellom teologi og fenomenologi har vært overfokusert i litteraturen om Marion. Hun mener denne «besettelsen» har overskygget mer grunnleggende og fruktbare problemstillinger i Marions tenkning – fremfor alt det apofatiske grunnperspektivet som går igjen i alle hans skrifter.⁴⁵⁸ Marions filosofiske prosjekt domineres både av en positiv og en negativ motivasjon, påpeker Jones. Idealet om en tilbakevending til «tingene selv» sammenholdes med en grunnleggende

⁴⁵⁷ Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, xv ff.

⁴⁵⁸ Jones, *Apparent Darkness*, innledningen og s. 110ff. For en kritisk drøfting av Marions apofatiske tenkning, se også Knut Alfsvåg, *What no mind has conceived: on the significance of Christological apophaticism* (Leuven: Peeters, 2010) 297ff.

motstand mot objektivering og mot den reduksjonisme som ligger i språklig konseptualisering av fenomenene.

For Marion blir denne dialektikken inngangen til kunstfilosofien og til en særegen tenkning om det visuelle. Samtidig som han fastholder det fenomenologiske idealet om en tilbakevending til «tingene selv», vil han fri fenomenene fra de begrensninger som tidligere fenomenologi satte for hva som kan og ikke kan fremtre som fenomen. Marion vil legge til rette for at fenomenene kan «vise seg selv» fullt og helt, også de han omtaler som «mettede fenomen» (*les phénomènes saturés*) – personer, ting, hendelser som overskrider de grensene som metafysikken har satt for fenomenene. Marion utformer en filosofi om gitthet og overskridelse som blir mest fremtredende i hans tekster om bilder, kunst og visualitet. Det er et hovedspørsmål i *The Crossing of the Visible* hvordan det synlige gir seg på en måte som lar usynlige fenomen (som «det usette») komme til syne.

Før vi går nærmere inn på disse tekstene, må vi tegne et noe bredere bilde av de hovedideene denne kunsttenkningen må forstås i lys av – hovedideer som fremstår som en respons på Marions samtidige intellektuelle situasjon, eller «krise», som han selv kaller det.⁴⁵⁹

Hovedideer i Marions filosofi

Helt sentralt i Marions filosofi står altså tanken om *fenomenenes gitthet*, og forståelsen av mennesket som *mottaker* av fenomenalitetens gave. Det gis fenomen som er saturert (mettet) med mening på en slik måte at mennesket aldri kan få kontroll over disse gjennom en form for erkjennelse som gjør dem til objekter. Gud, menneskelige personer og andre *saturerte* eller *mettede fenomen* som ikke er umiddelbart forståelige, må vi nærme oss på en avventende måte. Når vi trenger bak «det første synlige», kan

⁴⁵⁹ Se Marions innledning i Marion, *The Idol and Distance*, 1ff.

fenomenene «vise seg» for oss.⁴⁶⁰ Språket vi bruker i møte med slike fenomen, må tilsvare denne varsomme avdekningen, gjennom ord som «ikke tar den andre i eie».⁴⁶¹ Som vi skal se, snakker Marion her om et «ikonisk språk» som bevarer *avstanden* til fenomenets *annethet*.

Som antydnet, har man i den kritiske mottakelsen av Marions skrifter vanligvis valgt enten en teologisk eller fenomenologisk inngang til disse hovedtemaene. Jeg vil i første omtang knytte an til Gschwandtners kronologiske tilnærming, fordi den evner å integrere de teologiske og fenomenologiske skriftene. Gschwandtner ser begge disse som en samstemmig respons på den diagnosen over moderniteten og moderne metafysikk som Marion gir i sine ungdomsverker.⁴⁶² Gschwandtner søker å vise at når Marion i alle sine senere skrifter snakker om å *overskride* eller *finne alternativer til* «metafysikken», er det alltid Descartes' metafysiske system, og senere forgreninger av denne kartesianske metafysikken, han sikter til.⁴⁶³ Marion ser Descartes' metafysikk som «dobbel», med én del av metafysikken sentrert om Gud, den andre om det menneskelige ego. Her skal vi merke oss at Marion omtaler Descartes' teologi som en «hvit teologi» (*théologie blanche*), og at han tilsvarende snakker om en «grå ontologi» (*ontologie grise*) hos Descartes. At teologien er «hvit» sikter til at Descartes nettopp nekter å engasjere seg i teologien, og reduserer Gud gjennom et filosofisk og metafysisk språk. Med beskrivelsen av ontologien som «grå», sikter Marion til at ontologiens slørede karakter hos Descartes – den er sløret fordi epistemologien har fått forrang fremfor ontologien.

Som vi alt har påpekt, snakker Marion om to ulike former for metafysikk – før og etter det vendepunktet som Descartes' tenkning representerer. Skillelinjen mellom de to formene – som jeg omtaler som «klassisk metafysikk» og «moderne metafysikk» – er nettopp knyttet til forholdet mellom ontologi og epistemologi. For Thomas Aquinas og

⁴⁶⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 7.

⁴⁶¹ Jf. Marion, *The Crossing of the Visible*, 63.

⁴⁶² Tamsin Jones har pekt på at disse ofte neglisjerte tekstene foregriper viktige tema som åpenbaringsgittethet og spillet mellom det usynlige og det synlige. Jones, *A Genealogy*, s. 15ff. Se kapittel 9.

⁴⁶³ Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, 15.

andre førmoderne tenkere refererer metafysikk først og fremst til spørsmålet om væren, mens den moderne metafysikken tar for seg erkjennelsens første prinsipper.⁴⁶⁴ Descartes, som er far til denne moderne metafysikken, bryter med middelalderens inndeling av tingene etter kategorier for hva tingene er, idet han heller strukturerer dem etter hvordan vi forstår dem. «He gives privilege not to being, but to the mind».⁴⁶⁵ Descartes selv foretrekker termen «den første filosofi» (*prima philosophia*⁴⁶⁶) fremfor «metafysikk».

I boken om Descartes' grå ontologi fra 1975, undersøker Marion spørsmålet om en ontologi i Descartes' *Regulae ad directionem ingenii*. Han stiller denne ontologien opp mot Aristoteles' verk og middelalderens og senskolastikkens filosofi, som er konteksten for Descartes' tenkning. Descartes omskriver Aristoteles idet han bryter med hans habitus-begrep (*hexis*).⁴⁶⁷ For Aristoteles har det undersøkende subjektet en innarbeidet habitus, en innretning mot objektet som studeres. Denne habitus er forskjellig for ulike objekter, noe som for Aristoteles impliserer ulike vitenskapstyper. Det er med andre ord objektet som er tyngdepunktet i forholdet mellom erkjennende subjekt og objekt. Descartes snur om på forholdet og legger betoningen på det erkjennende subjekt, snarere enn på erkjennelsesakten og det som erkjennes. For Descartes inngår alle fenomen i denne epistemologiske omveltningen – også Gud og den menneskelige person. Marions prosjekt er å befri begge fra de begrensninger som dermed legges både på det guddommelige og på det menneskelige selvet.

Geschwandtner mener Marion også bruker Descartes positivt som mottrekk mot den moderne metafysikken Descartes selv var med å legge grunnen for. Men viktigere blir Descartes' samtidige, Pascal, som representerer den andre av «de to hovedlinjer i fransk åndsliv». Pascal pekte tidlig på at det finnes fenomener som faller utenfor Descartes' epistemologiske skjema, og tar til orde for en annen type erkjennelse, en

⁴⁶⁴ Marion, *On Descartes' Metaphysical Prism: The Constitution and the Limits of Onto-theo-logy in Cartesian Thought*, 2.

⁴⁶⁵ Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, 15.

⁴⁶⁶ Jf. den fullstendige tittelen på hans verk *Meditasjoner over filosofiens grunnlag: Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animæ immortalitas demonstratur*.

⁴⁶⁷ Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, 15-21.

hjertets rasjonalitet.⁴⁶⁸ Dette peker frem mot Marions egen utforming av en «kjærlighetens hermeneutikk».

I Marions første teologiske monografi, *The Idol and Distance*, lanseres flere av hans mottrekk mot Descartes «doble metafysikk» – med Dionysius som en av tre motrøster. Først og fremst tar han til orde mot reduksjonismen i den kartesianske tilnærming til det guddommelige, mens kritikken av begrensningene i det kartesianske ego er mer implisitte. Like fullt beveger Marion seg fritt mellom teologiske og fenomenologiske problemstillinger, og de mer teologiske løsningene han lanserer her, peker frem mot den frigjøring av det menneskelige subjektet som lanseres i fenomenologiske skrifter som *Being given* og *The Crossing of the Visible*.

The Idol and Distance åpner med henvisninger til Nietzsches kjente utsagn om at «Gud er død». Dette ser Marion som en avdekning av den metafysiske periodens kulminasjon – han ser Nietzsches utsagn som «the last (or next-to-last) metaphysical word».⁴⁶⁹ Han gir altså Nietzsche rett i denne diagnosen, en diagnose av metafysikkens Gud, den Gud som fungerer som garantist for enheten og utvetydigheten i modernitetens metodiske sikkerhet. I Nietzsches erkjennelse av at man kan anlegge uendelig mange tolkningsperspektiver på verden, er det ikke rom for en slik Gud.⁴⁷⁰ «What is it that dies in «the death of God» if not that which could not in any case merit the name of God?» skriver Marion. «And therefore the ‘death of God’ express, beyond the death of ‘God’, the death of that which announces it: the death of the ‘death of God’ itself».⁴⁷¹ Pascal hadde allerede påpekt motsetningen i sitt kjente utsagn: «Ikke filosofenes Gud, men Abrahams, Isaks og Jakobs Gud». I ytterste

⁴⁶⁸ Se Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, 29ff. Formuleringen «de to linjer i fransk åndsliv» er fra en artikkel av Hans Aaraas, hvor han fremhever Pascals tenkning som alternativ til den kartesianske linjen i fransk og vestlig idéhistorie. «Tanken er ikke for Pascal en absolutt tidsløs autoritet, den er «embarquée» som franskmennene sier, del av et hele, en side av et mer omfattende sjelsliv [...]» Hans Aaraas, «Descartes og Pascal – to hovedlinjer i fransk åndsliv», i *Endelighet og Evighet: 15 essays om Blaise Pascal*, red: Hans Kolstad, Hall Bjørnstad og Arild Waaler (Oslo: Aschehough, 1999) 276-295. Til tanken om «hjertets rasjonalitet», se Hall Bjørnstad, «Hjertet og fornuften hos Pascal» i samme antologi, s. 127-147.

⁴⁶⁹ Marion, *The Idol and Distance*, xxxv.

⁴⁷⁰ Se Poul Lübcke, *Politikens filosofileksikon* (København: Politikens forlag, 1983) 314.

⁴⁷¹ Marion, *The Idol and Distance*, 1.

konsekvens kunne ikke den guden som inngikk nesten friksjonsløst i Descartes' system, og helt friksjonsløst i modernitetens metafysikk, være den samme Gud som Bibelen, middelalderteologene og senantikkenes kristne tenkere talte om på en langt mer tvetydig og symbolsk måte – den Gud som overgår all forstand.

Formuleringen «the death of the 'death of God'» går igjen senere i Marions forfatterskap, og viser til at Nietzsches diagnose er begynnelsen på noe nytt. Her gjør Marion et dristig grep, idet han kobler Nietzsches diagnose positivt til klassisk kristologi. Gud kommer alltid nærmere ved å trekke seg tilbake, sier Marion, med henvisning til den *avstand* (*la distance*) som utspiller seg⁴⁷² mellom Faderen og Sønnen i Treenigheten i og med Sønnens død og hans nedstigning i dødsriket. «No 'death of God' goes as far as the desertion of Christ by the Father on Good Friday».⁴⁷³ Her lanserer Marion det sentrale fenomenologiske begrepet *différence* i nær tilknytning til det kristne sentraldogmet. Tanken er at *avstand* er forutsetningen for all frivillig bevegelse, både i kjærlighetsrelasjoner og i relasjoner som har med menneskelig erkjennelse å gjøre. Avstanden viser til det overskridende, det vi aldri kan nå helt inn til, enten det gjelder i møte med det guddommelige, menneskelige subjekter eller andre synlige fenomen. Bevisstheten om at fenomenene skjuler seg samtidig som de avdekker seg gjenfinner Marion i førmoderne tenkning – og hos Heidegger. I likhet med Heidegger søker han etter et språk som kan bevare denne *avstanden*, og dialektikken mellom avdekning og tilsløring. I neste kapittel skal vi se at han finner den mest adekvate gjennomtenkning av et slikt språk i *Corpus Areopagiticum*.

Avstand er det ene nøkkelbegrepet som lanseres i *The Idol and Distance*. Det andre er begrepsparet *Ikon* og *Idol*. Ifølge Marion, er det subjektets eller betrakterens «blikk» som gjør noe til enten idol eller ikon. Marion starter med en religionshistorisk refleksjon om *idolet* (*eidolon*), og vi aner straks den anti-kartesianske tonen. For i Marions utlegning er idolet ikke først og fremst et bilde av noe annet enn Gud, et konkurrerende alternativ til Gud, slik det gjerne oppfattes i teologiske og

⁴⁷² Marion bruker begrepet «Trinitarian play» (*le jeu trinitaire*).

⁴⁷³ Marion, *The Idol and Distance*, xxxv.

religionsvitenskaplige håndbøker.⁴⁷⁴ Det er ikke først og fremst en annen avgud i Marions utlegning. Idolet er snarere en *innramming* av det guddommelige: «The idol fixes the divine for us permanently, for a commerce where the human hems the divine from all angels».⁴⁷⁵ Det er denne «besittelsen» av det guddommelige som kjennetegner idolets idolatri. Det vil si idolets påstand om fiksering, idolets påståelige «det du ser er alt». Idolatrien ligger i menneskets opphøyelse av sin egen erfaring, dets ego: «The idol reflects back to us, in the face of god, our own experience of the divine».⁴⁷⁶ Idolet slavebinder oss ved at det gir oss akkurat det vi vil ha, det gir oss en bekreftelse på at vi har erfart helheten. Slik reduseres all annethet. Her er vi ved hovedanliggendet i Marions idolbegrep: Idolet mangler den nevnte *avstand*, det utelukker at det kan finnes noe ubegripelig, utelukker den ubegripelige.

Motsetningen til idolet finnes i *ikonet*. Marion tar her utgangspunkt i en formulering fra Kollosserbrevet, hvor Paulus snakker om Kristus som «den usynlige Guds bilde [eikon]».⁴⁷⁷ I Kristus blir Gud synlig for oss uten å miste sin usynlighet. Ikonet åpenbarer Gud selv uten å pretendere en fullstendig innramming av det guddommelige. I denne ikoniske åpenbaringen møter betrakteren virkelig en avdekning, men aner samtidig at det som avdekkes ikke lar seg manipulere eller kontrollere. «The icon conceals and reveals that upon which it rests: the separation in it between the divine and its face».⁴⁷⁸ Ikonet går utover den (selv-)bekreftelse av betrakterens bevisste erfaring som kjennetegner idolatrien. Det avdekker samtidig som det peker mot noe som overskrider avdekningen. Som vi skal se i neste kapittel, drar denne ideen om ikonet og det ikoniske også veksler på Dionysius' forståelse av ikonbegrepet, samt hovedtanken i hans symboltenkning – spillet mellom avdekning og tilsløring. Ikonet og klassisk ikonteologi blir paradigmatisk i Marions kunstfilosofi for en ikonisk måte å betrakte bilder på.

⁴⁷⁴ Her er Marion mer på linje med Moshe Barasch i dennes introduksjon til antikkens og senantikkenes bildeoppfatning. Jf. Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea*.

⁴⁷⁵ Marion, *The Idol and Distance*, 5.

⁴⁷⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 7.

⁴⁷⁷ Kol 1,15.

⁴⁷⁸ Marion, *The Idol and Distance*, 8.

Hvor vil Marion med denne distinksjonen mellom idol og ikon? Som antydnet, er hovedanliggendet hans i denne boken å finne frem (eller tilbake) til et språk som bevarer avstanden, et språk som åpner for det overskridende. Distinksjonen *idol–ikon* er hentet fra kulturens eller kunstens «område» for å åpne opp refleksjonen om de språklige konseptenes begrensinger. Her aktiverer altså Marion et estetisk begrep i sin kritikk av moderne metafysikk. I *The Crossing of the Visible* tar han så samme begrep – med de anti-metafysiske konnotasjoner det har fått gjennom *The Idol and Distance* – tilbake til sin bildetenkning eller kunstfilosofi: «I transpose this pair from the properly cultural domain into the conceptual domain». ⁴⁷⁹ I den grad han forsvaret denne overføringen, gjør han det dels med henvisning til jødisk tradisjon, hvor idolet (*demût*) ble brukt både om fysiske gudebilder og menneskets forestilling om Gud selv, og dels med allusjon til den ikonoklastiske strid og klassisk ikonteologi, hvor ikonbegrepet alltid pekte utover den estetiske mening til det språklige. ⁴⁸⁰

Overføringene fra visualitet til språk er også inspirert av samtidsfilosofien – først og fremst av Heidegger, Levinas og Derrida, slik vi var inne på i innledningen i kapittel 1. «Within the contemporary horizon, distance refers immediately, with another – quite problematic – evidence, to difference». Det er Heideggers hardt tilkjempede *différentz* mellom Væren og det værende som muliggjør den nye begynnelsen som Nietzsche bare erklærer. Begrepet om en avstand knyttes altså til differensen eller avstanden, og dermed til «the double critical authority that E. Levinas (in the name of the Other) and J. Derrida (by difference) graft upon the ontological difference». Som vi skal se nedenfor, styrkes det anti-idoliske momentet hos Marion gjennom anknytningen til disse to jødiske filosofene.

Begrepene «ikon» og «ikonisk» kan brukes om hverandre hos Marion, og det samme gjelder for «idol» og «idoliserende». ⁴⁸¹ Marion etterstreber et ikonisk språk, og for å utdype dette trekker han inn enda et begrep som vi forbinder med visualitetens domene, for i distinksjonen mellom ikon og idol blir *blikket* avgjørende. Dette leser vi

⁴⁷⁹ Marion, *The Idol and Distance*, xxxvii.

⁴⁸⁰ Marion viser til Jes 40,18. Marion, *The Idol and Distance*, xxxvii.

⁴⁸¹ Se for eksempel s. 25 og 249.

mer om i boken *God without being*. Det er altså blikket som gjør noe enten til idol eller ikon. Når noe fremtrer som idol, er det fordi blikket vårt fester seg ved «det første synlige». Vi fester oss ved akkurat det vi forventer å se.⁴⁸² Idolet som det første synlige, blir som et speil av vårt eget blikk, og blir en bekreftelse av oss selv.⁴⁸³ Vi reduserer altså idolet til våre egne forventninger. På denne måten hindres blikket i å trenge dypere, bak sin egen forventning. I motsetning til idolet lar ikonet det usynlige tre frem i det synlige, og ikonets ansikt innbyr vårt blikk til å overskride seg selv i selvforglemmelse.⁴⁸⁴ På denne måten ytes en motstand mot egoets intensjon, og blikket møtes av et «motblikk» som uttrykker det usynlige gjennom det synlige.⁴⁸⁵ Dette er et hovedtema i Marions kunstfilosofiske bok *The Crossing of the Visible*.

⁴⁸² Marion, *God without Being*, 12.

⁴⁸³ Marion, *The Idol and Distance*, 7-8. Se også Jayne Svenungssons behandling av denne tematikken i Svenungsson, *Guds återkomst*, 169-171.

⁴⁸⁴ Marion, *The Idol and Distance*, 78 og 19. Se også Svenungsson, *Guds Återkomst: En studie av gudsbegrepet inom postmodern filosofi*, 169-171.

⁴⁸⁵ Jf innledningen ovenfor. Marion, *The Crossing of the Visible*, 58.

9 Marions resepsjon av Dionysius

Styrken i Gschwandtners studie er den evner å sammenholde det filosofiske, teologiske og fenomenologiske i Marions litterære verk. Denne helhetlige lesningen i lys av de tidlige Descartes-studiene, og understrekningen av deres betydning for hele Marions tenkning, er overbevisende. Samtidig står Gschwandtner (med dette originale grepet) i fare for å gjøre Marions kritikk av Descartes' metafysikk og den kartesiansk-pascalske vei ut av moderne metafysikk for enerådende som tolkningsmodell.

Gschwandtner blir så styrt av denne modellen at det går noe utover behandlingen av de (andre) positive inspirasjonskildene. Særlig når man skal forstå Marions kunstfilosofi, kreves det – etter min mening – større fokus på Heidegger og Dionysius.

Vi skal i dette kapitlet etterspore den dionysiske inspirasjonen – i Marions tidligste artikler (skrevet før hans studier av Descartes), i bøkene *The Idol and Distance* og *God without Being*, samt i essayet «In the Name: How to Avoid Speaking of It».⁴⁸⁶ Når jeg i kapittel 10 skal vise hvordan Marions lesning av Dionysius i disse arbeidene appliseres i hans kunstfilosofi, fremfor alt i boken *The crossing of the visible*, dreier det seg langt på vei om en overføring fra teologi eller religionsfilosofi til kunstfilosofi. Marion overfører sin tenkning om hvordan vi kan tale om Gud som saturert eller mettet fenomen, til hvordan vi kan snakke om andre mettede fenomen, med særlig interesse for det synlige og bildekunst. Det er maleriet – og særlig ikonmaleriet – som opptar Marion, fordi det står som et bindeledd i disse overføringene, mellom alle former for visualitet. Maleriet innehar en eksepsjonell form for synlighet, sier Marion i forordet til *The crossing of the visible*. Derfor blir maleriet et krystalliseringspunkt for studiet av det synlige, og for forholdet mellom det synlige og usynlige.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Dette essayet ble opprinnelig skrevet på engelsk og fremlagt på konferansen «Religion and Postmodernism» i Villanova i 1997, som innledning til en samtale med Jacques Derrida. Publisert i John Caputo og Michael J. Scanlon (red), *God, the Gift, and Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1999) 20-53. Marion har senere skrevet det om og gitt det ut på fransk i sin bok *De Surcroît: Études sur les phénomènes saturés* (Paris: Presses universitaires de France, 2008).

⁴⁸⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

Tidlige artikler i Résurrection

Allerede Marions tidligste arbeider, en håndfull artikler publisert i tidsskriftet *Résurrection* rundt 1970, er gjennomsyret av patristiske referanser.⁴⁸⁸ Noen forfattere går igjen i disse tekstene, og man kan ane en bestemt teologisk linje, fra Justin, Clemens, Origenes og Athanasius til de tre kappadokierne, Ambrosius og Augustin, samt Maximus, Johannes Damascenus og Theodor Studites.⁴⁸⁹ Den unge Marion er ikke så opptatt av å skjelle mellom de ulike kirkefedrene, men viser til dem som autoriteter med én røst.⁴⁹⁰ Interessant nok fremhever han allerede her den *apofatiske holdningen* som hovedkjennetegn ved kirkefedrenes ortodoksi, deres bevissthet om at mysteriet fremfor alt er noe gitt, og at dette må prege den teologiske logikken. Her gjør altså den sentrale forestillingen om *gaven* sin inntreden i Marions forfatterskap.

Fra og med artikkelen «Distance et louange» (1971) blir Dionysius hovedfiguren i Marions patristiske resepsjon. Tema for teksten er Dionysius' språkfilosofi eller språkteologi, og Marion fremhever Dionysius' tanke om åpenbaringen som det første ord i teologien. Ut fra dette ser Dionysius det menneskelige språket som *noe gitt*.

The Idol and Distance – en førpremiere på kunstfilosofien

Bare seks år senere skriver Marion *L'idole et la distance*, hvor vi finner hans mest omfattende behandling og applisering av Dionysius' skrifter. Dette er en bemerkelsesverdig bok på flere vis, ikke minst ved måten den veksler i analysene

⁴⁸⁸ Jean-Luc Marion, «Distance et beatitude: sur le mot *capacitas* chez Saint Augustin», i *Résurrection* 29 (1968) 58-80; «Ce mystère qui juge celui qui le juge», i *Résurrection* 32 (1969) 54-78; «Penser juste ou trahir le mystère: Notes sur l'elaboration patristique du dogme de l'incarnation», i *Résurrection* 30 (1969) 68-93; «Le splendeur de la contemplation eucharistique», i *Résurrection* 31 (1969) 84-88; «Amour de Dieu, amour des hommes», i *Résurrection* 34 (1970) 89-96; «Distance et louange: Du concept de Réquisit (*aitia*) au statut trinitaire de langage théologique selon Denys le mystique», i *Résurrection* 38 (1971) 89-118; og «Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur», i *Résurrection* 41 (1972) 31-58. Se Tamsin Jones' presentasjon av disse tidlige arbeidene, i Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*, 15ff.

⁴⁸⁹ Dette er i all hovedsak den alexandrinske linjen i patristisk teologi, en tradisjon Dionysius har nære forbindelser til, slik vi har sett i del 1.

⁴⁹⁰ Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*, 18. Denne manglende historiske interessen for den enkelte patristiske forfatters særtrekk er noe Jones gjenfinner i hans bruk av Gregor av Nyssa og Dionysius, hvor den ene tas til inntekt for et begrep eller sitat hos den andre.

mellom filosofiske og teologiske tema og tenkere. Som vi allerede har sett, anlegger han et omfattende perspektiv i og med utgangspunktet i Nietzsche og proklamasjonen av «guds død». Nietzsche er en av tre sentrale tenkere i boken, sammen med Hölderlin og Dionysius Areopagiten. Boken er tilsvarende delt inn i tre deler, og Dionysius spiller en nøkkelrolle både i innledningen og i hele det siste kapitlet, hvor vi ser at Marions konklusjon er grunnleggende «dionysisk».⁴⁹¹

Målet med boken er en revitalisering av et språk og en diskurs som ivaretar *avstanden* mellom subjektet og *det andres annethet* – primært den guddommelige annetheten. Både *The Idol and Distance* og *God without Being* kan ses som en respons på Heideggers kritikk av «onto-teologien», som vi i innledningen beskrev som en tendens, i vestlig tenkning, til å betrakte tilværelsen som sammenhengende, oversiktlig og derfor kontrollerbar. Den første boken er både en kritikk og en utvidelse av Heidegger, i den forstand at Marion aldri bryter med hovedtanken i Heideggers store narrativ.⁴⁹² Allerede i innledningen fører Marion inn idol-begrepet, slik vi drøftet det ovenfor. Et språk som ikke bevarer den avstanden som unngår en objektivisering av Gud, er et idolisk språk. I *The Idol and Distance* har Nietzsche en forberedende og negativ funksjon, idet han avslører idolenes død. Hölderlin har en positiv rolle i og med sin betoning av en poetisk diskurs som alternativ til objektivistisk idolisering i språket. Dette perspektivet radikaliseres hos Dionysius.

Avstand

Kapitlet som er viet Dionysius Areopagiten i *The Idol and Distance*, heter «The Distance of the Requisite and the Discourse of Praise» og er delt inn i paragrafene 13-16. *Avstand* (gr. *diastema*, fr. *la distance*) er det første begrepet Marion lanserer. Ettersom den primære konteksten for boken er teologisk, dreier det seg her først og fremst om avstanden mellom Gud og mennesket, en avstand som er absolutt og

⁴⁹¹ Jf. Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*, 20f.

⁴⁹² Jones, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion*, 19.

uoverstigelig for mennesket. *Avstand* er likevel noe positivt i Marions filosofi, idet den legger til rette for den frie bevegelse som kjennetegner all relasjon – både innad i Treenigheten og mellom mennesket og Gud: kjærlighetens frie valg. Kapitlet åpner med følgende setning, uten noen nærmere forklaring: «Paternal distance offers the sole place for a filiation».⁴⁹³ Faderen trer tilbake for å gi rom for avstanden. Marions åpningssspørsmål følger: Hvordan kan vi finne et språk som er passende for avstanden, for det som unndrar seg på en slik måte at vi ikke får grep på det? Dette er tema for hele boken, forsøket på å nå frem til «avstandens diskurs».⁴⁹⁴

Marions første svar i kapitlet om Dionysius, er at et språk som er adekvat for avstanden ikke kan være et språk som predikerer «det høyeste Vesen» på en måte som gjør det til objekt. Heller ikke er det tale om å la «det høyeste Vesen» være subjekt på en slik måte at det taler av seg selv og ved seg selv. Men: «It is a question of designating the advent of a withdrawal to us».⁴⁹⁵ Avstanden ses altså som en åpenbaringshendelse – hvor noe gis oss gjennom en samtidig tilbaketrekning («withdrawal to us»). For, sier Marion videre, ingenting gir seg selv helt på en slik måte at det kan gripes, «since the gift surpasses what any being could here give». Det er altså snakk om en gave som er større enn at den kan gis slik at mottakeren tar den i eie, den gis gjennom en tilbaketrekning som skaper avstand. Foreløpig merker vi oss forbindelsen her mellom avstand, tilbaketrekning og gave.

Marion legger så til grunn et prinsipp han finner hos Dionysius, i *Om de guddommelige navn* 7, 2: «It is necessary to understand the divine things divinely». Hva innebærer dette prinsippet, ifølge Marion?

Det innebærer at avstanden tenkes som overskridelse, og som fravær.⁴⁹⁶ Her drar Marion direkte veksler på Dionysius Areopagitens symboltenkning, og spillet mellom

⁴⁹³ Marion, *The Idol and Distance*, 139.

⁴⁹⁴ Marion, *The Idol and Distance*, 139. *The Idol and Distance* og *God without Being* drøfter spørsmålet mer teologisk og religionsfilosofisk, mens samme spørsmål drøftes fenomenologisk i senere skrifter.

⁴⁹⁵ Marion, *The Idol and Distance*, 140.

⁴⁹⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 23 og 140.

avdekning og tilsløring. Gud åpenbarer seg i dette spillet. I seg selv forblir han ubegripelig, men kan erkjennes gjennom sin åpenbaring i form av avdekningstilsøring. Følgelig sier «det dionysiske prinsippet» at all tale om Gud som den ubegripelige, og avstanden som noe overskridende, må følge denne åpenbaringshendelsen: det er opp til avstanden selv å tale avstandens diskurs, sier Marion.⁴⁹⁷

Alt dette kjenner vi langt på vei igjen fra Dionysius' teologi i del 1, selv om språket og terminologien er annerledes hos Marion. Marion viser ikke til Dionysius' symbolbegrep, men refererer til navneteologien i jødisk tradisjon, slik han forstår den i lys av Dionysius' teologi. Kardinaleksemplet på hvordan avstanden selv taler avstandens diskurs, og slik muliggjør den teologiske gudstale, er Guds selvåpenbaring i den brennende busk, i *Exodus* 3,14. Gud åpenbarer sitt navn til Moses som אֱלֹהִים אֲנִי אֲדַבְרָךְ. Marion understreker at dette tetragrammet har vært forstått på to ulike måter, og at denne polyvalensen er avgjørende. Det har vært oversatt enten som «Jeg er den som er» eller som «Jeg er den jeg er».⁴⁹⁸ Den første tolkningen fremholder Gud som det høyeste Vesen og det værendes Væren, mens den andre viser til at Gud er hevet over all sammenligning med noe annet som har væren (gjennom ham). Her viser Marion til Hans Urs von Balthsars utsagn: «For the fact that God should express himself is what allows one to name and approach him – and it is what reveals at the same time his incomparable and inaccessible character».⁴⁹⁹ Jødene uttaler aldri dette navnet, men omtaler det ved hjelp av flere andre navn, noe som – ifølge Marion – understreker bevisstheten om at selve navnet ikke kan gjenfinnes i noe menneskelig språk. Det tilhører ikke vårt språk, men kommer til det fra et annet sted, sier han. Navnet fremtrer som gave, og gjennom navnet gir «det utenkelige» seg til oss, samtidig som det unndrar seg i gavens avstand («the distance of the gift»)⁵⁰⁰ Det dionysiske prinsippet innebærer altså at Gud som den helt Andre taler først, og at all tale om Gud må

⁴⁹⁷ Marion, *The Idol and Distance*, 141.

⁴⁹⁸ Marion, *The Idol and Distance*, 142.

⁴⁹⁹ Marion, *The Idol and Distance*, 142, Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit, Band III, 2/1* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1967) 58.

⁵⁰⁰ Marion, *The Idol and Distance*, 142.

forholde seg responsivt til denne gaven.⁵⁰¹ Denne tematikken finner vi igjen i synet på bildet som saturert eller mettet fenomen. Bildet ses fremfor alt som gitt, og ikonets blick er det primære i forhold til subjektets eller betrakterens blick (se neste kapittel).

Hvordan skal denne responsen utspille seg, eller som Marion sier det: «How is one to conceive precisely the language that would be suitable to the donation of the anterior and silent Name?»⁵⁰² Marion viser til at Heidegger antydte en løsning i retning av ikke-tale, stillhet.⁵⁰³ Han viser også til Dionysius' utsagn i *Om de guddommelige navn* 1, 3: «honoring the unspeakable things with a sober silence». Samtidig avviser Marion – også her med henvisning til Dionysius – alle former for «tvilsom apofasis». Han avviser all filosofi som *ender* i stillhet. I Dionysius' teologi om Guds navn (som Marion mener har forvitret i moderniteten, det vil si etter thomisten Francisco Suarez⁵⁰⁴) er det ikke snakk om en avvisning av å tale om Gud, men om å utforme et språk som går så dypt ned («to work language deep enough») at det ikke utgjør en metodisk motsetning til det som skal uttrykkes.⁵⁰⁵ Vi har sett ovenfor hvordan navneteologien utspiller seg hos Dionysius, hvordan hvert navn er utilstrekkelig i seg selv, men i samspillet med de andre navnene peker som mot et krystalliseringspunkt. Marion selv bruker begrepet *homologi*: det menneskelige språket må utformes i «confessing homology» med navnet, Faderen, avstanden. Det vil si at det må finnes samsvar (*homoi*) mellom måten vi bruker ordene (logos / logoi) på, og det ubegripelige objektet vi taler om. Marions ideal er å gå fra en språkmodell hvor den som taler forsøker å gripe meningen, til en model hvor taleren *mottar* mening.⁵⁰⁶

⁵⁰¹ «No one gives God his Name, but rather it is God who delivers it. That deliverance of the Name by the unthinkable, which reveals itself therein as unthinkable, gives to the requirement of thinking divine things divinely its ultimate exigency. One must think them according to God. This means leaving to God, the unthinkable, the care of delivering them.» Marion, *The Idol and Distance*, 142-143.

⁵⁰² Marion, *The Idol and Distance*, 143.

⁵⁰³ Marion viser til Martin Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1967) 208.

⁵⁰⁴ 1518-1617. Spansk teolog og filosof, som kritiseres av Nouvelle-teologene, ikke minst for å ha redusert Thomas Aquinas' teologi gjennom sin lære om *pura natura*. Fergus Kerr, *Twentieth-Century Catholic Theologians: From Neoscholasticism to Nuptial Mysticism* (Oxford: Blackwell, 2007) 124-126. Kerr viser til at Nouvelle-teologene, representert ved Henri de Lubac og Hans Urs von Balthasar, anså Suarez som den barokke skolastikkens og nyskolastikkens far.

⁵⁰⁵ Marion, *The Idol and Distance*, xxxv.

⁵⁰⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 144.

