



**HÁSKÓLI ÍSLANDS**

**Hugvísindasvið**

# **Unpractised, unprepared, and still to seek**

*Um Paradise Lost og leitina að Guði Miltons*

**Ritgerð til M.A.-prófs**

**Kristján Hannesson**

**Júní 2011**

**Háskóli Íslands**  
**Hugvísindasvið**  
**Íslensku- og menningardeild**

# **Unpractised, unprepared, and still to seek**

*Um Paradise Lost og leitina að Guði Miltons*

**Ritgerð til M.A.-prófs**

**Kristján Hannesson**

**Kt.: 290685-2149**

**Leiðbeinandi: Guðni Elísson**

**Júní 2011**

## Ágrip

Viðfangsefni þessarar ritgerðar snýr að íróníu Miltons og hvernig hún nýtist honum til að takast á við hlutskipti mannsins í *Paradise Lost*. Fyrst er athyglinni beint að hinum mótsagnakennda Guði Miltons sem er til þess fallinn að skapa ósamræmi við hugmyndir okkar um eðli góðs og ills. Lesandanum lærist að tortryggja báða jafnt, Satan og Guð, á meðan hann endurmetur sannleiksleit mannsins. Í Eden er ljósi varpað á hvernig tíminn verður að mikilvægum þætti í íróníu Miltons og miðar að því að tjá bæði hrörnun tungumálsins og sömuleiðis vonleysi mannsins í skilningsleit sinni. Að endingu verður litið á hvaða afleiðingar þessi lestur hefur á síðustu tvær bækur ljóðsins, en nokkuð hefur verið deilt um merkingu þeirra síðustu ár. Þar er vonast til að gera mótsagnakenndu niðurlagi ljóðsins skil í ljósi íróníu Miltons og þeirra forsenda sem fyrri bækur ljóðsins bjóða upp á.

## Efnisyfirlit

1. „ <i>That dismal world</i> “: Inngangur .....	6
2. „ <i>Instruct me, for thou know'st</i> “: Gagnrýnendur Miltons .....	9
3. „ <i>What this might mean</i> “: Írónía og klemma lesandans	
3.1 Væntingar lesandans .....	16
3.2 Ósamræmi sem réttlæting .....	24
4. „ <i>Timely interposes</i> “: Þáttur tímans	
4.1 Satan og tímalæg írónía .....	37
4.2 Tímalæg írónía sem tæki til sáluhjálpar .....	47
5. „ <i>Truth shall retire</i> “: Takmarkalaus írónía .....	54
6. „ <i>Full of doubt I stand ...</i> “: Eftirmáli .....	71
7. Heimildir .....	73

I held it truth with him who sings  
To one clear harp in divers tones,  
That men may rise on stepping-stones  
Of their dead selves to higher things.

Alfred, Lord Tennyson — *In Memoriam A. H. H.*

## 1. „*That dismal world*“: Inngangur

„He that changes his party by his humour, is not more virtuous than he that changes it by his interest; he loves himself rather than truth.“<sup>1</sup> Svo ritar Samuel Johnson í æviágripi um skáldið John Milton. Við fyrstu sýn er ekki sem þessi orð geti átt við einn frægasta púríтана Englandis á 17. öld, sem barðist alla sína tíð fyrir frelsi og réttindum sem okkur þykja sjálfsögð í dag og hætti lífi sínu fyrir lýðræðið. Þegar við lítum í kvæði Miltons blasir þó ekki við okkur rólyndi og örugg staðfesta, heldur hörð glíma við hinn ósýnilega Guð, glíma sem er tvísýn á köflum, en í henni gegnir ótti skáldsins við hrörmun og dauða mikilvægu hlutverki. Fyrstu kvæðin hans fjalla um, eða eru samin í tilefni af, dauða einhvers; biskups, barns eða skólafélaga.<sup>2</sup> Í þeim veltir hann gjarnan fyrir sér grunnildum tilverunnar og spyr um stöðu mannsins andspænis hinum óumflýjanlegu örlögum sem okkur eru sett. Milton fær vitaskuld að reyna hrörmun á eigin skinni þegar hann missir hægt og rólega sjónina á fullorðinsárum, og verður blindan honum oft að yrkisefni. Í sonnettunum spyr hann hvaða þýðingu hún hafi fyrir samband sitt við Guð og dreymir um að líta eiginkonu sína aftur augum á himnum.<sup>3</sup> Í *Paradise Lost* færir hann okkur blindan ljóðmælanda sem biður um betri sýn „inn á við“ í sárabætur og að endingu verður blindan að einskonar táknmynd hins mótsagnakennda hlutskiptis mannsins í *Samson Agonistes* þar sem heljarmennið Samson spyr um tilgang sinn á jörðinni eftir að hafa tapað ofurkröftum sínum.

