

# **Fuglesymbolikken i apsismosaikken i San Clemente**

*En ikonografisk analyse av mosaikken med utgangspunkt i fugl i bur-motivet*

**Ellen Sagen**

**Masteravhandling i Kunsthistorie**

**Institutt for Filosofi, Idé- og Kunsthistorie og Klassiske språk**

**UIO HØSTEN 2010**

**Veileder: Einar Petterson**



Takk til Sigurd.  
Berlin 9. November 2010.



# **INNHold**

## **KAPITTEL EN**

<i>Introduksjon – San Clemente-mosaikken i Roma.....</i>	<i>side 7</i>
<i>Karakteristikk av apsis og triumfbue.....</i>	<i>side 8</i>
<i>Presentasjon av tolkning.....</i>	<i>side 11</i>
<i>Begrunnelse for valg av oppgave .....</i>	<i>side 15</i>
<i>Avgrensning av oppgaven og redegjørelse for valg av metode.....</i>	<i>side 17</i>

## **KAPITTEL TO**

<i>Størrelsesperspektivet i det arkadiske landskapet .....</i>	<i>side 19</i>
--	----------------

## **KAPITTEL TRE**

<i>Sjel og frelse i middelalderen.....</i>	<i>side 27</i>
<i>Plotin om sjelen og frelsen.....</i>	<i>side 28</i>
<i>Paulus om kroppen, sjelen og om et liv i ånden.....</i>	<i>side 30</i>
<i>Veien til frelsen i San Clemente.....</i>	<i>side 32</i>

## **KAPITTEL FIRE**

<i>Fugler i kristen ikonografi – Et bilde på sjelen.....</i>	<i>side 35</i>
<i>Uforgjengelighet, oppstandelse og evig liv.....</i>	<i>side 36</i>
<i>Sakramentene og Jesu lidelseshistorie.....</i>	<i>side 39</i>
<i>Caritas, den kristne tro og Ecclesia.....</i>	<i>side 41</i>
<i>Fuglesymbolikken i San Clemente.....</i>	<i>side 43</i>

## **KAPITTEL FEM**

<i>Beskrivelse av fugl i bur-motivet.....</i>	<i>side 55</i>
<i>Fuglen i buret.....</i>	<i>side 57</i>
<i>Utbredelse av motivet.....</i>	<i>side 59</i>
<i>Sjelen fanget i det jordiske legemets fengsel.....</i>	<i>side 61</i>
<i>Ugla og fuglen over fuglen i bur.....</i>	<i>side 65</i>
<i>Den syndige sjelen fanget i det jordiske legemet.....</i>	<i>side 67</i>

## **KAPITTEL SEKS**

*Konklusjon.....side 69*

**Litteraturliste**

**Illustrasjonsliste**

# FØRSTE KAPITTEL

## Introduksjon – San Clemente-mosaikken i Roma

Den høymiddelalderiske apsismosaikken i San Clemente-basilikaen bryter med det konvensjonelle og veletablerte skjema for utsmykking av kirkerommets apsis: en stor, sentral figur flankert av helgener. San Clemente har den første monumentale mosaikkutsmykkingen i Roma etter et opphold i mosaikkproduksjonen på omlag 300 år,<sup>1</sup> og dateres til første halvdel av det tolvte århundret – ca 1130-40 e.kr.<sup>2</sup> (ill.1) Mosaikken representerer og markerer dermed en gjenopptakelse av mosaikktradisjonens håndverk. Den blir etterfulgt av mosaikkene i Santa Maria i Trastevere fra ca 1142-43 og (den nå tapte) mosaikken i Santa Francesca Romana fra ca 1161, også disse i Roma. Fra begynnelsen av 1100-tallet skjedde det en økonomisk forbedring i Roma samtidig som den pavelige makten ble styrket. Dette førte til en oppblomstring av kunsten og tok form av en videreføring av den tidlige kristne tradisjon og stil, som vi kan se i San Clemente-mosaikken.<sup>3</sup> Det blir sagt at det var Desiderius, Abbeden av Monte Casino, som rundt 1050 ønsket å reetablere den tapte kunstformen og introduserte de italienske håndverkere for de bysantinske mosaikkhåndverkere. Han ønsket en gjenfødelse av den tapte mosaikkunsten i Roma og Italia.<sup>4</sup>

Jeg skal ikke utdype mosaikktradisjonen og dens utvikling videre her, men vil gi en karakteristikk av mosaikken i San Clemente, både apsisen og triumfbuen. Nærbeskrivelser av enkeltelementer jeg skal diskutere, vil forekomme underveis i teksten. Etter karakteristikken vil jeg presentere en kort tolkning av mosaikken som vil danne utgangspunktet for valg av oppgave samt bakgrunn for den videre tolkningen av mosaikken. Til slutt vil jeg legge frem en problemstilling og metode.

---

<sup>1</sup> Oakeshott, Walter (1967). *The Mosaics of Rome: from the third to the fourteenth centuries*, London: Thames and Hudson, s. 243. San Marco i Roma fra ca. 828-44 regnes som den siste før San Clemente. San Marco følger det ovennevnte skjema som San Clemente bryter med. Denne kan føres tilbake til skjemaet i Santi Cosma e Damiano fra 526-30 og Santa Cecilia fra ca. 817-24 (s. 213). Oakeshott nevner imidlertid to eksempler fra 800-tallet etter San Marco, nemlig Lateranbaptisteriet fra 884 som Adrian III skal ha restaurert, og en mosaikk i atriet i Sankt Peter-basilikaen. Men han hevder det er vanskelig å se en sammenheng mellom tidligere og sene romerske mosaikker på grunn av det store spennet og oppholdet på 300 år (s. 243).

<sup>2</sup> Poeschke, Joachim (2009). *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München: Hirmer Verlag, s. 206.

<sup>3</sup> Bussagli, Marco (2004). *Rome: Art & Architecture*, Königswinter: Könemann, s. 223.

<sup>4</sup> Borsook, Eve (1998). *Messages in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Woodbridge: The Boydell Press s. xxi. ; Oakeshott W. (1976) s. 243.

### ***Karakteristikk av apsis og triumfbue***

Apsisens øvre del består av et solseil i gule, blå og hvite soner, i alt fem soner. Nederste sone har en blå bakgrunn og er dekorert med bladornamentikk, morgenrøden og *Agnus Dei* på en pidestall i et gjentakende mønster. I midten av den nederste sonen ser vi Guds hånd omgitt av, eller kommende ut av en seierskrans. De andre sonene (i solseilets øvre deler) er dekorert med en meanderbord, en type stilisert eggstavsbord og en palmettbord. Øverst i midten av solseilet sees et lite gresk kors i gull. Fra dette korset og ned mot Guds hånd med seierskransen, er det et mørkere felt markert i tesseraen. Dette feltet blir karakterisert som det negative lys<sup>5</sup> – det sanne lys som stråler ut og ned til Guds hånd. Videre, som i en forlengelse ut fra Guds hånd er det et blått kors med den korsfestede Kristus. Dette er det sentrale motivet i mosaikken. På korsets armer sitter tolv hvite duer som representerer de tolv apostlene.<sup>6</sup> Fremstillingen av Jesus på korset er forsvinnende liten i forhold til størrelsen på korset og resten av mosaikken. Kroppen er tynn og knoklete, med lange lemmer og en unaturlig lang torso. Kristus har gullglorie, et blått lendeklede med gullskimmer og er korsfestet med fire nagler med stigmata. Føttene hans hviler på et *suppedaneum*, mens hodet hviler på hans høyre skulder. Korset flankeres av Jomfru Maria på den venstre side og av Johannes på den høyre side. De står begge på et lite stykke gress og under føttene deres brenner to oljelamper. De to, sammen med korset, står i en ornamental *mandorla* dannet av akantusens grener. To grener slynges ut av akantusens rot og omslutter korset og helgenene. Bak Kristi Hodet krysses grenene (som danner toppen av den første mandorlaen) og danner en ny mandorla som avsluttes ved Guds hånd, på toppen av korset. Det dannes altså to mandorlaformer av akantusens grener.

---

<sup>5</sup> Dette symboliserer det negative lys – Guds uskapte lys. Dette lyset skriver Solrunn Nes om i *Det uskapte lyset: Ein ikonografiskstudie av transfigurasjonsmotivet i Austkyrkja*, i forbindelse med transfigurasjonsmotivet. Hjort trekker også dette inn i sin tolkning av mosaikken og sier lyset er en emanasjon av det guddommelige, altså abstrakt men samtidig perseptuell. Dette lyset, skriver han videre, er guddommelig og hele mosaikken omfavnes av dette lyset (i form av gullbakgrunnen). Empyreum (som befinner seg i triumfbuen) fungerer som et lysaggregat for resten av mosaikken med gull og lysende skyer selv om selve kilden til lyset er usynlig. Og dette lyset er så sterkt at det fremstår negativt når det går fra det immaterielle til det materielle og så blendene at det ikke kan oppfattes av noe menneskeøyne og derfor kommer til syne som et mørkt lys, et negativt lys som opptrer som en teofani. Det er dette den mørke sonen i solseilet skal symbolisere. «Det sanne lys, som lyser for hvert menneske, kom nå til verden» (Joh 1,9) Denne mørkere negative stråle sees også i San Clementes etterfølger, S. Maria i Trastevere. Hjort, Øystein (1990). «Ecclesia Christi, Ecclesia Virens: Mosaikkerne i San Clemente i Rom», doktoravhandling ved Københavns Universitet s. 177-78.

<sup>6</sup> Oakeshott, W. (1967) s. 98.



Selve korset med den korsfestede Jesus springer ut av roten til den store akantusplanten. Denne roten sees i bunnen av mosaikken og dens voluttformede grener spres symmetrisk utover apsisen som er gullfarget. Voluttene danner fem rader horisontalt og ti rader vertikalt, det dannes til sammen femti volutter. Alle, utenom de to voluttene på hver side nærmest korset, ved føttene til Maria og Johannes, ender i en type blomst eller i en vase med en blomst i. De to unntakene ender i noen slangeliknende vesen som biter i, eller holder i en amfora med en brennende flamme.(ill.8) Midt i akantusplantens rot, eller begynnelse, sees en hjort i ferd med å angripe en slange. Under akantusens rot strømmer fire paradisiske elver, *fons vitae*. (ill.2) Disse fire elvene renner ut og danner et *nilotisk* landskap. På hver side av de fire paradiselvene står to hjort og drikker. De står med føttene i det nilotiske landskapet dannet av elvene. De to hjortene etterfølges av ender, ulike vadefugler og deretter en påfugl på hver side. Motivet gjentar seg altså identisk på her side av paradiselvene. Alle figurene står vendt med ansiktet inn mot sentrum og akantusens rot. Videre, etter elvene og det nilotiske landskapet dannes et arkadisk landskap, *vita rustica* – «livet på landet», bestående av hyrder, kvinner, fugler og dyr. Under det arkadiske landskapet nederst i apsisen løper en innskrift i gullbokstaver på blå bakgrunn (denne er gjengitt nedenfor). Under innskriften er det en lammeprise bestående av tretten lam, med Agnus Dei i midten. De tolv lammene symboliserer de tolv apostlene. Lammene går ut fra de to hellige byer som er avbildet i mosaikkens triumfbue; Bethlehem på den venstre side og Jerusalem på den høyre side. De to hellige byene er sett fra hjørnet og danner et topunktperspektiv. Lammene går ut av en åpen port som fremstilles i apsisen, mens den «andre sidene» på byene sees i triumfbuene. Hjørnet på byene er i overgangen mellom apsisen og triumfbuen.<sup>7</sup>

I akantusrekkenes (voluttrekkenes) mellomrom, dannes fire rader eller motivsoner (jeg teller her ikke med det arkadiske landskapet som befinner seg nederst). I rad én, horisontalt, er de fire latinske kirkefedrene fremstilt sammen med grupper av geistlige og verdslige, alle med oppmerksomheten rettet mot hver sin kirkefar. På

---

<sup>7</sup> Dette er omvendt av det som er vanlig i de senere fremstillingene, som for eksempel i Santa Maria i Trastevere, hvor Jerusalem er avbildet på den venstre side og Betlehem på den høyre side. Jerusalem og Betlehem representerer henholdsvis Det Nye og Det Gamle Testamentet. Jerusalem symboliserer paradiset og Jesu døds sted og Betlehem hans fødeby. Borsook, E. (1998) s. 31. I San Clemente er de to byene «trykket» sammen slik at det ser ut som det er en borg, men i realiteten skal det forestille to byer. Måten de er fremstilt, i overgangen mellom apsisen og triumfbuen, binder i tillegg apsisen og triumfbuen sammen.

venstre side, fra venstre, sitter Sankt Augustin og Sankt Jerome, og på høyre side, fra høyre sitter Sankt Ambrosius og Sankt Gregor. De identifiseres alle av inskripsjoner bak hver og enkelts rygg. Kirkefedrene sitter vendt med ansiktet inn mot korset. De har alle hver sin åpne *codex*. I denne sonen befinner også fuglen i bur seg, på høyre side, med en ugle som sin pendant på venstre side. Rett ovenfor fuglen i bur inne i en volutt sitter en blanding av en påfugl og fugl fønix. I neste akantusrekkes mellomrom sees bevingede genier i ulike varianter og i de to øverste sonene forskjellige fremstillinger av fugler. Apsisen omslutes av en girlander med løvverk, blomster, aks og ulike frukter; granatepler og druer. Her er også en klatrende genius samt en kanin. Ranken springer ut av to greske vaser, *crater*, på hver side av apsisen. Rundt girlanderen er et blått bånd surret rundt og fester det hele sammen. I midten av borden er en blå sirkel med *chi-rho* monogrammet samt alpha og omega, begynnelsen og slutten.

Triumfbuen har øverst en fremstilling av morgenrøden på gullbakgrunn med Kristus i en blå stjernebesatt medaljong som det sentrale motiv. Han er kledd i en gull-*pallium* med røde skygger og har en gullglorie med et regnbuefarget gresk kors. I sin høyre hånd holder han en *codex* og med sin venstre hånd gjør han en romersk talegest. Kristus flankeres av de fire evangelister (som befinner seg i morgenrøden). Markus, løven og Matteus, engelen på venstre side, og Johannes, ørnen og Lukas, oksen, på høyre side. Johannes og Matteus holder begge seierskranser i hendene, mens Markus og Lukas holder hver sin *codex*. På hver side av triumfbuen er det palmer, og i bunnen av triumfbuen er som nevnt de to hellige byer, Betlehem og Jerusalem. I triumfbuens venstre svikkel står profeten Jesaja og i den høyre profeten Jeremia. Begge holder utrullede *rotuli* med innskrifter (gjengitt i kapittel fem). På venstre side, over Jesaja, sitter apostelen Paulus og Sankt Laurentius. På høyre side, over Jeremia, sitter apostelen Peter og kirkens helgen, Sankt Clemens. En innskrift i triumfbuen omslutter apsisen med en rød, edelstensbelagt bord under, i overgangen mellom apsisen og triumfbuen. Innskriften er i gull på blå bakgrunn (denne er gjengitt nedenfor).

## *Presentasjon av tolkning*<sup>8</sup>

For å danne bakgrunn for den videre lesningen vil jeg som skrevet legge frem deler av en tolkningen. Dette med utgangspunkt i Øystein Hjorts doktoravhandling «Ecclesia Christi, Ecclesia Virens» (se n.5). Elementer jeg mener det kan være fruktbart å ha i mente for resten av avhandlingen og for tolkningen av fugl i bur-motivet samt fuglesymbolikken jeg skal behandle i de neste kapitler.

Tanken om frelse gjennomsyrrer store deler av apsisens tema. De vitale og svulmende akantusrankene med ulike blomster, fugler og frukter, det paradisiske livet i arkadia, paradiselvene og omslutningen med den frodige girlanderer er bare noen av de små og store elementene som underbygger de fruktbare og paradisiske hentydningene i mosaikken. I den tidlig kristne kunsten symboliseres paradiset av palmer, trær, paradisiske elver og ulike frukter som alle er tegn på den fruktbarhet som kan sees i San Clemente. Her blomstrer og spirer det både i apsisen og i girlanderer, kanskje særlig i girlanderer. Hjort knytter girlanderer til en representasjon av de fire årstidene og til et symbol på evigheten, hvor trærne og buskene bærer frukt år etter år. «Lær en liknelse av fikentreet: Når det får sevje i grenene og skyter blad, da vet dere at sommeren er her.» (Mark 13,28)<sup>9</sup> Med sommerens komme menes Kristus komme. Akantusen i apsisen kan være et symbol på livets tre, *arbor vitae*. Dette treet, som samtidig et urgammelt symbol på oppstandelse og det evige liv, symboliserer også guds utstraktighet og Gud selv. Akantusens mange sirkelformede voluttene kan også, i følge Dahlby, være et symbol på verdensaltet og uendelighet – de har verken begynnelse eller slutt.<sup>10</sup> I Salmenes bok står det skrevet: «Han er lik et tre plantet ved bekker med rennende vann: det gir sin frukt i rett tid, og løvet visner ikke på det.» (Sal 1,3) I dette treet kan fuglene finne hvile og mennesket finne frelse. «Den som seirer, vil jeg la spise av livets tre som er i Guds paradiset.» (Jå 2,7) Det finnes flere myter om livstree, men alle har de likhetstrekk: Det spirer grønt og er enorm og brer

---

<sup>8</sup> Tolkningen vil bestå i en kortfattet og noe overfladisk presentasjon av en tolkning av apsismosaikken som av naturlige årsaker ikke vil omfatte alt, men et utvalg av det jeg mener er det vesentligste og kan danne en introduksjon til mosaikkens tematikk.

<sup>9</sup> Bibelhenvisninger vil følge rett etter sitatet i teksten.

<sup>10</sup> Dahlby, Frithiof (1982). *De heliga tecknens hemlighet*, Arlöv: SkeabVerbum, s. 236, 308.

seg utover hele universet, i alle retninger opp til *empyreum* og ut over hele jorden.<sup>11</sup> Fra treets røtter er det en rennende kilde i skyggen av treet. Her kan menneskene finne tilflukt og bade i den rensende kilden. Treet gror opp av jordens midt av en liten kvist.<sup>12</sup> «Og Herren Gud lot alle slags trær vokse opp av jorden, herlige å se på og gode å spise av, og midt i hagen livets tre og treet som gir kunnskap om godt og ondt. En elv gikk ut fra Eden. Den vannet hagen og delte seg siden i fire grener» (1Mos 2, 9-10) I San Clemente er det livet under den nye loven som «spirer», den nye loven jevnføres med Det Nye Testamentet som på grunnlag av at Jesus døde på korset kunne tre i kraft, og mennesket kunne bli fri fra synden, og fri fra den gamle loven. Gjennom den nye loven ble oppnåelse av frelse muliggjort. «[...]Gjennom Kristi kropp er dere døde for loven. Dere tilhører en annen, han som har stått opp fra de døde, for at vi skal bære frukt for gud. [...]vi er løst fra loven, vi er døde fra det som bandt oss[...]» (Rom 7,4.6) Hildegard Von Bingen sammenlikner Det Gamle Testamentet med vinteren, hvor enhver spire blir skjult, og sommeren med Det Nye Testamentet, hvor alt nytt liv spirer.<sup>13</sup> Noe innskriften nederst i apsisen, under det arkadiske landskapet bekrefter:

ECCLESIAM CRISTI VITI SIMILABVMVS ISTI  
DE LINGNO CRVCIS IACOBI DENS IGNATIQVE  
IN SVpra SCRIPTI REQVIECVNT CORPORE CRISTI  
QVAM LEX ARENTEM SET CRVS FACIT ESSE VIRENTEM

We liken the Church of Christ to this vine, which the law causes to wither, but the Cross gives it life. A fragment of the true Cross, a tooth of St. James, and a tooth of St. Ignatius, rest in the body of Christ which is represented above this inscription.<sup>14</sup>

Her skal, i følge Oakeshott, linje én og fire skal leses sammen og danne tema for mosaikken: «Vi ligner Kristi kirke med denne vin[ranke]; under loven visnede den, men Korset får den til at spire og grønnes påny».<sup>15</sup> På samme måte skal linje to og tre leses sammen. De refererer til relikviene etter St. James og St. Ignatius.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Empyreum er det aller ytterste, ildhimmelen der stjernene er festet. Senere gitt betydningen de helliges tilholdssted.

<sup>12</sup> Hjort Ø. (1990) s. 143.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Oakeshott, W. (1967) s. 250. I Oakeshotts oversettelse er det gjort om på rekkefølgen i tråd med anbefalingen om å lese linje én og fire sammen.

<sup>15</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 141. Hjorts oversettelse.

<sup>16</sup> Oakeshott, W. (1967) s. 250. Det er tidligere foreslått at linje en og fire stammer fra en tidligere innskrift fra den opprinnelige mosaikken.

Mosaikken skal danne et didaktisk bilde og gi en tanke om frelse og udødelighet. Det gir et bilde på hvor godt det kan bli om man lever etter den nye loven, Det Nye Testamentet, som er hva mosaikken i San Clemente fremviser. Mosaikken viser et mangfoldig hierarki, geometrisk oppbygget og planlagt lik mennesket er planlagt og plassert inn i Guds plan, hvori alle har sin plass i kirken. «I kirken har for det første Gud satt noen til apostler, for det andre til profeter, for det tredje lærere.» (1 Kor 27,28) Dette bildet forsterkes som nevnt av alle de ulike små og store elementer i mosaikken, og også av innskriften i triumfbuen som innrammer apsis. Den forbinder sammenspillet mellom menighet, bilde og messe, og knytter det hele sammen til et slags menneskelig *gesamtkunstwerk*: GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SVP[ER] THRONVM ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONAE VOLVNTATIS.<sup>17</sup> «Ære være Gud i det høyeste, og fred på jorden blant mennesker som har Guds velbehag.» (Luk 2, 14) Hjort skriver at triumfbuens liturgiske tekst bidrar til å skape et suggestivt nærvær, en sterkere emosjonell opplevelse av apsis og av mosaikken.<sup>18</sup> Triumfbuen innrammer og leder oppmerksomheten mot en visjon av det guddommelige verk. Mosaikken knyttes sammen til et helhetlig bilde, hvor det er vanskelig å skille delene fra helheten og omvendt. Denne sammenknytningen bidrar også to hellige byer med, siden de både er fremstilt i apsisen og i triumfbuen, bundet sammen av lammefrisen.

Kyrkan är en välskött tregård, som tack vare evangeliet är utbredd över hela jorden, omgiven av tuktens staket, rensad från ogräs genom apostlarnas trägna arbete, smyckad med de troendes frukter, jungfrurnas liljor. Martyrernas rosor, bekännarnas grönska, doftande av evighetens blommor.<sup>19</sup>

I det arkadiske landskapet vises prototypen på det paradisiske liv. Her lever et harmonisk og fredfylt liv i kirken, under korset og den nye loven. Det arkadiske landskapet danner et bilde på de troende, hvor kirkefedrene skal lede troende fra alle folkeslag – gjennom sine eksegeseer skal de her opplyse og føre menigheten videre til frelse. Kirkefedrene fungerer som et bindeledd over til neste sone med de bevingede genier. Geniene markerer enda et skritt i den progressive erfaring som til slutt fører til frelsen og den fullkomne åndeliggjøring som er målet for den troende og som sjelen lengter etter. Geniene er fremstilt nakne og nakne genier er et symbol på sjelen og på udødelighet, skriver Hjort: Nakenhet er udødelighetens drakt og kan i tillegg

---

<sup>17</sup> Hjort, Ø. (1990) s.181.