Det var intet mindre og intet annet enn dette Dionysius prøvde på gjennom den teologien som ofte omtales som hans negative teologi, sier Marion. Selv foretrekker Marion å snakke om Dionysius' *apofatiske* teologi. I motsetning til den tvilsomme apofasis, som ender i stillhet, viser han til den dionysiske apofasis som kjennetegnes ved spenningen mellom det katafatiske (bekreftende) og apofatiske (nektende). I disse passasjene av *The Idol and Distance* ligger Marion tett opptil *Corpus Areopagiticum*, særlig skriftene *Om de guddommelige navn* og *Mystisk teologi*.⁵⁰⁷ Dialektikken mellom det katafatiske og apofatiske må opprettholdes for å unngå idolisering av Gud, det vil si et språk som starter i den menneskelige subjektiviteten. Gud kan gis alle navn som hentes fra den sanselige verden, fordi han er Årsaken til alt samtidig som han er hinsides alt. Gudstalen begynner derfor i alle ting som kommer fra ham. Men dette er ikke uten en viss fare, sier Marion med henvisning til *Mystisk teologi* 1, 2: «In relying on all beings, one risks 'Characterizing the cause that remains beyond all things on the basis of the least of things, and saying that it does not transcend any of the multiform and empty images of God that one has idolatrously formed [...].'»⁵⁰⁸ For å unngå en naiv idolatri, må man skjelne mellom de mange gudsnavn, og vite hvilke som er nærmest relatert til Gud – de intelligible navn som «Væren», «Godhet», «Sannhet» osv. Her står vi likevel i fare for å binde Gud til noen bestemte gudsnavn fremfor andre, en idolatri Marion omtaler som «second-level idolatry». For å motvirke en slik idolatri gir Dionysius forrang til en tilnærming som starter nederst, med de navn som ligner minst på Gud – de navn vi i del 1 omtale som «ulike likheter». Alle navn – de intelligible og de sanselige – må så negeres. Likevel forblir negasjonen aldri det siste ordet, for «negation, if it remains categorical, remains idolatrous», sier Marion.⁵⁰⁹ Dionysius' apofasis fungerer ikke som et siste ord, men åpner snarere opp et større rom («opens indeed onto a different depth»).

⁵⁰⁷ Se Marion, *The Idol and Distance*, 145-150.

⁵⁰⁸ Marion, *The Idol and Distance*, 145.

⁵⁰⁹ Marion, *The Idol and Distance*, 147.

Estetiske modeller

Marion bruker en estetisk modell for å illustrere negasjonens uavsluttede rolle hos Dionysius, og dens stadige samspill med katafatisk bekreftelse. Han tolker det kjente bildet av skulptøren som hugger bort steinen som skjuler den indre skulpturens form.⁵¹⁰ Marion skriver, med henvisning til Dionysius' skrift *Om de guddommelige navn*:

Negation clears away and highlights a silhouette, far from opening onto a void. As sculpture frees from the brute and visible material that which renders invisible the invisible thing to be seen – the form itself – such that the stone no longer masks what it contains, ‘we deny and remove every thing in order to know without concealment that unknowing, which is concealed by all the knowledge that knows beings’.⁵¹¹

Her – tyve år før *The Crossing of the Visible* – foregriper Marion et viktig moment i sin kunstfilosofi: forholdet mellom det usynlige og synlige, forstått i lys av tanken om tilsløring.

I den estetiske analogien ovenfor, ses skulptørens meisling som en negerende virksomhet. Men den dionysiske innsikten gjør at noe mer må sies utover den første negasjonen.

No statue would ever appear if the stone only masked, and if, in another sense, its visibility remained the sole possible face of what in it remains all the more invisible – the statue itself. Even more: once a statue is brought out, the brute visibility of the remaining material must again become, so to speak, invisible, so that the face of the form might appear; the invisible, the form as that which does not belong to any particular material, remains invisible, all the more that the material offers it the *concealing visibility* of a mass; *the play of the visible*

⁵¹⁰ Jf. MT 2 (1025B)

⁵¹¹ Marion, *The Idol and Distance*, 148.

with the invisible, in their indefinitely reversible tension, produces and results from the statue as a figure of art. Is this play not a kind of beauty?»⁵¹²

Også statuens synlige form må «negeres» («become invisible») for at statuen selv skal kunne erkjennes – for at det Marion her omtaler som «the face of form» skal kunne fremtre for betrakteren. Marion ser ut til å mene at det usynlige (som han her kaller formen) manifesterer seg i det synlige uten at det kan knyttes konkret til ett materielt punkt. Det usynlige kommer til syne, og forblir samtidig usynlig. Igjen drar han veksler på dynamikken mellom avdekning/manifestering og tilsløring/tilbaketrekning, forent i begrepsparet «Concealing visibility».

Vi skal i neste kapittel se at Marion beveger seg bort fra det aristoteliske formbegrepet han opererer med her. Utover den nyansen ser vi at viktige ideer i kunstfilosofien og visualitetstenkingen til Marion er på plass allerede i denne Dionysius-utlegningen. Marion berører også spillet mellom avdekning/manifestering og tilsløring/tilbaketrekning i bokens innledningskapittel, «The Marches of Metaphysics». Drøftingen av det synlige og usynlige står i nær sammenheng med begrepene idol og ikon. Som vi så i forrige kapittel, kjennetegnes idolet av at det overser det gudommeliges tilbaketrekning, og søker å overvinne avstanden eller annetheten. I møte med kunst og annen visualitet, utspiller en tilsvarende idolisering seg i blikkets forsøk på å innholdsbestemme formen ved at meningen reduseres til det rent synlige. Jeg skal nedenfor prøve å vise at det her (og enda tydeligere i *The Crossing of the Visible*) er viktige paralleller mellom Marion og Derridas tanke om bildets «meningsoverskudd» – den mening som går utover det rent synlige i bildet, eller det som faller innenfor rammen, «parergon», som Derrida sier.⁵¹³

Den motsatte tilnærmingen til det visuelle er den ikoniske. I innledningen til *The Idol and Distance* bruker Marion ikonmaleriet som paradigme for å illustrere dette. Ikonmaleriet skal nettopp synliggjøre et meningsoverskudd – enheten mellom Kristi

⁵¹² Marion, *The Idol and Distance*, 148. Mine kursiveringer.

⁵¹³ Se kapittel 10 om Heidegger, Derrida og «parergon».

guddommelige og menneskelige natur, fremstilt gjennom det konkrete mennesket Jesus Kristus – Sønnens synlige manifestering av den usynlige Faderen. Marion viser til Kollosserbrevets omtale av Kristus som «den usynlige Guds ikon [*eikon*]», og kommenterer:

It is the figure not of a God who in that figure would lose its invisibility in order to become known to us to the point of familiarity, but of a Father who radiates with a definitive and irreducible transcendence all the more insofar as he unreservedly gives that transcendence to be seen in his Son. The depth of the visible face of the Son delivers to the gaze the invisibility of the Father as such.⁵¹⁴

Disse avsnittene i *The Idol and Distance* er en førpremiere på kunstfilosofien i *The Crossing of the Visible*. Det usynlige fremtrer i det synlige, uten å miste sin usynlighet. Marion ser inkarnasjonens manifestering av Faderens usynlige transcendens gjennom Sønnens synlige menneskelighet som paradigmet for det spillet mellom usynlig og synlig – noe han utbroderer mer fenomenologisk i senere skrifter. Allerede i *The Idol and Distance* ser vi at ikonmaleriet er preferert som kunstens klareste fremstilling av dette spillet. I *The Crossing of the Visible* sikter Marion bredere, og viser forbindelsene mellom ikonkunsten (som modell) og annen malerkunst – i en større anlagt tenkning om all type visualitet. Når Marion der ser maleriet som «a privileged case of the phenomenon», er det fordi dets synlighet er eksepsjonell, og slik avdekker det spillet som gjelder alle fenomen.⁵¹⁵ Foreløpig skal vi forbli i tolkningen av ikonmaleriet i *The Idol and Distance*, hvor resonnementet fra sitatet ovenfor fortsetter slik:

The icon conceals and reveals that upon which it rests: the separation in it between the divine and its face. Visibility of the invisible, a visibility where the invisible gives itself to be seen as such, the icon reinforces the one through the

⁵¹⁴ Marion, *The Idol and Distance*, 8.

⁵¹⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

other. The separation that joins them in their very irreducibility finally constitutes the ground of the icon. *Distance*, which is above all no longer a question of abolishing, but of recognizing, becomes the motif of vision [...].⁵¹⁶

Her er det flere ting som må kommenteres, ved siden av den nevnte koblingen mellom forholdet synlig–usynlig og avdekning–tilsløring. Like viktig er det at gavebegrepet her knyttes til visualitetstenkningen: det usynlige «gir seg selv å bli sett». Dernest ser vi antydning en tanke som blir svært sentral i *The Crossing*, at avdekningen av det usynlige i det synlige ikke svekker betydningen av det synlige. Marion har tydelig avgrensning mot spiritualiserende tolkninger av platonsk estetikk. Nettopp en gjensidig styrking og bekreftelse kjennetegner det ikoniske spillet: Avdekningen av det usynlige gjennom det synlige er som en utveksling av egenskaper hvor ingen av delene mister sin særegenhet.

The topology of the mirror, where the idol reflected back to us the authentic but closed image of *our* experience of the divine, is replaced by the typology of the prism: a multiplicity of colors breaks down, or rather orchestrates, that which a prism multiplies according to our power to see – light called white (which it is not) since it remains invisible at the very moment that it renders all things visible.

Her gjentas tanken om at det usynlige – det vil si meningsoverskuddet – som synliggjøres, forblir skjult i samme øyeblikk som det avdekkes. Mens idolet er kjennetegnet av entydighet, spiller ikonets avdekning på en mangetydighet, en mangfoldighet av farger – det vil si ulike synliggjøringer av det usynlige, som en imøtekommelse av betrakernes ulike evner til å se. Vi kjenner bildet av prismet igjen fra Dionysius’ navneteologi. Marions formulering om «vår evne til å se» er også tydelig dionysisk: avdekningen er en «tilpasning til vår menneskelige natur», en

⁵¹⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 8.

mangetydig avdekning som vil oppfattes ulikt hos mottakerne, aldri fullt ut avdekket hos en enkelt betrakter.⁵¹⁷

Forestillingen om *spillet mellom usynlig og synlig* står altså sentralt hos Marion allerede i *The Idol and Distance*. Bakgrunnen er både ikonforsvarernes ikonteologi og Dionysius' symboltenkning. Men i innledningen av *The Idol and Distance* argumenterer Marion helt uten referanser til Dionysius. Snarere fremstilles refleksjonen om spillet mellom usynlig og synlig som Marions egne utlegninger av sentrale passasjer fra Det nye testamentet, om Sønnen som «den usynlige Guds bilde» (Kol 1,15). I virkeligheten tolker han ikonforsvarernes bildeteologi i lys av Dionysius' apofatiske teologi, som er langt mer radikal enn for eksempel Johannes Damascenus' apofatiske tenkning.⁵¹⁸ Den nye metoden er verdt å merke seg, for det nettopp er slik Marion skriver i *The Crossing of the Visible*. Slik jeg ser det, blir Dionysius etter hvert en så selvsagt referanseramme for Marions tenkning om meningsmettede fenomen at han slutter å referere til ham, og de gangene han refererer til ham (for eksempel i *God without Being*) blir Dionysius et samlebegrep for den patristiske ortodoksien, i en slik grad at ideer og resonnement fra andre kirkefedre fremsettes *in voce Dionysii*.⁵¹⁹

⁵¹⁷ For eksempel CH 1.3: «For it is quite impossible that we humans should, in any material way, rise up to imitate and to contemplate the heavenly hierarchies without the aid of those material means capable of guiding us as our nature requires.»

⁵¹⁸ Se Andrew Louth, *St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology* (Oxford: Oxford University Press, 2002) 92ff. og 193ff.

⁵¹⁹ Et av Tamsin Jones' hovedanliggender i hennes bok om genealogien bak Marions filosofi, er Marion til tider leser mer inn i Dionysius' skrifter enn det er dekning for rent tekstuell. Dionysius og Gregor av Nyssa er begge avgjørende premissgivere for Marions tenkning om saturerte fenomen. Jones påviser imidlertid at Marion ikke alltid skjønner tilstrekkelig mellom deres teologi – slik at deres apofatiske tenkning «flyter» over i hverandre i Marions aktualisering av den. Først og fremst tillegges Dionysius konsepter og ideer som kommer fra Gregor av Nyssa. Det gjelder ikke minst i den tenkning om «avstand» som vi nettopp har drøftet. Dette har i høy grad å gjøre med Marions avhengighet av Hans Urs von Balthasar som fortolker av *Corpus Areopagiticum*. Som jeg allerede har vært inne på, oppgir Marion selv Balthasar som en av sine viktigste lærefedre, også når det gjelder dette temaet: «I here use this concept of distance, which commands all of the present work, with reference to that which H. Urs von Balthasar named 'the areopagite feeling of distance'». Marion, *The Idol and Distance*, 155. Referansen viser til Balthasars monografi om Maximus Confessor (580-662 e.Kr.): *Kosmische Liturgie: Das Weltbild Maximus' des Bekenner* (Freiburg: Herder, 1941) 177 og 248. Hvor kommer termen «diastema» fra, spør Marion, og viser til at Balthasar selv sporer den tilbake til Gregor av Nyssa – som det positive fundamentet hele Nyssas teologi hviler på. Jones mener at ideen om avstand – som blir så grunnleggende for Marions egen filosofi – kommer inn fra siden i Marions Dionysius-lesning, fra Gregor av Nyssa via Balthasar. Jones, *Apparent Darkness*, 27, 139 og 14.

Lengselen etter alle tings Kilde

Paragraf 14 er primært en refleksjon rundt Marions oversettelse av Dionysius' term *Aitia*. Ordet oversettes vanligvis med «Årsak» – Gud som den høyeste Årsak (fr. *cause*).⁵²⁰ Men Marion velger i tillegg en sekundær og mer idiomatisk oversettelse, nemlig det franske «Requisit», som underbygger et av hans hovedpoeng i boken. Ordet er vanskelig å oversette til norsk, men betydningen går i retning av «nødvendig», «forutsetning», «det som kreves», men også «begjæring».⁵²¹ *Aitia* er det som alle ting er rettet inn mot, lengter etter, og strekker seg mot. Marion knytter i første omgang an til en forståelse av *aitia* som *et gudsnavn som på samme tid uttrykker Guds nærhet og avstand til det skapte*.

Denne indre dialektikken i *aitia* er det som gjør ordet til et viktig gudsnavn, men også til et navn man lett kan tro man forstår eller har grep på. Derfor understreker Marion det ikke-idoliserende moment i Dionysius' bruk av *aitia*. Han avgrenser det tydelig mot den greske – og til og med nyplatoniske – tolkningen av begrepet. *Aitia* hos Dionysius er ikke en av de fire årsaker hos Aristoteles.⁵²² *Aitia* er fremfor alt «det utenkelige», sier Marion. Hvordan forholder man seg til det utenkelige? I svaret på dette spørsmålet ligger den andre grunnen til at *aitia* blir et viktig gudsnavn for Marion – nemlig at det er en nær forbindelse mellom *aitia* og det lovprisende språket. Marion går her veien om Maximus Confessors kommentar til *Corpus Areopagiticum*, hans *Scholia* over skriftet *Om de guddommelige navn*. Maximus skriver: «It is as cause / Aitía of all things that God is praised; for Denys does not say: these things are predicated (κατηγορεται) of God, but properly that he is praised for them (ὑμνεῖται)».⁵²³ Marion mener til og med at det er en etymologisk forbindelse mellom

⁵²⁰ Andre primære betydninger av *Aitia* er, ifølge Liddel og Scott, «opprinnelse», «grunn» og «anledning». Henry George Liddell og Robert Scott, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Clarendon Press 1968).

⁵²¹ Line Dedichen, *Fransk ordbok* (Oslo: Gyldendal, 1973) 292: «requerir» som betyr anmode, be, søke om. Thomas Carlson, som har oversatt *L'Idole et la distance* til engelsk, har valgt å bruke *Requisite*. Han forklarer den grunnleggende betydningen av Marions oversettelse slik: «Marion is appealing here to the senses in which the «cause» or «Requisite» (*aitia*) of all things caused (*aitiata*) is that which all things require, and hence that which all things petition, that to which all things make request (gr. *aiteo*, fr. *requérir*) in prayer». Thomas Carlson i note 21, i Marion, *The Idol and Distance*, 151.

⁵²² Marion, *The Idol and Distance*, 160-161.

⁵²³ Marion, *The Idol and Distance*, 152. Maximus Confessor, *Scholia on the Divine Names* V, 8. PG 3, 328a. Tamsin Jones har pekt på at denne lesningen ikke gir seg eksplisitt i Dionysius' egen tekst, og at dette

aitia og *aiteo* – «å spørre, be, kreve».⁵²⁴ Det han understreker med sin Maximus-referanse er fremfor alt det ikke-predikerende språket som den adekvate respons på *aitia* som «det utenkelige». Det lovprisende språket erstatter det predikerende. Dionysius omtaler Gud som *Aitia* i betydningen «the exceedingly transcendent cause», skriver Marion, med henvisning til *Om de guddommelige navn* II, 7.⁵²⁵

«If love reveals itself hermetically as distance (which is glossed by *cause* and *goodness*) in order to give itself, only love will be able to welcome it».⁵²⁶ Her drar Marion veksler på deltakelses-begrepet – igjen uten referanse til *Corpus Areopagiticum*, men med tydelig adresse dit likevel. Han knytter an til en tanke om forståelse gjennom deltakelse hos Dionysius, og Marions anliggende er at denne deltakelsen nettopp ikke utvisker avstanden: «Participation therefore never jumps over distance in claiming to abolish it ...»⁵²⁷ «To participate in the unthinkable is to do so in order to know it, to acknowledge it as such – as unthinkable».⁵²⁸ Forståelse gjennom deltakelse blir her en forståelse som ikke overskrider avstanden, som anerkjenner annetheten, og som ikke tar kunnskapen i besittelse som om vi kan kjenne det andres vesen. Forståelse gjennom deltakelse er en forståelse som søker å avdekke meningen uten å søke en total avdekning, en forståelse som anerkjenner at noe alltid forblir ikke-tenkbart, ja utenkelig. Marion går videre med en viktig utlegning av hvordan det utenkelige *manifesterer* seg. For Dionysius, sier han, er åpenbaringen av Kristus («distance made flesh») sentrum i dette spillet mellom manifestering og tilbaketrekning. Dionysius «places obscurity at the center of revelation», sier Marion med henvisning til Dionysius' tredje brev, hvor Dionysius skriver: «The darkness remains, even after the manifestation, or to say the most divine thing, at the heart of the manifestation itself. For it is this, of Christ, that remains cryptic, without any mind or any discourse being able to come to its end, so that, spoken, it remains unspeakable,

derfor kan karakteriseres som en av Marions «uneasy borrowings» fra Dionysius – altså et eksempel på at Dionysius tas til inntekt for en idé som opprinnelig tilhører en annen av kirkefedrene.

⁵²⁴ Marion viser til en etymologisk forbindelse mellom *aitia* og *aiteo* – «å spørre, be, kreve». Se Tamsin Jones' kritiske drøfting av denne tolkningen, i Jones, *Apparent darkness*, 23f. og 99ff.

⁵²⁵ 645B

⁵²⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 153.

⁵²⁷ Marion, *The Idol and Distance*, 156.

⁵²⁸ Marion, *The Idol and Distance*, 157.

and known, unknown».⁵²⁹ Dionysius gir Marion akkurat den balansegang han trenger for å kunne svare Heidegger. Marion understreker først at man har undervurdert betydningen av den manifesterende dimensjon i Dionysius' kristologi, fordi man har lest den som sekundær i *Corpus Areopagiticum*. Marion understreker – på en måte som ligner Golitzins kristosentriske lesning (se del 1) – at Kristus-hendelsen er helt integrert i Dionysius' verk, som et spill mellom manifestering og tilsløring.

For Marion blir Dionysius' kristologi høydepunktet i kirkefedrenes utlegning av fremtoningens mysterium, «the mystery of the figure of apparition».⁵³⁰ Kristi ansikt er et «paradoksalt ansikt», for det er her Faderen blir synlig, her åpenbares Treenighetens indre liv *in concreto*. Men det åpenbares ved å skjules. Avstanden blir tydeligere gjennom åpenbaringen: «Advance coincides with withdrawal because it is withdrawal that advances therein. Far from remaining marginally less hidden (or manifested) than the Trinitarian thearchy, the Christ paradigmatically receives the paradox of distance and renders it absolutely (in)visible».⁵³¹ Marion skriver at avdekningen av det guddommelige i Kristi ansikt er et «blendende bevis». Her når det synlige sitt klimaks som bærer av noe mer enn dets synlighet, her presses synligheten til sitt ytterste.

Disse passasjene i Marions aktualiserende utlegninger av *Corpus Areopagiticum* viser oss hans force som Dionysius-fortolker. Han oppdager og aksentuerer den visualiserende argumentasjonen i Dionysius' teologi om åpenbaring og tilsløring. Denne aksentueringen blir viktig i hans kunstfilosofi. Marions egen visualitetstenkning blir der mer uttalt, ikke minst hva han mener med at avstanden blir synlig og på samme tid mer usynlig i bildet.

⁵²⁹ Marion, *The Idol and Distance*, 157.

⁵³⁰ Marion, *The Idol and Distance*, 157.

⁵³¹ Marion, *The Idol and Distance*, 157. Min utheving.

Trinitarisk spill

I paragraf 15 av Dionysius-kapitlet i *The Idol and Distance* tar Marion for seg den dionysiske tanken om hierarkier.⁵³² Marion åpner sin kommentar til de dionysiske hierarkiene med det samme spørsmålet som opptar ham gjennom hele boken: Hvordan kan man nærme seg og krysse den nevnte avstanden uten å redusere avstanden til «et sted vi tar i eie» fordi vi kjenner det så vel, og samtidig finne frem til et begrep om avstand som åpner for relasjon?⁵³³ I Marions utlegning handler «avstanden» primært om forholdet mellom Gud og mennesket (det store *diastema*) – om hvordan vi kan forstå avstand og tale om avstand. Ut fra mønsteret som gir seg som en slags gavens hermeneutikk i denne paragrafen, antydes en modell for forståelse og formidling av annethet innad i hierarkiene. Denne appliseres i Marions senere fenomenologiske tekster, og i den kunsthistoriske teksten *Crossing of the Visible*. Nøkkelbegrepene her er «Treenighetens ikon» og «Treenighetens spill».

Marion mener Dionysius løser den doble utfordringen i spørsmålet ovenfor (avstand, ikke-possessivitet, og likevel relasjon) gjennom sin neologisme «hierarki».⁵³⁴ Ordet betyr «hellig opprinnelse» eller «hellig orden», og sikter til hvordan Gud formidler sine gaver gjennom denne ordenen eller strukturen. Hos Dionysius handler ikke «hierarki» om formidling av makt, og ikke engang primært om utveksling mellom høyere og lavere nivåer, slik vi bruker ordet i dagligtalen. Hierarkiene skal fremfor alt formidle en forening med Gud, hvor alle deltakerne av hierarkiene beveger seg oppover så langt det er mulig for dem «ut fra deres kapasitet».⁵³⁵ Det er Gud som er det handlende subjektet i de dionysiske hierarkiene, den som *gir mennesket å delta* i ham gjennom hierarkiene. Med en slik tolkning av Dionysius' hierarkilære utdypet Marion sitt senere sentralbegrep «gaven».⁵³⁶ Han betoner det katafatiske aspektet i de dionysiske hierarkiene, hvor Gud åpenbares mer enn han skjules. Hierarkiene er

⁵³² Se figuren i kapittel 2, som viser den hierarkiske strukturen med Tearkiet øverst, via de skapte englehierarkiene og menneskelige hierarkiene, til de lavere fysiske skapninger nederst.

⁵³³ Marion, *The Idol and Distance*, 162.

⁵³⁴ Det er Dionysius som utformet denne termen, som er sammensatt av de greske ordene for «hellig» og «kilde» eller «prinsipp»; se Louth, *Denys the Areopagite*, 38.

⁵³⁵ Marion viser til CH III, 1 (164D); CH III, 2 (165B); og EH I, 3 (373C).

⁵³⁶ Dette påpeker også Tamsin Jones, se Jones, *Apparent darkness*, 170, note 54.

utformet ikonisk, de er bilder på det guddommelige – fremfor alt den guddommelige *selvhengivelsen*. Hva viser disse ikonene? At Gud gir seg selv til kjenne som giver, gave og mottaker – i det Marion kaller *Treenighetens spill*.⁵³⁷ Mønsteret i denne guddommelige utvekslingen av gaver er paradigmatisk for all relasjon – også innad i hierarkiene.⁵³⁸ Marions anliggende er stadig det ikke-possessive: Mennesket kan aldri ta det andre i eie som om det begriper dets meningsoverskudd.

Før vi utdyper denne gave-tenkningen, må vi ta noen skritt tilbake, for mønsteret for begge gave-bevegelsene finner Marion som sagt i teologien, nærmere bestemt i oldkirkens trinitariske teologi. Ifølge denne teologien er Gud selv et fellesskap av tre personer: Fader, Sønn og Hellig Ånd. Dette fellesskapet er et kjærlighetens fellesskap som kjennetegnes av personenes utveksling av gaver.⁵³⁹ Både Faderen, Sønnen og Ånden er fra evighet, og samtidig er det en indre bevegelse i Treenigheten, en dynamisk orden, som ikke må forstås temporært: Faderen er Treenighetens Kilde, og Sønnen er «født av Faderen fra evighet» mens Ånden «utgår fra Faderen». Ifølge Augustin og andre vestlige teologer må dette utsagnet fra Johannesevangeliet tolkes slik at Ånden utgår fra dem begge – fra Faderen og Sønnen.⁵⁴⁰ Augustin omtaler så Ånden som et navn på kjærligheten mellom de to, mellom Faderen og Sønnen. Ifølge Marions utlegning, kjennetegnes fellesskapet mellom de tre personene av en *avstand* som åpner for denne frie utveksling av (kjærlighetens) gaver. «... perhaps the persons of the Trinity also play among themselves according to distance. Or rather, distance intervenes in the divinity only inasmuch as the divinity plays in three persons».⁵⁴¹

⁵³⁷ Marion, *The Idol and Distance*, 174.

⁵³⁸ Jf. Marion, *The Idol and Distance*, 168 og 194.

⁵³⁹ For å beskrive de tre guddommelige personenes nære relasjon, bruker greske kirkefedre som Johannes Krysostomus og Gregor an Nazians begrepet *perichoresis*, som betyr «runddans». Se John Anthony McGuckin, «Perichoresis», i *The Westminster Handbook of Patristic Theology*, red: John Anthony McGuckin (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004) 260-261. Andreij Rublev tematiserer denne tanken om *perichoresis* i sitt treenighetsikon. Der er de tre unike engleskikkelsene forent gjennom en sirkulær dynamikk, hvor hver enkelt av dem ikke kan ses løsrevet fra de to andre. Rublevs ikon viser oss hvordan hver av de tre personene i guddommen både er forenet med og peker hen mot de to andre guddommelige personene. Se Harrison, «Word as Icon in Greek Patristic Theology», 66.

⁵⁴⁰ Den augustinske tolkningen av Nikeakonsilets opprinnelige formulering «utgår fra Faderen», må forstås som anti-ariansk polemikk, og ikke som et brudd med tanken om Faderen som Treenighetens «kilde». Se Henry Chadwick, *East and West: The Making of a Rift in the Church: From Apostolic Times until the Council of Florence* (Oxford: Oxford University Press, 2005) 27ff.

⁵⁴¹ Marion, *The Idol and Distance*, 174.

Det er dette trinitariske spillet Marion ser utspille seg på mønstergyldig vis i hierarkiene. I denne sammenheng knytter Marion an til Balthasars utlegning av begrepet *diastema* (avstand).⁵⁴² Hos Balthasar finner vi fire «dimensjoner» av begrepet – to guddommelige og to menneskelige. For det første brukes det om den indre-trinitariske avstand. For det andre brukes det om avstanden mellom Faderen og Sønnen under korshendelsen og Jesu nedstigning i dødsriket. For det tredje sikter begrepet til den gudgitte avstanden mellom mennesket og Gud. Til sist relaterer «avstand» seg til den unaturlige avstanden som synden skaper mellom mennesket og Gud, og som overvinnes i Kristus.⁵⁴³ I sin utlegning av hierarkiene lar Marion den guddommelige avstand bli mønster for den menneskelige – det vil si for menneskets tilnærming til Gud, og dernest (i senere tekster) til saturerte fenomen i vår sanselige verden. Dette må vi studere litt nærmere, siden måten Sønnen åpenbarer det skjulte mysteriet (indre liv) i Gud, blir mønsteret for måten bilder avdekker det usette på i *The Crossing of the Visible*.

Hvordan kan vi vite noe om avstandens relasjon i Treenighetens indre liv? Vi kjenner Guds vesen bare gjennom Guds energier, sier Dionysius, altså i hans bevegelser (handling og ord) utover mot oss. Det er derfor Marion uttrykker seg så forsiktig: «... *perhaps* the persons of the Trinity also play among themselves according to distance.» – Guds *oikonomia*.⁵⁴⁴ Fremfor alt åpenbares det indre-trinitariske livet gjennom Sønnen, gjennom hans inkarnasjon i det skapte, hans kjærlighet til menneskene. Derfor sier Marion at det trinitariske spillet utspiller seg kristosentrisk i Dionysius' hierarkier. «The highest mystery here allows itself not to be spoken but to

⁵⁴² Tamsin Jones, «Dionysius in Hans Urs von Balthasar and Jean-Luc Marion», *Modern Theology* 24 (2008) 748.

⁵⁴³ Hans Urs von Balthasar, *Mysterium Pascale* (Grand Rapids: Eerdmans, 1990) 79; Hans Urs von Balthasar, *Theodrama* I-V (San Francisco: Ignatius, 1992), se IV, 325 og V, 81ff. Hans Urs von Balthasar, *Explorations in Theology, Vol. III: Creator Spirit* (San Francisco: Ignatius Press 1993) 173. Hans Urs von Balthasar, *Explorations in Theology I-III* (San Francisco: Ignatius, 1993) III, 173 og 175. Her bygger jeg på Robyn Horner's drøfting av de fire dimensjonene av avstand hos Balthasar i Robyn Horner, *Jean-Luc Marion – A Theological introduction* (Aldershot: Ashgate 2005) 51-53.

⁵⁴⁴ Begrepet *oikonomia* sikter til Guds virkninger i det skapte, mens *teologia* sikter til Guds skjulte, indre-trinitariske liv. Se for eksempel Louth, *Discerning the Mystery: An Essay on the Nature of Theology*, 3f.

be sensed and – we repeat – to be praised).⁵⁴⁵ Det er Kristus som åpenbares i hierarkiene – ikke gjennom læresetninger, men ved måten han lever ut mottakelsen av gavene fra Faderen. Det vil si i Jesu liv slik det utspilte seg som gester og hendelser i vår sanseverden («the *res gestae* of the Logos»⁵⁴⁶), og slik det aktualiseres liturgisk i Skriften og i den kirkelige liturgiens bevegelser. Det er viktig å merke seg det primat Marion gir til både hendelsen og sansningen fremfor begrepsliggjøring, som her i sitatet ovenfor («not to be spoken but to be sensed»). I likhet med Dionysius, ser Marion ut til å mene at sansningen ikke står i fare for å idolisere det guddommelige i samme grad som menneskelige begrepsliggjøring eller konseptualiseringer gjør (jf. Dionysius' skjelning mellom ulike og like symboler, og hans vektlegging av liturgiens bevegelses-bilder).

I de skapte hierarkiene *sanseliggjøres* altså spillet mellom Faderen som giver og Sønnen som mottaker av gaven. Sønnen mottar alt han har og alt han gjør fra Faderen. Det han mottar er selve gaven og gavens gitthet, som Marion sier. «Thus the Son receives from the Father not only everything that comes down to him to concentrate in himself – that is, everything – but especially the very impetus of the gift, through which the paternal gift gives with neither reserve nor return [*reprise*].»⁵⁴⁷ Igjen er inspirasjonen fra Balthasar tydelig, uten at den er oppgitt.⁵⁴⁸ Kristus reverserer menneskets fall som skyldtes en foregripelse av gaven, når han som Sønn blir menneske for å åpenbare sønnekåret som den som alltid mottar alt, og eier alt som gave.⁵⁴⁹ Bare slik kan man «krysse avstanden» uten å tilintetgjøre avstanden idolisk.

⁵⁴⁵ Marion, *The Idol and Distance*, 174.

⁵⁴⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 180.

⁵⁴⁷ Marion, *The Idol and Distance*, 174.

⁵⁴⁸ Dette ser vi i Balthasars kristologi slik den kommer til uttrykk i *Theologik og A Theology of History*. Her utarbeider Balthasar en mer eksistensiell kristologi på grunnlag av Maximus Confessor, hvor Sønnens «eksistenform» forstås i overgivelseskategorier mer enn som en natur-enhet. Hos Marions lærer er det ikke-idoliske perspektivet tydelig, som når han i *A Theology of History* viser til kirkefedrene Ireneus' og Clemens av Alexandrias tolkninger av fallet som en foregripelse av gaven. Hans Urs von Balthasar, *A Theology of History* (San Francisco: Ignatius Press 1963) 36. Gud ville gi mennesket fylde av alt som er godt, men i sin tid, i Guds time, det vil si så snart han så mennesket som nok forberedt til å motta gaven som gave. Fallet består i en foregripelse som tar gaven i eie prematurt. For en mer utførlig drøfting av denne kristologien, se min artikkel «Hans Urs von Balthasar», i Ståle Johannes Kristiansen og Svein Rise, *Key Theological Thinkers: modern to postmodern* (Aldershot: Ashgate, 2013) 249-265.

⁵⁴⁹ Marion sier det slik: «He in fact receives, in the dimensional infinity that overwhelms him, only the givenness and the giveability of the gift». «Inasmuch as he plunges into a desert-like poverty ... the Son

Marions hovedpoeng er at Sønnen åpenbarer Faderen, ikke gjennom konseptuelle læresetninger, men i åpenbarelseshendelsen slik den utspiller seg i hans liv som ren selvhengivelse og mottakelse av gaven. «The Son receives himself *immediately* [*immédiatement*]». ⁵⁵⁰ I dette begrepet – som muligens henspiller på Dionysius' begrep *eksaisfnes*⁵⁵¹ – ligger det noe avgjørende for Marion. Mottakelsen av gaven kan bare tas imot umiddelbart i øyeblikket, det vil si at den ikke kan eies. Marion sier noe tilsvarende om betrakterens tilnærming til det usette i maleriet. Teologisk og erkjennelsesteoretisk vil det si at gaven ikke kan gripes i teoretiske formuleringer eller påstander som kan sikres gjennom objektiv nedskrivning og leveres videre på den måten. Dette får følger for de skapte hierarkienes tilnærming til det guddommelige:

To receive the gift amounts to receiving the giving act, for God gives nothing except the movement of the infinite kenosis of charity, that is, everything. Man therefore does not receive the gift as such except in welcoming the act of giving, that is, through repetition by giving himself.⁵⁵²

Å motta gaven som kommer fra Avstanden (gave som annethet) krever en mottakelse som består i en form for selvhengivelse fra mottakerens side. «Receiving the gift and giving it come together in one and the same operation, redundancy». ⁵⁵³

Også i *The Idol and Distance* utdypes tematikken gjennom et mer estetisk språk, hvor Marion igjen viser til ikonet som mønster. Dionysius og *Corpus Areopagiticum* fungerer her som fortolker av det ikoniske. Som sagt, ses hierarkiene som «Treenighetens spill» eller «Treenighetens ikon» (*icône de la Trinité*) idet hierarkiene gjenspeiler utvekslingen av gaver i Treenigheten, formidlet gjennom Sønnens nærvær i

receives himself immediately as Son, by receiving, in that very condition, the givenness of the gift, given in full paternal anteriority, as such». Marion, *The Idol and Distance*, 174-175.

⁵⁵⁰ Marion, *The Idol and Distance*, 174.

⁵⁵¹ Ep. 3 (1069B) Se kapittel 6 ovenfor.

⁵⁵² Marion, *The Idol and Distance*, 166.