Hér er ætlunin að fylgja Milton eftir í *Paradise Lost* þar sem hann ræðst til atlögu við sjálfa rót vandans og freistar þess að draga upp mynd af tilurð hins mannlega hlutskiptis. Í ljóðinu tekst hann á við viðkvæmar spurningar um eðli mannsins og guddómsins, spurningar sem er á færi fárra að veita svar við — enda er þeim ekki svarað í *Paradise Lost*, heldur eru úrslit glímunnar við Guð enn óráðin þegar ljóðið skilur við okkur í upphafi hins sögulega tíma. Hluti vandans felst í því að Milton gefur okkur mynd af fremur óaðlaðandi Guði — svo vægt sé til orða tekið. Bókmenntafræðingurinn Northrop Frye telur hann jafnvel svo

---

<sup>1</sup> Samuel Johnson, *The Lives of the English Poets*, ritstj., S. C. Roberts (Glasgow og Lundúnum: Collins, 1963 [1779]), s. 87.

<sup>2</sup> Sæm dæmi ná nefna latnsku eftirmælin „Elegia secunda“, um dauða meðhjálpara, „Elegia tertia“, um dauða biskupsins í Winchester, „Anno Aetatis 17“, um dauða biskupsins í Ely og „Anno aetatis 16“, um dauða aðstoðarskólastjórans John Gostlin. Á ensku orti hann „On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough“, „An Epitaph on the Marchioness of Winchester“ og „Lycidas“.

<sup>3</sup> Rétt er að nefna að Milton hefur þegar átt tvær eiginkonur þegar hann yrkir sonnettuna „Methought I saw my late espoused saint.“ Hún getur átt við báðar þeirra, en fræðimenn hallast fremur að því að hún sé ortu um þá síðari, Katherine Woodcock, sbr.: *The Norton Anthology of English Literature* 1, 8. útg., aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 2006), s. 1829, nmgr. 1.

óþægilegan að ljóðið nái sér varla eftir að hann hefur tekið til máls.<sup>4</sup> Frá því að ljóðið kemur út má segja að spurningin um Guð hafi hægt og rólega þokað sér inn í fræðilega umræðu um *Paradise Lost*, en hún á það til, þegar hún er loks tekin fyrir, að skipa fræðimönnum í ólíka og stíðandi hópa. Í öðrum kafla verður farið yfir hvernig hinar ólíkur fylkingar fræðimanna hafa á síðustu árum náð að skapa sameiginlegan grundvöll til að rannsaka texta Miltons. Þessi ritgerð verður í framhaldinu staðsett í umræðu sem rekja má aftur til Stanley E. Fish og greiningar hans á „lesandanum í textanum“ og snýr að íróníu Miltons. Í því skyni verður í þriðja kafla sjónum beint að Guði Miltons, sem er bæði írónískur og mótsagnakenndur, hann hæðist að minni máttar og sýnir oft af sér hreinustu ósanngirni (hann deilir furðu mörgum persónuleikaeinkennum með Satan).

Þegar ljóðmælandi opnar ljóðið býst hann til að réttlæta þennan undarlega Guð fyrir okkur og hjálpa okkur að sjá hvernig óskiljanlegt óréttlæti heimsins myndi á dularfullan hátt brot í hinni stóru heildarmynd skaparans og stefni ávallt til góðs. Vandamál ljóðmælandans felst hins vegar í því að þetta er ekki hægt; ef hann er trúr þeirri birtingarmynd sem *Biblían* sýnir okkur er með engu móti hægt að rúma þessa veru, sem er óendanlega fjarri okkur að eðli, innan þröngra veggja rökhugsunarinnar. Það eina sem hann getur gert er því að lýsa vandamálinu, Guði, eins og hann birtist mönnunum og þeim aðstæðum sem hann birtist þeim í — þannig getur hann ef til vill breytt forsendum lesandans, breytt fyrri hugmyndum hans um Guð og víkkað út sjóndeildarhringinn.