<sup>18</sup> Ibid. s.182.

<sup>19</sup> Dahlby, F. (1982) s.117

symbolisere demoner.<sup>20</sup> Den troende gir slipp på sin dødelighet og vender tilbake til et stadium uten skam og synd – ren fra sine synder og klar for å møte Gud. Geniene som også kan være personifiseringer av sjelen er vanligvis ukjønnnet, eller delvis kvinnelige. Her ser derimot de fleste mannlige ut, med antydning til mannlige kjønnsorganer. Noen av dem kan se ut som de er fremstilt svakt erigert, i følge Hjort.<sup>21</sup> Enkelte av geniene har bustete hår, og Hjort trekker en sammenlikning til vindpersonifikasjoner. Samtidig kan det symbolisere at de befinner seg i en høyere sjelelig sfære – en himmelske sfære.

De to hjort som drikker av paradiset elvene impliserer den lengtende sjelen: «Likesom hjorten stunder etter bekker med rennende vann, slik stunder også min sjel etter deg, min Gud. Min sjel tørster etter Gud, etter den levende Gud. Når kan jeg få komme å tre frem for hans åsyn?»(Sal 42,2.3) Nederst i akantusens rot er det også fremstilt en hjort som er i ferd med å angripe en slange, hvilket er et bilde på Kristus' kamp mot satan og på arvesynden og dåpen. I følge en legende lokker hjorten frem en orm, tramper på den og sluker den.<sup>22</sup> Og for å ikke dø av giften søker den friskt vann. Her mister den sine gevir og fødes på ny – den forestiller på denne måten en seier over arvesynden og er samtidig et bilde på dåpen, for gjennom dåpen renses man fra synden. Først kommer Ånden, deretter Verdenssjelen som alle sjeler stammer fra, skriver Augustin.<sup>23</sup> Den troende skal gå inn i seg selv og trinnvis stige opp mot åndenes rike, og skue den evige skjønnhet med sitt indre øye i fullkommen harmoni og enhet med det guddommelige Ene – mennesket ikke kan finne roen ved kun å forholde seg til det legemlige og sanselige.<sup>24</sup> Man må vende seg bort fra det lave og føre sjelen sin videre mot høyere og intelligible nivåer. Denne trinnvise oppstigningen kommer til syne i akantusenes fem nivåer, fra det arkadiske landskapet og dåpen, via kirkeferdenes eksegese, mot korset og opp via Guds hånd til frelse og et evig liv i himmelen. «Loven får alt til at visne, Korset derimod får alt til at grønnes; det bringer ny frugtbarhed.»<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Dahlby F.(1982) s. 173.

<sup>21</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 85.

<sup>22</sup> Ibid. s. 236, 308.

<sup>23</sup> Augustin (1996) *Bekjennelser Bok I-X*, Oversatt av Oddmund Hjelde. Thorleif Dahls Kulturbibliotek, Oslo: Aschehoug & Co, s. XI.

<sup>24</sup> Ibid. s. I.

<sup>25</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 141.

Det er den Augustinske fred vi ser med den harmoni og orden som råder i mosaikken, samt fruktbarhet og tegn på nytt liv i Dette kommer til uttrykk i alle senere fremstillinger av *Ecclesia*.<sup>26</sup> Denne symmetrien ligger i middelalderens sjel, skriver Umberto Eco.<sup>27</sup> Da de i middelalderen hadde utviklet en full metafysikk over skjønnhet ble følgen at harmoniske proporsjoner, som er et aspekt ved det skjønne, ble sett på som deltakende i den transcendentale natur, som noe guddommelig og fullkomment.

## Begrunnelse for valg av oppgave

Det mest omfattende stykket litteratur om San Clemente som er skrevet i nyere tid, er Øystein Hjorts doktorgradsavhandling fra 1990 som jeg allerede har referert til.<sup>28</sup> Hjort tar for seg hele mosaikken og innleder med en grundig beskrivelse av mosaikken, men apsisen, lammefrisen, girlanderene, triumfbuen og alle innskrifter. Deretter tar han for seg teknikk og restaurering, etterfulgt av et kapittel om stil og datering. I innledningen presenteres det forskningshistorikk hvor han også tar opp problemer vedrørende datering av mosaikken. Han trekker paralleller mellom de tre store kirkene i denne perioden i Roma. San Clemente, Santa Maria i Trastevere, og San Francesca Romana. Han peker på ulike ikonografiske overensstemmelser og varianter som plasserer San Clemente i en «mosaikk-kontekst» og -tradisjon. Hjort deler opp sin tolkning i flere deler, hvor han først tolker innskriftene, så «korstræet, vinen og Kristi kirke». Deretter går han gjennom en tolkning basert på en *triadisk* vei til frelsen hvor han benytter seg av begrepene *purificatio*, *illuminatio* og *perfectio*. Fuglen i bur tolker han i forbindelse med *illuminatio*, overgangen mellom den himmelske og den jordiske sfære. Jeg vil forklare begrepene og Hjorts triadiske vei nærmere i kapittel tre. Deretter diskuterer han empyreum og lyset, det negative lyset,

---

<sup>26</sup> Ecclesia – kirken, menigheten. Jødene som representerer den gamle loven, altså Det Gamle Testamentet ble jevnført med Synagoga. De som var åpne for Jesus og hans frelse hører til den nye loven, altså Det Nye Testamentet jevnført med Ecclesia. Personifiseringen av Synagoga fremstilles med stakk og bindt fro øynene, mens Ecclesia har seierskrone og ofte en oblat i hånden.

<sup>27</sup> Eco, Umberto. (1986) *Art and beauty in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press. s. 41

<sup>28</sup> Jeg har bevisst valgt å ikke ha et kapittel om forskningshistorikk da jeg sitter igjen med et inntrykk av at det meste som er skrevet om San Clemente enten er for gammelt (og blitt brukt i Øystein Hjorts meget grundige avhandling) eller kun å finne i oversiktsbøker som bare tar for seg det mest iøynefallende. Det finnes også en del bøker om arkitekturen og om de to underkirkene. Jeg vil også tilføye at jeg verken leser italiensk eller tysk, noe som utelukker en god del litteratur jeg kunne hatt nytte av. Disse blir her i hovedsak benyttet for sine illustrasjoner, selv om mye av den litteraturen jeg ikke kan lese har blitt gjort delvis tilgjengelig for meg via Hjorts avhandling.

som en emanasjon av det guddommelige. Til sist i Hjorts avhandling kommer en fortolkning under overskriften: «Ascensus: Vejen til Gud. Den eksegetiske tradisjon» hvor han tolker opp mot Paulus' brev til korinterne og efeserne. Der skriver Paulus blant annet om en fredsplan, eller en plan for frelseoppnåelse. «Derfor er det ikke noe, verken den som planter, eller den som vanner. Bare Gud er noe, han som gir vekst. Den som planter og den som vanner, er ett, men de skal få lønn hvert etter sitt eget arbeid. For vi er Guds medarbeidere, og dere er Guds åkerland, Guds bygning.» (1 kor 3, 7-9) Hjort trekker også inn den Augustinske tolkning av en (hierarkisk) *Ordo*, nyplatonismen, Pseudo-Dionysius og gregorianismen i sin tolkning av mosaikken og oppnåelsen av frelsen.

Så, selv om det føles litt som det meste er gjort og beskrevet tar ikke Hjorts avhandling seg like nøye for de små detaljene i mosaikken (det vil si fuglesymbolikken og størrelsesforholdet i det arkadiske landskapet), utover det at han har beskrevet de møysommelig. Derfor vil jeg med denne avhandlingen rette fokuset mot fuglene i akantusen og i det arkadiske landskap, fuglen i bur samt størrelsesforholdet i det arakdiske landskapet. Det sistnevnte har ikke Hjort utdypet signifikansen til foruten slangen i akantusens rot (med hensyn til dens tolkning av ondskapens som overseires) og en hyrde som står ved en melkende mann i arkadia. Hjort har gitt en tolkning av fuglen i bur utelukkende basert på en positiv fortolkning: Fuglens symbolikk i forhold til et positive aspekt – den oppløftende følelsen sjelen oppnår når den slippes fri. Hjort vektlegger ved sin tolkning av fuglen kun dette positive aspektet og utelukker rom for en bredere fortolkning. Han skriver også at motivet i middelalderen dvelte mellom to tolkninger, hvor den en sier at er sjelen fanget i kroppen mens den andre vektlegger frelsesymbolikken.<sup>29</sup>

Disse manglene åpner et rom for utdypning og en nærmere studie av det ovennevnte, fuglesymbolikken, det arkadiske landskapet og fuglen i bur. Fuglen i burs iøynefallende tolkning er som et symbol på den menneskeligs sjel fanget i legemet i tråd men den nyplatonistiske tanke der menneskets sjeleliv på jorden ble sett på som et fall hvori menneskets sjel dermed ble fanget i legemet. Motivet knyttet dermed til sitatet fra Santa Maria i Trastevere: «In our sins Christ the Lord is Imprisoned» – i

---

<sup>29</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 170.



våre synder er Jesus Kristus fanget. Paradokset er om fuglen i bur er fanget fordi den er syndig eller er den syndig fordi den er fanget?

## **Avgrensning av oppgaven og redegjørelse for valg av metode**

Problemstilling: *En ikonografisk analyse av fuglesymbolikken i San Clemente-mosaikken med utgangspunkt i fugl i bur-motivet: Hvordan bør fuglen i bur tolkes?*

Tema for oppgaven er fuglesymbolikken i San Clemente, især fuglen i bur. Kan det åpnes for flere tolkninger av fuglen i bur? Hvordan endres tolkningen av fuglen i buret i kontekst av fuglene i det arkadiske landskapet og i apsisen? Kan deres symbolikk endre fortolkningen av fuglen i bur. Det samme med størrelsesperspektivet i det arkadiske landskapet, er dette tilfeldigheter eller kan de tolkes opp mot- og ha en innvirkning på tolkningen av fuglen i bur?

Jeg har valgt å starte med en karakteristikk og kortfattet tolkning av hele mosaikken for så å nærbeskrive og isolere motivet, fuglen i bur, i kapittel fem. Jeg kommer til å tolke motivet ikonografisk, med Bibelen som hovedkilde, men vil også benytte andre kilder som for eksempel *Physiologus*. I kapittel to vil jeg ta opp størrelsesperspektivet i det arkadiske landskapet som jeg synes kan være interessant for tolkningen av fuglesymbolikken og fuglen i bur. Landskapet forteller en del om omkring frelsen, hvordan komme dit, og det å «leve et frelst liv» i det paradisiske – hvori synden ikke hører hjemme. Tredje kapittel vil omhandle middelalderens tanker omkring, kroppen, sjelen og frelsen. Dette basert på Plotin, forløperen til Augustin og på apostelen Paulus' brev fra Bibelen, som begge har en betydning for San Clemente-mosaikkens fortolkning. Her vil jeg også forklare Hjorts begreper purificatio, illuminatio og perfectio. Kapittel fire vil omhandle fuglesymbolikken i den kristne ikonografi generelt samt de ulike fuglene som er fremstilt i S. Clemente og deres signifikans – både i apsisen og i det arkadiske landskapet. I femte kapittel vil jeg først beskrive fuglen i bur og se hvilken betydning fuglen som er inne i buret kan ha for tolkningen. Deretter vil jeg gjøre en ikonografisk og ikonologisk analyse av motivet, med utgangspunkt i Hjorts (positive) tolkning som jeg mener er for ensidig. Jeg ønsker å fokusere oppgaven så mye som mulig på San Clemente, på fuglesymbolikken slik den

er gitt der, og ikke gjøre en undersøkelse av motivets utbredelse eller opphav, og nevner dette derfor kort i kapittel fem om fuglen i bur.

Min oppgave benytter ikonografisk og ikonologisk metode. Det vil si at jeg skal tolke symbolenes meningsinnhold på grunnlag av skriftlige kilder og i kontekst av middelalderens idéhistorie. De skriftlige kildene vil stort sett være Bibelen og *Physiologus*. Bibelen benytter dyreallegorier som kan overføres direkte til mosaikken og bidrar til en kristne eksegesi og forståelse av motivene. Og *Physiologus* er den eldste *bestiarie* over allegorier med dyr og fabeldyr, ofte med kristne fortolkninger og henvisninger til det symbolske språket dyrelivet i den kristen ikonografien kunne bety. Begge bøkene, særlig *Physiologus*, ble lest av middelalderens mennesker og er derfor viktige kilder. Mosaikkens innskrifter er en tredje kilde som kan bidra til tolkningen av fuglene og fugl i bur-motivet. Oppgavens hoveddel består i en polyfonisk (om mulig) tolkning av fugl i bur-motivet basert på en ikonografisk analyse og ikonologisk fortolkning av fuglen i bur.

## ANDRE KAPITTEL

### Størrelsesperspektivet i det arkadiske landskapet

I det arkadiske landskapet later det til at alle de *viktige* elementene er større enn de mindre betydelige. At størrelsesperspektivet kan speile sammenspiillet mellom de ulike figurene i landskapet, hvem (eller hva) som spiller hovedrollen og hvem (eller hva) som er statister. Jeg nevnte i innledningen den overdimensjonerte slangen i akantusens rot rett ovenfor det arkadiske landskapet – allegorien på Guds seier over djevelen. (ill.2) Det er tydelig at den er gjort stor for å illustrere og understreke budskapet. Det samme kan sies om motivene i det arkadiske landskapet, men det er et spørsmål om ikke størrelsesperspektivet også har en signifikans i seg selv, ikke bare som for å forsterke og underbygge andre symbolske signifikanser. Det viser seg for meg gjennom nærmere undersøkelser at disse forstørrelsene ikke er perspektiviske feil og tilfeldigheter, men heller planlagte symboler og gjenstander hvori alle kan ha en signifikans opp mot, i alle fall mosaikkens tema; frelse under den nye loven, men også til fuglen i bur i forhold til synden. Jeg vil diskutere motivenes tolkning til fuglen i bur i kapittel fem.

Jeg tar for meg motivene i det arkadiske landskapet i rekkefølge, og begynner ytterst fra høyre mot venstre hvor det en stork og en firfirsle fremstilt. Her er storken avbildet stående opp ned, med hodet ned mot firfirslen, som om den er i ferd med å angripe eller hakke på den. Firfirslen er stor i størrelsen til en firfirsle å være, men storken er enda større og høyere enn alle de menneskelige figurene i nærheten. Men de er altså begge unaturlig store. I *Physiologus* står det skrevet om firfirslen at den har evnen til å slukke ild, og det ble tidligere trodd at firfirslen kunne leve i- og overleve ild: Om den blir lagt oppå brennende ild eller en varm ovn blir flammene og varmen slukket.<sup>30</sup> Den kan i forlengelsen av dette symbolisere tro, som eksemplifisert ved sjelens prøvelse i skjærsilden: «Thus everyone who believes in God with all his faith, and endures in good works, will pass through hell-fire and the flame will not touch him.»<sup>31</sup> Dante skildret også en tro sterk nok til å overvinne skjærsildens prøvelse i sin

---

<sup>30</sup> Curley, Michael J. (2009) *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago: University of Chicago Press s. 61

<sup>31</sup> *Physiologus* (2009) s. 61 (jeg vil fra og med denne henvisningen referere til *Physiologus* på denne måten)

beskrivelse av reisen gjennom helvete i *Den Guddommelige Komedie*, her om hvordan også han går uskadd gjennom flammene: «Gud skapte mig således i sin nåde at jeres kval og pine ikke når mig, og jeg går uskadet gennem jeres flammer [...]»<sup>32</sup>

Storken som hakker på firfirslen knytter Hjort til *pietas*, hengivenhet og pliktoppfyllelse fordi den tar vare på sine unger og gir de føde.<sup>33</sup> I *Physiologus* står det skrevet at storken er klok og ikke søker flere reder men holder seg til ett og samme rede, hvor den også finner sin mat: «This beast is prudent beyond all others birds for it does not seek many nests, but, where it settles, there too it feeds and return there to sleep. Nor does this bird feed on carrion or fly off to many different places. Her nest and foot are in one place.»<sup>34</sup> Storkens trofasthet til sitt rede kan likestilles med den kristnes trofasthet ovenfor kirken og symbolisere den kristne tro. Firfirslen, kan i likhet med storken, også symbolisere den kristne tro – om man bare arbeider godt er en god troende, kan troen på Gud overvinne alt. Grunnen til at firfirslen blir bitt på kan være for å vise til de eventuelle prøvelsene den troende kan støte på i skjærsilden. Den kristne kommer ikke inn i paradiset uten å vise *caritas* og en sterk tro på Gud for å overvinne de eventuelle prøvelser i skjærsilden. Det paradisiske livet er et som vi får ta del i gjennom nestekjærlighet; inngangskravet er *caritas*, ifølge Augustin.<sup>35</sup> Firfirslen kan her forestille den kristne som i forbindelse med storken blir utsatt for de prøvelser den kristne kan utsettes for i skjærsilden. Storken representerer troens håndhever. Den troende må overvinne ulike prøvelser å vise til en sterk tro og utøve kjærlighet, lik firfirslen overvinner ilden og slik det i Bibelen, om *Daniels venner i den glødende ovnen* (Dan 3, 1-30), tematiseres en tro så sterk at det overvinner smerte. I mosaikkens kontekst er deres plassering ytterst til høyre signifikant og underbygger det ovennevnte, inngangen til paradiset. Plasseringen ytterst til høyre, samme side som Jerusalem (i triumfbuen) som også symboliserer Jesus død kan minne om skjemaet i tympanonfeltet i de romanske katedralenes eksteriør. Hvor fremstillinger av himmelen, frelsen befant seg på den venstre side i tympanonfeltet og undergrunnen, skjærsilden, var på den høyre side. Plasseringen i San Clemente kan sees i tråd med dette og implisere inngangen til paradiset, du må bevise din tro som

---

<sup>32</sup> Alighieri, Dante. *Commedia*, Oversatt på danske vers av: Meyer, Ole (2009) *Dantes Guddommelige Komedie*, København: Multivers Klassikere (helvete: Sang II, vers 90)

<sup>33</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 329.

<sup>34</sup> *Physiologus* (2009) s. 40.

<sup>35</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 192-193.

sterk nok for å slippe inn i himmelriket. Firfirslen kan signifiere den troende og storken, i kraft av sin tro, den som skal utsette den troende for de eventuelle prøvelser som venter ved inngangen til paradiset.

Etter dette paret står en stor fasan vendt mot de to. Hva fasanen her skal symbolisere annet enn at den er stor vet jeg ikke. Det står ingenting skrevet om fasanen i Bibelen, ei heller i *Physiologus*. Det er mulig den står i tilknytning til neste gruppe som består i ulike våpen som stå lent inn mot et lite tre (at fasanen er en fugl det vanligvis jaktes på, men her får den gå i fred i det fredelige paradisiske livet). «Ta nå jaktredskapene dine, pilkogeret og buen, og gå ut i marken og skyt noe vilt til meg!» (1Mos 27,3) – men her står våpnene urørt; noe som vitner om fred. Det er fred og fredelige tilstander og våpnene kan få ligge ubrukt. Dette sublime motivet sammenfaller med både mosaikkens og sonens tema – igjen, prototypen på det paradisiske liv. Sublimt mener jeg på grunn av temateseringen av det ugjorte, våpnene som står der uberørte, ubrukte. Gregor av Nyssa beskriver denne fredelige tilstanden som at «alt ondt har druknet»: «in the saving baptism we emerge alone, dragging along nothing foreign in our subsequent life, no remnant of the evil should mix with the subsequent life.»<sup>36</sup> Hjort trekker linjer til Ovids *Metamorphose* og beskrivelsen av den fred som skildres der:

«First came an age of gold, marked by trust and doing what was right, not by coercion but of one's free will, without need of laws. [...] There was no need for helmets nor for swords: All peoples were secure and lived in peace without maintaining armies.»<sup>37</sup>

Til venstre for våpnene er en stor snegle i ferd med å bli spist opp eller hakket på av en høne. I dette paret er sneglen den vesentlig største av de to, hønen er også stor, men tilnærmet «normal», den er for eksempel mindre enn gruppen med våpnene. Sneglen er en personifisering av én av de syv dødssyndene, likegyldighet (latskap).<sup>38</sup> Og kan også symbolisere de som lever et liv bundet av materialisme heller enn et

---

<sup>36</sup> Gregor av Nyssa, *Life of Moses*. Oversatt av Malherbe, A. J. og Ferguson, E. (1978) New York, Toronto. s. 126

<sup>37</sup> Ovid. *The Metamorphoses*, With an English translation by Simpsoms, Michael. (2003) Amherst: University of Massachusetts Press. s. 11.

<sup>38</sup> Dahlby, F. (1982) s. 190

åndelig liv.<sup>39</sup> Det første på grunn av at det sies at sneglen ble født ut av leire og av latskap. Høna kan her være en allegori på hjemmet samt knyttes til caritas<sup>40</sup> – «[...] samle dine barn som en høne samler kyllingene under vingene sine.[...]» (Matt 23,27, Luk 13, 34). Disse to, representantene for likegyldighet og barmhjertighet, kan ikke leve side om side i paradiset. Sneglemotivet står, som en representasjon av likegyldighet, imot caritas- og likhetsprinsippet, samt å leve et gudfryktig og fromt liv. Sneglens latskap og likegyldighet er et brudd med konvensjonen i det paradisiske liv. I det arkadiske landskapet hvor alle har én sjel og ett hjerte, og alt er felles, er det nestekjærlighet som råer og ikke likegyldighet. «Hele mengden av troende var ett hjerte og sinn, og ingen regnet de det de eide som sitt eget; de hadde alt felles.» (Apg 4,32) Og under dette prinsippet hører ikke sneglen hjemme, den bli derfor hakket på av høna, personifiseringen av det gode. Hjort tar opp temaet i etterordet «Addenda et corrigenda» i sin avhandling og utpeker de to, firfirslen og sneglen til synderne, de ufullkomne og de to lavtstående vesener i det arkadiske landskapet.<sup>41</sup> «Latskap gjør at en synker i dvale, og den som er doven, må sulte.» (Ordsp 19,15) Latskap og dovenskap hører til blant de menneskelige lastene man skal ha blitt kvitt eller må kvitte seg med før en fullendt innsikt kan bli oppnåelig. Som Augustin hevder kommer man inn i kirken ved å utøve caritas, som videre skal lede til frelsen – og det er i kirken denne veien til frelsen skal belæres og finnes sted, i Ecclesia som San Clemente jo er et bilde på. Hjort skriver at dette at det blir umulig om ikke mennesker også kan belære mennesker og viser til Augustin: «the condition of man would be lowered if God had not wished to have men supply his word to men.»<sup>42</sup> I tråd med sitatet kan høna – symbolet på caritas, være i gang med denne belæringen overfor sneglen som bryter med de kristne konvensjoner.

Etter sneglen og høna står to hyrder. De danner til sammen en gruppe bestående av – foruten de to, geiter og to små menn som ser ut til å melke geitene. Geitene er fremstilt som en gruppe i midten av hyrdene (vet ikke hvor mange), og en geit står alene bak hyrden, til høyre for gruppen. Tatt i betraktning av de andre figurene (sneglen, våpnene, fasanen, høna, storken og firfirslen) er hyrdene små, men i forhold

<sup>39</sup> Werness, Hope B. (2006) *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, London: The Continuum International Publishing Group, s. 276

<sup>40</sup> Grabar, André (1980) *Christian Iconography: A study of its origins*. Bollingen series XXXV. 10 New Jersey: Princeton University Press, s. 52.