⁵⁵³ Marion, *The Idol and Distance*, 166.

hierarkiet som «den usynlige Faderens ikon».⁵⁵⁴ Men Marion understreker at dette bildet eller ikonet ikke er en reproduksjon av en gud som i seg selv er synlig. «He brings into visibility the definite invisibility of the Father, who remains all the more invisible insofar as no face [*visage*] will ever be suitable to him other than the face [*face*] of his Christ».⁵⁵⁵ I hierarkiene gir Kristus oss altså ikonet, ikke en billedlig reproduksjon. I *The Crossing of the Visible* blir Marions kritikk av en entydig imitasjonsteori langt mer eksplisitt. Her må vi nøye oss med hans antydning i den retning, når han understreker at det usynlige avdekkes i bildets synlighet uten å miste (som i en total avdekning) sin usynlighet. Igjen er *umiddelbarheten* viktig, og den utveksling Marion kaller «*la médiation immédiate*».⁵⁵⁶ Den umiddelbare mediering gjennom hierarkiene er det som muliggjør at hierarkiene kan være ikoner, bilder for Treenigheten, sier Marion – og hierarkiene utløser på denne måten «an infinite play of icons».⁵⁵⁷

Den avdekning det er snakk om her – i ikonet og senere i alle typer malerier – er ikke en total avsløring av bildets annethet eller meningsoverskudd. Noe forblir tilslørt i avdekningen. Marion omtaler spillet mellom avdekning og tilsløring som «et dobbelt spill av umiddelbar mediering (*le double jeu de la médiation immédiate*)».⁵⁵⁸ Dette spillet gjør ikonet til ikon gjennom en samtidighet av etterligning og forskjellighet (*ressemblante et dissemblante*).⁵⁵⁹ Dette skriver Marion som en kommentar til *Om de guddommelige navn* 2.8, hvor Dionysius skriver: «Between the requestants [the caused] and the requisites [causes], there is no precise relation, but the requestants comprise icons that retain their requisites, even though the requisites still transcends the requestants and remain beyond, in conformity with the definition of their principle».⁵⁶⁰ Det bemerkelsesverdige her, sier Marion, er forholdet mellom (på den ene side) umuligheten i å avbilde årsakene, og på den andre side Dionysius'

⁵⁵⁴ Marion, *The Idol and Distance*, 176. Formuleringen henspiller på Kol 1,15: «Den usynlige Guds bilde [*eikon*]».

⁵⁵⁵ Marion, *The Idol and Distance*, 176.

⁵⁵⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 176.

⁵⁵⁷ Marion, *The Idol and Distance*, 176.

⁵⁵⁸ Marion, *The Idol and Distance*, 177.

⁵⁵⁹ Marion, *The Idol and Distance*, 177.

⁵⁶⁰ (645C)

fastholdelse av at ikonene av det som ikke kan avbildes inneholder årsakene selv. Men dette forholdet, understreker han videre, er bare selvmotsigende dersom man ikke ser det i lys av avstanden («within distance»), hvor de nettopp styrker hverandre på en gjensidig måte.

Fra bilde til språk

I § 16 lanserer Marion det han omtaler som «den tredje vei» hos Dionysius, tanken om et hymnisk eller lovprisende språk. Som vi skal se, relanseres denne tanken i diskusjonen med Derrida. Selve iakttakelsen om det hymniske hos Dionysius, bygger på Balthasars Dionysius-kommentar; men Marion videreutvikler og radikaliserer sin sveitsiske lærer på dette punktet. Det han er ute etter, er dypest sett en overføring fra det visuelle til det språklige, som svar på spørsmålet om hvordan man kan bruke språket uten å overskride avstanden, hvordan man kan tale «within the hierarchical play of distance».⁵⁶¹ Som vi husker, er selve hovedspørsmålet i *The Idol and Distance*, hvordan vi kan finne frem til et språk som motstår objektivisering og som bevarer det andres annethet. For at dette skal være mulig må språket etterligne ikonet, sier Marion.⁵⁶² Og det avgjørende kjennetegnet ved ikonet, slik vi så ovenfor, er umiddelbarheten – det vil si det ikoniske spillet mellom etterligning og ikke-etterligning (forskjellighet), hvor ikonet aldri påstår å besitte en fullstendig likhet til det som fremstilles visuelt. Eller som Marion sier det i denne sammenheng: ikonet forener relasjonens umiddelbarhet og en mediering som understreker tilbaketrekningen (*the withdrawal, le retrait*). Er det samme mulig for språket? Kan språket makte å bli i denne ikke-possessive og umiddelbare mediering av det som fremstilles, spør Marion.⁵⁶³

Det vi vanligvis forbinder med et presist språk, sier Marion, er et språk som gjør bruk av predikat, hvor man søker koherens mellom språket og objektet. Man søker med

⁵⁶¹ Marion, *The Idol and Distance*, 183.

⁵⁶² Marion, *The Idol and Distance*, 185f.

⁵⁶³ Marion, *The Idol and Distance*, 183.

andre ord å nå frem til referenten ved hjelp av språkliggjøring. I ytterste konsekvens vil en slik språkoppfatning se det som mulig å nå frem til adekvat språklig overensstemmelse med referenten. Marion viser til logisk empirisme som det fremste eksempel.⁵⁶⁴ Den andre ytterligheten er «closure of discourse», å avstå fra å tale. Dette er – som vi har sett – ikke et alternativ for Marion. Han avgrenser seg primært mot den språkoppfatningen som ligger nærmest den positivistiske ytterligheten: «When it predicates categorically, language produces objects and, whatever they might be, eliminates distance through that very appropriation».⁵⁶⁵ Denne overskridelsen av avstanden, som Marion stadig refererer til, er – slik han selv understreker – i virkeligheten ikke mulig. Det er *forsøket* på overskridelse han sikter til. Man overvinner ikke avstanden, men tar i eie avstanden eller det andre *som om* man vet hva det andre er – altså forstått ut fra ens egen referanseverden. Det er dette Marion omtaler som idolatri. Idolatrien er ikke reell, den er et selvbedrag, selvdyrkelse. Svaret på spørsmålet ovenfor – kan språket makte å bli i denne umiddelbare mediering av det som fremstilles – blir hos Marion at det analytiske språket han omtaler som kategoriserende språk eller predikerende språk, ikke makter dette, fordi det alltid går i retning av possessivitet i forhold til annetheten. «It is therefore necessary to pass beyond the categorical alternative, in order to reach another model of discourse». Denne modellen omtaler han som «lovprisningens diskurs».⁵⁶⁶

Som sagt, bygger Marion på Balthasars Dionysius-kommentar, nærmere bestemt hans iakttagelse av at Dionysius erstatter det greske verbet *femí* («å si»), med *hymnein* («å lovprise») når han taler om Gud (se kapittel 1).⁵⁶⁷ Også her utvikler han Balthasars poeng. For hva indikerer denne overgangen hos Dionysius? spør Marion. For det første indikerer den en overgang fra kategoriserende diskurs til bønn. Her viser Marion til Aristoteles' utsagn om at «prayer is a lógos (λογος) but neither true nor false».⁵⁶⁸ Da

⁵⁶⁴ Marion, *The Idol and Distance*, 183.

⁵⁶⁵ Marion, *The Idol and Distance*, 184.

⁵⁶⁶ Marion, *The Idol and Distance*, 185.

⁵⁶⁷ *Femí* er et verb som må ta predikativ, det må ta et substantiv eller adjektiv for å gi mening. Den lovprisende formen er annerledes, enten det er i tiltale til Gud, slik vi ser i Augustins *Confessiones*, eller som hos Dionysius som viser til Skriftens «lovprisning av Gud *som ...*».

⁵⁶⁸ Marion viser til Aristoteles, *On Interpretation* III,17a 4. Se Marion, *The Idol and Distance*, 184.

blir spørsmålet hvordan bønn kan legge til rette for et presist språk som samtidig forblir i avstanden. For det er dette som er Marions anliggende: «It must conjoin the rigor of a precise language with the demand that ensure it distance – that is, it must maintain it and travel through it».⁵⁶⁹

Jeg tror Marion impliserer en forbindelse mellom bønnens språk og poesien i disse avsnittene – og muligens bygger han på enda en iaktakelse fra Balthasars teologiske estetikk. Balthasar fremholder der at *hymnein* hos Dionysius antar en poetisk tone, en poetisk stil som etterligner Skriftens egen litterære form i omtalen av Gud. Balthasar skriver: «Such language which can be distinguished from the rest only by degrees, is meant to reveal the symmetry, the appropriateness to its object; it is in a way a much more exact expression of the vision of the divinity of God than most of what theology that works by definitions can say about God».⁵⁷⁰ Når det dreier seg om forholdet til fenomen som unndrar seg definisjon (her: Gud), har det poetiske språket egenskap av å være mer presist enn et språk som bygger på proposisjoner eller påstander, ifølge Balthasar. Det samme ser vi hos Marion når han leter etter et språk for det han kaller saturerte fenomen, overskridende fenomen, fenomen med et overskudd av mening. «Hymnein», det lovprisende språket hos Dionysius, har grunnleggende likhetstrekk med poesien.⁵⁷¹ Selv om Marion fremholder dette som et viktig teoretisk anliggende, kan hans egen stil i den senere kunstfilosofiske boken hans sies å ha et underskudd på poetiske passasjer. Dette kommer vi tilbake til i neste kapittel.

Her peker Marion på den hyppige bruken av det lille ordet *ós* i *Corpus Areopagiticum*, et ord som kan oversettes med det norske «som» eller «slik som» (fr. «comme, in tant que»; eng. «as, inasmuch as»). For eksempel viser han til *Om de guddommelige navn* 1,6: «This Good is praised, by the holy theologians, as beautiful, as beauty, as love and as loved, and [i.e., as] all the other names, provided that they are indeed suitable to the splendor that effects beauty and is adorned with grace».⁵⁷² Når Gud «lovprises som

⁵⁶⁹ Marion, *The Idol and Distance*, 185.

⁵⁷⁰ Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 177 (min utheving).

⁵⁷¹ Dette er et tema Marion berører i kapitlet om Höldelin i Marion, *The Idol and Distance*.

⁵⁷² 596A-B. Marion, *The Idol and Distance*, 187.

...», gis språket den umiddelbarhet og mediering som Marion mener er avgjørende – den lovprisende formen gir språket ikonisk karakter. Språket avstår fra positiv eller bekreftende kategorisering («predicating») til fordel for lovprisningen. For Marion ser dette ut til å handle om en holdning hos den som søker forståelse. Forsøket på å finne fullt ut adekvate begrep og navn på det man studerer, settes til siden ved aktiveringen av det Marion kaller «the multiplication of names», navn som erkjennes som utilstrekkelige i seg selv: «... working them through the obvious *index* of inadequation of an «as, inasmuch as, os (ὅς)».⁵⁷³ Slik setter subjektet ord på avstanden, uten å overskride den, og språket blir værende i spillet mellom likhet og ulikhet i forhold til referenten. Det avgjørende hos Dionysius, slik Marion ser det, er den mangfoldiggjøring av lovprisninger som iverksettes av det hymniske, Dionysius' innsikt i at Gud ikke kan favnes gjennom ett primærnavn. Han viser til den paradoksale formuleringen i *Om de guddommelige navn* 7,1: «he who is praised by multiple of praises and named by multiple names, the unspeakable and the anonymous; he who presents himself to all and whom all allow to find, the ungraspable, which no investigation tracks».⁵⁷⁴ Det lovprisende språket beskriver virkningene av Guds handlinger, ikke Gud selv.

God Without Being og In the Name

Dieu Sans l'être: Hors-texte (1982) begynner på mange måter der *L'idole et la distance* slutter, det vil si med teologien om de guddommelige navn og betydningen av polynymitet i omtalen av Gud som den andre. Boken er et av Marions mest kjente og omdiskuterte verk i den engelskspråklige verden, oversatt i 1991 som *God Without Being: Hors-Texte*. I denne boken finner vi langt færre referanser til *Corpus Areopagiticum*, men ikke desto mindre står Dionysius helt sentralt i bokens hovedtese,

⁵⁷³ Marion, *The Idol and Distance*, begge sitat fra s.186.

⁵⁷⁴ DN 865C. Marion, *The Idol and Distance*, 186. Her ligger tanken om Gud som Kilde (*aitia*) til alle ting under – forstått i lys av det perspektiv Marion anlegger i og med sin oversettelse av *aitia* ovenfor. Som Kilde/Årsak/Requisit er Gud hevet over alle ting. Han er den anonyme, hevet over alle navn: Som Kilde/Årsak/Requisit er han samtidig til stede i alt som har sitt opphav i denne kilden. Derfor må anonymitet og polynymitet holdes sammen. Vi må starte i det skapte, i det som kommer fra Kilden/Årsaken, starte i *aitiata/requestant*. «For every requestant *x*, there exists at least one determination *y* in conformity with which the Requisite can be praised». Og her er poenget at *y* sikter hen mot Årsaken, men beskriver positivt kun *x*.

slik Marion selv fremstiller denne i forordet til den engelske utgaven: «God gives Himself to be known insofar as He gives himself – according to the horizon of the gift itself».⁵⁷⁵ Boken utvikler gave-tematikken vi møtte i *The Idol and Distance*, men mer i teologisk retning. *God Without Being* er generelt sett mer teologisk, og har mindre relevans for vårt studium av Marions kunstfilosofi. Marion søker å vise at den klassiske kristne teologien om Gud ikke starter i menneskets søken etter den høyeste årsak, slik moderne metafysikk gjør. Den setter ikke rammer for Gud ut fra metafysikkens begrensninger, slik at den ender i den objektiverende idolatrien som Heidegger snakket om.⁵⁷⁶

Marions tekst «In the Name: How to avoid Speaking of 'Negative Theology'» er mer relevant som frempek mot kunstfilosofien. Teksten er opprinnelig et foredrag holdt på konferansen «Religion and Postmodernism» ved Villanova University (USA) i 1997.⁵⁷⁷ Her var en rekke filosofer og teologer samlet til samtaler med Jacques Derrida om religionens rolle ved milleniets slutt. Marions foredrag er et svar på og en kritikk av Derridas fortolkning av negativ teologi i kristen tradisjon, og inneholder en forholdsvis inngående lesning av Dionysius. Vi finner en tydelig vektforskyvning i Derridas forfatterskap fra 90-tallet av, i og med hans konsentrasjon om mer direkte religionsfilosofiske spørsmål – ikke minst gjennom teksten *Circumfession* (1991), hvor han fremhever paralleller mellom Augustin og sin egen intellektuelle biografi.⁵⁷⁸ Allerede i verket *Marges de la philosophie* (1972) er Derrida interessert i den kristne tradisjonen for negativ teologi, og sier at gudsbegrepet i negativ teologi har likheter med hans eget begrep om *différance*, ved at det unndrar seg væren og dermed

⁵⁷⁵ Marion, *God Without Being*, xxiv.

⁵⁷⁶ Marion viser her til Heideggers *Identität und Differenz* (Pfullingen: Gynther Neske, 1957) 63; og *Über den «Humanismus»*, *Wegmarken* (G.A. 9) 322. Marion, *God Without Being*, 34.

⁵⁷⁷ Jean-Luc Marion, «In the Name: How to avoid Speaking of 'Negative Theology'», i *God, the Gift, and Postmodernism*; red. John D. Caputo & Michael J. Scalon (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press) 20-53.

⁵⁷⁸ Jacques Derrida, *Circumfession: cinquante-neuf périodes et périphrases*, i Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Paris: Editions du Seuil, 1991). Engelsk oversettelse: Jacques Derrida, *Circumfession: Fifty-nine Periods and Periphrases*, i Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago & London: Chicago University Press, 1993).

ontoteologiens objektivisering.⁵⁷⁹ Han gir imidlertid sin mest inngående behandling av den negative teologien i et foredrag fra 1989: «Comment nes pas parler». Der fremstilles Dionysius som den mest radikale tenker innenfor denne tradisjonen.⁵⁸⁰ Det er dette foredraget Marion behandler i sitt eget paper.

Marion finner fire hovedinnvendinger mot den kristne tradisjonens negativ teologi i Derridas foredrag, og søker å tilbakevise disse.⁵⁸¹ For det første Derridas tanke om at negativ teologi ender opp i en bekreftelse av det den påstår å negere, en hyperbekreftelse av Guds vesen som gjør at denne tilnærmingen må anses som en form for nærværsmetafysikk. Dette leder videre til den andre av Derridas innvendinger, om at den negative teologien forstår Gud innenfor rammen av det værende, slik at Gud til syvende og sist kan gripes av det menneskelige språket. I den tredje innvendingen fremholder Derrida at negasjonene i kristen teologi ikke får stå radikalt alene. I den fjerde diskvalifiserer han det dionysiske *hymnein* (det lovprisende språket) som en skjult form for predikasjon. Marion gir en grundig og kritisk gjennomgang av disse innvendingene. Vi skal her konsentrere oss om de som har relevans for å forstå hvordan Marion drar vekslers på sin Dionysius-tolkning i *The Crossing of the Visible*.

I en preliminær avvisning av Derridas forståelse, understreker Marion at ingen av de kristne teologene det her er snakk om (han nevner kappadokierne, Ireneus, Augustin, Bernhard, Bonaventura og Thomas Aquinas) anvender betegnelsen «negativ teologi». Han påpeker at dette er et moderne begrep. Selv vil han vise at disse ortodokse teologene forsvarer Guds annethet overfor ulike varianter av «metafysisk vold», at de

⁵⁷⁹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1972). Sammenligningen gis i essayet «La différance», se den engelske oversettelsen, Jacques Derrida, *Margins of Philosophy* (Brighton: The Harvester Press, 1982) 6ff.

⁵⁸⁰ Jacques Derrida, «Comment ne pas parler: Dénégations», i *Psyché: Invention de l'autre* (Paris: Galilée, 1987). Engelsk oversettelse: Jacques Derrida «How to Avoid Speaking: Denials», i *Derrida and Negative Theology*; red: H. Coward and T. Foshay (Albany: State University of New York Press, 1992) 73-142. I det lille skriftet *Sauf le nom* fra 1993 går han lengre og sier han at den negative teologien på mange måter foregriper innsiktene i hans tanke om «dekonstruksjon». Jacques Derrida, *Sauf le nom* (Paris: Editions Galilée, 1993). Engelsk oversettelse: «Sauf le nom (Post-Scriptum)», i Jacques Derrida, *On the Name* (Stanford: Stanford University Press, 1995) 35-85.

⁵⁸¹ Se Marion, «In the Name», 23f.

nettopp representerer en tidlig versjon av Derridas tanke om dekonstruksjon. De er «kvasi-dekonstruksjonister» i positiv betydning.⁵⁸² Fremfor alt Dionysius, som på ingen måte rammes av kritikken fra Derrida. Marion søker å vise dette ut fra skriftene *Om de guddommelige navn* og *Mystisk teologi*.

Derridas fjerde innvending er viktigst å tilbakevise for Marion. For hos Dionysius sikter ikke det lovprisende språket til den lovpristes nedstigning slik at han kommer på nivå med vårt menneskelige språk, sier han.⁵⁸³ Snarere er det den lovprisende som løftes opp i retning av den lovpriste. I den grad det er snakk om nærvær her, er det ikke snakk om en possessiv nærværendegjøring av det andre, men om å bevege seg i retning av det andre, *være* i det andres nærhet. Denne tanken peker hen mot Marions tale om vårt forhold til bilders annethet i *The Crossing of the Visible*: betydningen av betrakterens passiv-mottakende tilstedeværelse fremfor bildet.

Derridas andre innvending hevder at mystisk teologi dypest sett reduserer det guddommelige til det værende. Selv ikke overfor de teologer som fremholder *Væren* som det fremste gudsnavnet, er denne kritikken treffende, sier Marion. Ikke engang overfor St. Thomas, sier han med henvisning til sin artikkel «Saint Thomas d'Aquin et l'onto-théo-logie» fra 1995.⁵⁸⁴ Man skal ikke være for rask til å plassere St. Thomas i det Heidegger definerte som metafysikkens onto-teologi – selv Heidegger skygget unna den oppgaven. Hvor mye mindre rammes ikke da den mystiske tradisjon slik den er representert med Dionysius, som alltid satte gudsnavnet *agathón* (det gode) fremfor *to on* (det som er), sier Marion. Gjennom lovprisningen av den Gode utformer mystikerne (inkludert Aquinas) et språk som går dypere enn predikeringens og kategoriseringens språk. Overfor denne «godhet uten Væren» som er «annerledes Væren» dreier det seg ikke lenger om å si noe om noen, men om en «språkets pragmatikk» som er mer subtil, dristig og kompleks, sier Marion.⁵⁸⁵ Vi står overfor

⁵⁸² Marion, «In the Name», 21 og 35-36.

⁵⁸³ Her henviser Marion til DN 1,6 (596A-B), 2 (596C); 2,5 (644A); 5,4 (817C); og 8,3 (980B). Marion, «In the Name», 51, note 31.

⁵⁸⁴ Jean-Luc Marion «Saint Thomas d'Aquin et l'onto-théo-logie», i *Revue Thomiste* (januar-mars 1995), 33-66.

⁵⁸⁵ Marion, «In the Name», 32.

noe vi ikke kjenner her, et «ikke-objekt». Dette blir et viktig begrep i kunstfilosofien, hvor «ekte malerier» omtales som «ikke-objekt» og «kontra-objekt».

Vi er utlevert, eksponert til å motta fra dette ikke-objektet noe som er så radikalt og nytt at den betraktende ikke undervises eller informeres om noe, men tiltales og formes, sier Marion videre i foredraget fra 1997. Her kan vi merke oss at han griper til et mer visualiserende språk for å spisse det han har å si om pragmatisk språkfilosofi. Marion griper til begrepet «blikk» (*gaze*) for å få frem sitt poeng om en ikke-kategoriserende holdning til det han omtaler som et ikke-objekt. «Henceforth, the words spoken no longer say or explain anything about some thing that are kept for and by my gaze. They expose me to what lets itself be said only for the sake of no longer permitting me to say it, but to acknowledge it as goodness, thus to love it».⁵⁸⁶ Her skal vi også merke oss forbindelsen mellom «blikket» og den dristige anknypningen til kjærlighet som hermeneutisk begrep. Også det perspektivet utvikles i kunstfilosofien, i tanken om «utveksling av blikk» som uttrykk for det Marion overfor kalte «eksponering overfor Godheten» som ikke-objekt.

Vi skal også merke oss en interessant formulering fra denne kommentaren til *Corpus Areopagiticum*, som annonserer nok et aspekt ved spillet mellom avdekning og tilbaketrekning i ikoner og malerier. Marion ser tanken om de-nominasjon (det å avstå fra å gi det guddommelige mysteriet et positivt «mastername») som den totale motsetning til nærværsmetafysikken. Dionysius' mystiske teologi ender snarere opp som «fraværets teologi», sier han: «having nothing but this absence to make manifest».⁵⁸⁷

Som vi husker fra *The Idol and Distance*, er det bare ikonet som overskrider det idoliske på det visuelle området, idet ikonet er gitt som Guds selvåpenbaring og forblir i spillet mellom etterligning og ikke-etterligning (forskjellighet), og hvor ikonet aldri påstår å besitte en fullstendig likhet til det som fremstilles visuelt. Språket kan bare

⁵⁸⁶ Marion, «In the Name», 32.

⁵⁸⁷ Marion, «In the Name», 47.

unnå idolaerien ved imitering av det ikoniske, sier Marion, og ved å forbli i en ikke-possessiv og umiddelbar mediering av det som fremstilles. Denne bevisstheten om språket finner vi nettopp i den kristne mystiske tradisjon, sier Marion i foredraget fra USA, og dokumenter dette med en lang rekke sitater fra Justin Martyr, Clemens og Athenagoras, til Gregor av Nyssa, Johannes Damascenus og Thomas Aquinas.⁵⁸⁸ «The Church Fathers theology does not consist in naming God properly, but in knowing him precisely as what cannot be known properly...» «... it is the theologians themselves who have the most extreme speculative interest in freeing God from any and all inclusion in presence».⁵⁸⁹ Slik Marion ser det, er det snarere de arianske heretikerne som fremstår som representanter for «nærværsmetafysikk» i kristen senantik. Som vi husker fra kapittel 5, hevdet disse at vi kan kjenne Guds vesen (gjennom tittelen «ikke født», *agennetos*). I sin avvisning av denne tanken, sier Marion, fremstår de ortodokse opposentene – Gregor av Nyssa, Gregor av Nazians og Basilius – som «dekonstruksjonister». Interessant nok, er Derrida (i sin respons på foredraget) enig i at de ortodokse teologene i senantikken leverer viktige bidrag til en dekonstruksjon av arianismens naive metafysikk.)⁵⁹⁰

Marions svar på Derridas første innvending er forholdsvis kort. Han understreker her at en «theology of absence» ikke innebærer Guds ikke-nærvær, men snarere at Guds navn er gitt som det som angir («designates») ham som er hevet over ethvert navn. Navnet skriver ikke lenger Gud inn i språket, men innskriver oss i Guds horisont, som han sier. Her ser vi en tydelig forskyvning i Marions måte å snakke om Gud på – et skifte fra teologisk til mer fenomenologisk uttrykksmåte. For han understreker avslutningsvis at det er «muligheten» for det saturerte eller mettede fenomenet han argumenterer for her – altså Gud som saturert fenomen. Fenomenologien, sier han, skal ikke ta stilling til det mettede fenomenets aktualitet. Det han ser som sin oppgave, også i dette foredraget, er snarere å legge til rette for at det saturerte fenomenet kan gi seg selv, eller mer presist, å tale om fenomenet på en slik måte at det åpner for

⁵⁸⁸ Marion, «In the Name», 34-35.

⁵⁸⁹ Marion, «In the Name», 35.

⁵⁹⁰ Marion, «In the Name», 47.

muligheten til at fenomenet kan gi seg selv som gave.⁵⁹¹ Denne metoden videreføres i *The Crossing of the Visible*, som ble skrevet samme år som foredraget ved Villanova University.

⁵⁹¹ Marion, «In the Name», 39.

10 Marions kunstfilosofi

I Jean-Luc Marions forfatterskap finner vi et perspektivskifte fra og med boken *The Crossing of the Visible* (1996), en forskyvning fra et teologisk til et mer fenomenologisk perspektiv.⁵⁹² I innledningen til boken *Etant donné: Essai d'une phénoménologie de donation* fra 1997, skriver Marion at overgangen til et mer rendyrket fenomenologisk perspektiv innebærer at han nå kun argumenterer for *muligheten* av en fenomenalitet som åpner for de paradokser en åpenbaring innebærer.⁵⁹³ Denne overgangen fører ikke til at Marion slutter å referere til teologiske kildetekster. Vi ser likevel at henvisninger til *Corpus Areopagiticum* er fraværende i *The Crossing of the Visible*, også når det er helt opplagt at han bygger på de funn han gjorde gjennom sine Dionysius-studier i *The Idol and Distance*.⁵⁹⁴ I dette kapitlet vil jeg vise hvordan den dionysiske visjonen aktiveres i Marions kunstfilosofi. Det er usikkert hvorfor Dionysius-referansene trer i bakgrunnen i *The Crossing of the Visible*, men som antydnet ovenfor, kan det ha med en internalisering av Dionysius' teologi i Marions egen tenkning å gjøre.

I *The Crossing of the Visible* fokuserer Marion et tema som da allerede hadde opptatt ham i flere år: forholdet mellom det usynlige (eller usette) og det synlige.⁵⁹⁵ Som vi alt har sagt, opererer denne analysen med maleriet – og i enda høyere grad ikonmaleriet – som casestudium, ettersom maleriet er et tilfelle av «exceptional visibility».⁵⁹⁶ Maleriets eksepsjonelle synlighet, sier Marion i forordet til boken, gjør det til «a privileged case of the phenomenon».⁵⁹⁷ Derfor er studiet av maleriet ikke bare relevant for kunsten og estetikken, «it concerns visibility itself, and thus pertains to everything – to sensation

⁵⁹² Den franske originalen kom i 1996, med tittelen *La Croisée du visible* (Presses Universitaires de France). Engelsk oversettelse: Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible* (Stanford: Stanford University Press 2004).

⁵⁹³ Se engelsk oversettelse i Jean-Luc Marion, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford: Stanford University Press 2002) 5. Jf. Svenungsson (2004) 153.

⁵⁹⁴ Foredraget «In the Name: How to avoid Speaking of 'Negative Theology'» uttrykker en bevisst overgang til det rent fenomenologiske perspektivet, er et unntak i og med at det dreier seg om en direkte kritikk av Derridas Dionysius-lesning. Se ovenfor.

⁵⁹⁵ Se ovenfor, særlig i gjennomgangen av *The Idol and Distance*.

⁵⁹⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

⁵⁹⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

in general». ⁵⁹⁸ For Marion blir det synlige et filosofisk hovedtema, ettersom filosofi fremfor alt er fenomenologi, slik han ser det; og fordi fenomenologien ikke lenger pretenderer en tilbakevending «til tingene selv», men snarere søker å se det som gir seg selv [*ce qui se donne*]. Maleriets særegne karakter av synlighet blir på denne måten et fruktbart utgangspunkt for en drøfting av all fenomenalitet («phenomenality in general»). ⁵⁹⁹ Også i kunstfilosofien er altså Marion opptatt at fenomenets gavekarakter. Det som viser seg, har først gitt seg selv. I boken *Etant donné* omtaler Marion dette som sitt viktigste og eneste tema. ⁶⁰⁰

I maleriet finner altså Marion en fortettet form for synlighet, og det han har å si om malerier tas videre til en tenkning om all visualitet, eller rettere: til en synsfilosofi som tar for seg blikkets betydning, det vil si betrakterens blikk i møte med det synlige i vid forstand. Han vil gjenvinne en måte å se på bilder på, som igjen kan lære oss å møte det synlige uten å objektivere det vi ser, uten at vi «legger det under oss». Veien han skisserer, går fra en mimetisk oppfatning av bilder og annen visualitet, til en bildeoppfatning og synsfilosofi som åpner for bildets omvendte perspektiv og muligheten for at «noe annet» enn det første synlige kan vise seg i bildet og det synlige.

I de fire kapitlene som utgjør *The Crossing of the Visible*, veksler Marion mellom å drøfte malerkunsten mer generelt og ikonmaleriet spesielt. De to første kapitlene berører i liten grad ikonmaleriet, men allerede der annonseres tanken som blir en hovedidé i de to siste kapitlene: ikonet gir oss paradigmet for den betrakningsmåten Marion vil gjenreise eller fornye.

Innenfor malerkunsten står ikonmaleriet i en særstilling, og ses som en fortettet variant av maleriet slik det åpenbarer det usynliges nærvær i det synlige. Man kan si at Marion opererer med et hierarki (eller en konsentrisk sirkel) med ikonmaleriet øverst (innerst), deretter andre malerier, og til sist «synligheten selv». Ikonet er casestudium for

⁵⁹⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

⁵⁹⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, ix.

⁶⁰⁰ Marion, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*, 5.

malerkunsten, mens ikonet sammen med andre malerier er casestudium for all synlighet.

Jeg har valgt å starte med det andre kapitlet i *The Crossing of the Visible* fordi det lanserer flere perspektiv som gjør det lettere å drøfte kapittel 1. I behandlingen av alle fire kapitlene, søker jeg å vise at de tema vi har møtt i Marions applisering av Dionysius i hans mer teologiske skrifter, reaktiveres her. Og like viktig: fremhevingen av disse dionysiske temaene og ideene tydeliggjør Marions kunstfilosofi om forholdet mellom usynlig og synlig i bilder, slik det kommer til uttrykk gjennom tanken om en samtidig avdekning og tilsløring.

«*Spor av det usynlige*»

Kapitlet med overskriften «What gives» åpner med en negativ understrekning av at vi ikke trenger malerne for å se det som gir seg selv å bli sett.⁶⁰¹ Det er snarere slik at vi tiltror blikket vårt til malerens øyne for å se *noe annet enn det som er synlig for oss*, sier Marion. Til tross for den negative åpningen, degraderer han på ingen måte malerens rolle, for Marion slår raskt over i en nesten eksaltert lovprisning og opphøyelse av malerens og kunstnerens kall. Maleren tilskrives mystiske egenskaper, på grensen til det guddommelige – han eller hun ses som en «medskaper», idet maleren blir medium for det usynliges tilsynekomst. Kunstneren er en seer som lar komme til syne noe som ellers for alltid ville vært avskåret fra synligheten, eller fra den ubestemmelige strømmen av det synlige, som Marion sier: «The painting – at least one that is authentic – imposes in front of every gaze an absolutely new phenomenon, increasing by force the quantity of the visible».⁶⁰² Maleriet frembringer et helt nytt fenomen og originalt fenomen. På denne måten fullstendiggjør maleren verden, og gjør det ved nettopp å *ikke* etterligne naturen. I denne åpningen settes tonen for flere av kapitlets og bokens viktigste temaer. For det første Marions hovedtanke om at det som ses er det som gir seg selv å bli sett. Dernest en vektlegging av malerens rolle i dette

⁶⁰¹ «Ce que cela donne» ble opprinnelig publisert som en egen liten bok med illustrasjoner av kunstneren Jean-Francois Lacalmontie: Jean-Luc Marion, *Ce que cela donne* (Paris: Éd. de la Différence, 1986).

⁶⁰² Marion, *The Crossing of the Visible*, 25.

spillet mellom gave, tilsynekomst og betrakter. Vi ser også at han opererer med en presisering av hvilke malerier han snakker om, nemlig «autentiske malerier» (*le tableau véritable*).⁶⁰³ Dette fungerer som en avgrensning mot tanken om bildet eller maleriet som blott og bar representasjon eller imitasjon av en original utenfor bildet. Gjennom alle disse anliggende søker Marion å gi en nytenkning av fenomenologien, eller rettere: av en fenomenologisk bilde- og visualitetstenkning.

På flere måter bygger denne nytenkningen videre på Heideggers kunstfilosofi, slik den særlig kom til uttrykk i *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*Kunstverkets opprinnelse*). Drivkraften er den samme hos begge: avgrensningen mot en objektivisering av kunsten. Kunsten er ikke bare et objekt *i verden*, den *iverksetter sannheten*, sier Heidegger. «Kunsten er sannhetens i-verk-settelse av seg selv.»⁶⁰⁴ Marion snakker mindre om «sannhet», men knytter tydelig an til Heideggers tanke om at kunstverket viser oss eller åpner for oss noe som ellers ville forblitt skjult. Marions utsagn om at maleriet fullstendiggjør verden ved nettopp ikke å etterligne naturen, er også en henspilling på Heidegger.⁶⁰⁵ På denne måten åpner kunstverket på en helt egen måte «det værendes væren», sier Heidegger; som en «avdekning» som aldri er løsrevet fra kunstverkets «tilsløring». Vi skal se hvordan denne tanken følger Marion i hans kunstfilosofiske drøfting om malerier og ikoner. Den filosofiske konteksten han skriver seg inn i, er den etter-heideggerske, men selve spillet mellom avdekning og tilsløring henter mer direkte inspirasjon fra Dionysius' symboltenkning. Vi finner ingen referanser til Heidegger i dette kapitlet, like fullt er koblingen til det han anser som Heideggers fenomenologiske bidrag til kunsttenkningen, helt sentralt. Dette blir tydeligst i en passasje (lengre nede i samme kapittel) som avgrenser mot den nihilisme som Marion mener er konsekvensen av modernitetens syn på bilder:

⁶⁰³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 25, 33 og 35.

⁶⁰⁴ Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo, Pax forlag 2000), 40. Se også Einar Øverenget og Steinar Mathisens kommentar til den norske oversettelsen: Øverenget, E. og Mathisen, S., *Etterord i Kunstverkets opprinnelse* (Oslo, Pax forlag 2000), 135-155; se særlig 137 og 149.

⁶⁰⁵ Se Øverenget og Mathisen, *Etterord*, 137.