Á meðan maðurinn burðast við að skilja hinn íróníska skapara sinn lærir hann að sjá sjálfan sig sem stakan hlekk í sí-verðandi sjálfí. Það verður tekið fyrir í fjórða kafla og áhersla lögð á mikilvægi „tímalægrar íróníu“ í sáluhjálp mannsins. Adam lærir að skilja sig sem veru háða ágangi tímans, ólíkt Satan, sem alla tíð er fastur í eilífu núí. Við búum á hverfanda hveli og ef við gerum okkur ekki grein fyrir því að allir hlutir, menn og dýr, lögur og láð, hugmyndir, tungumál, eru undirorpnir hinni endanlegu breytingu sem hrörnun og dauði fela í sér, þá munum við, líkt og Satan, farast með þeim. Andlegt líf okkar veltur á hæfileikanum til að horfa á okkur sjálf írónískum augum, að sjá okkur sjálf „utan frá.“

Adam sýnir þessu einfalda lögmáli strax skilning, hann spyr strax um uppruna sinn, sem er þegar orðinn óendanlega fjarlægur. Hann spyr Guð hvers vegna heimurinn sé ekki rökréttur og allt til enda sýnir hann svolítinn vott af „heilbrigðri“ efahyggju sem orsakast af því að hann skilur skapara sinn ekki til hlítar. Í síðustu tveimur bókum kviðunnar takast á sú hugmynd sem honum er boðið að hafa um guðdóminn (sem rímar við þá mynd sem *Biblían* færir okkur)

---

<sup>4</sup> Northrop Frye, *The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1965), s. 99.

og sú reynsla sem hann hefur sjálfur af Guði og heiminum. Írónía þessara bóka hefur ekki fengið mikla athygli vegna þess að þær eru jafnan lesnar sem einlægur og hreinn sannleikur, líkt og Milton hafi þegar hér er komið sögu fundið svarið við spurningum ljóðmælanda og sett þær fram á skipulegan hátt í formi spádóms. Hugmynd Adams um skapara sinn og upplifun hans af honum stangast þó enn á, rétt eins og fyrir fallið, og þær gera það uns þau Adam og Eva halda efins og óákveðin út í hinn stóra heim.

Endir ljóðsins staðfestir það sem gefið er til kynna um leið og Guð stígur til leiks — hlutskipti mannsins er ekki endilega til komið vegna þess að hann óhlýðnast Guði, af því að áður en til þess kemur upplifir Adam ósamræmi og óréttlæti í heiminum, jafnvel þó hann sé staddur í garði allsnægta og lystisemda. Við erum skilin eftir með spurningu ljóðmælandans ósvaraða, hver er orsök allra okkar meina, er það hinn óréttlæt看legi Guð eða við? Með því að útleggja þessa spurningu, þó hann svari henni ekki sjálfur, kennir Milton okkur meðal annars að sannleikann sé ekki alltaf að finna í einni mynd og á einum stað. Sá sem elskar sannleikann meira en sjálfan sig verður að vera reiðubúinn að skipta um stöðu þegar svo býður við — eða farast ella.



## 2. „Instruct me, for thou know'st“: Gagnrýnendur Miltons

*Paradise Lost* hefur lengi verið lesið sem einlæg staðfesting á skipan heimsins, allt frá stjórnskipulagi manna til eðli Guðs.<sup>5</sup> Þess vegna hafa gagnrýnendur tilhneigingu til að vera ýmist með eða á móti ljóðinu, eftir því hvort þeir samsinna Milton um innstu rök veraldar eða ekki. Þessu fylgir að umræða um *Paradise Lost* snýst gjarnan upp í rökræður um eðli Guðs og alheimsins, deilur um siðferði, sannleika og lygi. Í þessum anda beindu margir af fyrstu lesendum hans gagnrýni sinni að mannum sjálfum, í stað ljóðsins, þar sem hann var gjarnan lesinn sem andkonunglegur guðlastari sem allt kapp lagði á að eyðileggja bókmenntahefðina.<sup>6</sup> Hvort sem bitbeinið var pólitík, trúmál eða kveðskapur skiptu lesendur sér í mörg lið og tóku afstöðu með eða á móti skáldinu Milton.

Sömu sögu er að segja þegar spurningin snýr að textanum sjálfum. Það felst ef til vill ákveðin írónía í því að klassíski fræðimaðurinn Richard Bentley, sem bjó til prentunar „leiðrétta“ útgáfu af *Paradise Lost* og samdi, eins og frægt er, upp á nýtt nokkrar línur sem honum þótti of óræðar, skuli hafa kveikt almennan áhuga á nákvæmum lestri á sjálfum textanum. Í tilraun sinni til að búa til umræðugrundvöll og hefja sig yfir deiluna um „með eða á móti“ Miltoni skapar Bentley þá kenningu að óþægilegir og tvíræðir hlutar ljóðsins hljóti að hafa verið skrifaðir af útgefanda Miltons, sem hefur af einhverjum ástæðum breytt hinni upprunalegu útgáfu textans til hins verra.<sup>7</sup> Bentley auðnaðist ekki að hefja umræðuna „upp úr skotgröfunum“ með kenningu sinni, þó honum hafi vissulega tekist að snúa henni í stórauknum mæli að textanum sjálfum. Þegar Samuel Johnson rýnir í texta Miltons greinir hann skort á einlægni, sem helst í hendur við fyrrnefnda óstaðfestu skáldsins sem skín í gegn um ljóðin. Með því snertir hann á þeim þætti sem á eftir að vera hvað mest áberandi í umræðu um ljóðin þegar fram líða stundir, þegar lesendur reyna að átta sig á því hvar skoðun Miltons sjálfs sé að finna í *Paradise Lost*. Það er þrætueplið sem margir áhrifamestu túlkendur ljóðsins bítast um út alla átjándu öldina og langt fram á þá tuttugustu: í hvaða liði er Milton eiginlega?