<sup>41</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 329

<sup>42</sup> Ibid. s. 168 n. 97

til sin egen gruppe, det vil si geitene, er de «normale». Deres funksjon kan være å understreke den unormale størrelsen på de to andre figurene – de to små mennene som melker: De er usedvanlig små og på størrelse med geitene. En av de er fremstilt mellom hyrdene i gruppen med geiter, og den andre står bak hyrden til høyre, sammen med geiten. Hyrden til venstre holder den høyre armen i en gest ned mot den som melker som om han instruerer eller viser ned og leder oppmerksomhet mot ham. «Melk ga jeg dere, ikke fast føde, for det tålte dere ikke. Ja, dere tåler det ennå ikke, for det er jo fremdeles kjøtt og blod dom rår i dere. Når det hersker misunnelse og strid blant dere, er dere ikke da styrt av kjøtt og blod, og går frem på menneskers vis?» (1 Kor 3,2-4) Det kan være han er i gang med forkynne siden melk i middelalderen ble tolket som Kristus' ord.<sup>43</sup> I brevet til hebreerne står det skrevet; «For den som lever på melk, er et spedbarn og forstår seg ikke på budskapet om rettferdighet. Men fast føde er for de fullvoksne, de som ved å bruke sansene har øvd dem opp til å skjelne mellom godt og ondt.» (Hebr 5,13-14) Dette kan referere til de som ikke er modne eller fullvoksne nok til å ta imot Guds «budskap om rettferdighet». Den rettferdighet som utspilles i det arkadiske landskapet kan være den hyrdene instruerer de som melker. Og det kan være de er fremstil små for å vise at de ikke er klare, de er ikke mode til å ta i mot det guddommelige, som de gjennom å bruke sansene skal erfare. I tråd med sonens symbolikk hvor det gode blir utøvet og det onde ikke har tilpass kan denne gruppen også koples til det ovennevnte sitatet om at menn skal kunne belære menn for å kunne føre Guds ord videre.

Hovedgruppen sentralt i den arkadiske sonen består av akantusens rot med de fire paradiselvene, de to hjortene som drikker, to påfugler, to vadefugler og to ender. Disse velger jeg å regne utenfor det arkadiske landskapet i sammenheng med tolkningen av størrelsesperspektivet grunnet at de kan regnes som et landskap for seg selv – et nilotisk landskap i det arkadiske landskapet. Jeg velger derfor heller å tolke denne gruppen i forhold til fuglesymbolikken i San Clemente i kapittel fire. Ikke på grunn av at de er mer eller mindre symbolsk ladet enn de resterende motivene, men i denne tolkningen av størrelsesforholdene mener jeg de i sin egenskap av å være en så stor gruppe, og at de ikke er med i (den strenge) inndelingen av det arkadiske landskapet, kan regnes utenfor. De viser ikke til det gode livet på landet.

---

<sup>43</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 164.

Til venstre for denne store og sentrale gruppen og ytterst til venstre, står en hane. Hanen er så høy at den rekker helt opp til akantusens første rad av volutter. Hanen er vendt inn mot sentrum og står i sammenheng med et bur med kyllinger og en høne. Disse er fremstilt utenfor buret, og ovenfor dem er en due i ferd med å lande. Gruppen avsluttes av en nonne vendt inn mot gruppen. Hun har armen i en gest vendt ned mot kyllingene og høna og mater de. Høna og hanen er ikke umiddelbart store, men nonnen som står og mater de er den største figuren i hele det arkadiske landskapet. Hun strekker godt opp i mellom to volutter og fremstår synlig med sin hvite drakt og store størrelse. Hun er høyere enn hyrdene og høyere enn hanen, men i realiteten er det hun som er liten og de andre figurene som er store. Hanen rekker henne til godt over midjen og buret like dann. Det er slike missforhold som gjentas i hele landskapet og skaper en interessant dynamikk. Det jeg vil frem til er at det er i kraft av figurene de står i umiddelbar nærhet til, at dette størrelsesmissforholdet kommer til synet. Uansett er hun den største figuren i landskapet selv om hun i virkeligheten er liten – tatt i betraktning av hanen, men hun er kledd i hvitt og tiltrekker seg derfor oppmerksomhet og forekommer stor. Det er tydelig hva hun gjør og gesten er ikke til og misforstå; hun mater høns. (ill.3) Motivet kan utgjøre en allegori på spredningen av Guds ord, med hensyn til kornet hun mater kyllingen med – jevnfør metaforen om sennepsfrøet. «Hva skal vi sammenlikne Guds rike med? Hvilken liknelse skal vi bruke? Det er som et sennepsfrø. Når det blir sådd er det, er det mindre enn noe annet frø på jorden, men når det er sådd, vokser det opp og blir større enn alle hagevekster og får så store grener at alle himmelens fugler kan bygge rede i skyggen av det.» (Mark 31-32) «Dette er meningen med liknelsen: Såkornet er Guds ord!» (Luk 8,11) Lukas skriver videre at det er kun de korn som kommer i god jord som gir en god høst, mens de som faller på steingrunn, spises av fuglene. Her er riktignok fugler som mates, men det er ingenting som tyder på at det er på steingrunn kornene faller. Landskapets bakke er grønn og tyder på at denne scenen kan tolkes som spredningen av Guds ord. Tolkningen støttes av hanen som i kirkelig sammenheng, følge Dahlby, kan symbolisere Kristi forkynnelse.<sup>44</sup> Sankt Gregor tolker denne liknelsen om sennepsfrøet til et stort tre som vokser seg større enn alle andre vekster hvori alle verdens fugler kan finne ly. «Gregor siger at kornet er et billede på doktrinens sæd

---

<sup>44</sup> Dahlby, F. (1982) s. 119.



plantet af Kristus og at træets grene er de præster, som har spredt doktrinen over hele verden.»<sup>45</sup> «Fuglene som hviler i træets grene er de fromme sjæler der har ønsket at forlade de jordiske ting til fordel for den himmelske tilværelse.»<sup>46</sup> Dette store treet kan i San Clemente impliseres av den store akantusen hvis grener bres ut over apsisens hvelving. Om kornet er Gud ord, som av Sankt Gregor blir tolket til et stort tre hvor fuglene kan finne ly, kan akantusen i San Clemente også signifikere spredningen av Gud ord, «doktrinens sæd».

Etter gruppen med hønsene kommer nok et bur. Dette buret er større i skala enn det første buret og mye større enn motivgruppen som kommer direkte etter buret. Denne gruppen består av nok en gruppe hyrder med oksekalver og er en pendant til hyrdegruppen med mennene som melker. Denne gruppen (hyrdene pluss kyr) er normale i størrelsesforholdet, det buret som er unntaket. Det jeg vil frem til igjen er hva eller hvem motivet står ved siden av som utgjør uregelmessigheter i landskapet. Inne i dette buret er det en fugl som kan se ut som en papegøye på grunn av dens fargerikedrakt. Papegøyens evne til å kunne snakke resulterte i at den i kristen ikonografi symboliserer jomfruelig unnfangelse.<sup>47</sup> På grunn av assosiasjonene den gir til den fjerne Østen hvor bebudelsen skal ha funnet sted. Dette baserer seg på den gamle ideen om at befruktning skjedde via øret, via talen. Hva den i San Clemente signifikere kan være fruktbarhet, fruktbarhet og nytt liv i det arkadiske landskapet, selv om jeg ikke synes stemmer overens med at den er inne i et bur. Hva dens symbolikk er i denne sammenhengen er for meg uklart.

I det arkadiske landskapet er det ynde og harmoni heller enn overflod. I Ovids *Metamorphose* beskrives det paradisiske som en overflod av gode ting:

«Spring was eternal; calm zephyrs and their soft currents caresses, flowers that blossomed unsown. The earth gave its yield in season, though never plowed, and fields that never needed to lie fallow grew while ripening grain. Rivers of milk flowed here, rivers of nectar there, and golden honey dripped from green oak trees.»<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 176.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Werness, H. B. (2006) s. 317.

<sup>48</sup> Ovid (2003) s. 11.

Men i San Clemente er det *caritas* og *temperanzia* (måtehold) som rår heller enn overflod. Det er nestekjærlighet og det gode livet som en god troende som fremvises, hvori Guds ord forkynnes og synderen ikke har innpass.

I vanlig tolkning av størrelsesperspektiv er funksjonen som nevnt å understreke viktigheten av ulike elementer i mosaikken. Her var min hensikt å se om det gitte perspektiver kan tolkes opp mot eller klargjøre tolkningen av fugl i bur-motivet. En ting er at dyrene er fremstilt på samme størrelse og også ofte større enn menneskefigurene, noe som gir et inntrykk av likestilling mellom jordens skapelser. «Selges ikke to spurver for en skilling? Og ikke én av dem faller til jorden uten at deres Far er der.» (Matt 10,29) Men mest av alt vitner landskapet om det paradisiske, fredelige, sødmefylte og vidunderlige livet som ifølge kristendommen ble åpenbart da Jesus døde på korset og tok med seg den gamle loven. Den visnet for at den nye loven skulle kunne spire og atter grønnes «For så høyt har Gud elsket verden, at han gav sin sønn, den enbårne, for at hver den som tror på ham, ikke skal gå fortapt, men ha evig liv.» (Joh 3,15-16) Motivene kan være prefigurasjoner på hva som vil skje, kommer til å skje eller har skjedd om man er et godt og nestekjærlig medmenneske – det arkadiske landskapet står som en prefigurasjon på det paradisiske livet. Med prefigurasjon mener at det kan peke frem på hva som venter den troende etter frelsen – gitt at det i det arkadiske landskapet er paradiset som fremvises. På den måten tolker jeg det arkadiske landskapet både som begynnelsen på den erfaringsbaserte veien til frelsen og som målet. Motivet er da å forstå som det livet som kan ventes etter frelsen, etter at den troende har sluppet fri fra sitt jordiske skall og fengsel (Denne problematikken vil jeg ta opp i neste kapitlet) og begynnelsen ved å bære symbolikken til en menighet, til de som er åpne for frelsen.

Spredningen av guds ord, guds doktrine er også relevant i det arkadiske landskapet og underbygges av den store akantusen som kan symbolisere Gud og Guds utstraktighet og da også spredningen av doktrinen. Sonen kan tolkes til en fremvisning av paradiset, kristen forkynnelse og til en knippe levereregler jevnfør snegle, firfirslen og de to mennene som melker.

## TREDJE KAPITTEL

### Sjel og frelse i middelalderen

Middelalderens mennesker var opptatt av å finne et uttrykk for sjelen, i betydningen *animus*, i billedkunsten, som vil si *det indre*.<sup>49</sup> Gunnar Danbolt skriver at siden øynene ble oppfattet som sjelens speil i middelalderen, var det vanlig å fremstille øynene unaturlig store. Dette vitnet om at den avbildede personen var blitt så «sjelelig», så «religiøs» at legemet nesten forvinner og at sjelen dominere så mye at øynene buler ut. De bulende øynene kan også vitne om at personen som er avbildet befinner seg i en høyere, himmelsk sfære i et møte med Kristus.<sup>50</sup> Dette ble senere oppfattet som et tegn på at personen hadde *valgt* å leve et åndelig liv. Men, foruten øyne hører både nakenhet (som nevnt i kapittel 1) og fugler til sjelens veletablerte ikonografi. Fuglen, muligens på grunn av dens frihet. Den er ikke «bundet» til jorden slik kroppen er bundet, fuglen kan fly fritt opp og nærme seg himmelen. Sjelen, er ulikt den menneskelige kropp noe som ble sett på som en fri kraft som kunne leve uavhengig av kroppen. Det er derfor nærliggende at fuglen, men sine vinger og evnen til å kunne fly ble benyttet som et symbol på sjelen. Kroppen ble sett på som et autonomt hylster, en beholder for sjelen, et verktøy som sjelen kunne leve gjennom. Ingvild Sælid Gilhus beskriver dette som en «sannhet skjult i hellige menneskers legemer».<sup>51</sup> Med dette mener hun sjelen som en et bindeledd, en enestående kanal som kunne oppnå kontakt med det guddommelige. I forhold til San Clemente-mosaikken er den nyplatoniske ideen om sjelen og frelsen nærliggende. Plotin baserer mye av sin tenkning på, og tar utgangspunkt i Platon (som ikke selv var kristen), i *Enneaden IV*, hvor han tar opp ulike problemer vedrørende sjelen og det sjelelige. Plotins kristne aspekter, ble senere forsterket (gjort mer kristne) og videreført av Sankt Augustins skrifter.

---

<sup>49</sup> Danbolt, Gunnar (1997) «Sjel og legeme i middelalderens billedkunst» I: (red) Ågotnes, Anne. *Kropp og sjel i middelalderen*. Onsdagskvelder i Bryggens Museum - XI. Bergen: Bryggens Museum, s. 36.

<sup>50</sup> Ibid. s. 31.

<sup>51</sup> Gilhus, Ingvild Sælid (1997) «Et fengsel for sjelen eller et middel til frelse? Kroppen som religiøst symbol i middelalderen» i (red) Ågotnes, Anne. *Kropp og sjel i middelalderen*. Onsdagskvelder i Bryggens Museum - XI. Bergen: Bryggens Museum, s. 50.

## *Plotin om sjelen og frelsen*

Plotin tar som nevnt utgangspunkt i Platon når han beskriver menneskets sjel liv på jorden. «Plato [...] says that soul is fettered and buried in it, and that [...] which asserts that the soul is in custody.»<sup>52</sup> Sjelen liv på jorden ble sett på som et fall hvorved den er blitt tvunget til et liv på jorden som fanget i legemet. «[...] it is fallen, therefore, and is caught, and is engaged with its fetter, and it acts by sense because its new beginning prevents it from acting by intellect, and it is said to be buried and in a cave [...]»<sup>53</sup> Sjelen er ikke bare fanget, men også bundet fast. Sjelen på jorden handler ut i fra sansene, for den kan ikke lenger, etter dens «fall ned i legemet», handle etter intellektet. Sjelen hører til en annen sfære, en hellig, intelligibel sfære over den sanslige verden. Mens kroppen tilhører sansenes verden hvor sansene ble sett på som den laveste form for kunnskap, eller innsikt, hvor intellektet undertrykkes av det jordiske og legemlige. «[...] The soul belongs to the intelligible nature and the divine order.»<sup>54</sup> På jorden lengter sjelen lengter etter sitt opphav, tilbake til det rent intelligible, hvori alt er begripelig; kristent forstått, tilbake til Gud. Måten å finne tilbake til sjelens opphav på går ut på å søke guddommelig innsikt. Denne innsikten skjer i følge Plotin gjennom filosofien: Gjennom filosofien, gjennom intellektuell utøvelse, skulle sjelen ledes tilbake til dens egentlige plass over den sansbare virkelighet – tilbake til den Ene og det gode, utgangspunktet og målet, årsak til alt det værende og til alle fenomener – tilbake dit den en gang sprang ut fra.<sup>55</sup> Men, Plotin skriver i *Enneaden IV* at sjelen har glemt hvor den kommer fra, og at den ikke kan fatte hvordan dette skjedde.. Først når mennesket oppnår innsikt, mener Plotin, så blir den i stand til å minnes sitt opphav.<sup>56</sup>

«[...] but, when it turns to intelligence, to be freed from its fetters and to ascend, when it started on the contemplation of reality by recollection [...] Souls, then, become, one might say, amphibious, compelled to live by turns the life There more, but those whose normal condition is, by nature or chance, the opposite, live more the life here below.»<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Plotinus (1984) *Enneads IV*. Oversatt av A. H. Armstrong. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. *Enneade IV* Vers 8.1. s. 397

<sup>53</sup> *Enneade IV* 8.4 s 411. (Jeg refererer fra og med nå til vers og sidetall i Plotins Enneade)

<sup>54</sup> *Ibid.* 1.1.s. 9.

<sup>55</sup> Corrigan, Kevin (2005). *Reading Plotinus*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, s. 43.; Hjort, Ø. (1990) s. 186.

<sup>56</sup> *Enneade IV* 3.(synopsis 3-4) s. 30

<sup>57</sup> *Ibid.* 8.4. s. 411

Sitatet kan jevnføres med Platons gjenerindringslære: Sjelen kontemplerer intellektuelt ved å gjenerindre det den allerede har i seg fra opphavet sitt. Så selv om menneskets sjel ikke er i sin opprinnelige tilstand på jorden, med full begripelighet, har den fortsatt mulighet for å strebe etter høyere begripelighet; mennesket kan fostre sitt intellekt. Siden Gud forstås som det høyeste mulige intellekt i kristendommen (allvitende), kan dette tolkes som en vei til Gud. Sjelens måte å gjøre dette på må ta form av at den søker å befri seg fra de menneskelige driftene og lidenskapene som binder den til sanseverdene og vendes mot Gud. Man må bryte disse bånd, med kontemplasjon og intellekt, for at sjelen skal slippes fri. Plotin refererer til Platons *Phaedrus* i sammenheng med sjelens «reise»: «the soul's journey to the intelligible world is a "release from fetters" and an "ascent from the cave"»<sup>58</sup> Sjelens frigjøring skjer ved at den slippes fri fra båndene og stiger opp fra «hulen», tolket som legemet. Denne innsikten hvorved alt blir klart, er noe man bare finner i seg selv – jevnfør Gregor av Nyssa: «I looked into myself to see wisdom.»<sup>59</sup> Muligheten for dette er betinget av evnen til å tenke rasjonelt, som er det som distingverer den menneskelige sjel.<sup>60</sup> Det handler om å bryte de bånd som knytter sjelen til kroppen og til det jordiske. Det er mennesket selv som holder ånden nede og binder sjelen fast med dette jordiske båndet, hevder Augustin.<sup>61</sup> Derfor er denne innsikten noe man må søke og finne i seg selv. Frelsen kan ikke oppnås uten kontemplasjon og oppnåelsen av en høyere begripelighet i forhold til det guddommelige. Som skrevet i første kapittel skal en, i følge Augustin, gå inn i seg selv for deretter å stige gradvis opp mot åndenes rike, og skue den evige skjønnhet med sitt indre, i fullkommen harmoni og enhet med det guddommelige.<sup>62</sup>

Plotin skriver også om det komplekse forholdet mellom kropp og sjel i *Enneaden IV*. «Man could not be a simple thing, but there is in him a soul, and he has a body as well, whether it is our tool or attached to us in some other way.»<sup>63</sup> For Plotin er sjelen uforgjengelig, mens kroppen er forgjengelig, og legger til at sjelen ikke er en kropp. «[...]the body perishes, but the soul, which is the real self, survives. The soul is not a

---

<sup>58</sup> *Enneade IV* 8.1. s. 397.

<sup>59</sup> Gregor av Nyssa (1978). *Ecclesia* 2,12.

<sup>60</sup> Koteeski, S. J. Joseph W. (2009) *An Introduction to Medieval Philosophy: Basic Concept*. West Sussex: Wiley-Blackwell, s. 174, 196.

<sup>61</sup> Augustin (1996) s. XI.

<sup>62</sup> *Ibid.* s. XII.

<sup>63</sup> *Enneade IV* 7.1. s.339.

body.»<sup>64</sup> «So, if this body of ours is a part of us, the whole of us is not immortal, but if it is a tool, it must be, since it was given us for a certain time, be of a nature to last for that time.»<sup>65</sup> Han skriver videre om hva kroppen er i forhold til sjelen, men understreker hele veien at sjelen er den viktigste delen i denne kompositt legeringen kropp/sjel, og at sjelen er den eneste av de to som er udødelig. At kroppen ikke kan leve uavhengig av sjelen, men det kan sjelen. Eller, kroppen hadde ikke kunnet eksistere foruten en sjel. «[...]not even a simple body could be in existence without soul being in the universe, if it is the coming of a formative principle to matter which makes body, but formative principle could not come from anywhere except from soul.»<sup>66</sup>

### ***Paulus om kroppen, sjelen og om et liv i ånden***

På samme måte som Plotin skiller mellom kropp og sjel skiller apostelen Paulus mellom kjøtt og blod (legemet), og ånd (sjel), mellom en fysisk kropp og en spirituell kropp, en jordisk kropp og en himmelsk kropp.<sup>67</sup> Han skriver at: «De himmelske har én glans, og de jordiske én annen.» (1 kor 15, 40) og at «[...]det blir sådd en kropp som hadde en sjel, det står opp en åndelig kropp. Om det finnes en kropp med sjel, finnes det også en åndelig kropp.» (1Kor 15,44) Om det finnes en kropp med sjel, er også denne kroppen åndelig. Jorunn Økland påpeker at det i Paulus' brev til korintene ikke snakkes om en udødelig sjel, men en udødelig kropp: Det dannes et skille mellom den jordiske kroppen og den post-oppståtte kroppen.<sup>68</sup> «[...]Det blir sådd i forgjengelighet, og står opp i uforgjengelighet.» (1 Kor 15,43) Han hevder at sjelen har kommet til, mens kroppen er blitt laget. Sjelen kom til i begynnelsen mens kroppen er formet av Guds hender, skriver Hall i forhold til Paulus' vers.<sup>69</sup> Det kan forstås med at sjelen hører fortiden til og er uforgjengelig, mens kroppen er

---

<sup>64</sup> *Enneade IV* 7.1. s.339.

<sup>65</sup> *Ibid.* 7. 1.s. 341

<sup>66</sup> *Ibid.* 7.2. s. 343.

<sup>67</sup> Søgne, Vigdis Møller (2009). «With what kind of body will they come? Metamorphoses and the concept of change: From Platonic thinking to Paulus's notion of the resurrection of death» i (red) Karlsen, Seim, Turid og Økland, Jorunn. *Metamorphoses: Resurrection, body and transformative practice in early Christianity*. Berlin: de Gruyter. s.112, 117.

<sup>68</sup> Økland, Jorunn (2009) «Genealogies of the self: Materiality, personal identity and the body in Paul's letters to the Corinthians» i (red) Karlsen, Seim, og Økland *Metamorphoses: Resurrection, body and transformative practice in early Christianity*. Berlin: de Gruyter, s. 91.