In a nihilistic context more than any other, the painting becomes for us one of the rare but powerful challenges to mastery. To learn from the painting to see a nonobject neither belongs to “aesthetics” nor is limited to that, [...] the painting does not train the gaze by conducting it to its ultimate possibilities insofar as it offers to it, beyond every opposing object, what phenomenology holds for the phenomenon par excellence – that it shows itself on its own terms [*se montre soi-même à partir de soi-même*].⁶⁰⁶

Den siste formuleringen henspiller tydelig på det kjente stedet i *Sein und Zeit*, §7 («das Sich-an-ihm-selbst-zeigende»). Der gjør Heidegger en avgjørende avgrensning mot Husserls definisjon av fenomenet som det som bevisstheten retter sin intensjon hen mot.⁶⁰⁷ Marion ser Heideggers markering som et steg bort fra Husserls sentrering om det konstituerende «egoet» i dennes fenomenologi. Samtidig vil Marion gå lengre enn Heidegger, i spørsmålet om hva som kan gi seg selv på sin egen måte.

Det som for alltid ville forblitt usynlig uten malerens frembringelse, kaller Marion «det usette» (*l'invu*). Hva ligger i dette begrepet som blir så sentralt i *The Crossing of the Visible*? Det usette kan for det første ikke ses, på samme måte som det uhørte ikke kan høres, og det ukjente ikke kan kjennes eller erkjennes. Videre faller det usette inn under det usynliges jurisdiksjon, som Marion sier.⁶⁰⁸ Det usette skal ikke sammenblandes med det usynlige «since it is able to transgress it precisely by becoming visible».⁶⁰⁹ Det usette er altså ikke ensbetydende med det usynlige, det kan fremtre i det synlige, men forblir samtidig usynlig. Det siste er et avgjørende moment i Marions kunstfilosofi. Her finner vi en formulering som antyder at det usette, ifølge Marion, alltid ligger nærmest på terskelen til å bli synlig: «The unseen has only been prevented from suddenly appearing in the visible». Det lengter etter å komme til syne. Han bringer inn Aristoteles' materie- og formbegrep som analogi. Aristoteles taler om

⁶⁰⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 42–43.

⁶⁰⁷ Se Mikkel Tins kommentar til dette stedet hos Marion: Tin, «Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology», 860–861.

⁶⁰⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 25.

⁶⁰⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 25.

en materiens (*hyle*) lengsel etter form (*eidos*). Materien forblir uerkjennelig i seg selv så lenge den ikke antar form og synlighet. Den forblir usett. «The unseen, shapeless [*informe*] material and yet to be seen, from which springs all visibility, desires its placement in form [*mise en forme*]». ⁶¹⁰ Vi skal se at Marion senere problematiserer denne analogien til Aristoteles' formbegrep i den videre drøftelsen av det usette.

Hva mer kan sies om «det usette»? Marion sirkler gradvis inn et svar på dette. Først gjennom en videre drøfting av malerens kall. ⁶¹¹ Slik materien lengter etter form, lengter det usette etter å fremtre i det synlige, og det er maleren som forløser det usette fra dets tidligere usynlighet og formløshet. Marion kaller maleren «the porter who filters the unseen's access to the visible» og «the guardian of the limits of appearance». Maleren er den som gir «*venia apparenti*», lisens til å vise seg og rett til å bli nærværende. Hvilken gave (*grâce*) er det så maleren har fått siden han kan gjøre dette? Det handler ikke kun om evnen til å se det synlige, for det er det mange andre som også kan, sier Marion. Maleren ser *mer enn* det synlige – slik også den blinde gjør det – han lar blikket vandre hen mot det skjulte, det som er på siden av det synlige, «just under the watermark of the visible». ⁶¹² Der venter det som bare maleren kan bringe frem i synlighetens sol, som Marion uttrykker det. ⁶¹³

I noen passasjer antar denne teksten en nærmest religiøs tone, som når Marion trekker linjen til Bibelens skapelsesberetning. Disse henvisningene har, sammen med de like hyppige referansene til gresk mytologi og antikke filosofer, en bestemt funksjon. Marion drar veksler på allment kjente fenomen av saturert karakter (slik han finner det i litteraturen) for å kaste lys over bildets saturerte og mystiske karakter. ⁶¹⁴ Tanken om at maleren skuer inn i det skjulte, bak det synlige, utdypes med henvisning til ordene fra *Genesis* 1,2 om jorden som øde, tom og mørk før Gud talte det første skaperordet: «Bli lys!» På samme måte skuer maleren inn i det usette som lengter etter å vise seg,

⁶¹⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 26.

⁶¹¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 26ff.

⁶¹² Marion, *The Crossing of the Visible*, 26.

⁶¹³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 27.

⁶¹⁴ Hans stadige henvisninger til Det nye testamentets teologi om inkarnasjonen har en mer opphøyet status, ettersom Kristi ikoniske avdekning av Faderen blir selve paradigmet for hvordan det usette fremtrer synlig.

og henter det frem i synligheten, sier Marion. «He goes back to the creation of the world, half witness, half archangel-laborer».⁶¹⁵ Hva sikter Marion til med disse beskrivelsene av malerens kall – maleren som vitne og som en englelik eller angelisk arbeider? Noen sider nedenfor ser vi tydeligere hvor han vil, nemlig i retning av en kritikk av en ensidig oppfatning av bilder som *mimesis* i betydning *etterligning*. Allusjonen til skapelsen understreker at kunstverket er noe helt nytt, en frisk og original synlighet. En ekte maler (*le vrai peintre*) reproducerer ikke en tidligere, foreliggende synlighet, men *produserer*. Marion bryter ikke her med sitt epistemologiske hovedanliggende (ovenfor) om at den erkjennende ikke produserer, men mottar mening. For aspektet av mottakelse er tydelig også i beskrivelsen av maleren, som til forskjell fra Gud (som skaper *av intet* i Genesis), skaper gjennom deltakelse. Menneskets kreativitet og «skaperevne» består dypst sett i en deltakelse i denne allerede gudgitte skapelsen, som deltakelse i skapermønstrene i tilværelsen så å si. Tilsvarende med maleren: «The true painter shares the simple mystery of the one Creation...»⁶¹⁶

Det er Marions gavetematikk fra tidligere skrifter som *The Idol and Distance* som reaktiveres her: gitteth forstått i lys av tanken om deltakelse. Maleren tar del i noe gitt, men gaven er ikke en gave til kun å etterligne, den er en gave (nåde) til å delta i skapende originalitet. Han viser her til sine favoritteksempler på malere som nettopp våget dette skapende spranget: Caravaggio, Vouet og El Greco. Deres bilder kopierer ikke en gitt synlighet, «but implores the visible already seen to allow itself to be increased and opened by a new glory».⁶¹⁷ Det usettes tilsynekomst beskrives nærmest som et frembrudd av det usynlige, et frembrudd som gjør det synlige mer synlig. Det synlige fremstår i ny herlighet, en herlighet det synlige enda ikke visste om. Den

⁶¹⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 27.

⁶¹⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 29. Her er det direkte paralleller til den katolske lingvisten og forfatteren J.R.R. Tolkiens tanke om «sub-creation». Se Verlyn Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkiens World* Kent: Kent University Press, 2002) 46ff. Og Alison Milbank, *Chesterton and Tolkien as Theologians: The Fantasy of the Real* (New York: T & T Clark, 2009) xiv og 21ff. Milbank mener dette er en grunnleggende thomistisk måte å tenke om menneskets skaperevne på.

⁶¹⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 29.

virkelig kreative kunstneren overskrider all plastisk oppfinnsomhet, hans kreativitet kjennetegnes snarere av «a passive receptivity» (*passivité réceptive*).⁶¹⁸

Her sirkler Marion gradvis inn sitt hovedanliggende for de neste kapitlene i boken: kritikken av en oppfatning av bildet som etterligning av en gitt synlig original, samt den tilhørende oppfatningen av betrakter-subjektet som tilskuer til bildet sett som fiksert objekt. Selv gir han aldri noen inngående karakteristikker av den posisjonen han kritiserer, men vi forstår at han avgrenser seg mot en oppfatning av synet som bygger på de restriksjoner sentralperspektivet gir. Renessansens «oppdagelse» av sentralperspektivet fikk avgjørende betydning for måten vi ser på, slik Samuel Edgerton har påpekt i en av sine bøker om temaet: «Brunelleschi's perspective not only altered how we represent what we see, but how we actually see a priori».⁶¹⁹

Marion snakker om to måter å se på og to typer blikk. Den første er den dominerende i moderne vestlig kultur. Denne synsmåten er nettopp knyttet til sentralperspektivet, og fungerer som et «fiksert» blikk, et blikk som ser innover i det synlige som om det synlige bare er strukturert matematisk-geometrisk på en slik måte at «det vi ser er alt». Den andre synsmåten, som Marion søker å gjenreise og videreutvikle, ser også verden gjennom perspektivet – det er slik vi alltid ser verden, understreker Marion – men i stedet for å objektivere det synlige, åpner den for at det synlige er knyttet til noe vi ikke ser ut fra vårt subjektive perspektiv. I førmoderne bildeteori viser dette seg gjennom tanken om det omvendte eller flertydige perspektivet. Slik Marion ser det, er linjærperspektivet i maleriet en slags projeksjonsmetode, hvor verden fremstilles slik den ser ut for det fysiske blikket. Dette er et blikk som gir en illusjon av at mennesket behersker verden. Alt underordner seg blikket i en slik betraktningssmåte. Men dermed mister også betrakteren det overskridende, det som ikke er umiddelbart tilgjengelig i det synlige – det Marion også kan kalle «det uventede».⁶²⁰ Det er denne andre måten å se på – i møte med bilder så vel som den synlige verden – Marion tar til orde for i sin

⁶¹⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 36.

⁶¹⁹ Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (Ithaca og London: Cornell University Press, 2009) 7f. og 77ff.

⁶²⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 28 og 32.

synsfilosofi. Vi skal utdype hans tanker om de to formene for betraktning eller blikk i kapittel 10.

Marion reflekterer videre rundt den originale skaperevnen som kjennetegner ekte malere ved å presisere begrepet «det usette». Det usette som maleren søker, omtales som «det uforutsette» (*imprévue*). Det uforutsette betegner det usette slik det er før dets fremtreden i det synlige. Begrepet kan altså brukes synonymt med det usette. Marion sammenligner med måten døden åpenbarer seg på: «Like death, which (in principle) is not here so long as I am here, the unseen remains *inapparent* as long as it is, and disappears the moment that it appears as visible. The unseen appears only in order to disappear as such».⁶²¹ Denne passasjen er en nøkkel til å forstå Marions tenkning om spillet mellom det usynlige og det synlige, i lys av tanken om avdekning og tilsløring. Det usette (det ved det usynlige som lengter etter å komme til syne) forblir ikke-åpenbart (*inapparent*) så lenge det er ikke-åpenbart, og blir borte (*disparaître*) i samme øyeblikk som det åpenbares (*n'apparaît*) som synlig. Vi husker fra gjennomgangen av *The Idol and Distance* ovenfor, at Marion uttykte seg omtrent tilsvarende, i det som var en illustrasjon av spillet mellom apofatisk og katafatisk hos Dionysius.⁶²² Han brukte der eksemplet med billedhuggeren som henter frem statuens form fra steinen, og presiserer: «... once a statue is brought out, the brute visibility of the remaining material must again become, so to speak, invisible, so that the face of the form might appear; the invisible, the form as that which does not belong to any particular material, remains invisible ...» Ved hjelp av Marions begrep om det usette kan dette omskrives ved å si at det usette bare kan vise seg ved at den rå synligheten igjen blir usynlig. Det usette kan altså ikke fikseres i kunstverket. I *The Idol and Distance* kalte Marion dette spillet «concealing visibility» (*la visibilité dissimulante*). Her aktiveres den dionysiske tanken om symbolets kjennetegn som avdekning og tilsløring.⁶²³

⁶²¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 28.

⁶²² Marion, *The Idol and Distance*, 148.

⁶²³ Vi skal se nedenfor at Marion også bruker begrepet «symbol» om maleriet. Jf. Marion, *The Crossing of the Visible*, 37. Marion, *The Idol and Distance*, 148.

Denne overgangen (*passage*), som Marion kaller den i *The Crossing of the Visible*, kan bare senses av maleren. Maleren senser den mer enn han ser den, og kan ikke tale om den. Å prøve å (på)vise overgangen ville være det samme som å skjule den.⁶²⁴ Marion understreker sitt tidligere (heideggerske) poeng ved å si at maleren ikke virkeliggjør noe tidligere sett eller forutsett (*une visibilité prévue*). Det ville være det samme som en reproduksjon hvor «det virkelig [*effectivement*] synlige» ble redusert til det synliges makt. Det er altså den synlighet vi møter gjennom «concealing visibility» som er den egentlige, ifølge Marion.⁶²⁵ Det usynlige i det synlige øker kvaliteten av synligheten ved det synlige. I stedet for å påvise overgangen, er det malerens kall å selv søke grensen for det usette og usynlige, og selv krysse (*franchir*) den. «Feeling his way, one by one, he leads the unseens [*les invus*] from archaic obscurity to the light of visibility. Within the setting of a frame, he brings up such an unseen to the light of day».⁶²⁶ «... the unseen enters through the space of the frame into the royal court of visibility ...» Malere som El Greco og Caravaggio, sier Marion, skaper ikke det de maler fra ingenting – de representerer (*figurent*) i en viss forstand en skisse av et ansikt av noe de har erfart; men ikke et ansikt som før er sett. Snarere: «They content themselves with recording the trace that imposes the unseen, from its own force [...] the traces that they pinpoint and let come up to the level of visibility by their own instinct do not follow any previously tracked groove.»⁶²⁷ Både begrepet «ramme» (*le cadre*) og «spor» (*la trace*) gir assosiasjoner til Marions filosofiske forløpere. Vi skal se nærmere på det første av begrepene i denne omgang.

Særlig Derrida synes å være en viktig forløper for Marions visualitetstenkning. I sitatene ovenfor, sikter *rammen* til bildets fysiske innramming; og samtidig har termen «ramme» dypere konnotasjoner i retning av både Heideggers og Derridas *parergon*-begrep. I Derridas kritikk av Heideggers begrep om *rammen* (*parergon*), finner vi

⁶²⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 28.

⁶²⁵ Her kommenterer Marion at akademisme i kunst nettopp kjennetegnes av et forsøk på forutse maleriet: «the painter prohibits the sudden appearing of the unseen and instead fixes its shape at first sight». Denne holdningen finnes i alle kunsthistoriske perioder, presiserer Marion. Konseptuell kunst, sier han videre, kan ses som et definitivt uttrykk for akademisme, dels fordi det synlige defineres av konseptet, og dels fordi verket selv hverken kan eller må fremtre i seg selv. Marion, *The Crossing of the Visible*, 28.

⁶²⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 27.

⁶²⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 36.

hans refleksjoner om mening og sannhet i bilder, slik denne utspiller seg i forholdet mellom det synlige og det som ikke kan ses. Derrida skriver at det vi ser i bildet, står i forhold til det som ikke kan ses, og i hans refleksjoner om dette spillet finner vi en tenkning som kan kaste lys over Marions forståelse av den nevnte overgangen, ideen om «concealing visibility».

Vi må til Derridas bok *La vérité en peinture (Sannheten i maleriet)* fra 1978, som ved siden av *Mémoires d'aveugle (De blindes memoarer)* fra 1990, er hans mest omfattende kunstfilosofiske utgivelse,. I *Sannheten i maleriet* utvider han sin filosofi om teksters litterære mening til også å gjelde en tenkning om bilder.⁶²⁸ I likhet med tekster, sier Derrida i *Sannheten i maleriet*, har bilder et *meningsoverskudd* som gjør at vi aldri kan kontrollere dem eller tolke dem på noen uttømmende måte.⁶²⁹ Med den tanken blir kunstfilosofien en del av den metafysikk-kritikk som står så sentralt i Derridas prosjekt. I likhet med Heidegger, avviser han metafysikkens forestilling om tilværelsen som nærvær og troen på at vi kan nå en adekvat erkjennelse av eller gripe dette nærværet (se ovenfor om Heideggers og Derridas kritikk av nærværsmetafysikken).⁶³⁰ I sine tidligere bøker forsøkte Derrida å vise at meningen i tekster bare fremtrer i et spill mellom nærvær og fravær (den mer bokstavelige meningen versus pauser, interpunksjon og andre ikke-nærværende ord), at meningen gis i et forhold hvor nærværet bare lar seg presentere i sitt fravær.⁶³¹ Det samme gjelder for bildekunsten, hvor malerens vitnesbyrd alltid finner sted mot en

⁶²⁸ Derrida, Jacques, *The Truth in Painting* (Chicago & London: Chicago University Press 1987). (Originaltittel: *La Vérité en Peinture*, 1978) Det er ikke snakk om en overføring fra det litterære til det visuelle her, for allerede Derridas tidligste skrifter viser at han eksperimenterer med tekstbildet på en måte som problematiserer et skarpt skille mellom språk og bilde/visualitet. Han har også selv kommentert spørsmålet om hvorvidt dekonstruksjon kan anvendes på «visual arts» på denne måten: «I would say that the most effective deconstruction is that which is not limited to discursive texts ... [...] But the most effective deconstruction, and I have said this often, is one that deals with the nondiscursive, or with discursive institutions that don't have the form of written discourse». Jacques Derrida, «The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida», i Brunette, P. & Wills, D. (red), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge (Cambridge University Press 1994) 14.

⁶²⁹ Jae Emerling, *Theory for art history* (New York: Routledge, 2005) 131ff. Espen Hammer, «Etterord» til Martin Heidegger, *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer* (Oslo: Pax 2004) 239ff.

⁶³⁰ I likhet med sitt filosofiske forbilde, Heidegger, utfordrer også Derrida den innarbeidede dikotomi mellom subjekt og objekt: forsøket på å forstå gjennom å objektivere verden og tilliten til subjektets direkte eller utolkede tilgang til virkeligheten. Hammer, «Etterord», 239ff.

⁶³¹ For eksempel i Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997). Jf. Svenungsson, *Guds återkomst: en studie av gudsbegrepet inom postmodern filosofi*, 144ff.

urepresenterbar bakgrunn.⁶³² Det er et grunnanliggende for Derrida, som for Marion, å overskride den typen objektiverende tilnærming til bilder som leter etter bildets mening blott og bart i det synlige. Som vi skal se, innebærer ikke dette nødvendigvis en avvisning av all mening og sannhet i bildekunsten, ifølge Derrida, men en erkjennelse av at meningen ikke er nærværende i bildet på en slik måte at vi kan *gripe* den.

Her bygger Derrida videre på og radikaliserer Martin Heideggers kunstfilosofi, hans kritikk av den moderne estetikken slik den er representert ved Immanuel Kants begrep om *parergon* som det som avgrenser maleriet eller bildet fra omgivelsene.⁶³³ Kants estetikk ses som metafysisk betinget idet han vil frem til meningen i kunstverket på bekostning av alt eksternt, på bekostning av det som er utenfor rammen. På denne måten vil Kant fristille det estetiske fra spørsmålet om sannhet og moral. Denne typen *innramming* av kunstverket bryter Heidegger radikalt med, idet han tilkjenner kunsten intet mindre enn evnen til å åpne opp og avdekke verden for oss, som vi påpekte ovenfor.⁶³⁴ Kunsten er ikke bare et objekt *i verden*, den *iverksetter sannheten*, sier Heidegger.⁶³⁵ Også for Derrida er kunsten grensesprengende. Verket og konteksten glir over i hverandre. Det er en illusjon å tro at vi kan være sikre på kunstens rammer (*parerga*), i følge Derrida, og en illusjon å tro at vi kan vite hvor et maleri begynner og slutter. Og viktigere: rammen har ikke en utelukkende negativ funksjon, den er «double in its trait, and joins together what it splits».⁶³⁶ Rammen er en grense mot det som er utenfor verket *samtidig som* den er bindeleddet eller forbindelsen til dette utenfor. Det er nettopp i dette forholdet meningen *utspiller seg*. I bildet eksisterer det et uregjerlig spill mellom det som kan vises og «det uviselige».⁶³⁷ Slik sporet i tekster unndrar seg filosofiens forsøk på å legge det under seg, unndrar sporet i maleriet seg

⁶³² Hammer, «Etterord», 247.

⁶³³ Derrida, *The Truth in Painting*. Se kapitlet «Parergon», 17ff. Se også John Caputos interessante artikkel, «Telling Left from Right: Hermeneutics, Deconstruction, and the Work of Art», i *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, No. 11 (1986).

⁶³⁴ Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo: Pax 2000) 66ff. Emerling, *Theory for art history*, 139 og Caputo, «Telling Left from Right: Hermeneutics, Deconstruction, and the Work of Art», 679. Caputo viser til Heidegger *Or.* 57-58.

⁶³⁵ Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 40.

⁶³⁶ Derrida, *The Truth in Painting*, 331.

⁶³⁷ Hammer, «Etterord», 247.

kunsthistorikerens forsøk på å underlegge seg maleriets mening eller sannhet, ifølge Derrida.⁶³⁸ Han mente at Heidegger ikke tok konsekvensene av sine innsikter, at Heideggers søken etter sannhet var som en ny innramming av kunsten. Selv ville Derrida sette sannheten «ut av balanse» ved å stille spørsmål ved distinksjonen mellom *ergon* og *parergon*.⁶³⁹

Det er nokså klare paralleller mellom Derridas drøfting av meningen eller sannheten i maleriet og Marions tenkning om det usettes tilsynekomst. Som sagt, skriver Marion lite om «sannhet» i *The Crossing of the Visible*, men det usynlige og det usette har karakter av noe høyere, nærmest transcendent – enten det er forstått som prinsippene bak perspektivet (i første kapittel av *The Crossing of the Visible*) eller som det som bærer det usynlige og gjør det synlige mer synlig (i innledningen til *The Idol and Distance*) samtidig som det forblir usynlig i seg selv. Derrida avviser tanken om mening eller sannhet i bildet selv, noe som har fått Michael Ann Holly til å foreslå at hans kunstfilosofiske verk like gjerne kunne hatt tittelen *No Truth in Painting*.⁶⁴⁰ Men Derrida avviser ikke at det finnes mening og sannhet – han fremholder fremfor alt at den ikke ligger blott og bart i bildets synlighet: «There will never appear a single content about which one could decide that, *qua* content, it belongs to the picture, is disclosed, defined, described, read *in it*».⁶⁴¹ For Marion har det usette noe av samme karakter, idet det ikke kan objektiveres og påvises punktuelt i maleriet – det usette blir

⁶³⁸ Derrida, *The Truth in Painting*, 328ff.

⁶³⁹ I teksten *Restitusjoner* går Derrida inn i en meningsforskjell mellom Heidegger og den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Meyer Schapiro, en meningsforskjell som relaterer seg til Vincent van Goghs bilde *Gamle sko med lisser*. Utgangspunktet er Heideggers essay *Kunstverkets opprinnelse* fra 1935, hvor han i en drøfting av spørsmålet om hva en ting er, refererer til skoene på van Goghs bilde. Meyer Schapiro, «The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh», i *The Reach of the Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*. Ed. Marianne L. Simmel (New York: Springer Publishing Company 1968). Heidegger, *Kunstverkets Opprinnelse*, 31-32. Derrida kritiserer begge for å ta det for gitt at de står overfor to sko som tilhører hverandre som et par, at det er en høyresko og en venstresko vi ser, at de må tilhøre én person, at skoene ikke er et ulikt par som ikke tilhører noen. Man kan ikke gi tilbake noe man ikke eier, sier Derrida, og hans alternativ ligger i det kjente utsagnet om at «det gis (et) maleri». Derrida, *The Truth in Painting*, 371. Dette er en omskrivning av Heideggers tanke om at «det gis være». Og Derrida antyder – med en henspilling på Kant – at skoenes estetiske verdi kanskje kan reddes ved å løse dem fra tanken om tjenlighet. Skoene er der *for* bildet – ikke for å knyttes tilbake til van Goghs eller bondekoneens føtter. De er der *for* bildet, for på å ny og på ny knyttes og knyttes opp igjen på like mange måter som det finnes betraktere av bildet.

⁶⁴⁰ Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, 5ff

⁶⁴¹ Derrida, *The Truth in Painting*, 328.

usynlig i samme stund som det kommer til syne. Det er dette som ligger i Marions begrep «concealing visibility» – tilslørende synlighet (*la visibilité dissimulante*) fra boken *The Idol and Distance*.⁶⁴² Der presentert i en kommentar til *Corpus Areopagiticum*. Han bruker *dissimulante*, som tydelig henspiller på Dionysius' begrep om ulikhet. *Dissimulante* kunne vært oversatt «ulik» eller «ikke etterlignende» – altså en ikke-etterlignende synlighet.

Det er objektiveringen av bildet også Derrida vil motstå, fordi den reduserer bildet og overser den rikdommen som ligger i spillet mellom bildets (og rammens) innenfor og utenfor. Som vi så ovenfor, viderefører Derrida her en innsikt fra Heidegger. Men ifølge Espen Hammer går Derrida lengre og radikaliserer sin læremester: «Snarere enn at værens egen sannhet er kunstens ytterste anliggende, vil Derrida henvise til en absolutt, ubetinget annethet eller alteritet som aldri kan objektiveres, men som må tenkes som betingelse for all mening og sannhet.»⁶⁴³ Det er altså ikke bildets sannhet, men dets annethet Derrida søker. Hva ligger i dette begrepet om *annethet*? I et intervju han gav i boken *Deconstruction and the Visual Arts* fra 1994 kommer vi muligens noe nærmere et svar på det. Han sier om rammen: «... what seals the work is therefore also what breaks it open to reveal the otherness that reside within it». Rammen – eller spillet mellom det som er utenfor og innenfor – åpner verket for å åpenbare annetheten i verket. Det er verdt å merke seg at hverken Derridas eller Marions påminnelse om det uviselige / det usette inneholder en degradering av det synlige, konkrete. De peker på det motsatte: Marion i og med tanken om at det usette lengter etter å bli synlig, samt hans stadige understrekning av at det usynlige styrker det synlige og gjør det mer synlig. Derrida med utsagn om at annetheten er *i* verket selv, men at den kun åpenbares i spillet mellom det som er utenfor (usynlig) og innenfor (synlig) rammen. Den åpenbaringen det er snakk om hos Derrida er ikke en total avsløring som gjør at betrakteren kan gripe kunstens mening. Det enkelte kunstverk er unikt og unnslipper alltid en slik besittelse. Dette anliggendet må kunne sies å være det samme hos

⁶⁴² Marion, *The Idol and Distance*, 148.

⁶⁴³ Hammer, «Etterord», 247.

Heidegger, Derrida og Marion, selv om de har helt ulike måter å avgrense seg mot objektiveringens besittelse på.

For å komme nærmere innpå Marions tenkning om spillet, må vi videre inn i kapitlet «What gives», hvor han beveger seg over i en drøfting av bildets virkning på betrakteren. Bildets gave, dets evne til å la seg se, sier Marion, er ikke avhengig av vår betraktning – bildet blir med andre ord ikke synlig fordi vi kommer til galleriet for å betrakte det, som mer eller mindre bevisste betraktere. Denne tilsynelatende banale påpekningen stikker dypere i Marions tenkning: «We visit it, on the contrary, because its intrinsic visibility imperatively calls [convoque] us ...»⁶⁴⁴ Det utgår altså et kall fra bildet, et kall som umuliggjør at bildet objektiveres som bytte for vårt blikk, sier han. Her utarbeider Marion en form for «visuell retorikk», en tenkning om hvordan det visuelle gir seg på en måte som lar det usette komme til syne for oss. Bildet taler en anti-idolisk retorikk. På hvilken måte?

Først vekker bildet betrakterens oppmerksomhet gjennom overraskelse. Det vekkes et begjær hos betrakteren i retning av bildet. Men bildet (fremfor alt ikonet) annullerer vårt begjær og gir blikket et nytt begjær.⁶⁴⁵ Bildet skaper altså først en fascinasjon hos betrakteren. Dernest skaper det en slags frykt. «The icon definitively exceeds the scope of expectation of the desire; terrifying the desire, annulling the anticipation: it is neither willing nor able to undertake to correct this gap; the icon inverts it while substituting its own aim – its aim towards us – in place of ours toward it».⁶⁴⁶ Ikonet hindrer så å si blikket i å gjøre ikonet om til et idol – forhindrer den idolisering som kjennetegnes ved en stadig oppfyllelse av egen forventning, egoets selvdyrkelse i betraktningen. Avstanden (*gap*) og annetheten bevares ved at ikonets intensjon – og ikke vår – blir det fremtredende. Her skal vi merke oss at «idol» ikke er et utelukkende

⁶⁴⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 30.

⁶⁴⁵ Her skal man merke seg at «begjær» i utgangspunktet brukes som et nøytralt begrep hos Marion, slik han har lært av kirkefedrene. I patristisk teologi, bestemmes begjæret av det som det rettes mot. Når det retter seg mot noe godt, er det et godt begjær, når det rettes mot noe vondt eller noe som ikke er vakkert, er det et vondt begjær. Se for eksempel Ellert Dahl, «Kjærlighetstanken hos Augustin», i *Den platonske kjærlighetstanke gjennom tidene*, red: Tore Frost og Egil A. Wyller (Oslo: Gyldendal, 1974) 79-92.

⁶⁴⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 33.

negativt begrep, for i den første «bevegelsen», hvor bildet vekker vårt begjær, antar bildet karakter av idol for å fange betrakterens blikk: «for the painting to reach the rank of idol is already a remarkable achievement».⁶⁴⁷

La meg kommentere denne dynamikken, hvor bildet vekker begjær og frykt på samme tid, med tre korte sideperspektiv. For det første kan man her knapt unngå å assosiere til Rudolf Ottos kjente drøfing av «das Heilige» i boken med samme navn, hvor det hellige kjennetegnes av denne vekslingen mellom «fascinatum» og «tremendum».⁶⁴⁸ Det hellige fascinerer oss og skremmer oss på samme tid – og nettopp slik lar det seg aldri gripe fullt ut. Det kan i hvert fall se ut til at Marion spiller på innsikten fra dette religionsfilosofiske standardverket. Som saturert fenomen har ikonet karakter av hellighet i samsvar med Rudolf Ottos begrep om det hellige.⁶⁴⁹

For det andre: Når Marion snakker om at maleriet slukker vårt begjær ved å erstatte det med et annet og nytt begjær, legger han til at det nye begjæret vekkes «according to what thus becomes aimed at». Oversetteren har her valgt uttrykket «aimed at» for det franske «visible», for tydeligere å henspille på den fenomenologiske konteksten. Marion vil nettopp overskride Husserls idé om en *intentio* som bestemmes av subjektets kapasitet.⁶⁵⁰ «Objektet» – det vil si maleriet – blir hos Marion aktivt på en slik måte at det nærmest antar karakter av subjekt. Marion analyserer muligheten for at mer u håndterlige fenomen, fenomen med større grad av gitthet, skal kunne fremtre, nettopp ved at intensjonen (vår evne til å forutse) ikke oppfylles men «satureres» av en uventet gave.⁶⁵¹ Her er vi tilbake til ideen om det usette som uforutsett.

⁶⁴⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 33.

⁶⁴⁸ Rudolf Otto, *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (Breslau: Trewendt & Granier, 1920) 14ff. Og 28ff.

⁶⁴⁹ Her er det også paralleller mellom Marions saturerte fenomen og det sublime hos tenkere som Edmund Burke og Immanuel Kant. Se Phillip Shaw, *The Sublime* (New York: Routledge, 2006). Marion er ikke opptatt av denne parallellen i *The Crossing of the Visible*, men nevner den i *In Excess*. Se Fritz, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», 423.

⁶⁵⁰ Se oversetterens kommentar i note 5, i Marion, *The Crossing of the Visible*, 93.

⁶⁵¹ John Caputo og Michael J. Scalon, «Apology for the Impossible: Religion and Postmodernism», i *God, The Gift and Postmodernism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1999) 6. Red: John Caputo og Michael J. Scalon.

For det tredje må vi understreke det vi allerede har sagt om grunnanliggendet i Marions og Derridas visualitetstenkning. Når Marion skriver at bildet eller ikonet ikke lar seg konsumere av oss, som om det var et slags bytte, er dette svært likt en definisjon Derrida gav av kunst og skjønnhet i intervjuet fra 1994.

We speak of beauty in front of something that is at once desirable and inaccessible; something that speaks to me, that calls me, but at the same time tells me it is inaccessible. ... Thus I can't consume it – it isn't consumable; it's a work of art. That's the definition of a work of art, that it is not consumable. Beauty is something that awakens my desire saying «you will not consume me».⁶⁵²

Her finner vi igjen dynamikken fra Marion: Skjønnheten kaller betrakteren til seg ved å vekke hans begjær, samtidig som den markerer avstand og en slags ikke-possessivitet. Derrida på sin side, peker på avstanden mellom betrakter og kunstverk – en avstand som gjør verket ikke-konsumerbart.

Hos Marion gjelder denne ikoniske avgrensning mot idolisering ikke bare for betrakteren. Han gir også en lengre refleksjon om avstanden mellom verk og maler.⁶⁵³ Ingen som med rette bærer tittelen «maler» vil forsøke å få kontroll over maleriet som om det var et objekt. En ekte maler vet ikke fullt ut hva han maler. «The whole mastery consists, precisely, in ultimately letting the unseen burst into the visible by surprise, unpredictably».⁶⁵⁴ Det øyeblikk det usette bryter gjennom synlighetens «overflate», er også det øyeblikk maleriet frigjør seg fra maleren som «vokter» denne overgangen. Hvis maleriet derimot skulle forbli tro mot maleren, ville det miste den herlighet det har i kraft å være mirakuløst reddet fra det usette, sier Marion. Det ville simpelthen reduseres til et blott og bart objekt, «ordered to the agreeable and

⁶⁵² Derrida, i intervjuet i Brunette & Wills (1994) 23.

⁶⁵³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 31ff.

⁶⁵⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 32.

convenient vision for consumption».⁶⁵⁵ Igjen ser vi parallellen til Derridas utsagn ovenfor – det genuine maleriet sier «you will not consume me». Middelmådige kunstnere (*les artistes d'agrément*) som søker å behage sitt publikum, lar sitt eget blikk dominere det synlige, og reproducerer dypest sett seg selv i maleriet – som idol, «reducing it to their mesure».⁶⁵⁶ Maleren som ser det usette og lar det bryte frem i det synlige, har derimot «gitt slipp» på en måte som åpner for det uventede. Maleriet oppfyller også da både malerens og betrakterens forventning, men nettopp gjennom overskridelse, ved å overraske blikket. Dette kjennetegner ekte malerkunst: «Its reality [*effectivité*] does not accomplish an already-defined possibility; it opens up a possibility to that point not anticipated, unthinkable, impossible».⁶⁵⁷

Begrepet om «det umulige» er viktig i Marions fenomenologi om det visuelle. John Caputo og Michael J. Scalon peker på begrepet om «det umulige» som et fellestrekk ved måten Derrida og Marion (på hver sin måte) søker å utvide fenomenologien og radikaliserer Husserl.⁶⁵⁸ Både Marion og Derrida mener det ettermoderne gir mulighet for en diskurs som går utover opplysningstidens programmering av hva som er mulig, og gir dermed åpning for en religiøs diskurs, for «religious imagination» og det som ikke kan forhåndsberegnes. Både i Marions kritikk av modernitetens «opplysning» og i Derridas «nye opplysning» inngår en gjenreisning av det umuliges gode navn og rykte. Det umulige er det Derrida kalte *l'invention de l'autre*, det andres komme, «the coming of what we did not see coming». Det umulige er en «apori», det vil si en «ikke-passasje», et sted man går uten at det finnes noen vei.⁶⁵⁹ Caputo og Scalon skriver:

⁶⁵⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 32.

⁶⁵⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 32.

⁶⁵⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 32.