<sup>69</sup> Hall, George Stuart (1993). *Gregory of Nyssa: Homilies on Ecclesiastes*. Berlin: de Gruyter, s. 44-45.

forgjengelig og nå. Tanken om at sjelen hører fortiden til kan forenes med den nyplatoniske ideen hvorved sjelen lengter tilbake til sitt opphav, tilbake til Gud som kan forstås som fortiden – sjelen hører til hos det guddommelige. «Jeg rekker hendene ut mot deg, jeg lengter etter deg som jorden tørster etter vann.» (Sal 143,6) Augustin beskriver denne lengselen i sine bekjennelser; «Min sjel er urolig inntil den finner hvile i deg».<sup>70</sup>

Paulus' skarpe skille mellom kropp og sjel (kjøtt og ånd) kommer frem i hans brev i Bibelen i kontinuitet av å leve et liv i ånden. «De som kjøtt og blod har makten over, kan ikke være til glede for Gud.» (Rom 8,8) Å leve etter ånden, forstått som kroppens motsats, er altså samtidig å leve i pakt med Guds vilje eller ønske. «De som lever slik kjøttet vil, er bare opptatt av det som hører mennesker til. Men de som lever etter Ånden, er opptatt av det som hører Ånden til. For det kjøttet vil, er død, men det ånden vil, er liv og fred» (Rom 8,5-6) Den som lever et liv drevet av kroppen forstås som syndig. Videre skriver han at kroppen dør på grunn av synd, mens Ånden lever videre. Mennesket kan velge å la seg styre av det guddommelige eller av det kroppslige begjæret, i fiendskap med Gud. Mennesket fremstilles med to valg: Frelse eller fall. Fall vil bety å la seg styre av det kroppslige begjæret. Båndene som Plotin skriver om kan kommentere det Paulus skriver om å bli drevet av det jordiske begjæret. Det jordiske bånd, eller kjøttet og begjæret som Paulus skriver, og som Augustin senere hevder mennesket selv binder, fører til et syndig liv og vil aldri føre til frelsen. Frelsen er forbehold de som lever et liv i ånden: «Slik ble lovens krav oppfylt i oss som ikke lever slik vårt kjøtt og blod vil, men slik ånden vil.» (Rom 8,4)

I forhold til hva kroppen er, og mellom legeringen av kroppen og sjelen har Paulus to liknelser: Én, hvor kroppen er et hellig tempel for Gud, og en annen hvor kroppen forstås som et jordisk telt. «Dere er bygget opp på apostlenes og profetens grunnvoll, med Kristus Jesus selv som hjørnesteinen. Han holder hele bygningen sammen, så den i Herren vokser til et hellig tempel, og gjennom ham blir også dere bygget opp til en bolig for Gud i Ånden.» (Ef 2,20-22) «Vet dere ikke at kroppen deres er tempel for Den Hellige ånd som bor i dere, som er fra Gud? Dere tilhører ikke lenger dere selv.» (1 Kor 6,19) Paulus skriver her at kroppen tilhører Herren. Den er kjøpt, og prisen er

---

<sup>70</sup> Augustin (1996) s I, XII.

allerede betalt. (1 Kor 6) Sjelen oppfattes som en guddommelig kraft i alle mennesker. «[...]at hedningene har del i samme arv, samme kropp og samme løfte i Kristus Jesus ved evangeliet.» (Ef 2,6) Han skriver også at menneskekroppen er Kristi lemmer. «Vet dere ikke at kroppene deres er Kristi lemmer?»(1Kor 6,15) I sitt andre brev til korinterne beskriver han den andre liknelsen: «For vi vet at om det rives ned, dette teltet som er vårt jordiske hus, så har vi i himmelen en bygning som er fra Gud, et evig hus, som ikke er gjort med hender. Mens vi er her, sukker og lengter vi etter å bli ikledd og omsluttet av vår himmelske bolig. For når vi slik er blitt kledd, blir vi ikke stående nakne. Så lenge vi bor i vårt jordiske telt, er vi nedtrykt og sukker. For vi ønsker ikke å bli avkledd, men påkledd, så dette dødelige kan bli oppslukt av livet.» (2 Kor 5, 1-4) Paulus skriver her om frelsen som finner sted i den himmelske bolig. I den himmelske bolig er mennesket fri fra dette «jordiske teltet» som stadig holder ånden/sjelen nede. Så lenge mennesket er på jorden lengter det etter å bli omsluttet av den himmelske bolig og befridd fra det jordiske telt som kan jevnføres med den jordiske kroppen. Befrielse fra det jordiske telt vil bety døden, og for Augustin var døden det å overkomme det temporale skillet som separerer mennesket fra Gud.<sup>71</sup> For Augustin gjør døden mennesket evig. Med det temporale skillet menes overgangen fra det jordiske til det himmelske.

## **Veien til frelsen i San Clemente**

Paulus skriver i overført betydning om en plan for oppnåelsen av frelsen og veien til frelsen. Det vil si, han setter opp regler for hvordan mennesket i kraft av å bli drevet av den guddommelige ånd skulle ledes til frelsen. Frelsen som betyr det gode liv i himmelen – i paradiset, ikledd den «himmelske bolig», men også det å bli fri fra synden. Å bli fri fra å leve et liv i synden drevet av feil premisser, et liv drevet av kjøttet og det menneskelige og ikke av ånden. Denne såkalte veien til frelsen har blitt beskrevet utallige ganger, blant annet noe senere, på 1200-tallet, av Fransiskaneren Bonaventura som deler senere sjelen inn tre prinsipale «deler».<sup>72</sup> Den ene er utadvendt og vendt mot det legemlige ytre, det sanselige; det andre kaller han ånd,

---

<sup>71</sup> Meredith, Anthony S.J. (1999) *Gregory of Nyssa: The early churchfathers*, New York: Routledge s.137.

<sup>72</sup> Ebbestad, Jan-Erik H. «Bonaventura: Sjelen veier til Gud» I: Hansen, Jan-Erik Ebbestad (2005) *Vestens Mystikk*, Utvalg og innledende essay av Jan-Erik Ebbestad Hansen. Oversatt av Sverre Bagge...[et.al] De Norske Bokklubben: Oslo s. 60.



som er innadventd og indre, og det tredje er vendt mot oven og kalles sjel. Man skal ut fra alle disse sider, legemet, ånden og sjelen, stige opp til Gud slik at man kan elske ham av hele sin sjel, og av hele sitt hjerte og med hele sitt sansende jeg. På samme måte som Gud skapte verden på seks dager og hvilte på den syvende, er det seks trinn ved oppstigningen til Gud samt seks trinn med sjelskrefter som leder fra det laveste til det høyeste, fra det timelige til det evige, skriver Bonaventura.<sup>73</sup> I San Clemente er det, om en teller med det arkadiske landskapet, seks nivåer før en kommer opp til empyreum, det aller helligste. Sett de ulike sonene som nivåer, eller veier til oppnåelsen av frelsen. Nivåene kan her sees i form av de nevnte sonene i akantusen. Denne kan oppfattes som en stige – englenes vei til Gud samt en vei til frelse hvor det arkadiske landskapet som viser hvordan den troende skal leve etter loven, etter caritas, markerer begynnelsen (og målet). Her lever prototypen på det paradisiske livet ut i fra caritasprinsippet, inngangsbilletten til frelsen. Det arkadiske landskapet viser (i denne seksdelte erfaringsstigen) begynnelsen fordi de er nederst i hierarkiet og målet på grunn av det paradisiske liv som leves (som jeg var inne på i forrige kapittel), som er det den troende streber etter gitt av frelsen ikke nødvendigvis må parallelliseres med døden, men også betyr frelse fra synden. Først renses den troende fra sine synder gjennom dåpen som er hovedkravet til frelsen. «Den som tror og blir døpt skal bli frelst.» (Mark 16,16) Gjennom å utøve nestekjærlighet og forkynne guds ord skal mennesket nå har lagt bak seg det menneskelige og materielle begjæret til fordel for et liv drevet av- og for Ånden. Neste nivå er kirkefedrene, de bidrar til innsikt og kunnskap. De eksegerer den hellige visdom og bibelens ord, gjennom intellektuell øvelse skal den troende «stige opp» mot det guddommelige, for Plotin mot det intelligible (hvor alle forestillinger blir klare). Deretter i San Clemente kommer sonen med geniene. Geniene fungerer som bindeleddet mellom det materielle og immaterielle, mellom det sanselige og oversanselige. De befinner seg i overgangen etter man har oppnådd innsikt via intellektet, hvorved man er naken og ikledd udødelighetens drakt. Nakenheten, påminner om syndefallet: En symbolsk handling hvor mennesket gir slipp på sin udødelighet før den beveger seg over i neste sone, enda nærmere en annen sfære og nærmere Gud.<sup>74</sup> Den troende nærmer seg nå den fullkomne åndeliggjøring og innsikt. Fuglene i de to siste sonene symboliserer de frie sjeler hvori åndeliggjøringen er fullkommen.

---

<sup>73</sup> Ebbestad, Jan-Erik H. (2005) s. 61

<sup>74</sup> Hjort Ø. (1990) s. 173.

San Clemente kan også deles inn i en triadisk vei til frelse slik Hjort gjør i sin tolkning av mosaikken og som kort nevnt i innledningen.<sup>75</sup> Hjort skildrer en tredelt vei som via dåpen, et liv fylt av nestekjærlighet og troskap til slutt leder til og ender opp i frelsen – det tredje og siste nivået og målet. Fra purificatio via illuminatio til perfectio. Purificatio er en forberedelse og renselse gjennom dåpssakramentet – det første skrittet mot frelsen og knyttes i San Clemente til det arkadiske landskapet. Illuminatio er opplysningen, eksegesen av Bibelens ord som skjer via kirkefedrene – den intellektuelle dannelse hvor mennesket skal bli bevisst sin åndelighet. I det siste stadiet, perfectio, skjer fullførelsen. Her har den troende oppnådd fullstendig guddommelig innsikt, som illustreres av geniernes og fuglenes sone omsluttet av det guddommelige lyset (mosaikkens gullbakgrunn). Dette skal vitne om at frelsen skjer innen Ecclesia, innen kirken og hele tiden innrammet av det guddommelige.<sup>76</sup> Pseudo Dionysos benytter også denne inndelingen når han snakker om det kristne hierarkiet. Øverst er sakramentene, som han deler inn i tre. Deretter, profeter, kirkefedre, prester og alle som skal eksegere og opplyse. Munkene er øverst, de har oppnådd fullstendig innsikt i det guddommelige (perfected/perfectio). I midten er menigheten, som er på vei til å bli opplyst (illuminated/illuminato), og i bunn er de som enda ikke har, men som skal bli renset/døpt (purified/purificato).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 160-176

<sup>76</sup> Ibid. s. 177.

<sup>77</sup> Rorem, Paul (1993) *Pseudo Dionysos: A commentary on the texts and an introduction to their influence*. Oxford: Oxford University Press, s. 21.

## FJERDE KAPITTEL

### Fugler i kristen ikonografi – Et bilde på sjelen

I den vanligste tolkningen av fugler i kristen ikonografi forstås de som bilder på den udødelige menneskelige sjel,<sup>78</sup> og fungerer dermed som representasjoner av en høyere metafysisk sfære – en overgang fra det materielle til det immaterielle, de står både i forbindelse med det jordiske og det himmelske. En fugl med menneskehodet og utslåtte vinger, Guddommen *Ba*, fremstilt kretsende over de døde, er en av de eldste fremstillingene av sjelen og stammer fra gamle Egypt.<sup>79</sup> På tidlig greske gravmonumenter ble også fuglen brukt som et symbol på sjelen, men da uten menneskehodet.<sup>80</sup> Og senere, i den hellenistiske kulturen (rundt 300 f.kr.), ble sjelen fremstilt som bevingede menneskeskikkelser – gjerne små i størrelse kledd i flagrende drakter, og som i Egypt, kretsende rundt de døde, men også rundt graven og rundt de sørgende. Sommerfuglen symboliserer også sjelen og sjelens udødelighet.<sup>81</sup> På grunn av dens brutale og korte livssyklus forbindes den med livet, døden og oppstandelsen. I klassisk mytologi er sommerfuglen et symbol på *Psyche* – det greske ordet for både sommerfugl og sjel.

Fellesnevneren for disse sjelefremstillingene synes å være at den er noe flyktig, noe med vinger – fugler. Men fugler er ikke kun tilknyttet den kristne ikonografi. De er benyttet i motiver både i religiøse og profane sammenhenger lenge før kristendommen oppstod; i gulvmosaikker, på amforaer, som smykker, i norrøne utskjæringer for eksempel på stavkirker og veggmalerier i Pompeii og Herkelaneum, for å nevne noen. Det jeg nå skal se på er fugler i kristen ikonografisk kontekst. Først generelt, deretter ved en mer spesifikk gjennomgang av fugler fremstilt i San Clemente og deres signifikans. Fuglene i den generelle gjennomgangen er i hovedsak valgt ut på bakgrunn av *Physiologus* og Werness' *Encyclopedia of Animal symbolism in Art* (n.30 og n.39). Inndelingen av fuglene vil være på bakgrunn av deres symbolske signifikans delt inn i tre avsnitt som alle kan knyttes til San Clemente. Det første avsnittet tar for seg fugler som symboliserer oppstandelse, forgjengelighet og

---

<sup>78</sup> Werness, H.B. (2006), s. 44.

<sup>79</sup> Barach, Moshe. (2005) «The Departing Soul. The Lone life of a Medieval Creation» I: *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 52. s. 13-29.

<sup>80</sup> Ibid. s. 13.-29.

<sup>81</sup> Werness, H. B. (2006) s. 65.

nytt liv.<sup>82</sup> Dette henviser til San Clementes hovedtema: Det gode livet og frelsen under den nye loven som vokser frem og som vises i apsisen. Det andre, vil inneholde fugler som med deres symbolikk kan knyttes til sakramentene og Jesu lidelseshistorie. Dette, på bakgrunn av det førstnevnte, det var nettopp på grunn av Jesu død på korset den nye loven kunne tre i kraft og menneskene fikk mulighelt til frelse – «I én kropp forsonte han dem begge med Gud da han døde på korset og slik drepte fiendskapet. Han kom og forkynte fred både for dere som var langt borte, og for dem som var nær. Gjennom ham har både vi og dere adgang til Far i én Ånd.» (Ef 2,16-18) – og gjennom dåpen forent med Kristus skriver Paulus i brevet til romerne kapittel seks, om dåpen som skal gi frelse. (Mark 16,16) Det sistnevnte leder videre til det siste avsnittet som vil omhandle symbolikk knyttet til Caritas, den kristne tro og Ecclesia, som i likhet med avnitt nummer en, speiler deler av mosaikkens tematikk, nærmere i det arkadiske landskapet. ««Du skal elske Herren din Gud av hele ditt hjerte og av hele din sjel og av all din forstand.» Dette er det største og første bud. Men det andre er like stort: «Du skal elske din neste som deg selv.»» (Matt 22,37-39) Denne kjærligheten må gå to veier – mot Gud og mot din neste, skriver Hugo av St. Viktor. «Næstekærlighed og godhed er det synlige vidnesbyrd om menneskets åndelige tilstand under nåden.»<sup>83</sup>

### ***Uforgjengelighet, oppstandelse, og nytt liv***

En av de eldste fuglene innen kristen ikonografi er påfuglen. I de tidligkristne katakombene var den et mye brukt symbol på Kristus. Katakombene var i kristendommens fødsel de eneste fora for kristen utsmykking – da med enkle stilistiske symboler heller enn store motivkretser, som i de senere kirkelige utsmykkinger. Navnet katakombe, skriver James Hall, kommer av det latinske navnet på due, *columba*, og *columbarium* som betyr dueslag.<sup>84</sup> Katakombene er gitt navnet på grunn av dets utseendet som minner om dueslag hvor urnene ble plassert i små nisjer i katakombene. I den tidlig kristen tiden trodde de kristne dessuten av de dødes sjeler levde videre i form av duer i katakombene. Motivene i katakombene var ofte

---

<sup>82</sup> Noen av fuglene vil ha flere eksempler på tidligere motiver og utbredelse enn andre og enkelte av fuglene har flere enn én symbolikk og det vil derfor forekomme enkelte uregelmessigheter hva det gjelder overskriftene. Noen fuglen vil altså bli skrevet om flere en ett sted.

<sup>83</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 162.

<sup>84</sup> Hall, James. (1979) *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised Edition. London: Cambridge University Press

inspirert av den sene Pompeianske stilen, hvor påfuglen også er å finne. De fulgte ikke den Pompeianske naturalismen strengt, men overførte, abstraherte og tilpasset motivet til sitt behov. Påfuglmotivet finnes blant annet i fresken i Livias Villa i Prima Porta, omgitt av andre fugler, busker, blomster og trær.<sup>85</sup> Også på tidligkristne sarkofager er fuglemotiver satt sammen med motiver av ulike vin- og akantusranker. For eksempel på Santa Constantinas sarkofag, i hennes mausoleum Santa Costanza fra 354 (som ble gjort om til kirke i 1254) sees kraftige akantuser slynget i volutter tilnærmet lik rankene i San Clemente.<sup>86</sup> Ut fra voluttene vokser vinranker med drueklaser. Nederst på hver ytterkant av sarkofagen står to påfugler, en på hver side. Her er også et lam og puttier som er i gang med innhøstingen av vindruer. Påfuglene og lammet kan ha en kristen signifikans, mens vinen og puttiene kan assosieres med den bacchanske- og hedenske tradisjonen (men koples også til kristendommen hvor vin er en metafor på Ecclesia).<sup>87</sup> Mosaikkpanelene i det nevnte mausoleet har motiver som også kan knyttes til mosaikken i San Clemente. De fremstiller ulike fugler, frukt, mytologiske figurer og vekster, samt scener som viser vinproduksjon. Påfuglen er med andre ord et utbredt motiv og kan sies å ha blitt overført direkte fra hedensk til kristen kunst: I kristen ikonografi står som nevnt påfuglen som et symbol på Kristus, men i tillegg, under den Augustinske tanken om det uforgjengelige kjøttet, symboliserer påfuglen udødelighet. Augustin hevdet at påfuglens kjøtt ikke kunne råtne og den ble derav et symbol på uforgjengelig.<sup>88</sup> De middelalderske bestiariene<sup>89</sup> forklarer dette med at kjøttet til påfuglen er for hardt til å verken kunne råtne eller å bli kokt.<sup>90</sup> I Bibelen refereres det ikke til påfuglen i forhold til uforgjengelighet. I Bibelen snakkes det kun om påfugler i Det Gamle Testamentet, i første Kongebok og andre Krønikebok, i forbindelse med *Salamons rikdom*, hvor de begge steder omtales som kostbare og verdifulle handelsvarer. «[...]En gang hvert tredje år kom Tarsisskipene hjem, lastet med gull og sølv, elfenben, apekatter og påfugler.» (1Kong

<sup>85</sup> Gallinas A.A. (2001) *Villa de Livia*, Roma: L'erma de Bretschneider

<sup>86</sup> Oakeshott, W. (1967) s. 61.

<sup>87</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 142.

<sup>88</sup> Bay S.A.A. (1977) *Kristen Forkynnelse i gammel romersk kunst*, Odense Universitets forlag. s.16; Werness H.B. (2006) s. 46.

<sup>89</sup> Hva gjelder referanser til den middelalderske Bestiarie må jeg dessverre henvis til annenhåndskilder. Et eksemplar av boken (Hassing, Debra (1995), *Medieval Bestiaries: text, image, ideology*, Camebridge: Camebridge Uni.Press) finnes i registeret på biblioteket jeg sitter på (Humbolt U.B.), men har på tross av dette ikke vært tilgjengelig. Grunnet tidspress har jeg ikke forsøke å finne den på andre måter (foruten andre biblioteker her i Berlin), men heller begrenset de henvisninger som refererer direkte til bestiariene og henvist til annenhåndskilden der det gjelder.

<sup>90</sup> Werness H. B. (2006) s. 321.

10,22, 2Krøn 9,22) Påfuglen er også et symbol på oppstandelse eller gjenfødelse siden den fornyer sin halefjær en gang i året i likhet med isfuglen som grunnet den middelalderske troen på at den byttet ut alle sine fjær én gang i året også knyttes til oppstandelsen.<sup>91</sup> Spurven er en litt mindre fugl som også symboliserer oppstandelse: I apokryfene fortelles det at Jesus som barn laget tolv spurver ut av en leireklump i Josefs verksted og pustet liv i dem.<sup>92</sup> Spurven symboliserer også hellig beskyttelse for selv de minste skapninger: «Vær ikke redde for dem som dreper kroppen, men ikke kan drepe sjelen. Frykt heller ham som kan ødelegge både sjel og kropp i helvete. Selges ikke to spurver for en skilling? Og ikke én av dem faller til jorden uten at deres Far er der.» (Matt 10, 28-29) Svalen er ofte avbildet i mosaikker og er lett gjenkjennelig med en splittede haletippen. Svalen knyttes også til oppstandelse grunnet i Aristoteles' feiltakelse om at svalen går i hi på vinteren og står opp igjen når våren kommer.<sup>93</sup>

Ørnen er den siste fuglen jeg skal ta med som i kristen ikonografi kan forstås som en allegori på oppstandelsen. *Physiologus* skriver at når ørnen blir gammel og svaksynt og får tunge vinger, leter den først ut en vannkilde og flyr deretter opp mot solen.<sup>94</sup> Her brenner den bort sine tunge vinger og sitt dårlige syn. Deretter stuper den ned i vannkilden hvor den dykker ned tre ganger etter hverandre og blir som født på ny. Ørnen dykket ned tre ganger i vannet som kan parallelliseres med den kristne tradisjon hvor man døpes i Faderen, Sønnen og Den Hellige Ånds navn: «Gå derfor og gjør alle folkeslag til disipler! Døp dem til Faderens og Sønnens og Den hellige ånds navn» (Matt 28,19) Vannet kan sammenliknes med paradiselvene i San Clemente som også symboliserer en helbredende kraft i forhold til den nevnte legenden om hjorten som etter å ha blitt forgiftet av slangen drikker av paradiselvene og blir helbredet for deretter å vokse nye gevir. Begge kan de være et bilde på dåpssakramentet, som Bibelen skriver har en tilgivelsens (frelsens) kraft: «Vent om og la dere døpe i Jesu Kristi navn, så hver av dere kan få tilgivelse fra syndene, og dere skal få den hellige ånds gave.» (Apg (2,38) I en annen fabel har ørnen den egenskapen at den kan se opp mot solen uten å blunke med øynene og direkte etterpå

---

<sup>91</sup> Werness, H. B. (2006) s. 247.

<sup>92</sup> Ibid. s. 384.

<sup>93</sup> Ibid. s.394.

<sup>94</sup> *Physiologus* (2009) s. 12.

se ned i et vann, få øye på en fisk, for så å stupe ned og fange den.<sup>95</sup> Her representerer ørnen Jesus som har innsikt i, og kan se Guds strålende herlighet, og som kom ned på jorden for å frelse menneskene. Siden ørnen kunne se direkte på solen, og kristendommen ble til i en tid der mennesker tilba solen som en guddommelig kraft, ble Gud identifisert med solen.<sup>96</sup> Veien var derfra kort til å identifisere ørnen med Jesus – Jesus som i motsetning til sine disipler og andre hadde direkte kontakt med Gud. Ambrosius hevder at ørnen tar med seg sine små opp til solen, for å finne ut hvem av de som er hans ekte avkom: Den støter fra seg alle de som dør og ikke klarer å stirre på solen og tar var på de som klarer det.<sup>97</sup> Dette speile ideen om at Kristus tar hånd om de som er åpne for Guds visjon.

### ***Sakramentene og Jesu lidelseshistorie***

Dåpssakramentet kan blant annet knyttes til den hvite duen som symboliserer den Hellige Ånd. «Jeg så Ånden dale ned fra himmelen som en due, og den ble værende over ham.» (Joh 1,32) Den hellige ånd som kom ned over Jesus da han skulle døpes. Den hvite duen kan også, skriver *Physiologus*, representere Johannes døperen samt jomfrulighet.<sup>98</sup> Duen er, som påfuglen, et motiv fra de tidligkristne katakombene, men har ulike betydninger foruten å symbolisere kristendommen. Hvite duer symboliserer frie sjeler. Dette kan stå til den ovennevnte ideen om at de tidlig kristne trodde på at de dødes sjeler kunne leve videre i katakombene i form av duer. Hvis duene ble fremstilt i katakombene med en olivengren i nebbet, skriver James Hall at motivet symboliserer «hvil i fred».<sup>99</sup> Men en due med olivengren i nebbet kan først og fremst knyttes til beteningen om Noahs Ark: «Da det led mot kveld, kom duen til han og hadde et friskt oljeblad i nebbet. Da skjønte Noah at vannet hadde sunket og var borte fra jorden. Men han venter.» (1Mos 8-12) Slik duen søkte etter et sted å hvile sin fot, sin sjel, og søkte tilbake i arken, slik finner den kristne sjel kun sjelefred og sikkerhet i kirkens hus.<sup>100</sup> I tråd med dette kan duen også symbolisere trofasthet siden den

---

<sup>95</sup> Collis, Arthur H. (1913) *Symbolism of Animals and Birds: Represented in English church architecture*. New York: Nast & Companies. 32.

<sup>96</sup> Wittkower, Rudolf. (1977) *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson s. 31.

<sup>97</sup> Ibid. s. 32.

<sup>98</sup> *Physiologus* (2009) s. 65.

<sup>99</sup> Hall, J. (1994) s. 19.

<sup>100</sup> Collins, A. H. (1913) s. 30 ; (1Mos 6-12).

vendte tilbake til arken. Drikkende duer, skriver Collins, kan i kristen kunst bli interpretert som den hellige nattverd.<sup>101</sup>

En fabel i *Physiologus* knytter pelikanen både til nattverd; lidelseshistorien, og til Jesu oppstandelse.<sup>102</sup> I fabelen berettes det at pelikanen elsker sine barn endeløst høyt, men når barna vokser, så begynner de å slå foreldrene sine i ansiktet. Foreldrene slår tilbake og dreper til slutt barna sine. Av medlidenhet sørger de over sine barn i tre dager. På den tredje dagen åpner moren et sår i siden av brystet og heller blod over de døde kroppene, og med dette vekker hun dem opp fra det døde. Dette såret i brystet til pelikanen kan jevnføres med såret i Jesu side. «Men en av soldatene stakk ham med et spyd, og straks kom det ut blod og vann.» (Joh 19,34) Dahlby siterer Augustin som skriver at Kristus gjennomborres etter døden av en lanse, slik at sakramentene (blodet og vannet) skal komme flytende ut av såret, og bygge opp kirken.<sup>103</sup> Slikt forstått at uten Jesu død på korset hadde ikke kirken, den nye troene kunne komme til (den nye troen som sees i San Clemente). Pelikanen knyttes altså til nattverden på grunn av sitt sår den lager i brystet jevnfør Jesu stikk i siden. Ut fra såret til Jesu strømmet det som skrevet i evangeliet etter Johannes, blod og vann som symboliserer nattverdssakramentene. «Men den som spiser min kropp og drikker mitt blod, har evig liv, og jeg skal reise ham opp på den siste dag. For min kropp er sann mat, og min kropp er sann drikk. Den som spiser min kropp og drikker mitt blod, blir i meg og jeg i ham.» (Joh 6,54-56) Og til oppstandelse på grunn av fabelen som hevder at den kan vekke sin barn opp fra det døde med sitt blod. Den impliserer samtidig lidelseshistorien med liknelsen om såret i brystet og kan knyttes til Jesu offer for menneskene, skriver Dahlby.<sup>104</sup> Den ofrer seg for sine unger og mater dem fra et åpent sår den lager i sitt eget bryst. I tråd med dette kan den også være et symbol på caritas.<sup>105</sup>

En annen litt mindre fugl som forbindes med lidelseshistorien er gullfinken. En legende forteller at gullfinken spiser planter med torner på og at den skal ha dratt ut

---

<sup>101</sup> Collins, A. H. (1913) s. 30 (Motivet er opprinnelig et antikt genremotiv brukt i *emblema* og i gulvmosaikker.)

<sup>102</sup> *Physiologus* (2009) s. s. 9-10.

<sup>103</sup> Dahlby, F. (1982) s. 118. (Han legger også til at Adam sover for at Eva skal bli til og at Kristus dør for at kirken skal bli til.)

<sup>104</sup> Ibid. s. 34.

<sup>105</sup> Werness, H. B. (2006) s.324.



en torn fra Jesu tornekrans da han var på vei til korsfestelsen.<sup>106</sup> Blod fra tornekransen skal ha smittet over på fuglens hodet og gitt de karakteristiske røde stripene på hodet som er rester av Jesu blod. Gullfinken kan dermed være et symbol på Jesu lidelser og lidelseshistorien. I en annen kontekst, sittende på hånden til Jesusbarnet, er gullfinken en allegori på sjelen.<sup>107</sup> Den mest karakteristiske fuglen i representasjonen av lidelseshistorien er hanen, da fremsilt sammen med ett eller flere lidelsesverktøy. Den assosieres også med Peter som kom til å fornekte Jesus tre ganger før hanen galer. «Sannelig, jeg sier deg: I denne natt, før hanen galer, skal du fornekte meg tre ganger» (Matt 26,34) Et eksempel på dette finnes i et relieff på en sarkofag fra 300-tallet som viser en hane på en søyle, med Jesus på den ene siden og Peter på den andre, skriver Werness.<sup>108</sup> Søylene er et av lidelsesverktøyene, og referere til den søylen Jesus skal ha blitt bundet til og pisket før han ble korsfestet.<sup>109</sup>

### ***Caritas, den kristne tro og Ecclesia***

Turtelduen kan symbolisere troskap til religionen.<sup>110</sup> «Og dere skal hates av alle for mitt navns skyld. Men den som holder ut til enden, skal bli frelst.» (Matt 10,22) «Vent på Herren, vær frimodig og sterk! Ja, vent på Herren!» (Sal 27,14) Troskap til religionen grunnet middelalderens tro om at turtelduen er trofast til sin make hele livet, og om én av makene dør, lengter den andre etter den resten av livet til den til slutt dør av hjertesorg, skriver *Physiologus*. Og sammenlikner dette med «den hellige kirke» som så Jesus bli korsfestet: «For Such is the holy church which, after seeing her mate crucified and resurrected on the third day and ascended to heaven, does not take another mate but longs for him and awaits him enduring in love and charity until death.»<sup>111</sup> Turtelduen blir nevnt flere steder i Bibelen (Mosebøkene, Salmenes bok og Lukas evangeliet), oftest som et brennoffer eller syndeoffer til Herren, sammen med dueunger og i forbindelse med renselse av hudsykdommer (3Mos 14,30). Ibis er en type vadefugl og er i likhet med turtelduen et symbol på troen – å ha innsikt og å inneha «den rette tro».

---

<sup>106</sup> Werness, H. B. (2006) s. 198.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid. s. 91.

<sup>109</sup> De øvrige lidelsesverktøyene foruten søylen er; kors; tang; svamp; lanse; nagler og tornekrans.

<sup>110</sup> *Physiologus* (2009) s. 57.

<sup>111</sup> Ibid.

I *Physiologus* står det skrevet om ibisen at den er den mest urene av alle fugler følge Det Gamle Testamentet, men den kan på tross av dette symbolisere troen.<sup>112</sup> «Since it always feeds on carrion along the shore of the sea rivers or swamps [...] Not knowing how to swim, the ibis feeds along the banks of rivers or ponds. He cannot swim in the depth but only where unclean little fish dwell [...]»<sup>113</sup> Ibis er derfor nødt til å leve av det den finner i stillestående elveleier, men der er det kun antatt å være urene og døde fisker. «Learn how to swim spiritually so that you may come into deep river, intelligible and spiritual, and to the depth of wisdom of the power of God.»<sup>114</sup> Så, om du, i følge *Physiologus*, vil oppnå innsikt i det guddommelige må du lære deg å ferdes «dypere», det vil så oppnå en dypere form for innsikt. «Å, dyp av rikdom og visdom og kunnskap hos Gud! [...] (Rom 11,33) Det handler om å leve et liv i ånden som Paulus skriver i sitt brev til romerne. «Åndens frukt er kjærlighet, glede, fred, overbærenhet, vennlighet, godhet, trofasthet, ydmykhet og selvbeherskelse. Slike ting rammes ikke av loven!» (Gal 6,22-23) Ved å la seg styre av kjøttet vil en aldri oppnå intellektuell innsikt. «Yet by avoiding the deep water where you might get spiritual food, and going along the shore and wandering, you will be feed on dead and stinking carrion.»<sup>115</sup> Ved å ha den rette troen, troen på Gud, og ikke bli drevet av det menneskelige vil en unngå (for å bruke *Physiologus*' metafor) å aldri nå dypet, en vil for evig tid «vasse på grunna» og aldri oppnå spirituelt intelligibilitet. «Det er klart hva som kommer fra vårt kjøtt og blod: hor, umoral, utskielser, avgudsdyrkelse, trolldom, fiendskap, strid, sjalusi, sinne, selvhevdelse, stridigheter, splittelser, misunnelse, fyll, festing og mer av samme slag. Jeg har sagt det før, og jeg sier det igjen: De som skal drive med slikt, skal ikke arve Guds rike.» (Gal 5,19-21) «Jeg sier dere: Lev et liv i ånden! Da følger dere ikke begjæret i menneskets kjøtt og blod.» (Gal 5,16)

Svalemotivet kan i tillegg til det ovennevnte – oppstandelse, også symbolisere håp.<sup>116</sup> Dens form som minner om et anker (som selv er et symbol på håp), og måten den flyr nedover på speiler ideen om håpet som kommende ned fra himmelen og inn i de kristnes hjerter. I *Physiologus* skrives det om svalen at den kun føder én gang i løpet

---

<sup>112</sup> *Physiologus* (2009) s. 25.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Werness, H. B. (2006) s. 395

av sitt liv, og sammenlikner det med Jesus som er alene om å bli unnfanget i Marias kropp.<sup>117</sup> Han ble født én gang, korsfestet én gang, og stod opp fra det døde én gang: «én Herre, én tro, én dåp.» (Ef 4,5) Og kan i tråd med bibelsitatet også signifikere troen, trofasthet til én tro og på én Gud.

## **Fuglesymbolikken i San Clemente**

«Der har himmelens fugler rede, de synger mellom grenene.» (Sal 104,12)

Mange av de nevnte fuglene i delen ovenfor har signifikans som kan knyttes til symbolikken i San Clemente, selv om de ikke er fremstilt i mosaikken. Nå skal jeg se på de fugler som er i mosaikken, i hovedsak er de å finne i akantusens to øverste soner, men også rundt i de andre sonene og elementene finnes det fugler. Jeg vil både da ta for meg fuglene enkeltvis og hvordan symbolikken eventuelt endres i forhold til gruppen de står i tilknytning til samt i lys mosaikkens helhetlige kontekst. Dette vil (der det forekommer) forekomme fortløpende og ikke i en samlet del. Enkelte av fuglene har allerede blitt nevnt i forbindelse med tolkningen av størrelsesperspektivet i det arkadiske landskapet, men jeg vil i dette kapitlet tolke de i lys av fuglesymbolikken og ikke i kraft av at de er store ( selv om noen uansett vil inneha mye av den samme symbolikken). Jeg begynner nederst til venstre i det arkadiske landskapet og går mot høyre.

Til venstre i det arkadiske landskapet står som nå kjent (fra kapitlet om størrelsesperspektivet) en hane fremstilt vendt inn mot sentrum. Hanen knyttes til Peter og lidelseshistorien, men da i sammenheng med ett eller flere av lidelsesverktøyene. Her er det ikke fremstilt lidelsesverktøy og derfor lite trolig at det er dette hanen skal symbolisere. Men etter hanen står det pyramideformet buret. Buret er tilsynelatende tomt, og utenfor står de seks kyllinger og en høna, samt duen som er i ferd med å lande. Ved siden av høna og kyllingene står en kvinnen og mater hønsene. (ill 3.) Dette kan knyttes opp mot det som står skrevet i evangeliene etter Matteus og Lukas: «Jerusalem, Jerusalem, du som slår profetene i hjel og steiner dem som er sendt til deg! Hvor ofte vil jeg ikke samle dine barn som en høne samler

---

<sup>117</sup> *Physiologus* (2009) s. 58.

kyllingene under vingene sine. Men dere ville ikke.» (Matt 23,3, Luk 13,34) Motivet kan ut fra dette være et bilde på guddommelig og moderlig beskyttelse og kjærlighet, caritas, en av de tre teologiske dyder. Motivet kan også vise til liknelsen om sennepsfrøet og signifikere Guds forkynnelse i forhold til kornet som kvinnen mater fuglene med som tolket i kapittel nummer to. Dette underbygges av hanen som i kirkelig sammenheng, kan symbolisere Kristi forkynnelse. Hjort diskuterer i denne gruppen hvorvidt det er due eller en rovfugl som er i ferd med å lande, og konkluderer etter studier med at det er en due.<sup>118</sup> Hadde det vært en rovfugl kunne den symbolisert det onde og da passer inn i Dahlbys tolkning av hanen som tolket som et symbol på Guds seier over det onde<sup>119</sup> – her, holde det onde (rovfuglen) borte fra høna og kyllingene. Men, som hjort påpeker er det for det første ingen rovfugl og for det andre dukker ikke fuglen ned for å ta kyllingene, men den dukker ned for å spise av kornet.<sup>120</sup> Duen kan i stedet for å symbolisere ondskaper i form av en rovfugl, være et symbol på det fredelige livet i det arkadiske landskapet i forhold til Bibelsitatet fra Matteus evangeliet: «Jeg sender dere ut som sauer blant ulver. Vær kloke som slanger og troskyldige som duer!» (Matt 10,16) Motivet i sin helhet kan leses både som et symbol på Guds forkynnelse og caritas. Caritas, også på grunnlag av det Collins skriver om hanen: Som et symbol på årvåkenhet og sjenerøsitet.<sup>121</sup> Det siste på grunn av hanens vane for å ikke fortære alt han finner av mat, men kalle på hønene for å dele. Selve motivet et utbredt genremotiv, blant annet fremstilt i romerske gulvmosaikker og høna alene kan også symbolisere hjemmet og caritas.<sup>122</sup>

Etter denne gruppen er papegøyen inne i buret, som jeg i andre kapittel skrev symboliserte bebudelsen og derav symbolet på fruktbarhet. På grunn av dens evne til å kunne snakke, og assosiasjonene den gir til den fjerne Østen, hvor bebudelsen skal ha funnet sted.

Nå har jeg kommet til sonens sentrale motivgruppe som består av påfugler, ender og vadefugler som jeg ikke tolket i forbindelse med størrelsesperspektivet. Jeg begynner på den venstre side av akantusens rot og mot høye. Motivgruppen er som beskrevet i

---

<sup>118</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 163. n. 81, n. 82

<sup>119</sup> Dahlby, F. (1982) s. 119. (Hanen som galer bort de onde ånder skriver han er et symbol på Kristus som overviner djevelen.)

<sup>120</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 163.

<sup>121</sup> Collins, A. H. (1913) s. 28.

<sup>122</sup> Grabar, A.(1980) s. 52.

innledningen ens på begge sider av akantusen og innledes med en påfugl som står vendt inn mot korset. Påfuglen symboliserer som skrevet udødelighet. Etter påfuglen står en and med vingene løftet (anden på den høyre side av akantusen har ikke løftede vinger, grunnen til dette er usikker). Det ser ut som den dykker ned etter noe i vannet, og kan være den dykker ned for underbygge sin signifikans: Anden kan symbolisere dåpen siden den kan dykke ned i vannet, eller Kristi to naturer, siden den kan leve både på landet og i vannet.<sup>123</sup> Dette siste, Kristis to naturer, kan også knyttes til det bestiariene skriver om anden: at den blir født to ganger, første gang når egget legges og andre gang når det klekkes.<sup>124</sup> I sammenheng med det arkadiske landskapet er det trolig dåpen anden skal symbolisere. Siden dette skal speile det paradisiske livet som oppnås nettopp gjennom dåpen er det relevant å vise dåpssakramentet i denne kontekst. I relasjon med påfuglen understrekes det paradisiske og viser at dette faktisk er paradisi, underbygget av det nilotiske landskapet som dannes av de fire paradiselvene, som beskrevet tidligere befant seg i Eden. Etter anden står en type vadefugl, som minner om en ibis, beskrevet ovenfor. I denne sammenheng tydeliggjør den de to andre, især andens symbolikk. Ibisen blir beskrevet som en av de mest urene og ikke-spirituelle fuglene i Bibelen og som aldri vil oppnå frelse eller innsikt. Her står den som en motpol til anden og til dåpen, i forbindelse med å inneha den rette tro og være åpen for Jesu frelse for å oppnå frelse. For å bli døpt og ledet til frelsen må den kristne inneha den rette tro og lære seg, gjennom intellektuell øvelse «å svømme på dypet». Fuglene gjentar seg som nevnt på motsatt side i samme rekkefølge, med påfuglen ytterst. Alle stå vendt inn mot sentrum og bidrar til at komposisjonen leder øynene inn mot senteret med de fire paradisi elvene og de drikkende hjortene.

Videre i det arkadiske landskapet etter denne sentrale gruppen, et stykke mot høyre på den høyre siden, står høna som hakker på sneglen. Høna alene, kan som nevnt ovenfor være en allegori på hjemmet samt knyttes til caritas. I denne sammenheng er det mer betydningsfullt å vektlegge sneglen, som skrevet om i kapittel to, symboliserer likegyldighet. Denne passer ikke inn i det symbolske paradisi som fremstilles og blir derfor hakket på av høna. Sneglen bryter med konvensjonene i paradisi, hvor man skal utøve nestekjærlighet og ikke vise likegyldighet. Motivet kan være et eksempel på

---

<sup>123</sup> Dahlby, F. (1982) s. 221.

<sup>124</sup> Werness, H. B. (2006) s. 150.

den type livsførsel som ikke er godtatt i den middelalderske, kristne forestillingen om livet i paradiset og veien dit hen.

Bortenfor denne gruppen står en fasan. Fasanen er i Japan et symbol på mors kjærlighet hvilket kan knytte fasanen til caritas.<sup>125</sup> Som skrevet i andre kapittel står det ingenting verken i Bibelen eller i *Physiologus* om fasanen, og det er lite trolig at middelalderens håndverkere (eller «designeren») i San Clemente kjente til Japans symbolikk i forhold til fasanen. Så, fasanens symbolske betydning i San Clemente er usikker. En mulig grunn til at den er blitt kjent kan være via fuglen fønix. Det var fasanen som med sammen med påfuglen, ble brukt i utformingen av den mytologiske fuglen fønix.<sup>126</sup> Jeg vet ikke om fasanen kan være i mosaikken av den grunn. Jeg lar dens symbolikk være åpen. Bak fasanen står en stork. Storken er nevnt i Mosebøkene under loven om rene og urene dyr, og regnes som et urent dyr i Bibelen. Kristine ikonografer assosierer storken med renhet, fromhet og oppstandelse.<sup>127</sup> Og Hjort knytter, som skrevet i andre kapittel, storken til pietas, hengivenhet og pliktoppfyllelse fordi den finner føde til sine unger.<sup>128</sup> I *Physiologus* står som skrevet at storken er klok og ikke søker flere reder men holder seg til ett og samme rede, hvor den også finner sin mat, lik den troende skal holde seg til én kirke og én tro. Storken står som nevnt bøyd over en firfirsle og kan inneha mye av den samme symbolikk som sneglen – synderne som ikke hører hjemme i paradiset, samt til prøvelsene i skjærsilden som jeg skrev om i andre kapittel.

Symbolikken til fuglene i det arkadiske landskapet kan alle knyttes til paradiset og hva som skal til, hvordan den troende skal oppføre seg i dette landskapet som viser det eksemplariske bildet på paradiset. Gjennom dåpen blir den kristne rensset og gjort klar til å komme inn i paradiset hvor det gode liv skal utøves gjennom nestekjærlighet og fellesskap. Jeg refererer igjen til Apostlenes gjerningen hvor dette står skildret: «Hele mengden av troende har ett hjerte og sinn, og ingen regnet det de eide som sitt eget; de hadde alt felles.» (Apg 4,32)

---

<sup>125</sup> Hall, J. (1979) s. 38.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Werness, H. B. (2006) s. 392-93.

<sup>128</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 329.

Fra det idylliske livet i det arkadiske landskapet skal jeg nå gå over til fuglene som er fremtilt i apsisen. Jeg begynner til venstre og går mot høyre i kirkefedrenes sone, her sitter en ugle. Ugla har ansiktet vendt ut mot betrakteren. Ugla blir ofte assosiert med det mørke på grunn av troen på at ugla ble blindet i sollyset og har evnen til å navigere i mørket.<sup>129</sup> «The owl is this kind of bird: he loves the darkness more than the light.»<sup>130</sup> *Physiologus* assosierer uglen med jødene som vende seg bort fra Jesus. «[...]the Jewish people who, when our Lord and Savior came down to save them, rejected him.»<sup>131</sup> «Bort med ham, bort med ham! Korsfest ham! [...]vi har ingen annen kone enn keiseren[...]»(Joh 19,15) Lik ugla, liker jødene, følge *Physiologus*, mørket bedre enn lyset. «Thus, they loved the darkness more than the light. Then the Lord turned to us Gentiles and illuminates us while we were sitting on the darkness and in the region of the shadow of death, and in the region of the shadow of death light rose up for us.»<sup>132</sup> Hjort skriver at mørket i betydning av skygge, kan være noe positivt: «skyggefulde steder som skjulte steder og et spektrum af nært forbundne tolkninger åbner sig, derimellem også den der peger mod klostret og det kontemplative liv.»<sup>133</sup> Det handler om «åndens blindhet» som ikke er åpen for Gud. Herren kaster sitt lys over de som sitter i mørket.«Det folk som vandrer i mørket, får se et stort lys; over dem som bor i skyggelandet, stråler lyset frem.» (Jes 9,2) I San Clemente sitter ugla i samme sone som skrevet ovenfor, kirkefedrenes, men også fuglen i bur. Ugla er pendanten til fuglen i bur som altså befinner seg på samme sted i mosaikken som uglen, bare på motsatt side. Ugla kan synes å kunne stå som et bindeledd mellom det lyset og det mørket. Gitt at den som enda ikke er frelst befinner seg i mørket i tråd med ideen om at mennesket i utgangspunktet er syndig og ondt. «Lyset er kommet til verden, men mennesket elsket mørket høyere enn lyset, fordi deres gjerninger var onde.» (Joh 3,18)

I samme sone som ugla og fuglen i bur står det, etter ugla og ved siden av Sankt Augustin, en gutt flankert av en fugl. Han har begge hendene strukket frem fremfor kroppen. I selve gesten kan det se ut som om han mater fuglen, men jeg synes det ser ut til at han i den høyre hånd holder en tent, noe stilisert, fakkell heller enn et

---

<sup>129</sup> Werness, H. B. (2006) s.304.

<sup>130</sup> *Physiologus* (2009) s. 10.

<sup>131</sup> Ibid. s. 11.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 171

drikkeglass slik Hjort beskriver motivet.<sup>134</sup> (ill.4) Om det er en tent fakkellamp kan den kommentere ugla og passe inn i sonens tematikk, den eksegerende og opplysende sonen, «[...]den som følger meg skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys.» (Joh 8,12) Den tente fakkelen kan dessuten forstås i kontekst av de tente oljelampene som er fremstilt hengende i akantusen, under føttene til Maria og Johannes i samme sone (litt ovenfor). Og dermed underbygge sonens opplysende tema. Mens Hjort hevder oljelampene i mosaikkens kontekst, er overflødige.<sup>135</sup> Dette på grunn av mosaikkens gullbakgrunn som jevnføres med det sanne lys, Guds lys. Og ovenfor dette lys er lamper unødvendige, skriver han og legger til grunn et Bibelsitat: «Natten skal ikke være mer, og de skal ikke ha bruk for lys av lampe eller av sol, for Herren Gud skal lyse over dem. Og de skal herske som konger i all evighet.» (Åp 22,5) På bakgrunn av dette kan det også være derfor Hjort ikke mener det er en fakkellamp, men et drikkekar som er fremstilt i guttens hånd. Jeg vil derimot påstå det motsatte, at oljelampene og den tente fakkelen (som jeg mener det er), verken er unødvendige eller overflødige, men at de tvert om understreker og tydeliggjør sonens symbolikk. Selv om Hjort kommer med et annet forslag til plasseringen av oljelampene, at de følger en konvensjon på bakgrunn av tradisjonen der lys benyttes i dødsscener samt på eller ved alter med Kristi legemet, virker det for meg som om de underbygger tematikken i sonen.<sup>136</sup> Fuglen gutten strekker seg mot er brun og ser ut som en spurv. Spurven symboliserer oppstandelse og i denne sammenheng er jeg usikker på om det kan ha noen signifikans hva slags fugl det er fremstilt annet enn at det passer inn i mosaikkens tema.