⁶⁵⁸ John Caputo og Michael J. Scalon, «Apology for the Impossible», 2ff. Se også John Caputo, «Derrida and Marion. Two Husserlian Revolutions», i *Religious Experience and the End of Metaphysics*, red: Jeffrey Bloechl (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press 2003) 119-134. Begrepet går i denne sammenheng tilbake til Søren Kierkegaards kritikk av Kants metafysikk, se David Tracey, «Postmodernity and the Return of God as the Impossible», i *Systematic Theology: Roman Catholic Perspectives* (Minneapolis: Fortress Press, 2011) 124-127.

⁶⁵⁹ Av *a-poros*, som har ikke-vei som primærbetydning. Se Carl Berg, *Græsk-dansk ordbok* (København: Gyldendal, 1885) 89.

For Marion it is a matter of releasing an excess of givenness beyond the limits of any concept to conceive of or of any word to name it, a givenness that saturates any subjective condition or precondition that would contain its overflow or pre-delineate its possibility. For Derrida, the impossible is the stuff of a faith or a desire with which we *begin*, which set us in motion. We have always to do with what is *always yet to be given*, a givenness to come

660
...

I Marions fenomenologi om det synlige er nettopp aporien avgjørende. Kunstneren må gå der det ikke finnes noen opptråkket vei, for å frembringe det usettes «utbrudd» i det synlige – og en tilsvarende hengivelse kreves fra den betrakter som virkelig vil se. Dette perspektivet utdyper Marion i de siste to kapitlene av *The Crossing of the Visible*. Begrepet om intensjon og forventning reverseres ved at ikonet erstatter vår forventning med dets egen – «its aim toward us – in place of ours toward it». Den eneste måten å skue herligheten i maleriets frembrudd i det synlige på, er å la seg overraske. Maleriet tar bort det slitne og selvtilfredse i blikket, tar bort vårt tamme begjær, for å gi oss et rent begjær som ser på en annen måte, «something other than what we expected but would never be able to see and await».⁶⁶¹

Om vi går tilbake til spørsmålet om malerens kall, kan vi spørre: hvordan åpner maleren opp for det umulige? Marion trekker igjen parallellen til billedhuggeren, som (ifølge tradisjonell oppfatning) nøyer seg med å fjerne steinmassen som hindrer formen i å fremtre; og sier at maleren på samme måte eliminerer linjene og fargene som ved deres vilkårlighet dekker «the sudden autonomous appearance of the unseen».⁶⁶² Det usette må selv bryte gjennom. Malerens oppgave er å føle seg frem, slik en blind mann føler seg frem med staven sin. Han må føle seg frem med penselen, føle konturene av det usette. Maleren føler seg frem blant de mange geometrisk mulige linjer – som alle er riktige og mulige – for å gi plass til «the one that obeys an

⁶⁶⁰ John Caputo og Michael J. Scalon, «Apology for the Impossible», 8.

⁶⁶¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 32-33.

⁶⁶² Marion, *The Crossing of the Visible*, 36.

indisputable aesthetic necessity». ⁶⁶³ Maleren senser presset eller trykket fra det usette, men det er ikke han som velger den formen som skal fremtre. Han lar den fremtre. Som vi så ovenfor, beskriver Marion malerens holdning som «passive receptivity», i motsetning til «plastic intentiveness». ⁶⁶⁴

Denne passiviteten er ikke nødvendigvis ikke-aktiv. Maleren er ikke en oppfinner, men må like fullt lete etter «sporene». Når den ekte maleren (Marion bruker igjen El Greco og Caravaggio som forbilder) skisserer et ansikt, reproducerer han ikke en allerede tilgjengelig form. Kreativiteten er likevel ikke tilfeldig, men følger sporene av noe som aldri har vært skissert før, «traces of what has never before passed there, visible traces, not of an anterior visible but of the unseen as such – traces of the invisible (*des traces de l'invisible*)». Det er ikke helt enkelt å gripe hva Marion sikter til med disse sporene som både er synlige og usynlige. Den kan være en henspilling på Derridas verk *De blindes memoarer*, hvor «spor» er et viktig begrep. Der blir *la trace* en sentral metafor for spillet mellom det synlige og usynlige. ⁶⁶⁵ Derrida sikter ikke først og fremst til malerens kreativitet, men til tolkning av bilder. En utdypning av tanken vi møtte ovenfor: Sporet i bildet blir et *tegn* som ikke viser til noe transcendent utenfor bildet. Heller ikke er bildets mening gitt som nærvær i bildet; men altså i spillet mellom nærvær og fravær: Meningen er «always a trace of an absence, of what cannot be seen». ⁶⁶⁶ Marion tenker dette mer visuelt. Det kan se ut som han henspiller på den kristne idélæren han finner hos Dionysius og andre kirkefedre i den alexandrinske tradisjon. Sporene kan i så fall tenkes som skapermønstre som maleren kan oppdage og delta aktivt og nyskapende gjennom.

⁶⁶³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 36.

⁶⁶⁴ Det er sannsynlig at Marion i denne sammenheng drar veksler på Jacques Maritains kunstfilosofi og tanken om «creative intuition». Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (New York: Pantho, 1953) 106ff. og 209ff. Se også Jacques Maritain, *Art and scholasticism: with other essays* (New York: Scribner's, 1939) 63, hvor Maritain skriver at den skapende kunstner ikke etterligner Guds skapelse, men viderefører den. Om likhetene mellom Balthasars estetikk (som vi har sett influerte Marion) og Maritains kunsttenkning, se Aidan Nichols, *Redeeming beauty: soundings in sacral aesthetics*, 57.

⁶⁶⁵ Jacques Derrida: *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago & London: Chicago University Press, 1993). (Originaltittel: *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, 1990.) Se også Bente Granaas Hansen, *Jacques Derridas kritikk av tegnbegrepet* (Universitetet i Oslo 1992) 58.

⁶⁶⁶ Emerling, Emerling, *Theory for Art History*, 141.

Marion bruker en annen og mer talende metafor for det jeg har kalt det usynliges «frembrudd» i det synlige. Dette frembruddet er som det vulkanske utbruddet av lava, fra jordens skjulte krefter frem i dagslyset. Vulkanmetaforen ble brukt av Romantikkenes kunstteoretikere, hvor kunsten ble forstått som uttrykk for kunstenerens indre liv.⁶⁶⁷ I likhet med Marion, vektla man autentisitet og så det som et mål å skape noe «som ikke før var sett». Men vulkanmetaforen får en annen mening hos Marion, idet kunstneren mer ses som medium enn skaperkilde for det vulkanske frembruddet. «... the magma of the unseen seeps out from the folds that, from the inside, take shape in the frame of painting, rising to its surface like the fossils deposited by a torrent of lava».⁶⁶⁸ Maleren ses som det usettes seismograf – og samtidig noe langt mer enn det, ettersom det er han som legger til rette for frembruddet av det usette. Igjen understrekes det uforutsette i denne kreative prosessen. Maleren leter, passivt mottakende, og beveger penselen imot alle forutsigelser og forventninger. Han erkjenner på en sanselig måte det plutselige frembruddet eller gjennombruddet av det usette, og det ville vært «ureligiøst» av maleren å tilskrive dette en fornuftig årsak eller et motiv, sier Marion. Å male sannferdig er å male «imot motiv» (*contre le motif*), aldri på grunnlag av et motiv.⁶⁶⁹ Igjen søker Marion å finne en alternativ modell til ideen om maleren som reproduzent eller imitator. En kraftfull passasje fra *The Crossing of the Visible* utdyper dette spillet, og bringer oss nærmere en forståelse av Marions begrep om det usette:

The lines and shapes mark the traces that have never before been sketched, traces that has never before passed there, visible traces, not of an anterior visible but of the unseen as such – traces of the invisible. The painting opens the stigmata of the unseen: like scars, half-healed wounds of fractures imposed upon the natural screen of the visible again virgin, not according to

⁶⁶⁷ Gunnar Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: tendensar i norsk samtidskunst etter 1900* (Oslo: Samlaget, 2014) 29. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* New York: Norton, 1953) 57ff.

⁶⁶⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 36.

⁶⁶⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 37.

external or preexisting models, but by the obscure game of forces that gives birth to the unseen.⁶⁷⁰

Det usette presser seg så å si hen mot det synlige, og maleriet åpner for det usettes frembrudd. Den synlighet som da fremtrer i maleriet er «jomfruelig», en helt ny synlighet. Disse stigmata fra det usette i det synlige betegner Marion som «ektyper» (*ectypes*).⁶⁷¹ Med det understreker han at de ikke er (erke-)typer, forbilder. Ektypene er malt av maleren, ikke ut fra ytre inntrykk, men mediert gjennom indre inntrykk. Han omtaler gjennombruddet som en (gjen-)oppstandelse: «The ectype, this miracle of the visible, is resurrected from the heart of this fund [*du fond du fonds*].⁶⁷² På denne måten, og gjennom disse ektypene fremtrer maleriet på egne premisser (*à partir de lui-même*). Maleriet blir nærmest subjekt i den kreative prosessen – det er et symbol for seg selv sier Marion, og «autonom norm» i det synlige.

Ektypene er det som har steget til overflaten, synlighetens overflate; mens det usette som sådan forblir usett. Kan man likevel finne uttrykk for det usette i maleriets synlighet? For å svare på dette, bringer Marion inn begrepet «bakgrunn». Bakgrunnen (*le fond*) i maleriet (som Marion også forklarer med det latinske *fundus*, som betyr «bunn» eller «grunn»⁶⁷³) befinner seg så å si mellom det usette som sådan og de rent synlige ektypene. Den er grensen til det usette. *Le fund* er det usette sett fra det synliges ståsted, sier Marion. Han viser her til El Grecos bilder *Laokoon* (1610) og *Utsikt over Toledo* (1597-99), hvor bakgrunnen ifølge Marion ikke viser oss noe, men vitner om at det er fra det uviselige selv ektypene bryter frem.⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 36-37.

⁶⁷¹ Se Tomas Alferi, som påpeker at Marions «éctype» går tilbake til det latinske *ectypus* og det greske *ektypos*, som betyr «noe fremragende». Alferi mener at Marion henter begrepet fra Jean-Pierre Lacaumonties kunstfilosofi. Alferi, *Kunst als Ernstfall von Wahrnehmung: Kunsttheoretische und religionsdidaktische Studien*.

⁶⁷² Marion, *The Crossing of the Visible*, 39.

⁶⁷³ Se «Fundus» i Asgut Steinnes og Eirik Vandvik, *Latinsk ordbok* (Oslo: Det norske samlaget 1965).

⁶⁷⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 38. *Lakoon* (1610): Olje på lerret, 142 x 193 cm; National Gallery of Art, Washington. *Utsikt over Toledo* (1597-99): Olje på lerret, 121 x 109 cm; Metropolitan Museum of Art, New York.



Ektypene ser ut til å være ensbetydende med de konturene Marion viste til ovenfor, konturene som maleren leter seg frem til, og som fremtrer fra bakgrunnen. Bakgrunnen i *Utsikt over Toledo* viser oss ingenting av byen Toledo, sier Marion, men den markerer den «plutselige fremtreden» av det som er blitt synlig, og at det er fra denne uviselighetens bakgrunn ektypene fremtrer.⁶⁷⁵



⁶⁷⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 38.

I El Grecos *Jomfruens opptakelse i himmelen* (1577) uttrykkes det samme på en annen måte enn i *Laokoon* og *Utsikt over Toledo*.⁶⁷⁶ Bakgrunnen vitner om opptakelsen som veien inn i herligheten. «The assumption of the Virgin really accomplishes the assumption of the visible because these ectypes triumph over the unseen by escaping from the background».⁶⁷⁷

Marions begreper «bakgrunn» og «ektyper», og disse bildeeksemplene, sikter mot en utbrodering av hans nøkkelidé om en tilsynekomst av det usette i det synlige hvor det usynlige forblir usynlig. Han understreker at det latinske *fundus* har karakter av noe skjult, en urgrunn eller et underjordisk reservat – det usettes reservat.⁶⁷⁸ Likeså viser han til Aristoteles' begrep *fyxis* som på samme tid er det som «stjeler» all synlighet og strekker seg mot den etterlengtede formen. Bakgrunnen har den samme dualiteten i seg. Ektyperne trer ut av det usette og fremtrer i det synlige, mens det usette fortsatt lar seg se – eller snarere ane – i bakgrunnen.

Er så denne avstanden mellom det usette og det synlige fremstilt i form av perspektiv? Ja, svarer Marion – og det på minst én måte. Den gradvise fremstilling av synlighet organiseres ved hjelp av perspektivet og gir maleriet dets essensielle dybde. På denne måten krysser det usette og det synlige hverandre. Men fremfor alt er det her tale om et «omvendt perspektiv», et «kontraperspektiv» (*contre-perspective*). Dette omvendte perspektivet kan man ane i *Jomfruens opptakelse i himmelen*.⁶⁷⁹ Det vil si et perspektiv som ikke lenger bestemmes ut fra betrakterens blikk, men ut fra bakgrunnen og ektypens frembrudd fra denne. Det er altså ikke lenger snakk om en reproduksjon på lerretet av harmløse og tilgjengelige objekter av det som er sett tidligere, men en dramatisk representasjon av en åpning utover fra det skjulte mørket, hvor det usette støter det uforutsette (*l'imprévu*) ut fra dets mørke. I og med åpningen eller åpningens

⁶⁷⁶ *Jomfruens opptakelse i himmelen* (1577): Olje på lerret, 401 x 229 cm; Art Institute, Chicago.

⁶⁷⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 38-39.

⁶⁷⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 38.

⁶⁷⁹ El Greco var uttalt inspirert av greske ikonmalerier – både i sine portrett og landskapsmalerier. Se Robert Byron og David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting: A history of Colour, Form, and Iconography, illustrated from the Paintings of Mistra and Mounth Athos, of Giotto and Duccio, and of El Greco* New York: Hacker, 1968) 187-212.

øyeblikk, slår ektyperne ut det usette og uforutsette, og bildet undergraves og snus (*submergée et subvertie du tableau*). Noe uforutsett har inntrått, og både bildet og vi som betraktere hadde ventet alt annet enn dette, sier Marion.⁶⁸⁰ Vi ser at gruppen øverst i bildet beveger seg mot oss. Jomfruen selv befinner seg halveis utenfor resten av motivet, på vei inn i betrakterens rom. Og nå finnes forsvinningspunktet ikke i bildets bakgrunn, men på overflaten, eller retttere i vårt blikk. «The painting offers to our terrified eyes the spectacle of a wall of the unseen, which cracks under the same pressure of the desire to appear. The flood of the visible overcomes us».⁶⁸¹ Slik forsøker Marion å beskrive «the crossing of the visible», det øyeblikket det usynlige inntreer i det synlige. Han snakker om skapelsesøyeblikket, hvordan maleren lar det usette fremtre, og hva som skjer når betrakteren senere ser på maleriet på en måte hvor blikkene utveksles. Hvordan kan det skje?

⁶⁸⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 40.

⁶⁸¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 40.



Her bruker Marion et begrep fra musikken, og snakker om bildets *rytme* som betrakteren må ta del i for å se:

Far from remaining inert under the watch of the gaze, the painting imposes its internal rhythm upon the spectator, who must follow it and adapt to it – as a dancer follows the rhythm of a musical piece.⁶⁸²

Igjen snakker Marion om et (stille) kall fra bildet til betrakteren, om at betrakteren må hengi seg til svingningene mellom ektypene og bakgrunnen for å kunne se. Her bruker han en formulering vi kjenner fra *The Idol and Distance*, om at betrakteren selv må

⁶⁸² Marion, *The Crossing of the Visible*, 42.

«kryse avstanden», det vi si avstanden mellom det synlige og usynlige som er selve livgrunnlaget for bildet selv. Vi husker fra slutten av kapittel 6 at Dionysius bruker samme formulering om den åndelige oppstigningen. Marion sier at bildet *frembringer* blikket vårt. Maleriet gir blikket mulighet til denne overskridelsen. Derfor handler dette ikke så mye om å lære å se bilder, «as that the painting, by having given itself, teaches us to see it».⁶⁸³ Maleriet lærer oss å se på en annen måte. Daglig utsettes vi for en rekke synlige fenomen uten at de lenger får oss til å stoppe opp; vi ser enkle tidligere sette synligheter (*visibles*), objekt som vi derfor håndterer. Men maleriet kan utfri blikket fra denne håndteringen, fordi maleriet puster inn avstanden (*l'espere la distance*) mellom det usette og det synlige før det presenterer et helt nytt synlig fenomen. Ved å vise oss et nytt fenomen (og noen ganger uten å vise oss noe i det hele tatt) frir maleriet blikket fra objektets makt. «The painting confronts us with a nonobject, unavailable, unmanageable, unable to be (re)produced, unable to be mastered».⁶⁸⁴ Dette utdypes i bokens første kapittel, som vi snart skal se.

Her reaktiveres begrepet om avstand, slik vi husker det fra Dionysius-utlegningen i *The Idol and Distance* sammen med tanken om maleriet som «ikke-objekt». Dette er det samme begrepet som Marion brukte for å beskrive *det Gode* (Dionysius' primære navn for Gud) i foredraget «In the name».⁶⁸⁵ I møte med maleriet, handler det om å lære fra maleriet å se et ikke-objekt – eller et kontraobjekt (*contre-objet*). Denne læringsprosessen faller utenfor estetikken og handler dypest sett om en «rensing» (*purification du regard*) av blikket som sådan. I maleriet som kontraobjekt ser vi en ny og frisk verden, sier Marion, og siterer Paul Cézanne: «To give the image of what we see, by forgetting all that has appeared before us».⁶⁸⁶ Henvisningen til Cézanne er interessant med tanke på at han i sine landskapsbilder eksperimenterte med et perspektiv som har fellestrekk med det omvendte (eller «invert») perspektivet. Hos Cézanne ser vi ikke inn i bildet, han oppøser formene på en måte som gjør at de beveger seg hen mot oss. Dermed aktiveres bildene på en annen måte, og legger opp til

⁶⁸³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 42.

⁶⁸⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 42.

⁶⁸⁵ Marion, «In the Name», 32.

⁶⁸⁶ Paul Cézanne, i *Conversation avec Cézanne*; red: P. M. Doran (Paris: Macula 1978) 113.

et dialogisk blikk. Hos Marion finner vi igjen det samme i tanken om «undoing perspective».⁶⁸⁷

Bildet gir seg altså til oss, og vi ser bildet i samme grad som vi lar det komme til syne. Dette er en grunnleggende innsikt hos Marion: «... it is given to us insofar as it is welcomed». «To see is to receive, since to appear is to give (itself) to be seen». For å motta, er det helt grunnleggende å se at det er bildet selv som gir seg (*se donne*). Det er et samsvar mellom bildets fremtreden i det synlige. Bildet, og ikke kunstneren, er det som lar det usette komme til syne. Marion omtaler skaperakten på samme måte som synsakten: «To paint means: to await a donation». Tilsvarende er det «å se» det samme som å «vente en gave». Den avventende holdningen beskriver Marion som en «overgivelse»: «... surrendering itself to it and according to the measure by which it demands to be received».⁶⁸⁸ Dette korresponderer med det Marion så (i *The Idol and Distance*) som det grunnleggende prinsippet i Dionysius' tilnærming til det guddommelige som ikke-objekt: å forstå de guddommelige ting på guddommelig vis, å anerkjenne åpenbaringen som gitt gudstale som først i andre omgang kan språkliggjøres av mennesker – og da nettopp i samsvar med åpenbaringsens form. I møte med bilder tilsvares dette hos Marion med tanken om å følge den «rytme» bildet allerede har gitt betrakteren.

I boken *In Excess: Studies of Saturated Phenomena* (2002) utdyper Marion sitt anliggende med å si at det kreves en stadig endring av blikket hos betrakteren. Man må avstå fra den endelige tolkning av bildet, fordi bildet aldri kan ses en gang for alle, det må stadig ses på ny og på ny. «The painting cannot be seen in a single instance; it must be reseen in order to appear, because it appears according to the phenomenality of the

⁶⁸⁷ Se Boris V. Rauschenbach, «Perceptual Perspective and Cezanne's Landscapes», i *Leonardo* Vol. 15, no 1 (Winter, 1982), 28-33. Hans-Georg Gadamer, «The Relevance of the Beautiful», og «The Speechless Image», begge i *The Relevance of the Beautiful and other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) 7f. Og 87f.

⁶⁸⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 44.

saturated phenomenon». ⁶⁸⁹ Denne avventende holdningen til fenomenet som skal gi selv selv, har tydelige likheter med Derridas begrep *l'avenir* (det som kommer) og hans neologisme *différance*. Derrida endret e'en i det franske différence – som betyr differanse eller avstand – til en a. Og har på denne måten fått inn et tidsmoment i denne termen. Différance sikter dermed både til avstand og en ventende holdning, en avståen fra tolkning. ⁶⁹⁰

Avslutningsvis i dette kapitlet gjør Marion en fenomenologisk markering. Når det synlige gir seg å bli sett, sier han, er ikke dette det samme som å motta en åpenbaring. I møte med et ekte maleri og dets formidling av det uforutsette (*l'imprévisible*), står vi snarere overfor det han kaller «det usettes hemmelighet», dette at det usette gir seg selv. ⁶⁹¹ I kapitlets siste, konkluderende setning slår Marion over i en mer religiøs terminologi:

Before even the last of paintings, it is thus necessary to avert one's eyes, in order to venerate what gives itself there. Only then can we raise them, with a slow respect, to that One that gives what is given [*Ce que donne ce qui se donne*]. And then finally to wait to see what gives.

Ender kapitlet i teologien, i anerkjennelsen av den Éne, det vil si Gud i Dionysius' terminologi – eller ender det kun i en åpning for det saturerte fenomen? Marion ser selv ut til å la det forbli et åpent spørsmål.

⁶⁸⁹ Jean-Luc Marion, *In Excess: Studies of Saturated Phenomena* (New York: Fordham University Press 2002) 70. Se Shane Mackinlays kommentar til dette stedet i Mackinlay, *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics*, 128-129.

⁶⁹⁰ Se Derridas drøfting av dette begrepet i Jacques Derrida: *Dekonstruksjon: klassiske tekster i utvalg*. Oslo: Spartacus, 2006.

⁶⁹¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 45.

Det usynlige i det synlige

I bokens første kapittel, som har fått overskriften «The Crossing of the Visible and the Invisible», stiller Marion igjen spørsmålet hvordan vi kan oppdage det usynlige i det synlige – slik vi gjør når vi elsker noen – selv om det ikke kan fikseres som objekt.⁶⁹² Marions svar er for det første at vi må trenge bak «det første synlige». Dette er et viktig begrep i hans fenomenologi. La oss se nærmere på hva det innebærer.

Marion tar utgangspunkt i et avgjørende kjennetegn ved maleriets synlighet, nemlig *perspektivet*. Selv om ikonmaleriet er paradigmatisk for den holdning Marion ønsker å fremheve, starter han med en gjennomgang av annen malerkunst, fra Rafael, Van Eyck og Dürer, til Monet, Cézanne og Rothko.⁶⁹³ Denne bakgrunnen skal tydeliggjøre ikonet som forbilde, samtidig som ikonet og den ikoniske betraktningen kaster lys tilbake på ikke-objektiverende måter å nærme seg alle typer bilder og visualitet på. Med Marions fremheving av ikonet som paradigme, skulle man kanskje vente en ensidig kritikk av perspektivet i malerkunsten, men så er ikke tilfellet. Perspektivet er positivt fremstilt, som noe uunnværlig, noe som går langt utover en historisk situert bildeteori. Marion ser perspektivet som «a fundamental role of the gaze [*la vue*], without which we would never see the world».⁶⁹⁴ Uten perspektivet ville det vi ser for våre øyne være både ugjennomtrengelig og uforståelig.⁶⁹⁵ Marion beskriver betrakterens erfaring av forholdet mellom synlig og usynlig som «taking perspective». Dette uttrykket beskriver måten det usynlige formidles inn i det synlige på, en bevegelse som alltid utspiller seg når vi ser på bilder: «The eye sets itself straight [*se détrompe*] by refusing to give in to the appearance of the painting as a mere *tabula rasa*, a spatial object among others, in order to see, by an invisible transpiercing, nothing less than a world».⁶⁹⁶

⁶⁹² «La Croisée du Visible et de L'Invisible» ble opprinnelig publisert i Alain Bofand, Gerhard Larbot og Jean-Luc Marion, *Trois Essais sur la Perspective* (Paris: Éd.de la Différence, 1985).

⁶⁹³ Rafael (1483-1520); Jan Van Eyck (1390-1440); Albrecht Dürer (1471-1528); Claude Monet (1840-1926); Cézanne (1839-1906); og Mark Rothko (1903-1970).

⁶⁹⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 4.

⁶⁹⁵ Se Tins kommentar til dette i Tin, «*Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology*», 865.

⁶⁹⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 11.

Marions idé om at betrakteren skaper eller «tar perspektiv», er fremstilt som et alternativ til Husserls fenomenologi om intensjonaliteten (se innledningen, kapittel 1). På samme måte som objektet der er resultat av en frembringelse av erfaring fra den menneskelige intensjonaliteten, er det syn man får i lys av perspektivet resultat av «the production of the visible by the invisible», sier Marion.⁶⁹⁷ I en kommentar til Marion, skriver Kimberly Jackson at det visuelle bildet vi ser, har lite å gjøre med malingen på lerretet og langt mer å gjøre med prosessen hvor bevisstheten og dens blikk inngir disse malingsstrøkene dybde, kontekst og mening.⁶⁹⁸ Marion utvider det kunsthistoriske perspektivbegrepet ytterligere med en henvisning til Nietzsches begrep om *radikal perspektivisme*, hvor perspektivet blir uløselig knyttet til det hermeneutiske, til tolkning.⁶⁹⁹ Bildet har – i likhet med verden rundt oss – en rekke fortolkningsperspektiver, og perspektivet som betrakterens eller fortolkerens blikk er med å frembringe er nettopp det som skaper fenomenets fenomenalitet. «Intentionality sees its object through the lived experiences [*les vécus*] – perspective crosses the visible to the invisible – in order to see all the more».⁷⁰⁰ Når vi ser et bilde, leser vi det ut fra vår erfaringsbakgrunn, og ser derfor alltid noe mer enn det rent synlige.

Blikket innprenter altså det usynlige i det synlige, og Marion understreker gang på gang at dette ikke gjør det synlige mindre – men mer – synlig. «It is the invisible, and it alone, that renders the visible real».⁷⁰¹ Marion omtaler dette også som en oppløftelse [*relevé*] av det synlige, en oppløftelse som forløser synligheten. Han skriver:

The relief of the visble comes to it from the invisible, which lifts it by deepening and crossing it, to the point of uprooting it from the *humus* of flatness where one encounters only unidimensional perception. [...] From this the first paradox of perspective must be considered before every painting: the

⁶⁹⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 12.

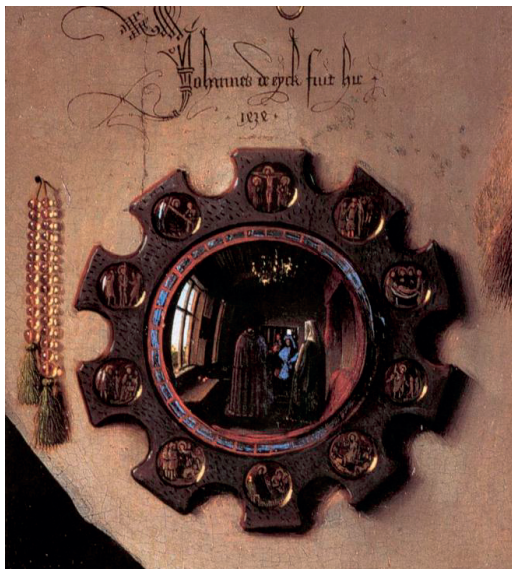
⁶⁹⁸ Jf. Kimberly Jackson, «The Resurrection of the Image», i *Theory, Culture and Society* 2009; Vol. 26 (5), 32-33.

⁶⁹⁹ Marion (2004) viser til Friedrich Nietzsche, *The Will to Power* (New York 1967) 304.

⁷⁰⁰ Marion (2004) 13.

⁷⁰¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 4.

visible increases in direct proportion to the invisible. The more the invisible is increased, the more the visible is deepened.⁷⁰²



Et av bildene Marion fremhever og kommenterer i denne sammenheng er Jan van Eycks «Portrett av Giovanni Arnolfini og hans kone» (1434).⁷⁰³ Vi er her vitne til Arnolfinis trolovelse, selve trolovelsesøyeblikket, hvor den unge kvinnen nettopp har lagt sin høyre hånd i mannens venstre, og hvor han skal til å legge sin høyre i hennes for å fullbyrde foreningen mellom dem. Bildet er kjent for den spesielle effekten som oppnås gjennom speilet på veggen bak det unge paret – en forlengelse og reversering av perspektivet hvor både mer av vinduet og de andre personene i rommet kommer til syne. I avsnittet før har Marion drøftet forholdet mellom det usynlige og det synlige i Raphaels «Jomfruens bryllup» fra 1504, hvor dette forholdet kommer til uttrykk på

⁷⁰² Marion (2004) 5.

⁷⁰³ «Portrett av Giovanni Arnolfini og hans kone» (1434): Olje på eik, 82 x 60 cm; National Gallery, London.

mer konvensjonelt vis gjennom en åpen dør like over selve bryllupsscenen: «... so that by the opening through a window that is ultimately unreal, everything visible opens unto the invisible».⁷⁰⁴ I renessansen brukes døren eller vinduet ofte på denne måten, men i dette bildet bruker van Eyck heller speileffekten.⁷⁰⁵ Dette på en måte som ikke bare åpner opp mot et tomrom eller mot evigheten, sier Marion. Speilet reduseres heller ikke kun til en sirkulering av betrakterens blikk. Speilet åpenbarer først de to hovedpersonene bakfra, «in such a way that we already see more than the first visible.»⁷⁰⁶ Dernest ser vi et vitne, som trolig er maleren selv. Det antydes gjennom skriften på veggen like over speilet: «Johannes de eyck fuit hic» (Johannes van Eyck var her). På denne måten åpenbares et rom som går forut for hovedmotivet, et rom som ikke hindrer speilet i å reflektere seg selv i speilet, sier Marion: «... thus marking the escape to infinity, [and] therefore it is the invisible that puts it in perspective». På denne måten konstruerer det usynlige det synlige, fordeler og beriker det.⁷⁰⁷ Som vi så i det lengre sitatet ovenfor, ser Marion dette som perspektivets særegne paradoks: «The visible increases in direct proportion to the invisible».⁷⁰⁸ Marion kunne trolig gjort enda mer ut av dette paradokset om han også hadde tatt i betraktning de ti småbildene som omkranser speilet, bilder med motiver fra Evangeliet.

Marion har altså et positivt syn på perspektivet i maleriet. Men målet er neste trinn i prosessen, et stadium som er nødvendig for å overskrive en objektiverende tilnærming til bilder – Marion kaller dette stadiet «undoing perspective». Både når blikket objektiverer og når det styres av perspektivet i bildet, oppstår en dragkamp om oppmerksomhet mellom det synlige og usynlige, sier Marion. Målet med en «undoing [of] perspective» er etableringen av en ny relasjon mellom det synlige og usynlige, hvor det er rom for begge. Dette oppnås hvis maleriet selv praktiserer en «innskriving»

⁷⁰⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 6-7.

⁷⁰⁵ Edgerton, *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*.

⁷⁰⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 7.

⁷⁰⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 7.

⁷⁰⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 10.

(*l'insertion*) av det usynlige i det synlige.⁷⁰⁹ Kroneksemplet på en slik praksis er ikonmaleriet, som ifølge Marion er forbilledlig på minst tre måter.

For det første (1) gir ikonet seg til kjenne, og kommer til syne, uten gjennom perspektivet. Ikonet anvender selvsagt en dybde dimensjon for å fremstille personer og hendelser;⁷¹⁰ men ikonets oppbygning er ikke avhengig av «the investment of space by the invisible».⁷¹¹ Her omtaler Marion det usynlige som en del av prinsippene for perspektivet i bildet – de usynlige prinsippene som strukturerer det naturalistiske i et bilde på ulike måter. I ikonet spiller det usynlige en langt mer fundamental rolle enn kun å skulle organisere det synlige; ikonet er slik noe mer enn «a simple choreographing of the visible». Det usynlige er satt i spill på et annet sted enn i perspektivet, og på en ganske annen måte.

Her er vi over i ikonets andre kjennetegn: Ikonet viser alltid et blikk som tilhører et menneskelig ansikt (2). Dette blikket er malt som et objekt, men er likevel ansiktets eget [*a en propre de regarder*]. Det ser mer enn det blir sett, sier Marion. Ikke bare fordi ikonet vanligvis fremstiller ansiktet sentralt og frontalt i bildet, men fordi det skuer mot betrakteren: «the gaze looks at, outside of the icon and in front of it, the believer who is taken through the icon of the saint, the Virgin, or Christ».⁷¹² Den som ber fremfor ikonet, skuer den hellige personen gjennom det malte blikket, og blikket til den usynlige helgenen skuer betrakterens usynlige blikk. Begge blikkene er dypest sett usynlige i denne «utvekslingen av blikk» (*l'échange des regards*), sier Marion. På hvilken måte samvirker så det synlige og usynlige i denne utvekslingen?

The invisible is neither devoted to itself nor devoted to the service of the visible, as in perspective. On the contrary, it is the visible that serves the

⁷⁰⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 19–20.

⁷¹⁰ Det er en utbredt misoppfatning om ikoner at de opphever det naturalistiske perspektivet fullstendig. For en interessant nyansering av dette synes, se Lars Gerdmar, *Ansikte mot ansikte. Om de heliga ikonerna* (Lund: Sekel, 2007).

⁷¹¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 20.

⁷¹² Marion, *The Crossing of the Visible*, 20.

invisible, from which the real play outside of every painting, in the end is freely exercised: the exchange of crossed [*croisé*] gazes ...⁷¹³

Selve utvekslingen av blick er altså usynlig i seg selv, og utspiller seg i en viss forstand utenfor bildet (noe som gjelder for alle typer malerier, ifølge Marion). Man kan ikke se et annet menneskes øyne, påpeker Marion. Vi ser den andres iris osv, men ikke blikket, for det utgår gjennom pupillen. Blikket alene er ikke virkelig (*réel*), sier han. Denne noe overraskende formuleringen sikter trolig til at blikket ikke kan situeres rent synlig på en punktuell måte. Han sier også at blikkets uvirkelige rom (*vide irréal*) fascinerer oss, fascinerer som kilde til det usynlige i det synlige. Det er ikke helt enkelt å vite hva Marion mener med det siste. Men ideen om fascinasjon følges opp med et begrep som står sentralt i Marions forfatterskap, tanken om utveksling av mening og utveksling av blick som noe *erotisk*. Her viser han særlig til sin bok *Prolégomènes à la charité* fra 1991.⁷¹⁴ «The exchanges of gazes (the one aiming in the way of prayer, the other in the way of benediction), in effect by crossing the visible, opens up to an extremely erotic face-to-face relation: two invisible gazes crossing themselves through the visible witness of their bodies».⁷¹⁵

Her (3) er vi tilbake til utgangspunktet, nemlig nødvendigheten av at maleriet «innskriver» det usynlige i det synlige. Her trekker han parallellen til *suprematismen* som evner det samme gjennom sine eksperimenteringer med kvadratet, og påpeker at ikonets innskriving er enda mer radikal enn suprematismens kvadrat.⁷¹⁶ Og Marion anvender et begrep for ikonet som vi kjenner igjen fra forrige kapittel, i tekstene om Gud som saturert fenomen – ikonet som «ikke-objekt». I møte med ikonet må vi

⁷¹³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 20-21.