Fremdeles i samme sone, men på akantusens rot sitter det to fugler som kan se ut som papegøyer. Som skrevet ovenfor om papegøyen, ble papegøyen assosiert med bebudelsen. Her sitter papegøyene i direkte tilknytning til korsfestelsesscenen og også Jomfru Maria. Det er mulig papegøyens symbolikk er avgjørende for deres plassering, i nærheten av Jomfru Maria, men i mosaikkens- og sonen kontekst virker deres signifikans noe vag eller lite betydningsfull.

---

<sup>134</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 79.

<sup>135</sup> Ibid. s. 60

<sup>136</sup> Ibid.



I sonens høyre side, etter akantusens rot, mellom kirkefedrene Sankt Gregor og Sankt Ambrosius, står en munk og mater en fugl. Han holder en brun, rund krukke eller et rundt brød i hendene og strekker tydelig frem begge hender mot fuglen i en gest som er klarere en pendantens, gutten med fakkelen, sin gest. Munkens ansikt er i tillegg vendt mot fuglen som visere en klarere interaksjon med fuglen enn gutten, som har ansiktet vendt ut mot betrakteren. (ill.5) Fuglen har også oppmerksomheten rettet mot det munken holder i hendene og har antydninger til et åpent nebb. Hjort setter spørsmålsteget i forhold til hva munken mater fuglen med: Om det er mat eller drikke. Om den runde krukken kan inneholde vann, analogt med pendanten (som hjort hevder gir vann til fuglen), eller om det er brød eller korn som her gis til fuglen.<sup>137</sup> Om det er et rundt brød er det underlig med den hvite og sorte stripen som går vertikalt over brødet, selv om dette kan antyde en skorpeliknende overflate. Men om det er en krukke eller en type vannbeholder, ser jeg ingen tut eller hellemekanisme, noe som kan gjøre det vanskelig å gi dette til fuglen. Den hvite og sorte streken kan antyde en bunn og et lokk og at munken er i ferd med å ta av dette lokket for å mate fuglen med innholdet. Bak munken er en stor mugge med tut som kan gjøre det plausibelt å anta at det er vann i beholderen, men hvorfor i en så stor beholder som minner mest om et røkelseskar. Da vil jeg heller anta at det er korn i denne og ikke vann. Kornet igjen i signifikansen om sennepsfrøet og spredningen av Gud ord. Denne ideen om forkynnelse står overens med sonens tema; de eksegerende kirkefedrene og opplysningen, *Illuminatio*. Men siden det ikke er klart hva som er i begeret og det heller ikke er antydninger til korn, verken på bakken eller ut av begeret vil jeg påstå at det mest sannsynlig er et stilisert brød. I tillegg til brune tessera og den hvite og sorte stripen er enkelte hvite tessera strødd uregelmessig utover overflaten. Dette kan være et forsøk på å illudere salt eller frø på brødet. Om det er et brød kan det reflekteres til nattverdssakramentet og Jesu legeme. Munken og fuglen har altså en intrikat signifikans, som både kan illustrere forkynnelse og nattverdssakramentet.

Helt ytterst til høyre, i denne samme sone med kirkefedrene, er fuglen i bur fremstilt. (ill.6) Jeg skriver om fuglen i bur i neste kapittel, men direkte ovenfor fuglen i bur, i volutt er en majestetisk fugl fremstilt. (ill.7) Her brytes den ellers så rigide og konsekvente symmetrien som råder i mosaikken, om en ser bort fra det arkadiske

---

<sup>137</sup> Hjort. Ø. (1990) s. 83.

landskapet hvor ikke alt speiles, og bort i fra vesenene som biter i eller holder en amfora i munnen under Maria og Johannes i korsfestelsesgruppen.(ill.8) I voluttens avslutning fremstilles vanligvis kurver med frukt og ulike blomster, men her er det altså en fugl. Fuglen ser ut til å være en blanding av en fugl føniks og en påfugl. De halvveis utslåtte halefjærene gir det en fugl føniks utseende, noe høyere og smalere enn en påfugl hvis halefjær danner en rundere form og ikke en mandorlaform som dannes her. På hodet har den tre oransje dusker eller fjær, noe som er karakteristisk for påfuglen. Legenden om fuglen føniks forteller at den fornyer sin ungdom hvert femhundrede år.<sup>138</sup> Når den er blitt 500 år gammel flyr den, i følge *Physiologus*, til et fjell i Libanon og fyller vingene sine med aromatiske krydder.<sup>139</sup> Deretter, skal fuglen føniks ankomme byen Heliopolis hvor den bygger seg et «rede av velduftende krydder» for siden å brenne seg selv opp på et alter hvor en prest har lagt frem ved. Dagen etter, når presten kommer for å undersøke alteret, finnes det en mark i asken som dufter av søte dufter. På den andre dagen, finner presten en liten fuglunge. På den tredje dagen, er fuglungen blitt forvandlet til en stor føniks som letter og flyr av gårde. I Lactantius' versjon flyr føniksen til Syria hvert tusende år og bygger seg et rede, eller nærmest en grav, i et høyt palmetre.<sup>140</sup> I redet setter den fyr på både seg selv og redet ved hjelp av varme (flammer) den har «hentet fra solen.» Den tredje dagen står den opp fra asken, akkurat slik *Physiologus'* føniks også er moden på den tredje dagen. «She is her own offspring, her own father and heir, she is her own nurse and her own foster child. She remains herself but not the same, the same but not herself. Gaining through the gift of death life everlasting.»<sup>141</sup> Lactantius forteller i første vers om stedet føniksen kommer fra.<sup>142</sup> Det beskrives som et vakkert sted, med en fontene som spruter én gang i måneden, og med et tre så fruktbart at det alltid bærer frukter og aldri mister noen til jorden. «A unique bird, the phoenix, inhabits to this forest, these grows, but though unique she lives reborn through her own death.»<sup>143</sup> Fuglen føniks gjenfødtes gjennom sin egen død og symboliserer oppstandelse, og dør for og oppnå noe bedre slik Jesu skal ha gitt sitt liv til menneskeheten. «Ingen tar mitt liv, jeg gir

---

<sup>138</sup> Lactantius skriver i sitt dikt hvert tusende år. Jeg baserer meg her på *Physiologus'* versjon, som har det på 500 år. Varigheten er ikke viktig i denne konteksten, hvor det *at* den brenner ned og står opp er det vesentlige (samme hvor regelmessig). White, Carolinne (2000). *Early Christian Latin Poets: The early churchfathers*. New York: Routledge s. 33.

<sup>139</sup> *Physiologus* (2009) s. 13-14.

<sup>140</sup> White, C. (2000). Lactantius *The Phoenix* s. 29-33.

<sup>141</sup> Ibid. vers 170.

<sup>142</sup> Ibid. vers 1.

<sup>143</sup> Ibid. vers 30.

det frivillig. For jeg har makt til å gi mitt liv og makt til å ta det tilbake igjen [...]» (Joh 10,18) Fuglen føniks, i tråd med legenden bærer symbolet på oppstandelse, fornyelse og det evige liv, og dermed også som et symbol på Kristus (oppstandelse). Men siden fuglen føniks også sies å ha evnen til å kunne stå opp igjen fra de døde symboliserer den også udødelighet, slik påfuglen gjør med sitt uforgjengelige kjøtt. De deler altså denne symbolikken. Udødelighets aspektet kan da virke dobbelt så tydelig i kraft av denne majestetiske fuglen. Fuglens plassering i en volutt, der blomster vanligvis springer ut, gir også assosiasjoner til oppstandelse. Hvordan den lik blomstene «springer» ut fra akantusens slutt og flankeres av to blåe blomster, som om de fungere som dens kronblad eller til og med en trone.

I mosaikkens neste rad, raden med geniene, lengst inn mot korset, er det på hver side fremstillinger av fuglereder. (ill.9) I redet på den venstre side er det tre fugler i redet og en fugl som er i ferd med å lande. På høyre side er det også tre fugler i reiret, mens det er to fugler utenfor, som begge er i bevegelse. En blomst som vokser ut av akantusens volutt fungerer som rede. Hva slags fugler som er fremstilt her er usikkert. Fuglen på venstre side er blå, og de to på den høyre er brunaktige og kan minne spurvefugler. Fuglene som er i redet er brune på begge fremstillingene. Fuglene som er utenfor redene er store i forhold til fuglene i redet, det er derfor plausibelt og anta at de er foreldre til de som er i redet. På motivet med de brune fuglene på høyre side ser det ut som strekker seg opp for å få mat av foreldrene som lener seg mot fugleungene i en gest som gir inntrykk av at de skal gi mat, det samme med motivet til venstre. Motivene kan bære samme symbolikk som nonnen i det arkadiske landskapet som mater fuglene: caritas, morskjærighet. «Når du på din vei kommer over et fuglerede i et tre eller på bakken, og det er unger eller egg i det, og moren ligger på ungene eller egget, da skal du ikke ta moren sammen med ungene.» (5 Mos 22,6) En leveregel fra femte mosebok. På begge sider av fuglereirene sitter genier og mater en fugl, dette kan igjen symbolisere kjærighet og nestekjærighet.

På hver ytterkant av sonen (fremdeles geniernes) sitter to grå-brune fugler som ser ut som raphøns. I følge *Physiologus*, ruger raphønsen andres fuglers egg: «The partridge warms the eggs of other birds, laboring over them and nourishing them. When the chicks have grown up and begin to fly, however, each kind flies away to its

own parents and leaves the partridge by herself.»<sup>144</sup> I motivet med redene er det ulike farger på fuglen som er i redet og de som er utenfor. Dette er særlig tydelig i motivet med den blå fuglen og de brune fuglungene. Om dette skal speile rapphønsen adferd er kun vage antakelser, men det er mulig siden de er fremstilt i samme sone. I Bibelen står det skrevet om rapphønsen; «Lik rapphønsene som ruger egg den selv ikke har lagt, er den som vinner rikdom med urett. Midt i sin levetid må han gå fra den og står der til slutt som en narr.» (Jer 17,11) «Thus the devil seizes the stock of the little ones bur, when they reach the fullness of age, they come to Christ and the church, and the devil proves a fool.»<sup>145</sup> I middelalderen var rapphønsen et symbol på djevelen; djevelens evne til å forføre, et symbol og på lyst, samt ekte kjærlighet(?).<sup>146</sup> Hva rapphønsen skal symbolisere i San Clemente kan være å velge den rette troen og overvinnelsen av det onde, djevelen. Men i denne sonen sammen med geniene, i sonen som fungerer som en overgang fra det materielle til det immaterielle, kan dette virke rart. Om ikke det er som en, tatt i betraktning det sistnevnte sitatet fra *Physiologus*, en påminner om de fristelser djevelen og «det jordiske begjæret» kan friste med. Og, med tanke på Bibelen, om den troende lar seg friste eller drive av gale prinsipper kan den troende til slutt bli stående igjen som en narr.

De to neste og siste sonene i apsisen består utelukkende av fugler. Om alle fuglene her innehar en individuell symbolikk er usikkert annet enn at de alle i kraft av å være fugler, er symboler på sjelen. Og, at deres plassering i de to øverste sonene av mosaikken symboliserer en høyere sfære. Fuglene her er frie sjeler som, i motsetning til sjelen i buret, ikke lenger er fanget, men frie og på vei til frelsen. De er kommet til det siste trinnet i den progressive erfaringsstigen som fører fra det materielle til det immaterielle. I denne sonen er mange av fuglene repetert fra de øvrige nivåene i mosaikken. Jeg vil derfor ikke behandle de en og en som ovenfor, men kun de jeg kan anta har en relevans i forhold til sin plassering. Med dette mener jeg at fuglene her kan være et tilfeldig utvalg av fugler håndverkerne (eller den som bestemte utformingen av mosaikken) «kunne», uavhengig av deres symbolikk. Og valgte fugler på bakgrunn av dette, som også kan forklare repetisjonen av fugler.

---

<sup>144</sup> *Physiologus* (2009) s.46.

<sup>145</sup> *Ibid.* s.46-47.

<sup>146</sup> Werness, H. B. (2006) s. 318.

I den første av de to sonene lengst til venstre står en sort-grå fugl som kan minne om en kråke. I *Physiologus* står det skrevet at kråken er som turtelduen, monogam hele sitt liv.<sup>147</sup> Om maken dør vil den forbli alene resten av sitt liv. «For jeg vokter dere med Guds brennende sjalusi. Jeg har forlovet dere med Kristus, og bare med ham, for å føre dere til ham som en ren jomfru.» (2Kor 11,2) Så, om det skulle være en kråke, symboliserer den troskap til Gud og evangeliet, og det får da støtte fra resten av mosaikken symbolikk. I bestiariene symboliserer kråken klokskap siden den lever lenge, og liker å spionere på menneskelige aktiviteter, samt det sies at de beskytter sine unge og storker.<sup>148</sup> Etter kråken fuglen står en sort og hvit fugl som ser ut som en stork med lange, tynne oransje ben og nebb. De står vendt mot hverandre i mosaikken og kan derfor ha en mulig forbindelse, siden kråken i følge bestiariene sies å beskytte storken. Deres sammenspill kan sies å utføre den caritas som det i det arakdiske landskapet og i kirkefedrenes sone belæres i. Storken alene forbindes med renhet, fromhet og oppstandelse og til trofasthet siden den holder seg til ett rede og den også finner sin mat. Bak storken er en grønnaktig spurvefugl som knyttes til Jesusbarnet som pustet liv i leirespurver og dermed til oppstandelsen. Den kan også forbindes med liknelsen om at alle jordens skapninger er like mye verdt. (Matt 10,29) Foran spurven står en sort ravn, den flakser men vingene som om den enten er i ferd med å lande eller lette. Ravnens assosieres først og fremst med fortellingen og Noahs ark; «Da førti dager var gått, åpnet Noah den luken han hadde laget på arken og slapp ut en ravn. Den fløy frem og tilbake til vannet var tørket bort fra jorden.» (1Mos 8,6-7) Ravnens nevnes flere steder i Bibelen og blir i Det Gamle Testamentet listet opp blant de urene dyrene på grunn av at det sies at ravnens spiser dødt kjøtt.<sup>149</sup> Det at den er uren gjør at det virker for meg underlig at en slik fugl er fremstilt så «høyt opp» i hierarkiet om utgangspunktet er at fuglene her er de frie sjeler. Kanskje den, lik som spurven, skal symbolisere at alle sjeler har adgang til frelse og tilgivelse, at alle skapninger er like mye verdt. Til slutt i denne sonen ser vi en skjære som står vendt inn mot korset. Fuglene er fremstilt parvis, det vil si med en pendant på motsatt side av korset og mosaikkens sentrum.

---

<sup>147</sup> *Physiologus* (2009) s. 54.

<sup>148</sup> Werness, H. B. (2006) s. 123.

<sup>149</sup> *Ibid.* s. 345.

I den siste og øverste fuglesonen gjentas også fuglene identisk på hver side, utenom fuglene fremstilt på hver ytterkant, hvor det på høyre side er en brunaktig fugl og på den venstre en hvit. Her er, i følge Hjort, og også etter det jeg kan se, alle fuglene modellert i blå nyanser med hvite skygger og konturer, foruten den brunaktige til høyre.<sup>150</sup> Den eneste av fuglene som identifiseres med sikkerhet er fugl nummer tre, fra ytterkanten. Hjort identifiserer den som en stork, og foreslår også at de to fuglene som sitte som nummer fem fra ytterkanten, innerst mot korset kan være to brune duer.<sup>151</sup> Hjorts behandling av fuglene i denne sonen hviler på fuglenes sjelesymbolikk og sjeletilstander og trekker inn tradisjonen med fugler i vinranker fra tidligkristen og tidlig bysantinske gulvmosaikker, særlig i gravkapeller og i forbindelse med grevlegging.<sup>152</sup> Han trekker også inn liknelsen om sennepsfrøet som av Sankt Gregor fortolkes til et stor tre hvor alle fugler kan finne ly.<sup>153</sup> Hjort refererer deretter til Salmenes bok hvor dette står skildret: «Hvor elskelige dine boliger er, Herre, Allhærs Gud! Min sjel lengtet, ja, fortærtet av lengsel etter Herrens tempelgårder. Nå jubler hjerte og kropp mot den levende Gud. Ja, fuglen har funnet et hjem, og svalen har fått seg et rede, hvor den kan legge sine unger, ved dine altere, Herre, Allhærs gud, min konge og min Gud.» (Sal 83,2-4) Doktrinens sæd, den kristne lære som her forkynnes og spres ut over apsisen i form av akantusens grener. «I skyggen av dine vinger, Gud søker menneskebarne ly.» (Sal 36,8) Korset blir ofte anvendt, skriver Dahlby, som et symbol på livets tre.<sup>154</sup> I dette treet, livets tre, bygger duer sine reder og livnærer seg på treet frukter.<sup>155</sup> I San Clemente «vokser» korset ut av akantusens rot – livets tre i form av en spirende korsstamme er et symbol på oppstandelse og evig liv. På Korset i San Clemente sitter som skrevet i innledningen tolv duer som representerer de tolv apostlene. Deres plassering her kan signifikere forkynnelsen, de er med på og spre «doktrinens sæd», samtidig som de kan representere de frise sjeler i livets tre.

---

<sup>150</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 90.

<sup>151</sup> Hjort, Ø. (1990). 91.

<sup>152</sup> Ibid. s. 175.

<sup>153</sup> Ibid. s. 176.

<sup>154</sup> Dahlby F.(1982) s.134.

<sup>155</sup> Ibid. (sitert)

## FEMTE KAPITTEL

### Beskrivelse av fugl i bur-motivet

«Før meg ut av fengselet, så jeg kan prise ditt navn!» (Sal 142,8)

Fremstillingen av fuglen i bur er helt til høyre i mosaikken, i samme sone hvor kirkefedrene sitter og etter Sankt Ambrosius. Fuglen inne i buret er ensfarget sort og liten i størrelse. (ill.10) Det er ikke mulig å se andre farger på nebb eller klør annet enn sort. Øynene antydes svakt ovenfor nebbet ved at tesseraene er satt på en slik måte at mørtelen synes gjennom og danner hint av øyne. Buret, som er fremstilt som om sett fra hjørnet, er tegnet opp i to rader av sort tessera. Den nederste, fremste horisontale raden har i stedet for to sorte rader én blå og én sort rad, den nederste raden i blått. De sorte radene lengst fra betrakteren har kun én rad med tessera, muligens for å illudere romlighet. Buret har en tverrlinje på midten som deler buret i to. Her er det også brukt sorte tessera, to rader på siden og én i front. Dette danner rammen på buret. Sprinklene i buret, vertikalt, har i front og i øverste del av buret, enkle rader av annenhver røde, lyseblå og hvite tessera. På kortsiden, eller siden lengst mot høyre, er kun hvite og røde tessera benyttet. De røder radene fortsetter her videre ut av bunnen på buret med én tessera utenfor. Det samme gjør de i front, men da ikke ut under, men i ett med den sorte linjen, slik at det dannes et gjentakende mønster med én rød og to sorte tessera over den blåe horisontale raden. Det sorte rammeverket overlappes i hjørnene og stikker noe ut til sidene i overlappen. Buret henger i akantusens bladverk med en krok festet i taket av buret. Kroken har et sort omriss, fylt med hvitt. Begge i enkle rader tessera. På burets venstre side er noe jeg antar å være burets lås. Det kan se ut som en «moderne» hengelås eller en type hempe. Den er hvit med sort kontur og er noe avrundet i formen. Hjort beskriver dette som et lite drikkekar, men jeg synes det virker lite rimelig å anta det, siden det sitter på utsiden av buret og gjør det vanskelig, nærmest umulig for fuglen inne i buret å drikke av karet. Buret er forsøksvis fremstilt tredimensjonalt, men har et noe «brettet ut» utseende. Toppen av buret er brettet opp og svever på denne måten litt opp og over buret. Men det lykkes allikevel å skape en følelse av romlighet, for eksempel ved at den motsatte tverrlinjen som deler buret i to, kan sees gjennom buret, på andre siden. Samtidig føres linjene i buret bakover som om i et forsvinningspunkt, ikke i

riktig retning i forhold til perspektivet, men det er med på å skape et rom. Gullbakgrunnen i apsisen kan ikke skimtes gjennom sprinklene, her er i stedet det blå, hvite og røde synlig, noe som gir buret et litt tett og massivt uttrykk; inntrykket er ikke at det er et «åpent» og gjennomskinnelig bur. Fuglen i buret er perspektivisk korrekt fremstilt bak sprinklene, men svever over bakken. Det ser ikke ut som den sitter på noen pinne eller noe annet. Den er fremstilt med ansiktet vendt bort fra sentrum. Det er ingen andre gjenstander i buret enn fuglen.

I mosaikkens helhet er motivet forsvinnende lite. Det fremstår blant mylderet av alle figurer og detaljer som en hvit og rød kube med noe sort inne i. Fargene i motivet er ikke mange, men gjennomtenkte. I tillegg til bakgrunnsfargen i gull består motivet kun av rødt, to ulike valører av blått, samt hvitt og sort. Takket være det sorte rammeverket forsterkes og strammes komposisjonen inn til noe mer konkret og blir begripelig for øyet. I senantikkk og tidlig middelalder skaptet mosaikker i edelstenens tegn, skriver L'Orange.<sup>156</sup> De brukte imidlertid ikke Gull for å fremstille rikdom, men for å gi en illusjon om en mystisk lysstråling fra hellige motiver – en gullhimmel, paradiset og Guds lys som spres – her ut over apsisen. Fargesammensettingen i mosaikken er et bilde på himmelen, og på kontakten mellom den jordiske kirken og det himmelske, skriver Joseph Mullooly i sin beskrivelse av mosaikken i San Clemente.<sup>157</sup> Denne kontakten understrekes av Hjort – som nevnt i første kapittel – av den omsluttende innskriften rundt apsisen som skaper et sterkere emosjonelt nærvær. «Ære være Gud i det høyeste, og fred på jorden blant mennesker som har Guds velbehag.» (Luk 2,14) Sitatet refererer både til Gud i himmelen og menneskene på jorden. Umberto Eco skriver at middelalderens forkjærlighet for farger kommer til syne og gjenspeiles i metafysiske metaforer i dagliglivet: At deres hverdag var fylt med stadige referanser og påminnere om det guddommelige nærvær via allegorier.<sup>158</sup> Lewis Mumford beskriver dette i *Art and Beauty in the Middle Ages* som en slags nevrose – hvor hele verden er bygget opp rundt to typer symboler: Enten impliserte de

---

<sup>156</sup> L'Orange H. P. (1953) «Mosaikken mellom antikk og middelalder» i *Kunst og Kultur*. Særtrykk av 36. Årgang. Oslo, s. 229.

<sup>157</sup> Mullooly, Joseph O. P. (1869) *Saint Clement Pope and Martyr and his Basilica in Rome*. Roma: Benedict Guerra, s. 293.

<sup>158</sup> Eco, U. (1986) s. 47.



noe metafysisk som kan relateres til verden som forstått i filosofien – eller til verden forstått som et hellig kunstverk.<sup>159</sup>

### *Fuglen i buret*

På grunn av fuglen sorte farge, dens sorte nebb og føtter og dens form er det plausibelt å hevde at fuglen i buret skal forestille en ravn. Som jeg skrev i fjerde kapittel assosieres raven først og fremst (i kristen ikonografi) med fortellingen om Noahs Ark. Hvor det var raven som først ble sluppet ut av arken for å se om det var blitt tørt etter floden. Som kjent vendte raven aldri tilbake til arken, men fløy frem og tilbake inntil vannet var tørket opp. I følg et jødisk sagn er raven født hvit, men ble farget sort (av synd) da den ikke vendte tilbake til arken og kan på grunnlag av dette symbolisere synd.<sup>160</sup> I San Clemente kan den derfor implisere synden som er fanget i et bur. Dette kan videre symbolisere utroskap og brutte løfter, skriver Werness.<sup>161</sup> I tredje og femte Mosebok blir raven listet opp som uren under *loven om rene og urene dyr*. Den er uren, skriver Hall, fordi den spiser selvdødt kjøtt.<sup>162</sup> Collin legger også til at den i tillegg spiser øynene først om det kommer over en dyreskrott.<sup>163</sup> «Når en ser med spottende blick på sin far og ikke adlyder sin mor, da skal ravnene ved bekken hakke ut øynene på ham og ørneungene ete dem opp.» (Ordsp 30,17) Bibelens sitatet verifiserer det Collins skriver om øynene, men det kan også symbolisere svik, det å ikke adlyde sin far eller mor. I tråde med levereglene fra femte Mosebok; «Du skal hedre din far og din mor[...]» (5Mos 5,16) I første Kongebok kommer ravnene med brød til Elias i ørkenen og kan symbolisere «hellig tilbakevirkning av naturens lover» på grunn av dens regelmessige «mating» av de hellige og av eremittene i ørkenen.<sup>164</sup> De skulle egentlig dø av sult, mens ravnene kom naturen i forkjøpet og hadde med seg brød og kjøtt til eremittene og helgenene i ørkenen. «Der kan du drikke av bekken, og jeg har sagt fra til ravnene at de skal sørge for mat til deg.» (1 Kong 17,4) «Ravnene kom til ham med brød og kjøtt hver morgen, og med brød og kjøtt hver kveld, og han drakk av bekken.» (1 Kong 17,6) Dette kan også minne om og symbolisere livet som eremitt, samt en asketisk

---

<sup>159</sup> Eco, U. (1986) s. 53, 54, 56.

<sup>160</sup> Werness, H. B. (2006) s.345.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Hall, J. (1979) s. 41.

<sup>163</sup> Collins, A. H. (1913) s. 34.

<sup>164</sup> Werness, H. B. (2006) s.345.

livsførsel som kan jevnføres med munkenes asketiske og kontemplative liv i «sine celler»: Slik som munkene lever i celler på klosteret lever fuglen i bur.<sup>165</sup> Motivet fungerer da som et uttrykk for det kontemplative og fromme liv munkene lever.

Videre i Bibelen skrives det om raven i Salmenes bok, en allegori på at det ikke skal gjøres urett eller forskjell på noen, uansett vesen eller størrelse. «Herren gir føde til dyrene, til ravnunger som skriker.» (Sal 147,9) Det samme i evangeliet etter Lukas, som er det eneste stedet raven blir nevnt i Det Nye Testamentet; «Se på ravnene! De sår ikke og høster ikke, de har verken matbod eller låve, men Gud gir dem føde likevel. Hvor mye mer verd er ikke dere enn fuglene!» (Luk 12,24) Raven kan også symbolisere håpet, skriver Udo Becker, grunn av dens såre «kra-kra»-skrik som på latin oversettes med; *cras-cras*, som betyr morgen, morgen!<sup>166</sup>

Grunnet i Bibelen kan fuglen i bur for det første symbolisere svik eller synd på grunn av dens brutte løfte om å vende tilbake til arken om det var blitt tørt etter floden. I så fall er det i San Clemente sviket og synden som er fanget i et bur. I Bibelen brukes metaforen med fuglen i bur om svik. «For det finnes udugelige menn i mitt folk. De ligger på lur som fuglefangere dukker seg ned, setter farlige snarer og fanger mennesker. Likesom et bur er fullt av fugler, er husene deres fulle av svik.» (Jer 5, 26-27) Det viker nærliggende å tolke fuglen i buret som en allegori på menneskets svik, eller synd på bakgrunn av begge disse Bibelsitatene. I mosaikkens frelsesymbolikk kan det speile den syndige mennesket sjel, drevet av kjøtt og blod som er fanget i den gamle loven. I forhold til den gamle loven kan raven også underbygge dette, da den utenom et sted (Lukas evangeliet) utelukkende skives om i Det Gamle Testamente. For det andre blir raven sett på, i Bibelen, som uren. Alluderes det i San Clemente at «det urene» og syndefulle ikke «passer inn» i denne nye tiden (under den nye loven), for oppnåelsen av frelse er gjort mulig gjennom Jesu død på korset og innføringen av den nye loven. Den gamle loven ble sett på som noe syndig og derfor er den i San Clemente, fremstilt som raven i buret, er fanget. Igjen et bilde på synden som blir utstøtt fra paradiset samfunn, slik sneglen og salamanderen utpekes til de to syndere i det arkadiske landskapet. Og for det tredje til askese i tilknytting til Elias i ørkenen, hvor raven kommer med brød og kjøtt.

---

<sup>165</sup> Hjort Ø. (1990) s. 169.

<sup>166</sup> Becker, Udo (1992) *Lexikon der Symbole*. Freiburg: Herder, s. 236.

Symbolet knyttes videre til munkenes liv i celler lik fuglens liv i bur, og blir et symbol på munkenes kontemplative liv i pakt med Gud. Munkene velger bort et liv drevet av materielle goder (kjøttet) for et liv i askese (ånden). I San Clementes sammenheng virker det lite trolig at fuglen i bur skal symboliserer askese. Men med munkevesenets fremvekst i Romerriket kom utbredelsen av en idé om asymmetri mellom dualiteten kropp og sjel, der kroppen ble sett på som mindre verd enn sjelen, og ble satt som referansepunktet for synd, og denne tanken kom askesen, som en reaksjon mot åndelige forfall.<sup>167</sup> Fuglen i bur kan derfor igjen være et symbol på den (syndige) menneskelige sjelen, jevnfør Plotins idé om sjelen fanget i det menneskelige legemet. Hvis kroppen i utgangspunktet ble sett på som syndig og sjelen fanget i den, vil en befrielse, frelse, gå ut på og befri seg fra den syndige kroppen (om det er utgangspunktet for alle mennesker). Sjelen er fanget i kroppen fordi den er syndig (kroppen er kjøtt og blod som hører synden til). Eller, tilbake til paradokset jeg nevnte innledningsvis, er den syndig fordi den fremdeles er fanget. For hadde den ikke vært fanget hadde den vært fri, og dermed også fri fra synden.

### ***Utbredelse av motivet***

Motivet med en fugl i bur er et utbredt genremotiv (ikke kun mosaikker) og er altså ikke kun å finne i kristen kontekst. I europeisk 1800-tallskunst ble fugler i bur assosiert med den kvinnen som ga fuglen mat, en allegori på den lukkede og overbeskyttende tilværelsen overklassekvinner befant seg i innenfor hjemmets fire vegger.<sup>168</sup> Hjort skriver at fugler fremstilt i bur på er et utbredt motiv i tidligkristne og bysantinske gulvmosaikker, spesielt i middelhavsområdet.<sup>169</sup> Det er også brukt som *emblema* i palestinske gulvmosaikker fra justiniansk tid, samt fremstilt i enkelte nordafrikanske mosaikker. En av de sistnevnte San Clemente, en påfugl direkte over. I Damaskus-portalen i Jerusalem finnes den samme motivsammensetningen samme, men påfuglen er her byttet ut med en ørn og plassert under, og ikke over fuglen i bur. Motivet knyttes også til dekorative uterom og vinterhaver, eller i rom som skulle illudere uterom. For eksempel i den nevnte Livias Villa som har et freskedekorert rom

---

<sup>167</sup> Welle, Ivar (1987). *Kirkens Historie II*. Nærbø: Artikkel Forlaget, s. 80.

<sup>168</sup> Werness, H. B. (2006) s. 47. I en tid der det var opplest og vedtatt at kvinnens plass i samfunnet begrenset seg til hjemmet. Tolkningen har ingen relevans her da det er 700 år etter San Clemente, men er med på å vise at motivet i seg selv ikke er særegent og strekker seg både frem og tilbake i tid.

<sup>169</sup> Hjort Ø. (1990) s. 78, 169.

med ulike vekster, blomster og fugler, i og utenfor bur. Motivet altså er et relativt vanlig genremotiv. Og grunnen til at det gjentas kan være at det muligens kan tilskrives ett bestemt verksted og ikke nødvendigvis på grunn av at den innehar noen avgjort symbolikk.<sup>170</sup> I kirkelig sammenheng finnes det samme motivet i den senere triumfbuemosaikken i Santa Maria i Trastevere fra 1140-43.<sup>171</sup> Motivet var også i den nå tapte triumfbuemosaikken i Santa Francesca Romana, som Hjort skriver var en direkte kopi av mosaikken i Santa Maria i Trastevere.<sup>172</sup> Oakeshott påpeker en annen likhet mellom disse tre kirkene – Clemente, Trastevere og Francesca – de har (hadde) alle en fremstilling av Jeremia og Jesaja holdene på utrullede rotuli i triumfbuens svikler.<sup>173</sup> Denne plasseringen av Jeremia og Jesaja følger i den tidens tradisjon. Innskriftene på Jeremias skriftrull i Santa Francesca Romana skal ut fra bevarte tegninger av mosaikken ha innehatt den samme innskriften som på Jeremias skriftrull i San Clemente – HIC EST DSNR ETN ESTI MABIT ALIVS ABSQ ILLO – «Her er Vores Herre, ingen skal agtes som Han.»<sup>174</sup> – foruten et lite unntak, mangelen på ordet *EST* i Santa Francesca Romana.<sup>175</sup> Hjort hevder derimot det motsatte, at Jeremias innskrift i Santa Francesca Romana er identisk med innskriften på Jeremias skriftrull i Santa Maria i Trastevere – CHRISTVS DOMINVS CAPTVS EST IN PEACCATRIS NOSTRIS, «In our sins Christ the Lord is Imprisoned» – fra Klagesang 4,20.<sup>176</sup> I den norske Bibelen er dette oversettelsen på verset fra klagesangen: «Vår livsånde, Herrens salvede, ble fanget i deres fallgraver. Det var om ham vi tenkte i: «I ly av ham skal vi leve blant folkene.»» (Klag 4,20)

---

<sup>170</sup> Om noen disse andre motivforekomstene kan gis den samme tolkningen som fuglen i bur i San Clemente skal jeg ikke gå inn på her, det var heller ikke hensikten, men ville av samme grunn som gitt ovenfor vise til noen tidligere eksempler med bruken av fugl i bur. Jeg støtter meg her til Hjorts forskning angående utbredelsen av motivet. Hjort legger for øvrig til at det, i tillegg til de eksemplene han selv har samlet (de ovennevnte), finnes andre, med referanse til Dr. J. Doncel-Voutes. I alt rundt tolv fremstillinger av motivet utført i mosaikk. Hjort, Ø. (1990) s. 78. (n. 83. 84. 114. 103).

<sup>171</sup> Poeschke, J. (2009) s. 220.

<sup>172</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 78.

<sup>173</sup> Oakeshott, W. (1969) s. 248.

<sup>174</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 17. (lett omskrevet av Hjort)

<sup>175</sup> Oakeshott, W. (1967) s. 255.

<sup>176</sup> Hjort skriver i forhold til motivet fuglen i bur og innskriften i Francesca og Trastevere: «[...] det (fuglen i bur) forekommer umiddelbart etter i S. Maria i Trastevere, på dennes triumfvæg – som igjen blev kopiert i den nu forsvundne triumfvæg-udsmykning i S. Francesca Romana – hvor det specifikt knyttes til det bibelcitater, Jeremia fremviser: CHRISTVS DOMINVS CAPTVS EST IN PEACCATRIS NOSTRIS. Hjort Ø. (1990) s. 78 ;Oakeshott W.(1967) s. 248 (Jeg har ikke sett de bevarte tegningene av Santa Francesca Romana og lar derfor denne eventuelle debatten ligge.)

## Sjelen fanget i det jordiske legemets fengsel

Dette ovennevnte sitatet underbygger den mest utbredte og tolkningen av motivet: Menneskets sjel fanget i legemets fengsel lik en fugl er fanget i et bur.<sup>177</sup> Det foreligger, i følge denne nyplatoniske tanken, et nødvendig forhold mellom sjel og legeme hvor de begge holder hverandre uløselig fanget, men sjelen ønsker å bryte løs. Et problem ved denne tolkningen opp mot Jeremias sitat er at det engelske sitatet: «In our sins Christ the Lord is Imprisoned» ikke vitner om sjelen som er fanget på noe som helst måte, men at det er «i våre synder Jesus Kristus er fanget». I den norske oversettelsen er Herren salvede, altså Jesus, fanget i «deres fallgruver». Strofen er fra Klagesangen i Det Gamle Testamentet, under avsnittet *Klage over Sions undergang* hvor det skildres nød og undergang. Det er altså ut i fra Bibelen, som sitatet er hentet fra, ikke snakk om en sjel som er fanget, men Kristus som er fanget i menneskets synd (syndige kropp). Og i neste avsnitt, *Vi må bære straffen*, fortelles det om «livet etter», om livet etter Jesus Kristus' fangenskap. Om hvordan menneskene må bære synden og at deres land er blitt tatt over av fremmede, og om hvordan Herren har forlatt dem: «Men du, Herre, troner til evig tid, din trone står fra slekt til slekt. Hvorfor vil du glemme oss for alltid, forlate oss for lange tider? Herre, vend oss om til deg, så vi kan komme tilbake til deg. La våre dager bli som før! Eller har du forkastet oss helt eller blitt brennende varm?» (Klag 5,19-22) Klagesangens innhold kan knyttes til Jesajas skriftrull i San Clemente – VIDI DOMINUM SEDENTEM SUP(ER) SOLIUM – «Jeg så Herren sidde på en såre høy trone» (Jes 6,1).<sup>178</sup> Fra den norske Bibelen: «I det året da kong Ussia døde, så jeg Herren sitte på en høy og mektig trone, og slepet av hans kappe fylt tempelet.» (Jes 6,1) Mitt poeng med å nevne dette sitatet på Jesajas skriftrull at det i Klagesangen også refereres til en trone – men at det er tom. Jeg tolker det dit hen at Herren Kristus er forsvunnet, fanget i fallgraven, eller jevnfør den engelske oversettelsen av strofen, fanget i menneskets synd. Om synden er fanget og raven er et symbol på synden er dette en nærliggende tolkning av fuglen i bur. At det ikke er sjelen som er fanget i legemet, men Kristus som er fanget i menneskenes synd som i utgangspunktet er syndig. Ut i fra denne tolkningen jevnføres buret med Kristus og fuglen med synden, den syndige sjelen hvori Kristus er fanget. Men verken Jesaja eller Jeremia er i San Clemente fremstilt i

---

<sup>177</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 169.

<sup>178</sup> Ibid. s. 27 (oversatt av Hjort)

tilknytning til fuglen i bur. Strofen, «In our sins Christ the Lord is Imprisoned» knyttes direkte til fremstillingen av fuglen i bur Santa Maria i Trastevere.

I Santa Maria i Trastevere fremstilles motivet to ganger i triumfbuens svikler, i tilknytning til Jesaja på den venstre side og Jeremia på den høyre side. Begge profetene er som nevnt fremstilt med åpne rotuli med inskripsjoner. I Santa Maria i Trastevere er tilknytningen til sitatet fra Jeremias klagesang til fugl i bur-motivet mer åpenbar. Her fremstilles det i direkte forbindelse med passasjen: CHRISTVS DOMINVS CAPTVS EST IN PEACCATRIS NOSTRIS «In our sins Christ the Lord is Imprisoned». Oakeshott bruker denne innskriften fra Santa Maria i Trastevere som en tolkningsinngang for å tolke fuglen i bur i San Clemente.<sup>179</sup> I denne nyplatoniske tolkningen av motivet rettes tolkningen mot sjelen som fanget, dens streben og lengten, og ikke på selve frelsen eller frigjøringen. På tross av hva sitatet i realiteten sier, tolkes motivet til det ovennevnte, sjelen fanget i det jordiske legemet i tråd med Plotins tanket om sjelen fanget på jorden i legemet. I denne tolkningen knyttet til Santa Maria i Trastevere begrunnes det ikke hvorvidt sjelen er syndig (og derfor fanget) eller ikke, kun at sjelen på jorden, uansett, oppleves som fanget.

Hjort hevder at denne nyplatoniske tolkningen av motivet er *for* negativt ladet i forhold til symbolikken i San Clemente som fortolker en «positiv erfaring».<sup>180</sup> Fuglen i bur i San Clemente knytter seg altså, i følge Hjort, direkte til symbolhelheten i mosaikken. Hvilket er oppnåelsen av frelsen, det gode liv gjennom den nye loven (Jesus som døde på korset for å befri menneskene fra synden). Det er på bakgrunn av frihet fra den gamle loven menneskene kan bli fri fra sine synder og fra sine jordiske bånd og gjennom den frelsende Jesus erfare innsikt i det guddommelige og frelse. Han tar ledetråden sin fra bibelen: «En af de direkte forudsætninger for den positive, frigørende side af billedet af fuglen i bur ligger overraskende uden for platonismens tradition, nemlig i Bibelen.»<sup>181</sup> Passasjene han sikter til er salmene fra Salmenes bok, 142 og 124, om sjelens frihet og frigjøringen. «Før meg ut av fengselet, så jeg kan prise ditt navn! De rettfærdige venter på at du skal gjøre vel imot meg.» (Sal 142,8) «Vi har sluppet fri som fuglen fra fuglefangerens snare. Snaren er revet i stykker, og

---

<sup>179</sup> Oakeshott W.(1967) s. 248.

<sup>180</sup> Hjort Ø. (1990) s. 170

<sup>181</sup> Ibid. s. 78; s. 170.

vi har sluppet fri». (Sal 124,7) Denne frigjøringen som Hjort skriver om skildres lik en uendelig letthet, en befrielse: «Once released from its earthly attachment, it becomes light and swift for its movement upward, soaring from below up to the height.» Beskrivelsen tilhører Gregor av Nyssa.<sup>182</sup> Å frigis fra legemets fengsel er noe oppløftende: Sjelen opplever en frihet og lettelse når den slippes løs, den er gjennomgått en forandring, hevder Hjort i sin tolkning.<sup>183</sup> Denne forvandlingen blir også beskrevet av Plotin, som ikke kun fokuserer på sjelens fangenskap i kroppen. Gjennom filosofiske øvelse kunne også den «nyplatoniske sjelen» oppnå frelse. Sjelen frigjøres når den gjenerindrer hvor den kommer fra og streber etter en høyere begripelighet i det guddommelige. Hjorts tolkning og den tolkningen han kaller negativ baserer seg begge på nyplatonismen og på de samme ideer og kan derfor ikke isoleres eller skilles fra hverandre. Det er vanskelig å tolke motivet utelukkende basert på Bibelen når den nyplatoniske tolkningen ligger så tett opp til den Bibelske. Plotin beskriver òg en lengsel i sjelen da den begynner å huske sitt opphav slik også Bibelen skildrer en lengsel jevnfør hjortene som tørster etter van lik sjelen tørster etter frelse. Det negative tolkningsaspektet kan derfor ikke utelukkes kun på bakgrunn av mosaikkens (positive) symbolikk slik Hjort hevder.<sup>184</sup> Han avviser den nyplatoniske tolkningen i sin tolkning av fuglen i bur hvilket virker motstridene når han senere i avhandlingen trekker inn nyplatonismen i den erfaringsbaserte tredelte veien til frelsen. «Denne anagogiske bevægelse vil bli fulgt gjennom en triade der egentlig er nyplatonisk[...]»<sup>185</sup>

Det positive tolkningsaspektet av motivet, slik Hjort legger det frem, innebærer å vektlegge frigjøringen av sjelen over dets ufrie tilstand i legemet, i fengsel. Tilbakevendingen av sjelen og dens oppadstigende lettelse og frihet. Jeg synes ikke det er nærliggende å tolke motivet utelukkende som en allegori på frigjøringen av sjelen. Fuglen i San Clemente, gitt at det er en sjel, virker for meg som den fremdeles er fanget. Den er slett ikke fri, og alle burets vegger er lukket. Det er heller ingenting som indikerer til at den er «på vei ut» annet enn dens plassering i mosaikken, som er

---

<sup>182</sup> Gregor av Nyssa (1978). s. 113.

<sup>183</sup> Dette temaet om sjelen som befris fra legemet og flyr opp til den himmelske bolig var et vanlig tema på greske og latinske epitafier. (Senere overtar kristne epitafier bildet hvor den himmelske bolig identifiseres med Elysium – de saliges oppholdssted etter døden og som sjelen stadig streber etter å kommer tilbake til). Hjort Ø. (1990) s. 170.

<sup>184</sup> Hjort Ø. (1990) s. 170.

<sup>185</sup> Ibid. s. 159.

signifikant for tolkningen. Den befinner seg i mellomsjiktet mellom det timelige og det evig. Under geniene som er sjelesymboler og i samme sone som kirkefedrene som eksegerer. Fuglen i bur fremstår som den eneste i mosaikken som ikke enda er fri og den deltar ikke i det paradisiske som det oppvises i mosaikken. Fuglen deltar ikke og det tydeliggjøres ved fuglens gest som er vendt bort fra sentrum og inn mot girlanderer. Fuglen i buret er ikke i interaksjon med noen av de andre figurene i mosaikken. Denne plasseringen av fuglen i bur gjør motivet desto mer interessant og gjør at man blir desto mer nysgjerrig på hvorfor et genremotiv – et såpass vanlig genre motiv – for det første er der overhodet, men deretter gitt denne plasseringen. Så langt ut i kanten og hvorfor akkurat der, i sonen sammen men kirkefedrene og ikke i det arkadiske landskapet sammen med de andre fuglene i bur (papegøyen)? Svaret på plasseringen i akantusen må nødvendigvis komme av illuminatio, overgangen, på vei mot og påpeker at vi nærmer oss en høyere sfære gitt at det er frelsen som er målet samt i sammenlesning av hele komposisjonens tema. Hadde fuglen i bur befunnet seg i det arkadiske landskapet kunne en ikke ha snakket om fuglen som et bilde på den menneskelige sjel, her finnes jo flere bur både med og uten fugl. Men her den henger i akantusen i mellomsjiktet mellom det materielle og immaterielle, og siden fugler er et så veletablert bilde på sjelen innen kristen ikonografi er det plausibelt å påstå at det er en metafor på sjelen. Fuglen er samtidig i sonen sammen med kirkefedrene som eksegerer. Men kirkefedrene vier ikke fuglen i bur oppmerksomhet – de er i full gang med sin eksegese, men er vendt mot korset og fra fuglen i bur. De forholder seg til hver sin figurgruppe, henholdsvis Sankt Gregor og Sankt Jerome ved. Mennesket er fremdeles på det nivået før innsikten, før de kan delta i den fullstendige åndeliggjøring. De er fremdeles bundet til sitt jordiske legemet, bundet av den jordiske synden og er ikke ferdige med sin intellektuelle utdanning. De er fremdeles låst av det kroppslige, jordiske begjæret og er derfor fremdeles «i fengsel» å regne. Fuglen er fremdeles i bur og jeg kan være enig i at det er på vei, men ikke som Hjort hevder, at det understrekes den frihet den oppnår når den slippes fri, frelses. Da hadde den vært plassert lenger opp i akantusen, i sonen med geniene.