⁷¹⁴ Marion har gjort lite ut av dette temaet i sin lesning av Dionysius, men har senere skrevet boken *Le Phénomène érotique* (2003). Engelsk oversettelse: *The Erotic Phenomenon* (University Of Chicago Press, 2008). Han tar tematikken opp igjen i sin monografi om Augustin: *Au lieu de soi, l'approche de saint Augustin* (2008). Engelsk: *In the Self's Place: The Approach of Saint Augustine* (Stanford University Press, 2012). Selv viser han her til sin bok *Prolégomènes à la charité* (Paris 1991), 107ff. Engelsk: *Prolegomena to Charity* (Fordham University Press, 2002).

⁷¹⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 21.

⁷¹⁶ Suprematismen er en kunstbevegelse som ble grunnlagt av Kasimir Malevitsj i 1915. Malerne i denne bevegelsen var opptatt av geometriske former som firkanter og sirkler. Miroslav Lamac og Juri Padrta, «The Idea of Suprematism», i utstillingskatalogen *Kasimir Malevitsch zum 100. Geburtstag* (Köln: Galerie Gmurzynka, 1978).

følgelig lære å se lerretet som nærværet av et ikke-objekt, sier Marion.⁷¹⁷ Ikonet blir et ikke-objekt nettopp gjennom reverseringen av blikket. Ikonet «withdraws itself from the objectivity of a spectacle dependent upon consciousness by overturning the relation between the spectator and the spectacle».⁷¹⁸ Denne reverseringen eller omveltningen er interessant på flere måter, og går utover den opplagte anknytningen til klassisk ikonteologi om det omvendte perspektiv eller omvendte blikk.

For Marion er det avgjørende at ikonets blikk er noe gitt, noe som gir seg selv å bli sett. Dette er den samme gavelogikken som vi så ham utlede fra *Corpus Areopagiticum* i *The Idol and Distance* og i «How to avoid speaking». Kapitlet vi nettopp har drøftet, konkluderer slik: «In painting, as elsewhere, the invisible is received but not produced».⁷¹⁹ På samme måte som det er paralleller mellom måten det usynlige fremtrer på, er det paralleller mellom ulike former for saturerte fenomen, det være seg teologiske eller estetiske fenomen: de fremtrer som gaver, og gjennom en selvhengivende bevegelse som går forrut for mottakerens mottakelse. Ikonets blikk er primært, og blir nærmest en parallell til gudstalens primat i *Corpus Areopagiticum*. Vi husker fra kapittel 4 og 6 at den primære gudstalen, avstanden, hos Dionysius «krever» en bestemt respons fra mottakeren, og et bestemt språk som nettopp etterligner symbolets «umiddelbarhet». Hvordan betrakteren skal nærme seg det fysiske ikonet ifølge Marion, skal vi se nærmere på nedenfor.

Ikonet som paradigme for ikonisk tilnærming til bilder

Både i tredje og fjerde kapittel av *The Crossing of the Visible* («The Blind at Shiloh» og «The prototype and the image») tydeliggjør Marion sin tenkning om ikonet som

⁷¹⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 21.

⁷¹⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 21.

⁷¹⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 23.

paradigme for en ikonisk tilnærming til bilder.⁷²⁰ Det er derfor naturlig å drøfte disse kapitlene samlet.

Tredje kapittel åpner med en refleksjon over bildets «frigjøring» i vår tid – dets pseudo-frigjøring fra originalen. Marion ser vår tids dyrking av bildet (i TV og andre nyere mediers 24-timersdekning) som en radikal reversering av platonismen, idet bildet blir viktigere enn virkeligheten. TV-skjermen produserer bilder uten å referere til en original eller til noe utenfor bildet, og blir slik – ifølge Marion – en skyggevirkelighet hvor betrakterens blick blir eneste målestokk.⁷²¹ Hva han mener med at TV ikke refererer til en original, er noe uklart. Men han ser ut til å tenke om bildet på TV-skjermen som et slags *simulacrum*, for å bruke den franske kulturteoretikeren Jean Baudrillards begrep. Det finnes ingen virkelighet til grunn for et tegn som brukes som et *simulacrum*, ifølge Baudrillard, bare flere nivåer av representasjon.⁷²² Marions prosjekt i denne sammenheng, er ikke en tilbakevending til en platonsk idélære eller bildeteori. Slik vi så ovenfor, er hans viktigste anliggende tvert i mot at en revaluering av det usynlige i kunsten nettopp løfter det synlige opp.⁷²³

Marion innleder med en refleksjon om hvordan den moderne frigjøringen av bildet gjør betrakteren til en som er på stadig jakt etter nytelsen ved det å se. Takket være teknologien kan betrakteren endelig gi etter for den «libido vivendi» (øyets lyst) som kirkefedrene avviste, sier Marion.⁷²⁴ En synets nytelse hvor alt kan ses, også det vi ikke skal og ikke tåler å se. Og viktigere for Marion: en synets lyst hvor vi ser uten å bli sett. Dette innebærer en bemektigelse av bildet fra blikkets side, hvor jeg ikke

⁷²⁰ «L'aveugle à Siloé: ou le report de l'image à son original» ble opprinnelig publisert i *Communio* no. XII, 6 (november-desember 1987) 17-34. Tittelen på dette kapitlet henspiller på fortellingen om den blinde ved Siloa-dammen i Joh 9, hvor tanken om to typer blindhet og to former for visjon tematiseres. Den blinde blir helbredet og seende, men får først senere se det usynlige i det synlige idet han tror at mennesket Jesus er Messias og Guds Sønn. «Le prototype de l'image» ble opprinnelig publisert i F. Boesflug og N. Lossy (red), *Nicée II, 787-1987: Douze siècles d'images religieuses* (Paris: Cerf, 1987) 451-470.

⁷²¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 46-47 og 50: «We live in the audiovisual epoch of history.» «The arrogance of the image is marked most notably by its televisual development (...).» Jf. Kimberly Jackson, «The Resurrection of the Image», i *Theory, Culture and Society* 2009; Vol. 26 (5), 32-33.

⁷²² Se Bodin, «'In i det gyllene dunklet'. Det sen- og postmoderna begåret etter ortodoksa ikoner», 30. I boken *Simulacres et simulation* fra 1985 tar også Baudrillard utgangspunkt i bysantinske ikoner, og ender opp i en drøfting av Disneyland som *simulacrum*, skriver Bodin.

⁷²³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 4f. og 50f.

⁷²⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 50.

eksponeres for «en annens blikk» (*regard d'autrui*). Betrakterens forhold til verden blir dermed pervertert og impotent, sier Marion. Når bildet ikke lenger viser til en original, blir bildet selv originalen, eller det Marion omtaler som en «pseudo-original» og «kontra-original». ⁷²⁵ Bildet viser til syvende og sist ikke til noe utover seg selv, det definerer seg selv og defineres som bilde idet det «går på luften». Følgelig inntreer en ny bildeoppfatning i vår audiovisuelle tidsepoke, ifølge Marion: Bildet tar originalens plass, og det som ikke ses, er heller ikke virkelig. Det er dette han mener med en «reversering av platonismen». Løsrevet fra originalen, fører ikke bildet egentlig til noen frigjøring, for det åpner ingen nye perspektiver, sier Marion. Det bekrefter heller en bestemt metafysisk situasjon; nemlig nihilisme. ⁷²⁶ Marion mener dette har vidtrekkende kulturelle konsekvenser. Den «libido vivendi», eller rene lysten til å se, hvor bildet kun tilsvare det rent synlige, fører til en oppfatning hvor alt reduseres til bilde – og bildet reduseres til en «ting» (*une chose*).

Marion vil utfordre tanken om at originalen er ikke-eksisterende kun fordi den ikke fremtrer synlig. ⁷²⁷ Igjen er hans undersøkelse fenomenologisk basert, idet den ikke fremholder *kravet* om en original, men åpner for en *mulig* original (*original possible*), og søker å legge til rette for at den mulige originalen som saturert fenomen skal kunne åpenbare seg. Er det faktum at originalen forblir usynlig tilstrekkelig grunn til å avskrive muligheten for en original, spør Marion. Eller kan det være at originalen definerer seg nettopp gjennom sin usynlighet – «by its irreducibility to its placement in an image»? Marion reflekterer videre rundt tre muligheter (1-3) for en slik prinsipiell usynlighet (*invisibilité principielle*).

(1) Kunnskap (*la connaissance*) formidles alltid gjennom bilder, sier Marion – det være seg sanselige eller intelligible bilder. Vi erkjenner ved å sette sammen ulike bilder til en helhet, en serie av bilder og begreper. ⁷²⁸ For å illustrere dette i relasjon til

⁷²⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 49 og 51.

⁷²⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 51.

⁷²⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 55ff.

⁷²⁸ Her er Marion på linje med kirkefedrenes og Dionysius' måte å tenke erkjennelse på, slik den også videreføres i middelalderens erkjennelsesteori. Det er også likheter mellom hans erkjennelsesoppfatning og den oppfatning vi finner innenfor nyere studier i «visuell retorikk», som peker på sammenhengen mellom

spørsmålet om en mulig usynlig original, viser Marion til vår betraktning av en terning eller kube. Vi ser aldri terningen som sådan, sier han. Men vi ser tre av sidene eller flatene, og ut fra disse (og i kombinasjon med vårt matematiske begrep om terningen) danner vi oss et bilde av helheten: terningen med dens seks flater. Her forblir altså tingens referent usynlig for meg, understreker Marion. Jeg ser bare sider av helheten, og på grunnlag av det utleder jeg helheten (*j'infère une totalité*) som aldri kan ses for det ytre, optiske øyet. Slik forholder vi oss i det daglige til verden rundt oss, i avstanden mellom det sette (*le vu*) og den usynlige original: «We live and we move not in the middle of what we see, but in relation – through what we see to what we don't see».⁷²⁹

Denne første muligheten for en usynlig original, deler Marion i to varianter (A og B). (A) For det første det vi ikke kan se som sådan eller i sin helhet, men som ved hjelp av flere perspektiv kan bli helt synlig – jf. eksemplet med terningen ovenfor. Dette kaller han «the potential visible, always invisible in actuality».⁷³⁰ For det andre (B) det som vi ser, men som ikke tilsvarer det vi sikter mot med blikket. Erfaringer av kjærlighet er det nærliggende eksemplet hos Marion, men han nevner også erfaringer av det sublimе og det skjønne. Felles for disse eksemplene er at det vi sikter mot i disse fenomenene, ikke kan reduseres til det vi faktisk ser, og ikke engang til det vi ønsket å erfare i dem. I motsetning til fenomen som terningen, rommet jeg befinner meg i osv, forblir det usynlige ved de siste fenomenene alltid usynlig i seg selv (*pour cela même*).

Den andre muligheten for en usynlig original (2) er knyttet til betraktningen av ansiktet. I ansiktet ser jeg en kontur, farger, et blick (*une allure*), form, ansiktstrekk

det optisk-visuelle og paravisuelle. Henning Laugerud, *Det hagioskopiske blikk: Bilder, syn og erkjennelse i høy- og senmiddelalderen* (Doktoravhandling, Bergen, 2005). Henning Laugerud: «Memory: The sensory materiality of belief and understanding in Late Medieval Europe», i *The Saturated Sensorium: Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, red: Henning Laugerud, Laura M. Skinnebach og Hans Henrik Lohfert Jørgensen (Aarhus: Aarhus University Press, kommer 2015). En takk til Henning Laugerud, som har latt meg lese manuskriptet før publikasjon. Se også Jens E. Kjeldsen, *Tale med bilder – tegne med ord. Det visuelle i antik retorikk og retorikken i det visuelle* (Oslo: Scandinavian Academic Press 2011) 14, 16 og 58-59. Også nyere forskning på hjernen, hukommelse og memoteknikk peker på disse sammenhengene mellom visuelle bilder og erkjennelse.

⁷²⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 55.

⁷³⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 55.

osv. Men alt dette er mindre viktig enn det jeg intenderer å se, sier Marion. Hva er det blikket mitt ønsker å se i ansiktet? Det ønsker dypest sett å se det usynlige. Men hvordan kan et fysisk ansikt se det som er usynlig, og hvordan kan et sanselig-optisk blikk se noe usynlig? spør Marion. For ham er svaret knyttet til det punkt i ansiktet som – med hans egen formulering – «does not offer anything to be seen», nemlig pupillen. Dette «ingenting» signaliserer «the invisible origin of the gaze of the other upon me».⁷³¹ Dette blikket, den andres blikk, lar seg nettopp ikke redusere til objekt. Det er her snakk om en intensjon som ser det synlige ansiktet, og samtidig ser dypere enn (forbi) det første synlige. Slik kan betrakteren *se det andre i det synlige ansiktet* (*je vois l'autre du visible visage*). Denne intensjonen kaller Marion «kjærlighetens intensjon», et begrep som skildrer det som utspiller seg når to ansikt betrakter hverandre, og to blikk krysser hverandre (jf. forrige kapittel). Det usynliges overskytende karakter er avgjørende her, det usynliges meningsoverskudd som ikke kan reduseres til synligheten. Hvis synligheten søker å representere kjærligheten i seg selv, blir den idolisk – fordi den da hever seg over sin symbolske karakter, hever seg over spillet mellom avdekning og tilsløring. Marion skriver: «Love escapes from the image, and that is why, when the image wants to take over the love while visibly representing it, it sinks to pornography, meaninglessness, or a combination of the two».⁷³² Også bildet av et ansikt (og det konkrete ansiktet) kan reduseres til pornografi, alt avhengig av blikkets intensjon, sier Marion.

I disse passasjene slår Levinas' filosofi om den andres annethet tydelig inn hos Marion – ikke bare med dennes begrep om «den annens ansikt», men gjennom betydningen av den andres pupiller. Dette er et av Marions yndlingsymboler for det usynlige, og betegner for ham blikket som møter meg – den andres blikk. Peter Joseph Fritz mener Marion henter selve drivkraften til denne forestillingen om pupillen som det som ikke lar seg se, det punktet i ansiktet som overhode ikke kan objektiviseres, fra Levinas.⁷³³ I

⁷³¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 56.

⁷³² Marion, *The Crossing of the Visible*, 57.

⁷³³ Fritz, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», 426. Ideen om pupillen som symbol for det usynlige finner vi allerede i boken *Étant donné. Se Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford University Press, 2002) 232f.

boken *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (*Otherwise than being – or Beyond essence*) skriver Levinas: «The trace of a past in a face is not absence of a not-yet-revealed, but the anarchy of what has never been present, of an infinite which commands in the face of the other, and which, like an excluded middle, could not be aimed at».⁷³⁴ Dette er svært likt Marions eget språk, og Fritz mener begrepet «the excluded middle» hos Levinas henspiller nettopp på sentralpunktet i den andres øye – hos Levinas som et uttrykk for det sublime som bare fremtrer negativt. Forskjellen er at Marion motstår den ikonoklastiske fristelsen som ligger i forlengelsen av tanken om ikke-objektivering hos Levinas. «In spite of his respect for Levinas, Marion does not follow him in the latter's (sublime) iconoclasm».⁷³⁵ Vi skal se hvordan Marion argumenterer for sin versjon av tanken om den andres ansikt som på samme tid ikke-objekt og konkret meddelelse.

Det tredje tilfellet av usynlighet – den tredje mulighet for en usynlig original (3) – må ses i forlengelsen av det foregående: Marion trekker nemlig linjen fra ansiktet slik vi møter det i personene rundt oss, til ansiktet som åpenbares i ikonet. Han omtaler det som den tredje «hypotesen» for en usynlig original, og spør om det kan finnes et hellig, transparent blikk som gir oss bildet av Gud (*l'icône de Dieu*), den usynlige par excellence.⁷³⁶ Denne hypotesen – sier han med henvisning til Kol 1,15 – gis i og med Jesus Kristus, «den usynlige Guds bilde». «Den som har sett meg, har sett Faderen», sier Jesus i Joh 14,9; og Marion fører oss her tilbake til det paradigmatisk punkt i sin tenkning om ikonet som avdekning og tilsløring: Hvordan kan jeg se Faderen i Sønnen, når Faderen forblir usynlig? Dersom vi sier at Kristus viser oss det av Faderen som lar seg komme til syne, betyr det at han er et substitutt for Faderen, en slags synlig løytnant for det usynlige, sier Marion. I så fall vil han peke på seg selv som bilde på en måte som minner om ansiktets idolatri ovenfor, på en måte som bryter med den nytestamentlige tanken om Sønnens inkarnasjon som en avståen fra egen herlighet (Fil

⁷³⁴ Immanuel Levinas, *Otherwise than being – or Beyond essence* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998) 97.

⁷³⁵ Fritz, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», 426.

⁷³⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 57.

2,7). Vi skal se nærmere på forståelsen av denne tanken hos Marion, ettersom den opptar ham i resten av bokens tredje kapittel, og ettersom denne tanken aktiverer forholdet mellom ikonets avdekning og tilsløring på en avgjørende måte.

I Kristus manifesteres Faderen gjennom Sønnen i en åpenbaring hvor Sønnen trekker seg tilbake – som manifestasjon gjennom tilbaketrekning. En slik tilbaketrekning kjennetegner også ikonet. Marion anlegger her et historisk perspektiv på den senmoderne oppfatningen av bildet, ved å se den i lys av senantikken ikonoklastiske strid. Når bildet ses som en virkelighet i seg selv, løsrevet fra enhver usynlig original, kan ikonoklasmen være en naturlig reaksjon, sier Marion.⁷³⁷ Dersom bildet gir seg ut for å være originalen, vil en avbildning av det guddommelige være blasfemisk, sier han. Men ikke overraskende avviser han like fullt den ikonoklastiske posisjonen. Mens den senmoderne oppfatning av bildet (moderne digital bildekultur) avviser ideen om en usynlig original, fremholder ikonoklasmen at det guddommelige (som original) er hevet over enhver visuell erfaring – også kunstneriske erfaringer.⁷³⁸ Disse ytterlighetene har visse fellestrekk. For å kunne være et genuint bilde – sier ikonoklastene – må bildet være identisk med originalen eller urbildet. Men da er det ikke lenger et bilde, men vesens-ett med originalen, og følgelig (så lenge det er spørsmål om guddommelig representasjon) idoliserende. Alternativt har ikonet sin særegne eksistensform, adskilt fra urbildets vesen – men heller ikke da er det (ifølge ikonoklastene) et bilde vi står overfor, ikke lenger et bilde *av* originalen.⁷³⁹ Ikontilhengerne overvant denne ikonoklastiske enten-eller-modellen ved hjelp av det platonske, og senere kristne, begrepet *deltakelse* (*methexis*), sier Marion.⁷⁴⁰ I likhet

⁷³⁷ Adi Afal peker på at vi finner nettopp en slik reaksjon i vår egen tid, innenfor minimalisme og konseptuell kunst, og innenfor en bildetenkning som hun refererer til som «post-structuralist iconoclasm». Afal, «Iconology and Iconocyt: Towards an Iconic History of Figures, between Erwin Panofsky and Jean-Luc Marion», 82-83. Afal leser Marion i lys av en større motreaksjon mot denne ikonoklasmen, sammen med forfattere som Hans Belting (*Likeness and Presence*, 1990), Moshe Barasch (*Icon*, 1992), Charles Barber (*Figure and Likeness*, 2002), Michael Kelly (*Iconoclasm in Aesthetics*, 2003), og W.J.T. Mitchell (*What do Pictures Want?*, 2005). Se nærmere referanser i min bibliografi i kapittel 13.

⁷³⁸ Moshe Barasch, *Theories of Art (1): From Plato to Winkelman* (New York og London: Routledge 2000) 54-55.

⁷³⁹ Barasch, *Theories of Art*, 55.

⁷⁴⁰ De sanselige enkelttingene *deltar* i den universelle Ideen, sa Platon; dermed er de partikulære enkeltting ikke identisk med ideen, men heller ikke helt adskilt fra den. Platon, *Faidon*, 100d. Allerede Platon

med alt det synlige, deltar ikonet i originalen som avbildes (deltakelse i de guddommelige ideene); dermed er ikonet hverken identisk med urbildet eller helt adskilt fra det. Som vi så i innledningen, utarbeidet Theodor av Studion sitt resonnement om erkjennelse av det åndelige gjennom bilder med tydelig henvisning til Dionysius og det han anser som den «dionysiske» veien (se kapittel 1 ovenfor).

Marion drar veksler på samme argumentasjon når han avviser ikonoklasmen:

«Iconoclasm confirms the divorce between this face [of Christ in the icon] and every image; by doing so, it completely legitimates the modern tyranny of the image as norm of the thing».⁷⁴¹ Ikontilhengerne legger grunnen for en bildeoppfatning lik den vi finner i senmoderne kultur. Dette gjør ikontilhengers tenkning om bilder høyaktuell, ifølge Marion, ettersom den kan vise vei ut av vår tids bildeidolatri. Deres bildeoppfatning er ikke rent teologisk, for den impliserer en gjennomtenkning av all type synlighet – og det er slik Marion appliserer denne tenkningen: «*Icon* here designates a doctrine concerning the visibility of the image, more exactly, concerning the usage of this visibility».⁷⁴² Slik blir Marions forsvar for ikonet et forsvar for alle typer bilder og all synlighet.

Ifølge Marion lanserer klassisk ikonteologi fremfor alt tanken om et «annet blikk» som allerede ser det første blikket, betrakterens:

Before the profane image, I remain the viewer unseen by an image that is reduced to the rank of an object (the aesthetic object remains an object) constituted, at least in part by my gaze. Before the icon, if I continue to look, I feel myself seen (I must feel myself thus in order for it to function effectively as an icon).⁷⁴³

anvendte begrepet i forbindelse med sanselige erfaringer, for eksempel vår oppfatning av farger. Plotinus appliserte samme tankemodell på bilder i vid forstand

⁷⁴¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 58.

⁷⁴² Marion, *The Crossing of the Visible*, 59. Jf. Pelikan, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, 180.

⁷⁴³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 59.

Bildet danner ikke lenger en idolisk skjerm eller et skjermbilde (*écran*), men skjuler i seg et annet blikk, et blikk som er usynlig slik alle blikk er det, sier Marion. Og originalen er ikke lenger knyttet til bildet som objektiv representasjon: «The original intervenes through the imaged objectivity, as a pure gaze crossing a gaze».⁷⁴⁴ Igjen tematiseres tanken om de to blikk som krysser hverandre, her omtalt som «skjæringspunktet mellom de to blikk» (*le parcours croisé de deux regards*). Marion vil så å si befri betrakteren fra bildets tyrrani, og befri betrakteren fra hans status som kikker (*statut de voyeur*). Den befrielsen krever et oppbrudd, hvor betrakteren *beveger seg* gjennom ikonet i retning av det andre blikket, og på samme tid en *anerkjennelse* av dette blikket, av at man blir sett. Marion går lengre og sier at denne anerkjennelsen av å bli sett, innebærer en venerasjon av bildet.

Marions betoning av blikket gjør det nærliggende å se ham i sammenheng med en bestemt vending innenfor 1990-tallets kunstteoretisk tenkning. På denne tid finner vi en storstilt resepsjon i kunsthistoriefaget av en rekke filosofiske og sosiopolitiske perspektiver som gjerne samles under betegnelsen *kritisk teori*.⁷⁴⁵ Samlebetegnelsen rommer alt fra strukturalisme, poststrukturalisme, semiotikk og dekonstruksjon til feminisme, marxisme, psykoanalyse og postkolonialisme. Men om vi skal snakke om

⁷⁴⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 59.

⁷⁴⁵ Denne termen ble utformet av Max Horkheimer i 1937, som en beskrivelse av Frankfurterskolens prosjekt. Hovedtanken i hans bruk av termen var at teori alltid er historisk, subjektiv og knyttet til det samfunnsmessige. Se Ian Buchanan, *Critical Theory* (Oxford: Oxford University Press 2010). Til spørsmålet om kritisk teori innenfor kunsthistoriefaget, se Jae Emerling, *Theory for Art History* (New York & London: Routledge 2005) xiff, Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image* (Ithaca & London 1996) 5ff og 70ff, Kunsthistoriefaget tok raskt opp i seg perspektiver fra kritisk teori, en applisering som særlig knytter seg til det som har vært kalt «The New Art History». Bevegelsen er et flerfoldig forsøk på oppbrudd fra tradisjonell kunsthistorie, med ulik vektlegging av de mange kritisk-teoretiske retningene ovenfor. Man ville dempe fokuset på faktainnsamling og utfordre den tradisjonelle skepsis mot teoretisk refleksjon, ikke minst med tanke på den betydning klasse og kjønn har for kunsthistoriske studier. Rees, A.L. & Borzello, F. (red), *The New Art History* (London: Camden Press 1986) 3. Rees og Borzello peker på at den nye kunsthistoriens studier av den foregående fagtradisjonen samtidig viste at det alltid hadde fantes «en tynn rød linje» av kunsthistorikere som fremhevet kunstens relasjon til samfunnet. Noe av det samme gjaldt interessen for filosofiske og teoretiske grunnspørsmål; og fagets studieobjekt hadde alltid pekt organisk videre mot den kulturhistoriske konteksten. Flere av de nye kunsthistorikerne regnet E.H. Gombrich (1909-2001) som sin mentor. Rees & Borzello (1986) 9. I Storbritannia var Gombrich fremdeles ansett som tradisjonalist, mens kontinentale og amerikanske historikere leste ham parallelt med ettermoderne teoretikere. Det samme ser man i norsk sammenheng, innenfor det som senere ble omtalt som *Bergensskolen i estetikk*. Se Siri Meyer: «Fra Bergensskolen i estetikk til studier i visuell kultur» og Gunnar Danbolt, «Om å gi Melkeveien mening», begge i *Talende bilder. Tekster om kunst og visuell kultur*, Lien, S. og Serck-Hanssen, red. (Oslo: Sacandinavian Academic Press 2010), 33 og 13ff.

en fellesnevner i dette mangfoldet av teoretisk innflytelse på kunsthistoriefaget, må det ifølge Michael Ann Holly være nettopp betoningen av blikket, *the gaze*, og viktigheten av betrakterens posisjon.⁷⁴⁶ Selv har Holly vært opptatt av resepsjonen av dekonstruksjon og Derridas kunstfilosofi, noe vi ser fruktene av i boken *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Der lanserer hun en tanke om at bilder aldri er passive objekter, men deltar i tolkningsprosessen ved at de forventer en bestemt respons fra betrakteren. Bildene «prefigurerer» sin egen tolkning, sier Holly. Hun skriver: «When we look at a work of art, we find the work looking back at us, having anticipated our gaze».⁷⁴⁷ Parallellen til Marions tanke om kryssende blikk er tydelig, og samtidig er Marions tanke om et omvendt blikk original i og med de veksler han her drar på klassisk ikonteologi og ved at han gjør ikonet til forbilde for andre maleriers «blikk».

I teksten «The prototype and the image» knytter han tanken om det omvendte blikket til den teologiske bildeteorien fra bildekonsilet i Nikea i år 787 (Nikea II), hvor det skjelnes mellom den tilbedelse (*latreía*) som bare tilkommer Gud og den venerasjon (*proskýnesis*) som tilkommer de hellige bildene.⁷⁴⁸ Marion vil understreke at ikonene ikke er gitt først og fremst for å ses, men for å æres. I dette ligger det en bestemt tenkning om forholdet mellom bildet og bildets prototype. Han viser til at konsilteksten siterer Basilius av Caesareas kjente formulering: «Venerasjonen av ikonet *overføres (diabáinei, transit)* til prototypen».⁷⁴⁹ Originalen (Gud) æres gjennom avbildet (ikonet). Betrakterens venerasjon er nemlig svaret på ikonets forutgående blikk. Med dette representerer ikonteologien et radikalt brudd med den status bildet får

⁷⁴⁶ «Vision and Revision in the History of Art», i *Theory between the Disciplines. Authority / Vision / Politics* (Michigan: The University of Michigan Press 1990) 151. Holly peker på hvordan denne vektleggingen har ført til en interessant utvidelse av det kunsthistoriske forskningsfeltet – fra kunsthistoriens tradisjonelle interesse for historiske bilder i retning av *alle former for visualitet*. I sin bok om visuelle studier, viser James Elkins viser både til en integrering av nyere medier i kunsthistoriske studier (han viser til Nicholas Mirzoeff), en utvidelse av kunstfeltet som inkluderer artefakter fra alle historiske perioder og kulturer (James Herbert), til en ny teoretisk tilnærming til kunsthistorien (her viser Elkins til Paul Duro og Michael Ann Holly), samt til den betoning av blikket vi allerede har omtalt. Det siste omtaler Elkins som «the process of seeing» og fremhever W.J.T. Mitchell som fremtredende eksempel. Se James Elkins, *Visual Studies – A Sceptical Introduction* (New York & London: Routledge 2003) 2-6 og 7ff.

⁷⁴⁷ Holly, 1996, op.cit., s. 12. (Min utheving)

⁷⁴⁸ Marion viser til konsilets Actio VII.

⁷⁴⁹ Basilius, *De Spiritu Sancto*, XVIII.45.

i moderniteten, sier Marion: «... for the visible object it substitutes a visible transit where two gazes cross each other and are exposed to each other ...»⁷⁵⁰ I motsetning til bildet forstått som et skjermbilde som er sin egen original, trekker ikonet seg tilbake for å bli medium for denne utvekslingen av blikk. Ikonet utsletter seg selv, sier Marion – det blir «gjennomstunget» (*elle se laisse transpercer*) av de to blikkene. Det er her, i sin insistering på «det ikoniske øyeblikket» Marion bryter med Levinas' ikonoklasme.⁷⁵¹

Samtidig drar Marion veksler på teologien om Sønnens *kenosis*, og overfører denne nytestamentlige forestillingen til bildefilosofien. Filipperbrevshymnen i Fil 2,7 sier at Kristus «gav avkall (gr. *ekenosen*) på sitt eget, tok på seg en tjeners skikkelse og ble mennesker lik». Det vil si at han gav avkall på den guddommelige herlighet som tilkommer ham som Guds Sønn, for å kunne komme menneskene helt nær. Uten denne *kenosen* (selvoppgivelsen) ville menneskene bli blendet av hans herlighet. Kristus tilslører sin herlighets glans for å kunne åpenbare den samme herligheten. Her ser Marion ut til å bygge på Balthasars *kenose*-teologi. Dette motivet er sentralt i Balthasars teologiske estetikk, og er også nært forbundet med hans tanke om «avstand», som Marion knytter an til i sin Dionysius-studie (se avsnittet om «trinitarisk spill i kapittel 9»).⁷⁵² For Balthasar åpenbares Guds herlighet nettopp i fornedrelsen på korset – der avdekkes Kristi guddommelige natur gjennom hans menneskelige natur. Og det er knapt tilfeldig at Marion bruker begrepet *transpercer* (gjennomstinge) om ikonets tilbaketrekning. Han henspiller fullt og helt på Kristi uttømmelse ved inkarnasjonen og korsfestelsen, når Marion sier at ikonet avstår fra enhver selvforherligelse, selvbekreftelse og autonomi.

[T]he icon *dulls* the image in it, in order to there prevent any self-sufficiency, autonomy, or self-affirmation. The icon inverts the modern logic of the image:

⁷⁵⁰ Marion, *The Crossing of the Visible*, 60.

⁷⁵¹ Fritz, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», 426.

⁷⁵² Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. II*, 123 og 135f. Se også Horner, *Jean-Luc Marion: A Theo-logical Introduction*, 64 og 73.

far from claiming its equivalence with the thing while flaunting itself in glory, instead it removes the prestige of the visible from its face, in order to effectively render it an imperceptible transparency, translucent for the counter-gaze.⁷⁵³

Ikonet døyver eller svekker bildet eller motivet i ikonet (*l'icône affaiblit l'image en elle*) for å hindre dets autonomi, for å åpne ikonets transparen, for at noe *mer enn* motivet skal komme til syne. Denne avståelsen fra selvbekreftelse omtaler Marion nettopp som «bildets kenose» (*la kénose de l'image*).⁷⁵⁴ Han skriver videre:

The icon does not expect one to see it, but rather gives itself so that one might see or permit oneself to see through it. A dulled, dressed down image – in short, transpierced – the icon allows another gaze, which it gives to be seen, to suddenly appear through it. It withdraws from the invisible evidence that it nevertheless reveals.⁷⁵⁵

Den siste formuleringen henspiller på tanken om åpenbaringsens tilslørende karakter, eller ikonets symbolske åpenbaringsform.

Hvor finner vi paradigmet for et bilde som utviser sin egen synlighet for å kunne gjennomtrenges av et annet blikk, spør Marion videre. Og svaret er i «Herrens lidende tjener», det vil si i tekstene fra profeten Jesaja, som kirkefedrene tolket som Kristus-profetier.⁷⁵⁶ Marion viser til Jes 52,14: «Likesom mange ble forferdet ved synet av ham – han var verre tilredt enn noen mann og så ikke ut som et menneske». Når han som ble menneske for å komme oss helt nær, lider frivillig på korset, gjøres han til et ikon som fremviser mer enn det som kan ses i selve hendelsen. I denne paradoksale herligheten, sier Marion, avdekker Kristus *det ikoniske bildets logikk*. I Kristus ses ikke lenger bare hans menneskelige skikkelse:

⁷⁵³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 61.

⁷⁵⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 63.

⁷⁵⁵ Marion, *The Crossing of the Visible*, 61.

⁷⁵⁶ For kirkefedrenes kristosentriske lesning av Det gamle testamente, se Aidan Nichols, *Lovely Like Jerusalem: The Fulfillment of the Old Testament in Christ and the Church* (San Francisco: Ignatius, 2007). Til denne profetien, se s. 130 og 151.

In fact, it is precisely at the moment that he loses his human appearance [*figure*] that Christ becomes the figure of the divine will: in him, it is no longer his human appearance [*figure*] that is imagined [*se figure*]; and shedding appearance, he gives shape [*donne figure*] to a holiness that would have remained invisible without the shrine [*écrin*] (not screen [*écran*]) of his body.⁷⁵⁷

Kristi frivillige offer, hans selvhengivelse er dét som åpenbarer den usynlige Gud. Nærmere bestemt: «His disfigured appearance is thus given as a transparency, in order that we might regard there the gaze of God».⁷⁵⁸ Denne tilsøringen av bildet (*la défaite de l'image*), sier Marion, frembringer det første ikonet: avtrykket av Jesu ansikt i Veronicas svededuk. Det første eksemplar av Kristi ikoniske tilbaketrekning overført til et visuelt bilde. Marion kaller det «sporet av det usynlige» (*la trace de l'invisible*), fremstilt til skue for oss.

Marion runder av det tredje kapitlet med et spørsmål om hvordan det teologiske paradigmet for *bildets kenose* lar seg oversette til estetiske prinsipper.⁷⁵⁹ Han viser til at visse skoleretninger innenfor nyere kunst har etterstrebet en tilbaketrekning eller «fattigdom» (*pauvreté*) i uttrykket som understreker verket som kontra-objekt – så som minimalistisk kunst og *Arte povera*. Den estetiske strategien er nettopp å befri blikket fra bildet, og bildet fra blikket, sier Marion. Disse tendensene i nyere kunst åpner for at noe mer enn motivet, noe saturert, skal kunne avdekkes i kunsten. En virkelig tilbaketrekning finner likevel ikke sted før kunsten åpner for at det andre blikket kan bryte gjennom og møte det første. For Marion er denne tilbaketrekingen – denne kunstens «impoverishment» (*pauvreté*) – selve kjennetegnet på det han omtaler som «kristen kunst». I kristen bildetradisjon søker ikke bildet selvtilstrekkelighet, men «returns itself to an Other». Dette kan gjøres på flere måter. Ved å gjennombore eller «grave» (*creusant*) seg gjennom den synlige skjermen ut fra et mot-blikk som viser seg å være usynlig – slik ikonene og romanske og gotiske skulpturer gjør, sier Marion.

⁷⁵⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 61.

⁷⁵⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 62.

⁷⁵⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 62.