Men i tolkningen av sjelen (fremdeles) fanget i det jordiske legemet kunne den ikke ha vært plassert noe annet sted i mosaikken. Hadde fuglen i bur vært fremstilt i sonen over hadde det vært skrittet for langt – her er jo allerede fuglene (sjelene) og geniene fri. Selv om geniene fungerer som et bindeledd mellom det jordiske og himmelske og



står i et mellomsjiktet gir de allikevel assosiasjoner til udødelighet ( iført udødeligheten drakt, nakenhet) samtidig som de er bevingede. Det virker derfor som fuglen i bur ikke kunne vært plassert i noen annen sone enn denne om den skal symbolisere den menneskelige sjel fanget i det jordiske legemet.

### ***Ugla og fuglen ovenfor fuglen i bur***

«We are the darkness, and we are being made light.»<sup>186</sup>

Hjort hevder at ugla og fuglen i bur kommenterer hverandre og at de til sammen utgjør hovedtanken bak scenen – at de to vesenene «kan illustrere den enda utfullbyrdede deltakelsen i Guds rike, på det stadiet hvor de gjennom lyset kan utfolde sitt sanne potensial som medlemmer av Guds rike».<sup>187</sup> Jeg synes ikke det kommer klart frem at de to kommenterer hverandre, annet enn at de er plassert på samme sted i mosaikken på hver sin side. Fuglen inne i buret vender ansiktet inn mot girlanderer, bort fra ugla, og ugla har ansiktet vent ut mot betrakteren noe som tilsier at de ikke kommuniserer. Sonen de begge befinner seg i er samme sone som kirkefedrene, gutten med lykt og munken som mater fuglen med brød. Sonen karakterisert som den opplysende sone, illuminatio. Her opplyses den som er på vei til frelsen instruert av kirkefedrenes eksegese og opplyst av guttens lykt, av oljelampene ved føttene til Maria og Johannes, og av mosaikkens guddommelige lys illustrert av apsisens gullbakgrunn. Ugla, er som nå kjent en fugl som trives best i mørket og det Hjort mener med at fuglen i bur og ugla komplimenterer hverandre er at han ser på ugle som en som kan vise vei i mørket. At ugla og fuglen i bur begge sitter i ytterkanten av apsisen, der det guddommelige lys (fra mosaikkens gullbakgrunn) ikke har nådd de fullt og helt, men at de gjennom lyset kan «utfolde deres sande potentiale som medlemmer av Guds rige.»<sup>188</sup> «Knowledge of God is obtained in that communion which transcends the mind, when the mind [...] is united to the Dazzling Rays [...] illumined by the unsearchable depth of Wisdom.»<sup>189</sup> Jeg har forstått det slik at de som enda ikke er frelst eller har oppnådd guddommelig innsikt forstås å befinne seg i mørket, hvor de trenger å bli bevisst deres intellekt og å bli «opplyst». «Til dere er

---

<sup>186</sup> Sitert i Hjort, Ø. (1990) s. 172 (n. 120 s. 271) (Fra Augustins Bekjennelser)

<sup>187</sup> Ibid. s. 169.

<sup>188</sup> Ibid. s. 172

<sup>189</sup> Ibid; .n. 119, s. 271

en hemmelighet om Gud rike gitt! Men til dem som er utenfor, blir alt gitt i lignelser, for at de skal se og se, men ikke skjelne, høre og høre, men ikke forstå, så de ikke vender om og får tilgivelse.» (Matt 4,10-12) Passasjen henviser til jødernes blindhet overfor nådegaven.<sup>190</sup> Men som jeg begynte dette avsnittet med kan ikke jeg på bakgrunn av det Hjort skriver se denne koblingen med ugla siden de ikke har noen form for synlig kontakt. Kirkefedrenes rolle er klar, her er en tydelig kommunikasjon mellom kirkefedrene og gruppen med mennesker. De står vendt mot hverandre og gestikulere som om i en samtale, eller her i San Clemente, en eksegetisk instruksjon og «opplysning». Ugla sitter i mørket og skulle det indikeres klarer at den «opplyser» og leder fuglen i bur mot frigjøring ville det vært klarere om den satt nærmere lyskilden som er sterkest rundt korset og akantusens og også nærmere fuglen i buret. Som jeg har påpekt tidligere er hele sonen opplyst, men i mindre grad der ugla sitter. Den sitter i mørket, ytterst i mosaikkens kant og den representerer mørket. Den eneste måten jeg kan tro den kan lede fuglen i bur er på grunn av den evne til navigere i mørket, men dette komme ikke frem bare ved å se på mosaikken. I salmenes bok 143 står det skrevet om den gode ånd som skal lede: «Han lar meg sitte i stummende mørke [...] Jeg rekker hendene ut mot deg [...] La meg høre din miskunn om morgenen, for jeg setter min lit til deg! Lær meg å kjenne den vei jeg skal gå, for jeg løfter min sjel til deg. Din gode ånd skal lede meg på de jevne stier.» (Sal 143) Det var denne visdommen Jesus gav sine disipler og opptrer dermed som en frelseskikkelse, den frelsende Jesus. Og i Hjorts tolkning av motivet, hvor lyset spiller en så vesentlig rolle kan ugla i overført betydning symbolisere den frelsende Jesus som skal lede den fangede sjelen mot frelsen.

Fuglen ovenfor fuglen i bur er som nevnt en blanding av fuglen fønix og en påfugl. Her brytes også den ellers så rigide komposisjonen i mosaikken. Hva fuglen fønix og påfuglen symboliserer er som jeg tidligere har skrevet både oppstandelsen og udødelighet. Hvordan den står i kontinuitet til fuglen i bur kan være som et evighetssymbol, frelsen som via sjelens udødelighet gjør at mennesket kan leve evig i den oversanselige verden i Guds rike. Hjort forklarer denne ovennevnte symbolikken, men skriver ingenting om denne fuglens signifikans i forhold til mosaikken og fuglen

---

<sup>190</sup> Jødene som var «blinde» for den frelsende Jesus.

i bur annet enn at den er signifikant.<sup>191</sup> Mulig den er plassert der for å lede oppmerksomheten ned mot fuglen i bur. Symmetrien brytes med et såpass kjent «ikon» som alle kjenner til og kan kjenne igjen og dermed få øye på. Den er over fuglen og ikke under, et frempek på hva som skal skje med den tronedede: evig liv og frelse. Som oppnås gjennom og utøve caritas mot både Gud og din neste, som Augustin hevdet var selve nøkkelen, inngangen til Ecclesia og dermed frelsen.

### ***Den syndige sjelen fanget i det jordiske legemet***

Paradokset som jeg tidligere har nevnt kan være interessant med tanke på sjelen som syndig eller kroppen som syndig. Er sjelen i fengsel på grunn av at den er syndig eller er den syndig fordi den er fengslet. Med det siste mener jeg i direkte tilknytning til mosaikken – fuglen – sjelen ville ikke vært fremstilt fengslet om den ikke var syndig og dermed viser dette til en syndig sjel nettopp fordi den er fengslet. Samtidig er den i fengsel på grunn av at den er syndig – det ene utelukker ikke det andre, derimot tvert om. I mosaikken vises det paradisiske livet og hvordan det skal leves i det arkadiske landskapet. Det vises nestekjærlighet og guds forkynnelse, fred og harmoni hvori synd ikke er akseptert. I mosaikken er fuglen i bur fanget og stengt ute fra paradiset fordi den er fremstår som syndig, symbolisert av raven som er syndig. Og siden sjelens liv på jorden ble sett på som et fall, et fall inn i legemet, inn i den kroppen som i følge Paulus er syndig, laget av kjøtt og blod som kun fører til hor og fordervelse. Paulus skriver at sjelen ikke må la seg drive av det menneskelige, av kjøttet og blodet – altså av kroppen, om mennesket lar seg styre av kroppen vil den aldri oppnå frelse. Om alle sjeler på jorden er fanget i en kropp som er syndig er også sjelen syndig inntil den finner veien ut av legemet via åndelig intellektuell øvelse. I følge Paulus er alle kropperi utgangspunktet syndige fordi de er laget av kjøtt og blod. Frelsen handler om å velge å la seg styre av kroppen eller av ånden, inntil valget er man altså fanget. Og fuglen i bur i mosaikken er syndig fordi den fremdeles er fanget i et syndig legemet. Den er fanget fordi den fremdeles lar seg drive av det kroppslige begjæret, for hadde den vært fri – hadde også sjelen vært fri fra det legemlige fengselet og fri fra synden og ikke vært fremstilt fanget i buret. Fuglen i bur symboliserer sjelen, som fremdeles er syndig, fanget i det jordiske legemet. Og

---

<sup>191</sup> Hjort, Ø. (1990) s. 171

jevnført med sitatet, i våre synder er Kristus fanget, mener jeg det også kan knyttes til San Clemente. Siden sjelen sies å ha gått ut fra det guddommelige, altså er guddommelig og her syndig, kan det i overført betydning signifisere at sjelen, som består av noe guddommelig, kan være Kristus som er fanget i synden – altså i kroppen.

## SJETTE KAPITTEL

### Konklusjon

Fuglen i bur, fuglesymbolikken og mosaikken i sin helhet kan i sies å inneha en flertydig og mangfoldig tolkning. San Clemente mosaikken er så intrikat og så symbolrik at det er vanskelig å ikke «gå seg bort» i all fugle- dyre- og sjelesymbolikk, analogier, myter, fabler og bibelhistorier. Hver minste detalj på mosaikkens overlate, ikke en tessera forekommer for meg tilfeldig. Ikke at alle figurer er like symbolsterke, men at komposisjonen er gjennomarbeidet og den virker ikke vilkårlig.

For og til slutt ha kommet frem til en fortolkning av fuglen i bur, er det mange omveier som har måttet tas, omveier som jeg mener beriker tolkningen selv om ikke alt har blitt knyttet direkte i sammenheng med fuglen i bur. Men i en mosaikk som San Clemente, hvor alle delene er knyttet så tett opp mot- og i hverandre, og hvor alle figurer og gjenstander kan inneha en signifikans, har det vært vanskelig å isolere og utelukke deler av mosaikkens symbolikk. Mange av symbolene mister sin «kraft» tatt ut av kontekst og det har derfor vært nødvendig med disse «omveiene» for å danne en bredere forståelse og tolkning av fuglen i bur.

Men, som André Grabar påpeker, og for å stikke et lite hull på det ovennevnte er det ikke nødvendig at alle motiver er ment og inneha eller peke på kun én handling.<sup>192</sup> Han setter også spørsmålsteget ved hva som er symbolikk ved bildene vi ser og hva som er kunstnerisk frihet i den tidlige kristne og kristne kunsten. Hva som er den særegne smaken og talentet til kunstneren og hva som ligger i tiden og er forhånds bestemt av et gitt skjema og en eventuell oppdragsgiver? Kan det sies at fuglen i bur i San Clemente er en ren tilfeldighet? At det er en håndverkes påfunn å plassere et velkjent genremotiv i en helt ny kontekst. Da mosaikkproduksjonen ble tatt opp igjen etter tre hundre års opphold er det klart at de nødvendigvis kikket seg bakover for inspirasjon og lærdom. Men siden San Clemente både bryter med det konvensjonelle utseende på monumentale kirkelige mosaikker og introduserer (med fuglen i bur) et nytt motiv kan det tenkes at håndverkerne hadde en del med det endelige resultatet å

---

<sup>192</sup> Grabar, A. (1980) s. 8, 11.

gjøre. Siden ingen av de andre kirkeutsmykkingene før San Clemente har fugl i bur-motivet fremstilt er det underlig hvor ideen kom fra. Ikke bare selve motivet, for det er, som jeg har vært inne på, et vel brukt genremotiv, men motivet i denne helt nye kirkelige og kristne kontekst. En annen ting er motivets etterfølgere i den noe senere Santa Maria i Trastevere og i den nå tapte mosaikken i Santa Francesca Romana. Umberto Eco hevder at utsmykkingen i middelalderen var uttrykk for konstruksjon under fastsatte regler, med bestemte mål og resultater, ofte basert på bøker som *Physiologus*.<sup>193</sup> At middelalderens estetikk var fylt med repetisjoner satt sammen under i rigide og overordnede restriksjoner.<sup>194</sup> Dette ser vi et klart eksempel på i de tre kirkene jeg har referert til tidligere (Clemente, Trastevere og Francesca). Hvis det hele tiden repeteres og kopieres kan det være at disse motivene har havner akkurat på sin plass ved «planlagt tilfeldighet». Det er mulig at de havner der hvor de gjør på grunn av kopiering av nabokirker, og på grunn av tradisjon, at «slik har vi gjort det og slik skal vi også fortsette å gjøre det». Umberto Eco hevder videre at middelalderen manglet et begrep om estetikk (i vår forstand av begrepet), men hadde i stedet en overflod av allegoriseringer, fabler og vage metafysiske begreper, og at det meste av middelalderens estetikk var overført fra den antikken verden og kun tilført enkelte symbolske elementer.<sup>195</sup> Men det betyr ikke at de overførte motiver ukritisk. Motivene ble overført og deretter interpretert kristent, og ble satt sammen med særegent kristne motiver. Noen av motivene kan nok ha «blitt med over» uten at det ligger noen spesielt kristen hensikt eller mening bak det gjeldende motivet, uten at jeg vil verken vil hevde eller utelukke dette ved tolkningen av fuglen i bur i San Clemente.

Min problemstilling lød som følger: *En ikonografisk undersøkelse av fuglesymbolikken i San Clemente-mosaikken med utgangspunkt i fugl i bur-motivet: Hvordan bør fuglen i bur tolkes?* Med hvordan den bør tolkes var min hensikt å forsøke å se fuglen i bur i et annet lys enn hvordan Øystein Hjort tolket fuglen i sin doktorgradsavhandling. Han utelukket den nyplatonistiske tolkningen på bakgrunn av de negative undertonene; sjelen fanget i det jordiske legemet. For som nå kjent hevder Hjort at Fuglen i bur i San Clemente uttrykker den frihet og den lettelse sjelen oppnår

---

<sup>193</sup> Eco, U. (1986) s. 116.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid. s. 1.

når den mennesket erfarer frelse. Jeg mener dette ikke er måten fuglen i bur bør tolkes på. Det kommer ikke frem noen letthet eller frihet ved verken å se på fuglen i bur eller ved og se på ugla, som følge Hjort skal lede fuglen i bur til frelsen. Det som derimot kommer til synet er en fugl i fangenskap, altså den nyplatonistiske tolkningen hvor sjelen er fanget i legemet som jeg konkluderte med i kapittelet ovenfor: Sjelen som fremdeles er syndig, fanget i det jordiske legemet. Grunnen til at jeg understreker at den er syndig er mye på bakgrunn av symbolikken i det arkadiske landskapet hvor det fremvises «himmelsk herlighet», et paradisk liv hvor nestekjærighet og måtehold rå. Her passer ikke synderen inn, som underbygges av sneglen og salamanderen – de er de to utskuddene i paradisk og blir hakket på og utstøtt. Og i akantusens rot utspilles en liten scene som viser Kristus som overvinner djevelen, seieren over det onde. Igjen et pek på at synden ikke hører hjemme i paradisk og San Clemente. Mitt poeng er at i Hjorts tolkning som i likhet med min, baserer seg på mosaikkens symbolske helhet, ville det vært mer plausibelt om fuglen i bur for det første hadde vært fremstilt lengre opp i akantusens erfaringsstige, nærmere frelsen og i lag med de frie sjelene. Og for det andre, på vei ut av buret, for å illustrere at den ikke lenger er syndig og fanget – men frelst. Slik den er fremstilt nå, i fangenskap, er det ingenting som tyder på letthet eller frihet, tvert om. Den er fremdeles i fangenskap fordi den er syndig. Hjort tolker heller ikke fuglen i bur opp mot diskusjonen hvorvidt det er synden som er fanget eller kun sjelen som er fanget, siden han kun fokuserer på frigjøringen av fuglen i bur. Men, det indikeres ikke noe frelse i forbindelse med fuglen i bur i San Clemente. Jeg mener den viser hvordan sjelen for alltid vil forbli fanget og bundet til det jordiske liv dersom den (mennesket) ikke lever et liv i Ånden – drevet av Åndet og drevet av kjærighet. For caritas er som nevnt, følge Augustin, inngangsbilletten til Ecclesia. Og det er innen Ecclesia, kirken, frelsen og guddommelig innsikt muliggjøres. Først da kan mennesket bli frelst og «fuglen slippe fri fra buret».

## LITTERATURLISTE

- Alighieri, Dante. *Commedia*, Oversatt på danske vers av: Meyer, Ole (2009) *Dantes Guddommelige Komædie*, København: Multivers Klassikere
- Augustin. (1996) *Bekjennelser Bok I-X*, Oversatt av Oddmund Hjelde. Thorleif Dahls Kulturbibliotek, Oslo: Aschehoug & Co
- Barach, Moshe. (2005) «The Departing Soul. The Lone life of a Medieval Creation» I: *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 52.
- Barclay, Lloyd Joan. (1989) *The medieval church and cantopy of S. Clemente in Rome*, Modena: Tipo-Litografia Dini
- (2005) «A New Look at the Mosaics of San Clemente.» I: *Omnia Disc: medieval studies in memory of Leonard Boyle: Church, faith and culture in the Medieval West*. (red.) Anne Duggan, Joan Greatrex, Brenda Bolton, Leonard E. Boyle. Aldershot: Ashgate Publishing
- Bay S.AA. (1977) *Kristen Forkynnelse i gammel romersk kunst*. Odense: Odense Universitets forlag.
- Becker, Udo. (1992) *Lexikon der Symbole*, Freiburg: Herder
- Bibelen*, (2006) Det gamle og Det nye testamentet, Det norske bibelselskap 3.opplag 2008
- Borsook, Eve. (1998) *Messages in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Woodbridge: Boydell Press.
- Bovini G. (1970) *Ravenna art and city*. Ravenna: Edizioni A.Longo
- Bugge, Ragne. (1972) «Kultgjenstand eller pedagogisk hjelpemiddel. Holdninger til kirkekunsten i middelalderen» I: *Lumene*. 15.årgang nr. 44
- Bussagli, Marco. (2004) *Rome: Art & Architecture*, Königswinter: Könemann
- Collis, Arthur H. (1913) *Symbolism of Animals and Birds: Represented in English church architecture*. New York: Nast & Company
- Corrigan, Kevin. (2005) *Reading Plotinus*, West Lafayette: Purdue University Press
- Cottingham John. (2009) «Tro» I: (red) Papinau David, *Filosofi i vår tid*, Oversatt av Jens Holmeboe og Rune R. Moen. Oslo: Cappelen Damm
- Curley, Michael J. (2009) *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago: University of Chicago Press
- Dahlby, Frithiof. (1982) *De heliga tecknens hemlighet*, Arlöv: SkeabVerbum
- Danbolt, Gunnar. (1997) «Sjel og legeme i middelalderens billedkunst» I: (red) Ågotnes, Anne. *Kropp og sjel i middelalderen*. Onsdagskvelder i Bryggens Museum - XI. Bryggens Museum, Bergen
- Ebbestad, Jan-Erik H. «Bonaventura: Sjelens veier til Gud» I: Hansen, Jan-Erik Ebbestad (2005) *Vestens Mystikk*, Utvalg og innledende essay av Jan-Erik Ebbestad Hansen. Oversatt av Sverre Bagge...[et.al] Oslo: De Norske Bokklubber
- Eco, Umberto. (1986) *Art and beauty in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press
- Gilhus, Ingvild Sælid. (1997) «Et fengsel for sjelen eller et middel til frelse? Kroppen som religiøst symbol i middelalderen» I: (red) Ågotnes, Anne. *Kropp og sjel i middelalderen* Onsdagskvelder i Bryggens Museum - XI. Bryggens Museum, Bergen
- Gallinas A.A. (2001) *Villa de Livia*, Roma: L'erma de Bretschneider
- Grabar, André (1980) *Christian Iconography: A study of its origins*. Bollingen series XXXV. 10 New Jersey: Princeton University Press



- Gregory of Nyssa. *The life of Moses*. Oversatt av Abreham J. Malherbe og Everett. Ferguson.(1978) New York: Paulist Press
- Hall, Georg Stuart. (1993) *Gregory of Nyssa: Homilies on Ecclesiastes; an english version with supporting studies*. Berlin: de Gruyter
- Hall, James. (1994) *Illustrated Dictionary of Symbols: in Eastern and Western Art*. New York: Harper Collins
- . (1979) *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised Edition. London: Cambridge University Press
- Hjort, Øystein. (1990) *Ecclesia Christi, Ecclesia Virens Mosaikkerne i San Clemente i Rom*. København
- Koteeski, S.J. Joseph W. (2009) *An Introduction to Medieval Philosophy: Basic Consept*, West Sussex: Wiley-Blackwell
- Nes, Solrunn. (1992) *Det uskapt lyset. Ein ikonografisk studie av transfiguringsmotivet i Austkyrkja*. Kunsthistorisk Institutt Universitetet i Bergen
- L'Orange H.P. (1953) "Mosaikken mellom antikk og middelalder" I: *Kunst og Kultur*. Særtrykk av 36. Årgang. Oslo
- . (1949) *Rom, efter forvandlingen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Meredith, Anthony S.J. (1999) *Gregory of Nyssa: The early churchfathers*, New York: Routledge
- Mullooly Joseph O.P. (1869) *Saint Clement Pope and Martyr and his Basilica in Rome*. Rome: Benedict Guerra
- Oakeshott, Walter. (1967). *The Mosaics of Rome from the third to the fourteen centuries*, London: Thames and Hudson
- Ovid. *The Metamorphoses*, With an english translation by Simspens, Michael. (2003) Amherst: University of Massachusetts Press
- Plotinus. *Enneads IV*, With an english translation by A.H. Armstrong. (1984) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Poeschke, Joachim. (2009) *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München: Hirmer Verlag
- Rorem, Paul. (1993) *Pseudo Dionysos: A commentary on the texts and an introduction to their influence*. Oxford: Oxford University Press
- Søgne, Vigdis Møller. «With what kind of body will they come? Metamorphoses and the concept of change: From Platonic thinking to Paul's notion of the resurrection of death.» I: *Metamorphoses: Resurrection, body and transformative practice in early christianity* (red) Karlsen, Turid Seim & Økland, Jorunn (2009) Berlin: de Gruyter
- Welle, Ivar. (1987) *Kirkens Historie*, Bind II, Nærbø: Artikkel Forlaget
- Werness B. Hope. (2006) *The Continuum encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, London: The Continuum International Publishing Group
- White, Carolinne. (2000) *Early Christian Latin Poets: The early churchfathers*. New York: Routledge
- Wittkower, Rudolf. (1977) *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson
- Økland, Jorunn. «Generalogies og the self: Materiality, personal identity and the body in Paul's letters to the Corinthians.» I: *Metamorphoses: Resurrection, body and transformative practice in early christianity* (red) Karlsen, Turid Seim & Økland, Jorunn (2009) Berlin: de Gruyter