Eller ved å avlede lyset på en slik måte at det ikke opplyser det nærværende i bildet, men det uendelige, usynlige eller uopnåelige, sier Marion med henvisning til «barokkens kupler, Rubens etc». Eller gjennom en bruk av lys og skygge som ikke bekrefter de synlige formene, men søker å forstyrre og forvirre for å antyde den ubestemmelige fremtreden av den usynlige ånd i bildet – som hos Carravaggio og Rembrandt.⁷⁶⁰ Felles for alle disse estetiske strategiene er at bildet avstår fra autonomi og «gjør seg selv fattig» (*s'appauvrise*), slik at venerasjonen ikke tilkommer bildet selv men prototypen som betrakteren sikter hen mot gjennom bildets synlighet (*par lui éventuellement visible*).

Denne tilbaketrekingen glipper i det 20. århundrets fremstilling av bibelske motiver, mener Marion. Kapellene til Henri Matisse og Jean Cocteau venerer eller ærer kunstnerne mer enn verkene. Når vi ser Matisse's verk, sier vi «se, en Matisse».⁷⁶¹ Vi mister dermed muligheten for å sikte mot noe mer i bildene. I disse kapellene fremstår bildene som idoler, ikke ikoner, sier Marion. Han velger seg heller et romansk eller til og med barokk kapell. Likevel er ikke stedet det avgjørende for hvorvidt bildet avstår fra herlighet på en måte som gjør det til ikon. Marion fremhever liturgien som det rette «sted» eller hendelse for den ikoniske betraktning av ikoner. Her spiller alt sammen – musikk, duften av røkelse, berøring og smak – og muliggjør en helhetlig estetikk som overgår operaens eller gesamtkunstens idealer. Alt i liturgien åpenbarer Kristus som under et slør: «Christ speaks in the readings, makes himself seen, touched, eaten, and breathed in his eucharistic body. Every liturgy effects the appearance of Christ and results from it». Dette er som en variant av den liturgiske teologien vi møtte hos Dionysius i del 1: Areopagitens tanke om det performative aspektet ved liturgien som nettopp avdekker Kristus på en mindre idoliserende måte enn det språket evner (kapittel 4 ovenfor). Vi møtte også dette perspektivet hos Marion i gjennomgangen av *The Idol and Distance* ovenfor (se kapittel 9 ovenfor), hvor han drøfter Dionysius' hierarkier; men her i *The Crossing of the Visible* er altså referansene borte.

⁷⁶⁰ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669).

⁷⁶¹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 64.

Videre snakker Marion om hvordan betrakterens holdning er avgjørende for om det usynlige får tre frem i det synlige – i liturgien som ikon, og i bildekunsten. Lengre oppe sier han at denne fremtreden er det som lar ikonet «fungere» som ikon. Liturgien fremtvinger det vi ovenfor omtalte som et oppbrudd: «Either continue still to desire to see an idol or agree to pray». Her må vi forstå Marions begrep om bønn som noe mer enn en flom av tanker og ord – selv om det også impliserer disse dimensjonene ved bønningen. Bønn er fremfor alt en holdning som muliggjør skuen av noe mer i det synlige, av den usynlige originalen: «Prayer signifies here: letting the other (of the) gaze see me [*laisser l'autre (du) regard me voir*]». Bare liturgien gjør bildet fattig nok til at det gir slipp på en blott og bar betraktning (*spectacle*), slik at herlighetsglansen (*splendeur*) kan fremtre, den herligheten som øyet bare kan håpe på å få et glimt av, og som bare kjærligheten kan utholde, ifølge Marion. I neste kapittel setter han den bedende holdningen til ikonet opp mot tilskuer-rollen: «Only the one who prays can thus climb from the visible to the invisible (according to the logic of the type), whereas the spectator can only compare the visible to the visible (according to the logic of the mimetic) [...] only the one who prays crosses the icon, because he alone knows the function of type».⁷⁶² Det er altså snakk om to former for logikk i disse motstridende holdningene: typos og mimesis. Denne motsetningen er tema for neste kapittel, og leder frem mot bokens konklusjon.

I siste kapittel av *The Crossing of the Visible* («The Prototype and the Image») utvikler Marion altså denne bildeoppfatningen med tydeligere referanse til bildekonsilet i Nikea og til Johannes av Damaskus. Og her blir det klarere hvordan Marion leser ikontilhengernes teologi i lys av Dionysius' apofatiske symboltenkning. Marion vil understreke sitt anliggende om at ikonet står i sterk kontrast til bilder som følger «the logic of mimesis». Når Marion viser til Johannes av Damaskus' utsagn om at «ikonene er typer for det som ikke har noen type», refererer han til tredje del av boken «Tre taler om de guddommelige bildene», § 21.⁷⁶³ Dette er et av flere steder hvor Johannes av Damaskus selv refererer til Dionysius, nærmere bestemt til *Om de himmelske*

⁷⁶² Marion, *The Crossing of the Visible*, 75.

⁷⁶³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 69; og note 8, s. 97. Henvisningen er til Or. 3.21.

hierarkier 1.1.3. Marion vet derfor at Johannes nevner Dionysius eksplisitt i teksten, men avstår av ukjent grunn fra å gjøre leseren oppmerksom på forbindelsen til sin yndlingsteolog fra senantikken. Det er en kjent sak at Johannes av Damaskus holder Dionysius som en av de tidligkristne autoritetene for sitt eget forsvar for ikonene – mest fremtredende i de såkalte *florilegia* som avslutter hver av de tre talene mot ikonoklastene. Det er fremfor alt Andrew Louth som har påvist dette, blant annet i sin bok *St. John Damascene: «Quotations from the Areopagite stand at the head of alle the florilegia.»*⁷⁶⁴ Men man skal merke seg at de stedene fra *Corpus Areopagiticum* som Johannes hyppigst referere til, er utsagn om jordiske bilders evne til å avbilde det himmelske.⁷⁶⁵ Som vi husker fra del 1, sammenholdes alltid slike formuleringer hos Dionysius med tilsvarende apofatiske utsagn om at det himmelske *egentlig* ikke kan avbildes. Dialektikken er selvsagt også til stede hos Johannes (slik vi så ovenfor), men det apofatiske er langt mer radikalt i *Corpus Areopagiticum*. Når Marions poeng nettopp er det ikke-mimetiske, og tanken om ikonet som ikke-objekt, er det spesielt underlig at han ikke refererer til *Corpus Areopagiticum*, som Johannes av Damaskus bygger resonnementet på. Ikke desto mindre er den dionysiske teologien implisitt – og etter min mening bærende – i disse passasjene.

Det ser vi tydeligere i de kommende avsnittene, hvor Marion beveger seg over i en argumentasjon for ikonets kenose. Der blir krusifikset (og her tenker han på malte krusifiks av østlig-ortodoks type) det fremste forbildet; og Marion skriver: «The Cross gives figure to Christ only under the paradox of a secret glory, thus a *concealed visibility* [...]».⁷⁶⁶ Dette er tanken om «tilslørt synlighet» som Marion utviklet i Dionysius-kapitlet i *The Idol and Distance*, der i et resonnement om Dionysius' apofatiske teologi (se kapittel 9).⁷⁶⁷ Denne tanken om ikonets kenotiske karakter – samtidigheten av avdekning og tilbaketrekning – ville Marion ikke kunnet utvikle kun

⁷⁶⁴ Louth, *St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*, 217. Se også Filip Ivanovic, *Symbol and Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis* (Eugene: Pickwick, 2010) 66ff.

⁷⁶⁵ Det gjelder fremfor alt følgende fire passasjer: Ep. 9.2, DN 1.4, EH 1.2, og Ep. 10. (i *Florilegia* 5.1.28; 1.30; 1.32; 3.43.) Se Louth, «St Denys the Areopagite and the Iconoclastic Controversy».

⁷⁶⁶ Marion, *The Crossing of the Visible*, 71.

⁷⁶⁷ Selv om Marion ikke bruker eksakt samme formulering her, er tanken om samtidighet den samme.

ut fra tekstene fra Nikea-konsilet, eller fra Johannes av Damaskus alene. Han leser og tolker dem i lys av *Corpus Areopagiticum*.⁷⁶⁸

Mot slutten av dette kapitlet av *The Crossing of the Visible* spisser Marion sin bilde- eller synsfilosofi og den dionysiske tanken om «tilslørt synlighet» ytterligere og søker å vise at den har betydning ikke bare for ikoner, men for alle former for synlighet og for en måte å se på. Han utdyper hvordan krusifikset uttrykker noe usynlig som tilslørt synlighet, ved å trekke parallellen til selve korshendelsen. Ved korset står – ifølge kristen skriftradisjon og bildetradisjon – Maria, Kristi mor, og apostelen Johannes. Dessuten en navngitt romersk soldat: Longinus. Maria og Johannes ser noe mer i mennesket på korset, noe mer som de som korsfester ham, ikke ser:

Though they see the same visible, they do not discern the same evidence. Or rather, in the same visible, they recognize, on the basis of different marks, different meanings, which are equally invisible even though all informed and organized by this visible.⁷⁶⁹

Rent fysisk ser de tre personene det samme. Likevel ser de ulikt, fordi Maria og Johannes vet noe mer om Jesus enn soldaten. De leser altså inn en kjennskap til ham de ser, og får på den måten et utvidet blikk. Evangelistene Markus og Matteus forteller at noe dramatisk hender med Longinus i det øyeblikk Jesus dør. Han utbryter: «Sannelig, denne mannen var Guds Sønn» (Mark 15,39 og Mark 27,54). Marion kommenterer at Longinus med ett så noe mer enn han før hadde gjort:

⁷⁶⁸ Dette kan muligens også underbygges av en detalj i Marions noteapparat. For der ser vi at han bygger på to samtidige ikonteologer i sin drøfting av ikonforsvarerne: Louis Bouyers bok *Vérité des icônes* og Christoph Schönborns *L'icone du Christ*. Se note 12 og 15 på s. 98, note 3 på s. 97. Louis Bouyer, *Vérité des icônes: la tradition iconographique chrétienne et sa signification* (Paris: Criterion, 1984). Christoph Schönborn, *L'icone du Christ: fondements théologiques élaborés entre le 1er et le 2e Concile de Nicee (325-787)* (Fribourg: Editions universitaires, 1976). Bouyer er spesialist på Dionysius' mystiske teologi (se Bouyer, *The Spirituality of the New Testament and the Fathers*) og begge har arbeidet nært sammen med Balthasar (Marions viktigste veileder i Dionysius' tenkning). Den sveitsiske kardinalen, Schönborn, er en av Balthasars nærmeste elever.

⁷⁶⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 72

He recognized there the visible trace of the invisible God; he interpreted this corpse as a sign of God – or better, as the one who is God. The transition draws not on an illusion but on a hermeneutic of all vision, even the most profane and banal [...].

Her drar Marion trolig veksler på Origenes av Alexandrias tolkning av stedet i Mark 15 og Matt 27 – uten å refererer til ham.⁷⁷⁰ Origenes fremhever dette stedet for å tydeliggjøre sin teologi om «guddommelig pedagogikk», en tanke om at Gud til en hver tid viser mennesket bare så mye som det er forberedt på å motta. Origenes snakker til og med om at Jesus viser seg i ulike «fremtredelsesformer» (*epinoiai*), alt etter hvilken åndelig kapasitet mottakeren har.⁷⁷¹ Marions resonnement drar mer i retning av hans hovedtanke om at det usynlige kommer til syne «på sin egen måte» – slik vi husker det fra andre kapittel av *The Crossing of the Visible*: «[...] what phenomenology holds for the phenomenon par excellence – that it shows itself on its own terms [*se montre soi-même à partir de soi-même*].»⁷⁷² Korshendelsen og krusifikset er selve det ikoniske forbildet for en hermeneutisk overføring som gjelder for all betraktning som «krysser det synlige» slik at det usynlige kommer til syne i korte glimt av avdekning. Resten av kapitlet er et mer konsentrert forsvar for denne måten å se på, som Marion mener er glemt i moderniteten.

Marion blir først værende i korsfestelsesscenen for å illustrere dette anliggendet. For hvorfor blir soldaten seende akkurat idet Kristus dør? «[...] It is because he grounds his interpretation on the Cross itself, or rather on its function as typos: it brings right into the visible the type and mark of the invisible; the corps of Jesus bears the marks [*les stigmates*] of the living God.»⁷⁷³ Kristi død er en tilbaketrekning som avdekker korset som typos. Sårene og merkene hos den døde Kristus åpner for noe mer i det

⁷⁷⁰ Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, 60ff.

⁷⁷¹ Ronald Heine, «Epinioiai», i *The Westminster Handbook to Origen*, red: John Anthony McGuckin (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004) 93-95. Heine viser blant annet til *Contra Celsum* 2.64. Se også Crouzel, *Origen*, 114, 106f.; og Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, 60ff.

⁷⁷² Marion, *The Crossing of the Visible*, 42-43.

⁷⁷³ Marion, *The Crossing of the Visible*, 73.

fysiske bildet. Her tar Marion opp igjen forestillingen fra forrige kapittel (i *The Crossing of the Visible*) om at det synliges stigmata muliggjør det usynliges fremtoning. Sårene er nettopp frembruddet av det usynlige. Han skriver videre:

Thus appears the type of the Cross: not as a sacred image imitating the divine and exhibiting in itself a spectacle, but the imprint paradoxically received by the invisible in the manifest wound that the invisible imposes on it.⁷⁷⁴

Marion ser ut til å mene at vi må se etter sår, sprekker og åpninger i det synlige, fordi disse er tegn på det usynliges gjennombrudd. Det er slik korset og krusifikset blir et ikon (og selve forbildet for alle ikoner i Nikea-konsilets tenkning, ifølge Marion). Ikonet er ikke bare en gjengivelse, «it draws nothing of the invisible in it, but by an effect of inverted perspective, does not cease to let itself be drawn by it». Ikonet har ingenting i seg som det ikke har mottatt, sier Marion. Det motstår ethvert forsøk på å etterligne det som ikke kan etterlignes («mimetic rivalry with glory») gjennom det han kaller en estetsisk askese. Ikonet herliggjør seg selv i stedet ved å gi all ære til det usynlige.⁷⁷⁵ Marion ser ikke ut til å være særlig opptatt av hvordan ikonkunstnerne får frem denne tanken om ikonets ikke-mimetiske karakter i det konkrete ikonet. Han nevner ulike typer ikoner, men sier ikke noe om ikonmalerne og mosaikkunstneres teknikker – som anvendelsen av flerfoldig perspektiv, bruken av materialer som skaper en transcenderende lysvirkning (for eksempel gjennom en bestemt vinkling av gulltesseraene), kontrasteringer av jordfarger og gull, og illusjonistisk fargemodellering og abstrakt linearisme.⁷⁷⁶

Når ikonoklastene ser slike ikoner som idolatri, er det fordi de vurderer dem ut fra «the logic of similitude and mimetic rivalry», sier Marion.⁷⁷⁷ Han understreker igjen at

⁷⁷⁴ Marion, *The Crossing of the Visible*, 74.

⁷⁷⁵ Her anvender Marion språkbruken fra Jesu avskjedstale i Johannes 14, om Sønnen som skal herliggjøre Faderen ved å tre tilbake.

⁷⁷⁶ For studier av slike teknikker, se for eksempel Per Johans Nordhagens bidrag i Hans Peter L'Orange og Per Jonas Nordagen, *Mosaics* (Kent: Methuen & Co., 1966) særlig s. 55-65. Og Bente Küilerich og Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants* (Oslo: Dreyer, 1998) 36.

⁷⁷⁷ Marion, *The Crossing of the Visible*, 77.

ikonforsvarerne og Nikeakonsilet skjelnet tydelig mellom tilbedelse (*latreia*) og venerasjon (*proskynesis*) i denne sammenheng. Bildene tilbes ikke, men æres som konkrete tegn. Derfor blir ikonets ikke-representasjon avgjørende: «Since adoration is reserved exclusively for the divine nature, it is necessary to conclude that the icon does not claim to represent or above all to constitute the divine nature [...]» Og: «The icon thus strictly retains its paradoxical legitimacy as typos: a sign and not (a) nature of the invisible – appearing at a distance from the invisible, precisely because the invisible marks it all the way through».⁷⁷⁸ Igjen drar Marion veksler på Gregor av Nyssas og Dionysius' tanke om «avstand». Ikonets synlige uttrykk åpenbarer det usynlige ved å bevare avstanden – den avstanden som ligger i den dionysiske dialektikken mellom likhet og ulikhet.

Det er bare ikonet som på denne måten kan gi rom for det usynliges annethet, nettopp ved å avstå fra å være et mimetisk bilde: «The visible opens not onto another visible but onto the other *of* the visible».⁷⁷⁹ Annetheten sies her å ligge ikke utenfor det synlige, men i det synlige – i et spill («never ceasing to transgress itself») som minner om Derridas tanke om veksling mellom det som er innenfor og utenfor bildets *parergon*. Ingenting i ikonet kan fikseres som representasjon av noe utenfor det synlige, og likefullt har ikonet en synlig fremtoning hvor alt antyder selvoverskridelse og meningsoverskudd gjennom sin synlighet.

På siste siden av *The Crossing of the Visible* finner vi en eksaltert avslutning som på en fortettet måte oppsummerer bokens grunnanliggender – og vi ser hvordan Marion henspiller på alle de fire premissgiverne for hans kunstfilosofi i denne passasjen: Dionysius, Heidegger, Levinas og Derrida – alle fire for nærværende til at han refererer til dem.

The image extricates itself from idolatry by constantly destroying the *screen* of its visibility [Dionysius], in order to become impoverished, as the pure sign of

⁷⁷⁸ Marion, *The Crossing of the Visible*, 77.

⁷⁷⁹ Marion, *The Crossing of the Visible*, 78.

that which marks it [...] The icon thus contradicts point by point the modern determination of the image [Heidegger og Derrida], following the ruthless demands of metaphysical iconoclasm. Far from managing a new spectacle, it allows it to point to another gaze. Far from comparing the visible to the invisible by a mimetic rivalry, it bears the mark of the blow of a prototype by which it is recognized. Far from prostituting itself in a self-idolatrous spectacle, it solicits a veneration that it does not cease to transmit to its prototype. It thus defines itself as the other gaze of a prototype [...] The icon has as its only interest the crossing of gazes – thus, strictly speaking, love. [Levinas] In contrast to dogmatic metaphysics, the icon saves the image from the status of illusion, alienated from an invisible and intelligible original.

Det er svært interessant at Marion bruker det dionysiske begrepet «synlighetens skjerm» i denne sammenheng. Vi ser her hvordan Heidegger (og Derrida) gir diagnosen, i sin kritikk av den moderne metafysikkens objektivering av verden. For Marion åpner de et mulig spillerom for saturerte fenomen, et rom for å tale om det overskridende i det synlige. I dette rommet utfolder Marion så Levinas' filosofi om ansiktets annethet, og Dionysius' apofatisk-estetiske symboltenkning. Ikke bare som en utdypet ikonteologi, men som en ny kunstfilosofi og synsfilosofi som sier noe nytt om hvordan vi kan se på alle malerier og synlige fenomen. Den ikoniske betrakningsmåten er den eneste som løfter betrakterens blikk utover ham selv, utover det blasserte blikket som mener å ha sett alt som er å se. Det ikoniske blikkets selvforglemmelse åpner for at betrakteren allerede er «sett» av et annet blikk.

Det dionysiske potensialet – en kritikk av Marion

Marions skrifter har blitt møtt med kritikk både fra fenomenologisk og teologisk hold. Denne kritikken fokuserer på det problematiske i en for nær forbindelse mellom disse fagområdene. Teologene mener Marion er for influert av Heidegger, og fenomenologene kritiserer ham for det de ser som teologiske premisser i den fenomenologiske forskningen. Jeg har ikke gått inn i denne problematikken, og mener – i likhet med Gschwandtner og Jones – at den skygger for mer interessante og viktige perspektiv i hans arbeid. Jeg leser Marions filosofi som en ny fenomenologi, og ser hans kunstfilosofi som forsøket på å utvikle en fenomenologisk basert synsfilosofi. Jeg har løftet frem et perspektiv som fremtrer nettopp i krysningsfeltet mellom teologi og fenomenologi hos Marion: Tanken om ikonet og maleriet som saturerte fenomen som gir seg selv å bli sett for den som venter på den gaven disse bildene er. Denne tematikken har jeg studert ut fra en tese om at den teologiske forfatteren Dionysius Areopagitens symboltenkning er den viktigste premissgiveren for Marions kunstfilosofi.

Som det fremkommer av denne studien, vurderer jeg Marions applisering av Dionysius' tenkning som svært fruktbar og aktuell. Samtidig har jeg noen kritiske innvendinger i forhold til hans bruk av det potensialet som finnes i *Corpus Areopagiticum* for en ettermoderne tenkning om bilder. I sine teologiske studier av Dionysius husker vi at Marion fremhever «Dionysius' tredje vei», det lovprisende språket som et alternativ til metafysikkens konseptbaserte språk. Marion har vist tydelig hvordan Dionysius fremholder det lovprisende språket som et alternativ til en objektivisering av det andre. Det lovprisende språket kjennetegnes av en poetisk og oppløftende tiltale *til* Gud i stedet for en tale *om* Guds annethet. Denne innsikten evner ikke Marion å overføre til sitt filosofiske skrift om bilder som saturerte, overskridende fenomen. Generelt sett kan man si at han kjemper mot et konseptbasert språk, og bruker visuelt talende ord og begrep; men i sin omtale av bilder tar han ikke i bruk innsikten om det lovprisende språket som nettopp etterligner ikonet. Han løfter ikke den språklige stilen for å beskrive bildenes sanselige fremtoning for leseren, og virker

nesten uinteressert i hvordan hans egne tanker om omvendt perspektiv og bildenes blikk kommer til uttrykk malerteknisk og visuelt i bildet. Han er ikke i nærheten av noen ekfrasisk beskrivelse av verket han bruker som illustrasjon.

Dette henger langt på vei sammen med min andre innvending mot Marions kunstfilosofi. For jeg mener han heller ikke tar på alvor Dionysius' katafatiske teologi, og det potensialet som ligger i Dionysius' oppvurdering av det synlige. Denne kritikken rammer ikke Marions behandling av ikoner og yndlingsmalere som Cézanne, El Greco og Caravaggio. Men hans krav til bilder som kvalifiserer som ekte malerier er så strenge at han definerer ut mesteparten av den europeiske malerkunsten, fremfor alt fra Renessansen frem til i dag. Arthur C. Danto går langt når han sier at kunstfilosofi dypest sett er kunstkritikk, men treffer forholdsvis godt i forhold til Marion når han skriver: «Dei fleste kunstteoriar, formulerte av kunstfilosofar, har stort sett vore forkledd stadfestingar av den forma for kunst som filosofen har gått inn for, eller forkledd kritikk av den kunsten man tar avstånd frå.»⁷⁸⁰ Grunnannliggendet i Dionysius' katafatiske teologi er nettopp at alt synlig deltar i den usynlige virkeligheten. Derfor vil en kunstfilosofi som så tydelig henter inspirasjon fra Dionysius som Marions kunstfilosofi gjør, kunne gjøre langt mer ut av alle typer visuell kunst, og alle typer malerier. Jeg mener Marions argumentasjon for det intersubjektive spillet mellom bildets blikk og betrakterens blikk er tilrettelagt i de maleriene han bruker som forbilder. Men jeg mener Marions applikasjon av Dionysius ville vært mer radikal og banebrytende om han samtidig integrerte Areopagitens tanke om at all synlighet har berøring med noe mer enn det synlige. Det ville åpnet for en større kunstfilosofi hvor Marions ikoniske bilder ikke er adsondret fra, men forbundet med annen bildekunst gjennom det de har til felles: synlighetens mulige overskridelse av sin synlighet. Da kunne Marion utarbeidet en synsfilosofi om hvordan det usette kommer til uttrykk også hos Massacio og Sandro Botticelli. Ikke desto mindre har Marion overbevist denne leseren om at de bildene han fremhever åpner for det usettes frembrudd i det synlige på en særegen og gledesbringende måte.

⁷⁸⁰ Sitert fra Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: tendensar i norsk samtidskunst etter 1900*, 42. Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992).

11 Konklusjon for Marions kunstfilosofi – og del 1 og 2.

Vi har i denne avhandlingen sett hvordan Dionysius Areopagitens teologi om symboler er en apofatisk basert symboltenkning, hvor symbolene ses som unike medier for formidling av det som skjuler seg i sitt «vesen». Sentrum i denne symboloppfatningen er spillet mellom avdekning og tilsløring, og Dionysius betoner særlig den visuelle dimensjonen ved symbolene: Symbolene som sanselige tegn for åpenbaring av det usynlige.

Vi har også sett at Jean-Luc Marion tar opp i seg de mest sentrale momentene fra denne symboltenkningen i utformingen av en ettermoderne kunstfilosofi i boken *The Crossing of the Visible*. Han utvikler der en kunstfilosofi om bilder som saturerte (mettede og overskridende) fenomen, og en synsfilosofi som fremholder at ikoniske bilder blir sett i den grad betrakteren lar det usette i bildet fremtre i bildets synlighet. Denne avdekningen av det usette er ikke-punktuell og ikke-objektiverende. Det usette blir usynlig i samme øyeblikk som det fremtrer, ifølge Marion. Jeg har forsøkt å vise at Marion bygger hovedideene i denne kunstfilosofien på Dionysius' mystiske teologi om Guds annethet og på hans symboltenkning om spillet mellom avdekning og tilsløring.

Hvilke teologiske innsikter hos Dionysius er de mest relevante i Marions applisering av Corpus Areopagiticum? For det første dreier det seg om teologien om et skille (gr. *diatema*, fr. *distance*) mellom Guds annethet og den sanselige, skapte verden. Marion overfører denne ideen til sin tenkning om hvordan mennesket kan nærme seg og tale om de saturerte fenomenene, det vil si alle fenomen som ikke er umiddelbart forståelige – og i særdeleshet malerier og malte ikoner. For det andre drar Marion veksler på Dionysius' forståelse av *forholdet mellom det usynlige og det synlige* – det usynliges tilsynekomst i det synlige. For det tredje hovedtanken i Dionysius' symboltenkning om et dialektisk *spill mellom avdekning og tilsløring*. De to siste ideene er nært forbundet, for ifølge Dionysius er enhver tilsynekomst av det guddommelige mysteriet i vår sanselige verden kjennetegnet av dette spillet. Gud (slik

han er i seg selv) kan aldri objektiviseres og gripes av menneskets fornuft og språk. Denne teologiske grunntanken overfører Marion til sin refleksjon om forholdet mellom det usynlige og det synlige i bildet. Også bilder har karakter av mysterium, idet det usynlige kommer til uttrykk i det synlige uten at det usynliges tilsynekomst kan påvises punktuelt i bildet. I spillet mellom tilsynekomst og tilbaketrekning finner vi Marions filosofi om det ikoniske *blikket* – betydningen av en overskridelse av «det første synlige» som aldri gjør det usettes mysterium til objekt i bildet. Marion vil fremfor alt vise at det å se er «å motta en gave».

At Marion ikke oppgir sine kilder i teksten, er ikke unikt for hans forhold til Dionysius. Jayne Svenungsson kommenterer et sted at Marions forhold til at Emmanuel Levinas kan sammenlignes med Levinas' eget forhold til den jødiske filosofen Franz Rosenzweig.⁷⁸¹ Sistnevnte omtales i *Totalité et Infini* som «for nærværende til å siteres». At Marion unnlater å henvise til Dionysius i *La Croisée du visible* og andre fenomenologiske skrifter, kan like gjerne tolkes som tegn på at de dionysiske anliggende er blitt internalisert i hans egen tenkning. Nedtoningen av Dionysius henger trolig også sammen med den nevnte kritikken Marion har fått fra fenomenologisk hold, om teologiske premisser i hans fenomenologi. I alle tilfeller er innflytelsen fra Dionysius tydelig, og jeg mener at en større bevissthet om denne dionysiske påvirkningen på hans kunstfilosofi kan bryte opp og tydeliggjøre innholdet i noen av de mest utgjengelige partiene av *The Crossing of the Visible*.

Avhandlingen åpnet med Heideggers tanke om avdekning og tilsløring. Han fremholdt at filosofien forringer verden og gir oss en falsk trygghet når den påstår at tilværelsen er oversiktlig og kontrollerbar. Som et mottrekk mot dette, ønsker Martin Heidegger å *gi menneskelivet tilbake dets egentlige kompleksitet*. Mer presist vil han – ifølge John Caputo – «lese menneskelivet» på en måte som fører den faktiske eksistensen «tilbake til dens opprinnelige kompleksitet».⁷⁸² Det samme kan sies om Marions kunstfilosofi,

⁷⁸¹ Se Jayne Svenungsson, *Guds Återkomst: En studie av gudsbegrepet inom postmodern filosofi*, 158.

⁷⁸² John Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project* 1-7, se også 11ff. og 60ff.

nemlig at den søker å gjenreise virkelighetens kompleksitet, hvor det synlige ikke er rent synlig, men peker utover mot noe mer enn synligheten.

Henri de Lubac skrev i sin store bok om Friedrich Nietzsche og kampen om den ateistiske humanismen (1944) at Nietzsches kritikk av moderne rasjonalisme hverken skal glemmes eller være det siste ord. Den må snarere hentes frem og transfigureres av tenkere som har tatt opp i seg «sansen for mysteriet».⁷⁸³ Jean-Luc Marion går nettopp inn i det prosjektet, idet han revitaliserer sansen for saturerte fenomen. Marion vil revitalisere sansen for et mulig overskridende fenomen, for mysteriet, og har Heidegger og særlig Dionysius Areopagitens som sine viktigste premissgivere for utformingen av en ny fenomenologi som åpner for det andres tilsynekomst – og tilbaketrekning.

⁷⁸³ Henri de Lubac, *The Drama of Atheist Humanism* (San Francisco: Ignatius Press 1983) 73ff og 95. Fransk original: *Le Drame de l'humanisme athée* (Paris: Cerf 1944).

12 Bibliografi

Dionysius Areopagites

Suchla, Beate Regina, (*Pseudo-*) *Dionysios Areopagites, De divinis nominibus* [*Corpus Dionysiacum I*], Berlin / New York 1990 (Patristische Texte und Studien 33).

Heil, Günter og Ritter, Adolf Martin (*Pseudo-*) *Dionysios Areopagites, De coelesti hierarchia. De ecclesiastica hierarchia. De mystica theologia. Epistulae* [*Corpus Dionysiacum II*], Berlin / New York 1991 (Patristische Texte und Studien 36).

Dionysius the Areopagite, *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*. Oversettelse av Colm Luibheid and Paul Rorem (New York: Paulist Press 1987).

Jean-Luc Marion

Franske originaltitler

Marion, Jean-Luc, «Distance et beatitude: sur le mot *capacitas* chez Saint Augustin, i *Résurrection* 29 (1968) 58-80.

Marion, Jean-Luc, «Ce mystère qui juge celui qui le juge», i *Résurrection* 32 (1969) 54-78.

Marion, Jean-Luc, «Penser juste ou trahir le mystère: Notes sur l'elaboraation patristique du dogme de l'incarnation», i *Résurrection* 30 (1969) 68-93.

Marion, Jean-Luc, «Le splendeur de la contemplation eucharistique», i *Résurrection* 31 (1969) 84-88.

Marion, Jean-Luc, «Amour de Dieu, amour des hommes», i *Résurrection* 34 (1970) 89-96.

Marion, Jean-Luc, «Distance et louange: Du concept de Réquisit (*aitia*) au statut trinitaire de langage théologique selon Denys le mystique», i *Résurrection* 38 (1971) 89-118.

Marion, Jean-Luc, «Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur», i *Résurrection* 41 (1972) 31-58.

Marion, Jean-Luc, *Ce que cela donne* (Paris: Éd. de la Différence, 1986).

Marion, Jean-Luc, «Le prototype de l'image», opprinnelig publisert i F. Boesflug og N. Lossy (red), *Nicée II, 787-1987: Douze siècles d'images religieuses* (Paris: Cerf, 1987) 451-470.

Marion, Jean-Luc, «L'aveugle à Siloé: ou le report de l'image à son original», i *Communio* no. XII, 6 (november-desember 1987) 17-34.

Marion, Jean-Luc, «Saint Thomas d'Aquin et l'onto-théo-logie», i *Revue Thomiste* (januar-mars 1995), 33-66.

- Marion, Jean-Luc, *De Surcroît: Études sur les phénomènes saturés* (Paris: Presses universitaires de France, 2008).
- Marion, Jean-Luc, *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).
- Jean-Luc Marion, *Courbet: Ou la Peinture à L'Oeil* (Paris: Flammarion, 2014).

Engelske oversettelser

- Marion, Jean-Luc, *The Idol and Distance* (New York: Fordham, 2001).
- Marion, Jean-Luc, *God Without Being* (Chicago: Chicago University Press, 1991).
- Marion, Jean-Luc, *Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology* (Evanston: Northwestern University Press, 1998).
- Marion, Jean-Luc, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford: Stanford University Press 2002).
- Marion, Jean-Luc, *In Excess: Studies of Saturated Phenomena* (New York: Fordham University Press, 2002).
- Marion, Jean-Luc, *The Crossing of the Visible* (Stanford: Stanford University Press, 2004).
- Marion, Jean-Luc, *Descartes' Grey Ontology: Cartesian Science and Aristotelian Thought in the Regula* (South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2004);
- Marion, Jean-Luc, *On Descartes' Metaphysical Prism: The Constitution and the Limits of Onto-Theology in Descartes' Thought* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- Marion, Jean-Luc, *The Erotic Phenomenon* (Chicago: Chicago University Press, 2006)
- Marion, Jean-Luc, *In the Self's Place: the approach of Saint Augustine* (Stanford: Stanford University Press, 2012).
- Marion, Jean-Luc, «In the Name: How to Avoid Speaking of It» John Caputo og Michael J. Scanlon (red), *God, the Gift, and Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1999) 20-53.
- Marion, Jean-Luc, *Prolegomena to Charity* (Fordham University Press, 2002).



Annen litteratur

- Aaraas, Hans, «Descartes og Pascal – to hovedlinjer i fransk åndeliv», i *Endelighet og Evighet: 15 essays om Blaise Pascal*, red: Hans Kolstad, Hall Bjørnstad og Arild Waaler (Oslo: Aschehough, 1999) 276-295.
- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Norton, 1953).
- Afal, Adi, «Iconology and Iconicity: Towards an Iconic History of Figures, between Erwin Panofsky and Jean-Luc Marion», i *Naharaim* (2008) 81-105.
- Alferi, Thomas M., *Kunst als Ernstfall von Wahrnehmung: Kunsttheoretische und religionsdidaktische Studien* (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2002).
- Alfsvåg, Knut, *What no mind has conceived: on the significance of Christological apophaticism* (Leuven: Peeters, 2010)
- Andia, Ysabel de, «La Théologie trinitaire de Denys l'Areopagite», *Studia Patristica* 32, 278-301.
- Andia, Ysabel de (red.), *Denys L'Aréopagite et sa Postérité en Orient et en Occident* (Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1997).
- Andia, Ysabel de, *Henosis: L'Union à Dieu chez Denys l'Areopagite* (Leiden: Brill, 1996).
- Andreopoulos, Andreas, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography* (Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 2005)
- Arnold, Dana, *Art History. A very short History* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- Arthur, Rosmary A., *Pseudo-Dionysius as Polemicist. The Development and Purpose of the angelic Hierarchy in Sixth Century Syria* (Hampshire: Ashgate, 2008).
- Balàs, David L., *Metousia Theou: Man's Participation in God's Perfections According to Saint Gregory of Nyssa* (Roma: Herder, 1966).
- Balthasar, Hans Urs von, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik Bd 2, Teil 1: Klerikale Stile* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1984).
- Balthasar, Hans Urs von, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik Bd 3/1, Teil 2: Im Raum der Metaphysik: Neuzeit* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1975).
- Balthasar, Hans Urs von, *Glory of the Lord. A Theological Aesthetics Vol. II: Studies in Theological Styles: Clerical Styles* (San Francisco: Ignatius Press, 1984).
- Balthasar, Hans Urs von, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics V: The Realm of Metaphysics in Antiquity* (San Francisco: Ignatius, 1989).
- Balthasar, Hans Urs von, *Origen – Spirit and Fire* (Washington: The Catholic University of America Press, 1984).

- Balthasar, Hans Urs von, *Mysterium Pascale* (Grand Rapids: Eerdmans, 1990).
- Balthasar, Hans Urs von, *Theodrama I-V* (San Francisco: Ignatius, 1992).
- Balthasar, Hans Urs von, *Explorations in Theology I-III* (San Francisco: Ignatius, 1993).
- Balthasar, Hans Urs von, *A Theology of History* (San Fransisco: Ignatius Press, 1963).
- Balthasar, Hans Urs von, *Kosmische Liturgie: Das Weltbild Maximus' des Bekenner* (Freiburg: Herder, 1941).
- Balthasar, Hans Urs von, *The Truth is Symphonic: Aspects of Christian Pluralism* (San Francisco: Ignatius Press, 1988).
- Barasch, Moshe, *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York & London: New York University Press, 1995).
- Barasch, Moshe, *Theories of Art (1): From Plato to Winkelmann* (New York & London: Routledge, 2000).
- Barber, Charles, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton: Princeton University Press, 2002).
- Berg, Carl, *Græsk-dansk ordbok* (København: Gyldendal, 1885).
- Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: Chicago University Press, 1990).
- Bennington, Geoffrey, *Jacques Derrida* (Chicago & London: Chicago University Press, 1993).
- Den Biesen, Kees, *Simple and Bold: Ephrem's Art of Symbolic Theology* (Piscataway: Georgia Press, 2006).
- Bjørnstad, Hall, «Hjertet og fornuften hos Pascal», i *Endelighet og Evighet: 15 essays om Blaise Pascal*, red: Hans Kolstad, Hall Bjørnstad og Arild Waaler (Oslo: Aschehough, 1999) 127-147.
- Bloechl, Jeffrey (red.), *Religious Experience and the End of Metaphysics* (Bloominton & Indianapolis: Indiana University Press, 2003).
- Blowers, Paul M., «Maximus the Confessor, Gregory of Nyssa, and the Concept of 'perpetual progress'», *Vigiliae Christianae* 46 (1992), 151-171.
- Bodin, Helena, «'In i det gyllene dunklet'. Det sen- och postmoderna begäret efter ortodoxa ikoner», i *Ikon och Ekfras: Studier i Modern Svensk Litteratur och Bysantinsk estetik* (Skellefteå: Artos, 2013) 25-46.
- Bodin, Per-Arne, «'Alt vad synligt och osynligt är': Florenskij, Baudrillard och Marion om ikoner som teologi, ontologi och konst», i *Signum* 36 (2010) 3, 31-41.

- Bofand, Alain, Larbot, Gerhard og Marion, Jean-Luc, *Trois Essais sur la Perspective* (Paris: Éd. de la Différence, 1985).
- Boland, Vivian, *Ideas in God according to Saint Thomas Aquinas: Sources and Synthesis* (Leiden: Brill, 1996).
- Bourgeois, Jason Paul, *The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar* (New York: Peter Lang, 2007).
- Bouyer, Louis, *Vérité des icônes: la tradition iconographique chrétienne et sa signification* (Paris: Criterion, 1984).
- Bouyer, Louis, *The Spirituality of the New Testament and the Fathers* (Kent: Burns and Oates, 1982)
- Broch, Sebastian, *The Luminous Eye: The Spiritual World Vision of Saint Ephrem* (Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1992).
- Broch, Sebastian, «Introduction», i *St. Ephrem the Syrian: Hymns on Paradise* (Crestwood: St. Vladimir Seminary Press, 1998).
- Broch, Sebastian og Harvey, Susan Ashbrook, *Holy Women of the Syrian Orient: Transformation of the Classical Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Brons, Bernhard, *Gott und die Seienden: Untersuchungen zum Verhältnis von neuplatonischer Metaphysik und christlicher Tradition bei Dionysius Areopagita* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1976).
- Brons, Bernhard, *Sekundäre Textparteien im Corpus Areopagiticum? Literarkritische Beobachtungen zu ausgewählten Textstellen* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1975).
- Brunette, Peter & Wills, David, «The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida», i Brunette, P. & Wills, D. (red), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Bruyne, Edgar De, *The Aesthetics of the Middle Ages* (New York: Fredrick Ungar Publishing, 1969).
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann & Moxey, Keith (red), *Visual culture: images and interpretations* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994).
- Buchanan, Ian, *Critical Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Burrell, David og Moulin, Isabelle «Albert, Aquinas, and Dionysius», i *Modern theology* (Oxford, 24:4 oktober 2008) 633-649.

- Bussanich, John, «Plotinus' metaphysics of the One», i *The Cambridge Companion to Plotinus*, red: Lloyd P. Gerson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Byron, Robert og Rice, David Talbot, *The Birth of Western Painting: A history of Colour, Form, and Iconography, illustrated from the Paintings of Mistra and Mounth Athos, of Giotto and Duccio, and of El Greco* (New York: Hacker, 1968) 187-212.
- Bø-Rygg, Arnfinn, «Den sene Heidegger», etterord i Martin Heidegger, *Oikos og Techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays* (Oslo: Aschehough, 1996) 111-130.
- Bø-Rygg, Arnfinn og Eriksen, Trond Berg (red.), *Klassisk estetisk teori fra Platon til Diderot* (Oslo: Universitetsforlaget, 2012).
- Caputo, John D., *The Mystical Element in Heidegger's Thought* (Athens, Ohio University Press, 1978).
- Caputo, John D., «Telling Left from Right: Hermeneutics, Deconstruction, and the Work of Art», i *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, No. 11 (1986) 678-685.
- Caputo, John D., *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987)
- Caputo, John D., *Demythologizing Heidegger* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993) 17.
- Caputo, John D., *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997).
- Caputo, John D. & Scalon, Michael J., *God, the Gift and Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1999).
- Caputo, John D., «Apology for the Impossible: Religion and Postmodernism», innledning til *God, the Gift, and Postmodernism*; red. John D. Caputo & Michael J. Scalon (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999) 1-19.
- Caputo, John D., «Derrida and Marion. Two Husserlian Revolutions», i *Religious Experience and the End of Metaphysics*, red: Jeffrey Bloechl (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2003) 119-134.
- Caputo, John D. og Scalon, Michael J., *Augustine and Postmodernism: Confessions and Circumfession* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2005).
- Carabine, Deirdre, *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena* (Louvain: Peeters Press, 1995).
- Caviness, Madeline H., *Art in the Medieval West and its Audience* (Aldershot: Ashgate, 2001)
- Chadwick, Henry, *East and West: The Making of a Rift in the Church: From Apostolic Times until the Council of Florence* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

- Chatzidakis, Manolis og André Grabar: *Byzantine and Early Medieval Painting* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1965).
- Chatzidakis, Manolis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», i *Studies in Byzantine Art and Archeology* (London: Variorum, 1972), 198-208.
- Chenu, M.-D., *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century* (London & Toronto: Toronto University Press, 1957/1997).
- Chenu, M.-D., «The scope of the Summa of St. Thomas» (Washington: Thomist Press 1958).
- Clark, Elisabeth A., *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2004).
- Clark, T. J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1973).
- Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851* (Berkeley: University of California Press, 1973).
- Coakley, Sarah: «Re-thinking Dionysius the Areopagite». *Modern Theology* 24 (2008), 531-540.
- Coolman, Boyd Taylor, *The Theology of Hugh of St. Victor. An Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- Copleston, Fredrick, *A History of Philosophy, Vol. II: Medieval Philosophy from Augustine to Duns Scotus* (New York: Doubleday, 1993).
- Corrigan, Kevin and Harrington, Michael L., "Pseudo-Dionysius the Areopagite", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>>.
- Crouzel, Henri, *Origen* (Edinburgh: T&T Clark, 1989).
- Dahl, Ellert, «Kjærlighetstanken hos Augustin», i *Den platonske kjærlighetstanke gjennom tidene*, red: Tore Frost og Egil A. Wyller (Oslo: Gyldendal, 1974).
- Danbolt, Gunnar, «Om å gi Melkeveien mening», i *Talende bilder. Tekster om kunst og visuell kultur*; red: Lien, S. og Serck-Hanssen, C. (Oslo: Sacandinavian Academic Press, 2010) 13-31.
- Danbolt, Gunnar, *Frå modernisme til det kontemporære: tendensar i norsk samtidskunst etter 1900* (Oslo: Samlaget, 2014).
- Daniélou, Jean, «Introduction», i *From Glory to Glory: Texts from Gregory of Nyssa's Mystical Writings* (New York: St. Vladimir Seminary Press, 1997).
- Line Dedichen, *Fransk ordbok* (Oslo: Gyldendal, 1973)

- Denny, Christopher, «Iconoclasm, Byzantine and Postmodern: Implications for Contemporary Theological Anthropology», i *Horizons* 36/2 (2009), 187-214.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy* (Brighton: The Harvester Press, 1982).
(Originaltittel: *Marges de la philosophie*, 1972).
- Derrida, Jacques, «Différance», i *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg* (Oslo: Spartacus, 2006).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997).
- Derrida, Jacques, *The Truth in Painting* (Chicago & London: Chicago University Press, 1987).
- Derrida, Jacques, *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer* (Oslo: Pax, 2004).
- Derrida, Jacques, «How to Avoid Speaking: Denials», i *Derrida and Negative Theology*, red: H. Coward and T. Foshay (Albany: State University of New York Press, 1992) 73-142.
- Derrida, Jacques, «The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida», i Brunette, P. & Wills, D. (red), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge (Cambridge University Press, 1994)
- Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago & London: Chicago University Press, 1993).
- Derrida, Jacques, «Circumfession», i Bennington, Geoffrey: *Jacques Derrida* (Chicago & London: Chicago University Press, 1993).
- Derrida, Jacques, «Khora», i *On the Name* (Stanford: Stanford University Press, 1995).
- Derrida, Jacques, «Response to Jean-Luc Marion», i *God, the Gift and Postmodernism*, red: Caputo, J.D. & Scalon, M.J. (Bloomington, Indiana University Press, 1999) 42-47.
- Douglass, Scot, *Theology of the Gap: Cappadocian Language Theory and the Trinitarian Controversy* (New York & Washington: Peter Lang, 2005).
- Dulles, Avery, «Nature, Mission and Structure of the Church», i *Vatican II: Renewal within Tradition*, red: Matthew I. Lamb og Matthew Levering (Oxford: Oxford University Press, 2008) 25-36.
- Droge, Arthur: *Homer or Moses? Early Christian Interpretation of the History of Culture* (Tübingen: Mohr, 1989).
- Eco, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages* (New Haven & London: Yale University Press, 1986).

- Edgerton, Samuel Y., *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (Ithaca og London: Cornell University Press, 2009)
- Elkins, James, *Visual Studies – A Sceptical Introduction* (New York & London: Routledge, 2003).
- Emerling, Jae, *Theory for Art History* (New York/London: Routledge, 2005).
- Eriksen, Trond Berg, *Hva er idéhistorie?* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003).
- Filon av Alexandria, *Philo*, Loeb Classical Library. 12 bind, oversatt av F.H. Colson og G.H. Whitaker. (London: Loeb, 1930-1953).
- Fiorenza, Francis Schüssler, «Decentering Subjectivity: Aesthetics and Phenomenology», i *Systematic Theology: Roman Catholic Perspectives* (Minneapolis: Fortress Press, 2011) 66-68.
- Flieger, Verlyn, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkiens World* (Kent: Kent University Press, 2002).
- Folgerø, Per Olav, «Pinsekuppelen i den greske klosterkirken Hosios Loukas», i *Lære og Liv: et tidsskrift for Kirkelig Fornylse*, 2 (2002) 6-13.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Pantheon Books, 1970).
- Fritz, Peter Josep, «Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the Invisible», i *Modern Theology* 25:3 (juli 2009) 415-439.
- Froelich, Karlfrid, «Pseudo-Dionysius and the Reformation of the Sixteenth Century», i: *Pseudo-Dionysius. The Complete Works* (New York: Paulist Press, 1987)
- Gadamer, Hans-Georg, «The Relevance of the Beautiful», i *The Relevance of the Beautiful and other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) 3-53.
- Gadamer, Hans-Georg, «The Speechless Image», i *The Relevance of the Beautiful and other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) 83-91.
- Hans-Georg Gadamer, *Sannhet og Metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (Oslo: Pax, 2010)
- Gavrilyuk, Paul L., «The Reception of Dionysius in Twentieth-Century Eastern Orthodoxy», *Modern Theology* 24 (2008) 707-723.
- Gerdmar, Lars, *Ansikte mot ansikte. Om de heliga ikonerna* (Lund: Sekel, 2007).
- Gersch, Stephen, *From Iamblichus to Eriugena: An Investigation of the Prehistory and Evolution of the Pseudo-Dionysian Tradition* (Leiden: Brill, 1978).

- Gschwandtner, Christina M., *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007).
- Golitzin, Alexander, *Et introibo ad Altare Dei: The Mystagogy of Dionysius Areopagita, with special Reference to Its Predecessors in the Eastern Christian Tradition* (Thessaloniki: Analekta Vlatadon, 1994).
- Golitzin, Alexander, «Revisiting «the Sudden»: Epistle III in Corpus Dionysiacum», i *Studia Patristica* 37 (2001) 482-491.
- Golitzin, Alexander, «'A Contemplative and A Liturgist': Father Georges Florovsky on the Corpus Dionysiacum», *St Vladimir's Theological Quarterly* 43 (1999) 131-161.
- Gombrich, E.H., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1972).
- Madeline H. Caviness, *Art in the Medieval West and its Audience* (Aldershot: Ashgate, 2001).
- Hansen, Bente Granaa, *Jacques Derridas kritikk av tegnbegrepet* (Hovedoppgave i fransk ved Universitetet i Oslo, 1992).
- Grant, Robert M. og Tracey, David, *A short History of the Interpretation of the Bible* (Surrey: SCM Press, 1984).
- Gregor av Nyssa, *Mose liv* (Skellefteå: Artos, 1991).
- Gregor av Nyssa, *Contra Eunomium I-II*, i *Gregorii Nysseni opera*, oversatt av Werner Jaeger (Leiden: E. J. Brill, 1921/1952).
- Grodin, Jean: *Hans-Georg Gadamer. A Biography* (New Haven & London: Yale University Press, 2003).
- Halligan, Nicholas, «Patristic Schools in the Summa», i *The Thomist* (1944) No. 3, 271-322 og No. 4, 429-443.
- David Burrell og Isabelle Moulin, «Albert, Aquinas, and Dionysius», i *Modern Theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 633ff.
- Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002)
- Hammer, Espen, «Etterord» til Martin Heidegger, *Sannheten i maleriet: restitusjoner av sannheten i skonummer* (Oslo: Pax, 2004) 239-259.
- Hart, Kevin, *Postmodernism* (Oxford: Oneworld, 2004).
- Harris, Jonathan: *The New Art History. A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2001).

- Harrison, Verna, «Word as Icon in Greek Patristic Theology», i *Constructive Christian Theology in the Worldwide Church*, red: William R. Barr (Grand Rapids og Cambridge: Eerdmans, 1997) 58-70.
- Hathaway, Roland, *Hierarchy and the Definition of Order in the Letters of Pseudo-Dionysius* (Hague: Nijhof, 1969).
- Hathaway, Roland, «Quelques réflexiones à propos du Ps.-Denys l'Aréopagite et la mystique chrétienne en général», i *RHPR* 27 (1947) 37-63.
- Hähnel, Martin, «Geteilte Ansichten: Zum Problem der Perspektivität bei Jean-Luc Marion und Pawel Florenskij», i *Jean-Luc Marion: Studien zum Werk* (Dresden: Verlag Text & Dialog, 2013).
- Heidegger, Martin, *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo: Pax, 2000).
- Heidegger, Martin, *Wegmarken* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1967).
- Heidegger, Martin, *Identität und Differenz* (Pfullingen: Gynther Neske, 1957).
- Heidegger, Martin, *Oikos og Techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays* (Oslo: Aschehough, 1996)
- Heine, Ronald, «Epinoiai», i *The Westminster Handbook of Origen*, red: John Anthony McGuckin (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004) 93-95.
- Holly, Michael Ann: «Vision and Revision in the History of Art», i *Theory between the Disciplines. Authority / Vision / Politics* (Michigan: The University of Michigan Press, 1990).
- Holly, Michael Ann, *Past Looking (Historical Imagination and the Rhetoric of the Image)* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1996).
- Horner, Robyn, *Jean-Luc Marion – A Theological introduction* (Aldershot: Ashgate, 2005).
- Hornus, Jean-Michel, « Les recherches récentes sur le pseudo-Denys l'Aréopagite», i *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 35 (1955): 404-448.
- Hornus, Jean-Michel, «Les recherches dionysiennes de 1955 à 1960», i *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 41 (1961): 22-81.
- Hove, Bjarte, *Antropologien hos St. Efraim Syrerens skapelses- og paradisteologi* (Bergen: Masteravhandling i kristendomsfunnskap ved NLA Høgskolen, 2008).
- Hägg, Henny Fiskå, *Clement of Alexandria and the Beginnings of Christian Apophaticism* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- Ivánka, Endre von, *Plato Christianus: Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1964).

- Ivanovic, Filip, *Symbol and Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis* (Eugene: Pickwick, 2010).
- Jackson, Kimberly, «The Resurrection of the Image», i *Theory, Culture and Society* 2009; Vol. 26 (5); 30-43.
- Janes, Dominic, *God and Gold in Late Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Janicaud, Dominique; Courtine, Jean-Francois; Chrétien, Jean-Louis; Henry, Michel; Marion, Jean-Luc, og Ricoeur, Paul, *Phenomenology and the «Theological Turn»: The French Debate* (New York: Fordham University Press, 2000).
- Jones, Tamsin, *Apparent Darkness: On the Genealogy of Marion's Philosophy of Religion* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2011).
- Jones, Tamsin, «Dionysius in Hans Urs von Balthasar and Jean-Luc Marion», i *Modern theology* (24: 4 oktober 2008) 743-754.
- Jørgensen, Dorthe, *Skønhedens metamorphose* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2001)
- Kelly, J.N.D., *Early Christian Doctrines* (London: Black, 1993).
- Kelly, Michael, *Iconoclasm in Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Kerr, Fergus, *Twentieth-Century Catholic Theologians: From Neoscholasticism to Nuptial Mysticism* (Oxford: Blackwell, 2007).
- Kerr, Fergus, *After Aquinas: Versions of Thomism* (Oxford: Blackwell, 2002).
- Kharlov, Vladimir, *The Beauty of the Unity and the Harmony of the Whole: The Concept of Theosis in the Theology of Pseudo-Dionysius the Areopagite* (Eugene: Wipf & Stock, 2009).
- Kiilerich, Bente og Torp, Hjalmar, *Bilder og billedbruk i Bysants* (Oslo: Dreyer, 1998).
- Kitzinger, Ernst, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», i *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger* (Bloomington / London: Indianapolis University Press, 1976) 90-156.
- Kjeldsen, Jens E., *Tale med billeder – tegne med ord. Det visuelle i antik retorikk og retorikken i det visuelle* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2011)
- Koch, Hal, *Pronoia und Paideusis. Studien über Origenes und sein verhältnis zum Platonismus* (Berlin/Leipzig, 1932).
- Koch, Hugo, «Der pseudo-epigraphische Character der dionysischen Schriften», *Theologische Quartalschrift* 77 (1895): 353-421.
- Koch, Hugo, *Pseudo-Dionysius Areopagita in seinem Beziehungen zum Neoplatonismus und Mysterienwesen* (Mainz: Franz Kirchenheim, 1900).

- Kocijancic, Gorazd, «The Identity of the Areopagite: A Philosophical Approach», i *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*; red. Filip Ivanovic (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011) 3-11.
- Kristiansen, Ståle Johannes, *Treenigheten, englene og kirken. Kosmologi og analogitenkning hos Dionysius Areopagiten*. (Hovedoppgave i Kristendomsfunnskap ved NLA Høgskolen i Bergen, 1997).
- Kristiansen, Ståle Johannes, «Athen og Jerusalem i kontrapunkt: om kirkefedrenes møte med den klassiske tenkning», i *Norsk Teologisk Tidsskrift* 109 (2008 b) 140-158.
- Kristiansen, Ståle Johannes, «Middelalderens estetikk – en fruktbar anakronisme», i *Skjønnhet og tilbedelse*, red: Svein Rise og Knut-Willy Sæther (Oslo: Akademika forlag, 2013) 59-76.
- Kristiansen, Ståle Johannes, «Hans Urs von Balthasar», i Kristiansen, Ståle Johannes & Rise, Svein: *Key Theological Thinkers: From Modern to Postmodern* (Aldershot: Ashgate, 2013) 249-265.
- Ladner, Gerhart B., *God, Cosmos, and Humankind: The World of Early Christian Symbolism* (Berkeley: University of California Press, 1992).
- Ladner, Gerhart B., «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison», i *Speculum* 54 (1979) 223-256. Publisert på ny i *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected studies in History and Art* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983).
- Ladner, Gerhart B., «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», i *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953) 1-34. Publisert på ny i *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected studies in History and Art* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983).
- Lamac, Miroslav og Padrta, Juri, «The Idea of Suprematism», i utstillingskatalogen *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag* (Köln: Galerie Gmurzynka, 1978).
- Laugerud, Henning, *Det hagioskopiske blick. Bilder, syn og erkjennelse i høy- og senmiddelalder* (Bergen: Doktoravhandling ved Universitetet i Bergen, 2005).
- Laugerud, Henning, «Memory: The Sensory Materiality of Belief and Understanding in Late Medieval Europe», i *The Saturated Sensorium: Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, red: Henning Laugerud, Laura M. Skinnebach og Hans Henrik Lohfert Jørgensen (Aarhus: Aarhus University Press, kommer 2015).
- Levinas, Immanuel, *Otherwise than being – or Beyond essence* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998).

- Liddell, Henry Georg og Scott, Robert, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Clarendon Press, 1996).
- Lossky, Vladimir, *The Mystical Theology of the Eastern Church* (Cambridge: James Clarke, 1991).
- Lossky, Vladimir, «La théologie négative dans la doctrine de Denys L'Aréopagite», i *Revue de sciences philosophiques et théologiques* 28 (1939) 204-221.
- Louth, Andrew, *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- Louth, Andrew, *St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Louth, Andrew, *Denys the Areopagite* (London: Geoffrey Chapman, 1989).
- Louth, Andrew, «St Denys the Areopagite and the Iconoclast Controversy», i *Denys l'Aréopagite et sa Postérité en Orient et en Occident*; red: Ysabel de Andia (Paris: Études Augustiniennes, 1996) 327-337.
- Louth, Andrew, «Apophatic Theology: Before and After The Areopagite», i *Bogoslovni vestnik*, 56 (1996) 297-310.
- Louth, Andrew, «Dionysius the Areopagite and the Terminology of the Apophatic», i *Language and Negativity. Apophaticism in Theology and Literature*. Oslo: Novus Press, 2000.
- Louth, Andrew, «'Truly Visible Things Are Manifest Images of Invisible Things': Dionysius the Areopagite on Knowing the Invisible», i *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, red: de Nie, G., Morrison, K.F. og Mostert, M. (Turnhout: Brepols, 2005) 15-24.
- Louth, Andrew, *Discerning the Mystery: An Essay on the Nature of Theology* (Oxford: Oxford University Press, 1984) 29ff.
- Louth, Andrew «The appeal to the Cappadocian Fathers and Dionysios the Areopagite in the iconoclast controversy», i *Gregory of Nazianzus: Images and Reflections*, red: Børtnes, Jostein og Hägg, Tomas (København: Museum Tusulanum Press, 2006) 271-281.
- Louth, Andrew, «The Reception of Dionysius up to Maximus the Confessor». *Modern Theology* 24 (2008) 573-583.
- Louth, Andrew, «The Reception of Dionysius in the Byzantine World: Maximus to Palamas». *Modern Theology* 24 (2008) 585-599.

- Louth, Andrew, «Apophatic Theology: Denys the Areopagite», i *Hermathena* no. 165 (vinteren 1998) 71-84.
- Lubac, Henri de, *The Drama of Atheist Humanism* (San Francisco: Ignatius Press, 1983) 73ff og 94. Fransk original: *Le Drame de l'humanisme athée* (Paris: Cerf, 1944).
- Lund, Jørgen, *Gjenstand, verk, bilde: kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet* (PhD-avhandling ved Universitetet i Bergen, 2008).
- Lübcke, Poul, *Politikens filosofileksikon* (København: Politikens forlag, 1983).
- Lægred, Sissel og Skorgen, Torgeir, *Hermeneutikk – en innføring* (Oslo: Spartacus, 2006).
- Mackinlay, Shane, *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics* (New York: Fordham University Press, 2010).
- Margolis, Joseph, «Medieval Aesthetics», i *The Routledge Companion to Aesthetics*, red: Berry Gaut og Dominic McIver Lopes (London & New York: Routledge, 2001) 27-36.
- Markschies, Christoph, «Antiquity and Christianity or: the Unavoidability of False Problems», i *Beyond Reception: Mutual Influences between Antique Religion, Judaism, and Early Christianity*, red: Brakke, David; Jacobsen; Anders-Christian og Ulrich, Jörg (Frankfurt: Peter Lang, 2006).
- Maritain, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry* (New York: Panthon, 1953).
- Maritain, Jacques, *Art and scholasticism: with other essays* (New York: Scribner's, 1939).
- McGuckin, John Anthony, «Apophaticism», i *The Westminster Handbook of Patristic Theology*, red: John Anthony McGuckin (Louisville & London: Westminster John Knox Press 2004) 23-24.
- McGuckin, John Anthony, «Perichoresis», i *The Westminster Handbook of Patristic Theology*, red: John Anthony McGuckin (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004) 260-261.
- McGuckin, John Anthony (red), *The Westminster Handbook of Origen* (Louisville & London: Westminster John Knox Press, 2004).
- Mettinger, Trygve N.D., *Namnet och närvaron: gudsnamn och gudsbild i böckernas bok* (Örebro: Libris, 1987).
- Meyendorff, John, *Christ in Eastern Christian Thought* (Crestwood: St. Vladimir Seminary Press, 1975).
- Meyer, Siri, «Fra Bergenskolen i estetikk til studier i visuell kultur», i *Talende bilder. Tekster om kunst og visuell kultur*, Lien, S. og Serck-Hanssen, red. Oslo: Sacandinavian Academic Press, 2010; 32-51.

- Milbank, Alison, *Chesterton and Tolkien as Theologians: The Fantasy of the Real* (New York: T & T Clark, 2009) xiv og 21ff.
- Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: Chicago University Press, 2005).
- Mortley, Raoul, *From Word to Silence II* (Bonn: Hanstein, 1986).
- Müller, H.P., «Plotinus über die Vorsehung», i *Philologus* 26 (1912) 338-357.
- Nichols, Aidan, *Lovely like Jerusalem: The Fulfillment of the Old Testament in Christ and the Church* (San Francisco: Ignatius, 2007).
- Nygren, Anders, *Eros och agape* (Stockholm: Verbum, 1966)
- L'Orange Hans Peter og Nordagen, Per Jonas, *Mosaics* (Kent: Methuen & Co., 1966).
- O'Meara, Dominic J., «The hierarchical ordering of reality in Plotinus», i *The Cambridge Companion to Plotinus*, red: Lloyd P. Gerson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 66-81.
- Osborn, Eric, *The Beginning of Christian Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)
- Pelikan, Jaroslav, *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine, Vol. I.* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971).
- Pelikan, Jaroslav, *Christianity and Classical Culture. The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism* (New Haven & London: Yale University Press, 1993).
- Pelikan, Jaroslav, «The Odyssey of Dionysian Spirituality», i *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, oversatt av Colm Luibheid and Paul Rorem (New York: Paulist Press, 1987) 11-24.
- Perczel, István, «The earliest Syriac Reception of Dionysius», i *Modern Theology* 24 (2008) 557-571.
- Perl, Eric: *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (New York: State University of New York Press, 2007).
- Putnam, Caroline Canfield: *Beauty in the Pseudo-Denis* (Washington: The Catholic University of America Press, 1960).
- Raddle-Gallwitz, Andrew, *Basil of Caesarea, Gregory of Nyssa, and the Transformation of Divine Simplicity* (Oxford: Oxford University Press, 2009).
- Rauschenbach, Boris V., «Perceptual Perspective and CÉzanne's Landscapes», i *Leonardo* Vol. 15, no 1 (Winter, 1982), 28-33.
- Rees, A.L. & Borzello, Frances (red): *The New Art History* (London: Camden Press, 1986).

- Richardson, William J., *Heidegger. Through Phenomenology to Thought* (Hague: Martinus Nijhoff, 1974).
- Riordan, William: *Divine Light. The Theology of Denys the Areopagite* (San Francisco: Ignatius Press, 2008).
- Rocques, René, *L'Univers Dionysien: Structure hiérarchique du monde selon pseudo-Denys* (Paris: Aubier, 1954).
- Rocques, René, «Valde artificialiter': le sens d'un contresens», i *Annuaire de l'école pratique des Hautes Études* 77 (1969-1970) 31-72.
- Rocques, René, *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint-Victor* (Paris: Presses de universitaires de France, 1962).
- Roemer, Paul: *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984).
- Roemer, Paul, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to their Influence* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1993).
- Roemer, Paul, «The Early Latin Dionysius: Eriugena and Hugh of St. Victor», i *Modern theology* (Oxford, 24: 4 oktober 2008) 601-614.
- Roemer, Paul, og Lamoreaux, John C., *John of Scythopolis and the Dionysian Corpus: Annotating the Areopagite* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
- Rubenstein, Mary-Jane, «Dionysius, Derrida and the Critique of 'Ontotheology'», i *Modern Theology* 24 (2008) 725-741.
- Scazzoso, Piero, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita* (Milan: Società Editrice Vita e Pensiero, 1967).
- Schapiro, Meyer, «The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh», i *The Reach of the Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*. Ed. Marianne L. Simmel (New York: Springer Publishing Company, 1968) 249-259.
- Schäfer, Christian, *The Philosophy of Dionysius the Areopagite. An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise On the Divine Names* (Leiden/Boston: Brill, 2006).
- Schmidt, Margot, «Die Augensymbolik bei Ephräm und Parallelen in der deutschen Mystik», i *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihren Parallelen im Mittelalter*, red: Margot Schmidt og Carl Friedrich Geyer (Regensburg: Friedrich Pustet, 1982) 278-301.
- Schönborn, Christoph, *L'icone du Christ: fondements théologiques élaborés entre le 1er et le 2e Concile de Nicée (325-787)* (Fribourg: Editions universitaires, 1976).

- Semmelroth, Otto von, «Erlösung und Erlöser im System des Ps.-Dionysius Areopagite», i *Scholastik* 23 (1949) 367-403.
- Semmelroth, Otto von, «Die Θεολογία συμβολική des Ps.-Dionysius Areopagita», i *Scholastik* 27 (1952) 1-11.
- Sepp, Hans Rainer. & Embree, Lester E. (red), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. (London & New York: Springer, 2010).
- Shaw, Gregory, *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1971).
- Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar: Inkarnation, blick, kroppslighet* (Göteborg: Glänta, 2006).
- Simonetti, Manlio, *Biblical Interpretation in the Early Church: An Historical Introduction to Patristic Exegesis* (Edinburgh: T&T Clark, 1994).
- Skorgen, Torgeir, «Martin Heidegger – eksistensens hermeneutikk», i *Hermeneutikk – en innføring*, red: Lægreid, Sissel og Skorgen, Torgeir (Oslo: Spartacus, 2006) 185-218.
- Slatman, Jenny, «Phenomenology of the Icon», i *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy: Transforming the Tradition*, red: Bernhard Flynn, Wayne J. Froman og Robert Valier (Albany: State University of New York Press, 2009).
- Sonderegger, Ruth: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutikk, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000).
- Spearritt, Placid, *Philosophical Enquiry into Dionysian Mysticism* (Bösingen: Rotex-Druckdienst, 1975).
- Stang, Charles M., «Dionysius, Paul and the Significance of the Pseudonym». *Modern Theology* 24 (2008) 541-555.
- Staudigl, Michael, «Jean-Luc Marion (1946-)», i *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Red: Sepp, Hans Rainer og Embree, Lester E. (Dortrecht: Springer 2010) 197-199.
- Stein, Edith, *Wege der Gotteserkenntnis: Studie zu Dionysius Areopagita und Übersetzung seiner Werke*; i Edith Stein Gesamtausgabe (Freiburg: Herder, 2003).
- Steinnes, Asgut og Vandvik, Eirik, *Latinsk ordbok* (Oslo: Det norske samlaget 1965).
- Stiglmayr, Josef, «Der Neuplatoniker Proclus als Vorlage des sogen. Dionysius Areopagiten in der Lehre vom Übel», *Historisches Jahrbuch* 16 (1895): 253-273.
- Stokstad, Marilyn, *Medieval Art* (Boulder, Colo.: Westview Press, 2004).
- Struck, Peter T., «Symbol and Symbolism», i *Encyclopedia of Religion* (New York, 2005) 8906-8915.

- Struck, Peter T., *Birth of the Symbol. Ancient Readers at the Limit of Their Texts* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2004).
- Svenungsson, Jayne: *Guds återkomst. En studie av gudsbegreppet inom postmodern filosofi* (Göteborg: Glänta, 2004).
- Thunberg, Lars, *Microcosm and Mediator: The Theological Anthropology of Maximus the Confessor* (Lund: Gleerup, 1965).
- Lars Thunberg, *Den gudomliga ekonomin: Fornkyrkliga perspektiv* (Skellefteå: Artos, 2001).
- Tin, Mikkel B., «Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology», i *Filozofia* nr. 65 (2010) 860-875.
- Tollefsen, Torstein Theodor, *Activity and Participation in Late Antiquity and Early Christian Thought* (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- Tracey, David, «Postmodernity and the Return of God as the Impossible», i *Systematic Theology: Roman Catholic Perspectives* (Minneapolis: Fortress Press, 2011) 124-127.
- Vanneste, Jan, «La théologie mystique du pseudo-Denys l'Areopagite», i *Studia Patristica* (Texte und Untersuchungen, 80) 5 (Berlin: Akademie-Verlag, 1962) 401-415.
- Vanneste, Jan, *Le Mystère de Dieu. Essai sur la structure rationnelle de la doctrine mystique du pseudo-Denys l'Aréopagite* (Brüssel: Desclée de Brouwer, 1959).
- Vegas, Lina Castelfranchi, *Die Kunst Des Mittelalters* (Düsseldorf: Albatros, 2002).
- Völker, Walther, *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1958).
- Wear, Sarah Klitenic & Dillon, John: *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition. Despoiling the Hellenes* (Hampshire: Ashgate, 2007).
- Welten, Ruud, «Toward a Phenomenology of the Icon», i *Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity* (Leuven / Paris: Peeters, 2005) 395-404.
- Wirth, Jean, «Symbol», i *The Dictionary of Art Vol. 30* (London: Grove, 1996) 163-168.
- Wolfson, Harry Austryn, *The Philosophy of the Church Fathers: Vol. 1: Faith, Trinity, Incarnation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956).
- Yannaras, Christos, *On the Absence and Unknowability of God* (London / New York: T & T Clark, 2005).
- Young, Frances M., *Biblical Exegesis and the Formation of Christian Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Øverenget, Einar og Mathisen, Steinar, *Etterord i Kunstverkets opprinnelse* (Oslo, Pax forlag 2000) 135-155.