Niðurstaða Williams Blake, að Milton hafi í raun verið á bandi Satans í drama ljóðsins, þjónar næstum því sem stefnuyfirlýsing rómantísku skáldanna. Sú skoðun hafði reyndar áður komið fram hjá kunningja Miltons, John Dryden, að Satan væri tæknilega séð hetja ljóðsins, sem fellur vegna hins harmræna galla. Hugmyndin rímar þó einkennilega vel við þá

<sup>5</sup> Victoria Silver, *Imperfect Sense: The Predicament of Milton's Irony* (Princeton: Princeton University Press, 2001), s. 6.

<sup>6</sup> John T. Shawcross, „Introduction“, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972), s. 1.

<sup>7</sup> Shawcross, „Introduction“, s. 20–1.

tilhneigingu rómantískra skálda að staðfesta ófrávikjanlegt samband milli hugar og náttúru. Satan ber kennsl á huga sinn sem uppsprettu þeirra vísiskvala sem hann líður: „Which way I fly is hell; my self am hell.“<sup>8</sup> Hann hættir að tengja ástand sitt staðnum, kaosinu sem englunum er fleygt í eftir uppreisnina á himnum og skilur helvíti þess í stað sem einhverskonar ytri birtingarmynd þess sem á sér stað innra með honum. Einn af grunnþáttum rómantikurinnar felst í samskonar tilhneigingu til að setja hið huglæga í forgang yfir hið hlutlæga. Með því að finna samhljóm milli umhverfis og hugar miðar hugmyndafræðin að því að hampa því huglæga, t.d. ímyndunaraflinu, sem sjálfstæðri uppsprettu sem er óháð náttúrunni eða öðru utanaðkomandi afli. Í niðurstöðu Satans getum við því séð einhverskonar afbrigði af fyrri tilraun hans til að öðlast sjálfstæði á himnum og sverja sig úr öllu sambandi við Guð. Helvíti setur honum engar raunverulegar skorður, segir hann, því það streymir út úr hans eigin viðjum. Samsvörun rómantísku skáldanna við náttúruna er leið til að yfirstíga merkingarleysi tilverunnar, til að „afhjúpa“ merkingarbært samband milli þeirra eininga sem heimurinn er gerður úr, og hún gefur okkur tilfinningu fyrir ódauðleika sálarinnar. Ef maðurinn og náttúran eru í grunninn eins, og fyrst náttúran er endalaus hringrás sem dauðinn getur ekki sigrast á, þá hlýtur mannshugurinn einhvern veginn að vera það líka.

Árið 1921 slær T. S. Eliot tóninn fyrir umræðu 20. aldarinnar í ritgerðinni „The Metaphysical Poets“ þar sem stíll Miltons er helsta gagnrýnisefnið. Hann er of tilgerðarlegur og stórskorinn, segir Eliot, tungumálið er of langt frá eðlilegri ensku og margt af því versta sem rómantísku skáldin höfðu uppá að bjóða er frá honum runnið. Það stafar að öllum líkindum af því að hann lítur ekki nógu djúpt ofan í sálina þegar hann yrkir; skáld eiga ekki aðeins að rýna í hjarta sér, heldur þurfa þau að rannsaka taugakerfið og iðrin, en það lætur Milton því miður undir höfuð leggjast.<sup>9</sup> Þungi gagnrýnninnar beinist að þeirri tilhneigingu Miltons að víkja frá hefðinni sem hann yrkir sig inn í. Hann skapar einhverskonar „heterocosmos“ sem fellur ekki alltaf að þeim hefðbundnu gildum sem þegar hafa unnið sér fastan sess í bókmenntahefðinni. Eliot leggur sjálfur áherslu á það hlutverk skálda að fást við hugmyndir sem miðlægar eru í þeirra eigin menningarheimi, því þannig byggja þau á grunni sem flestir lesendur eiga sameiginlegan.<sup>10</sup> Dante er samkvæmt þessari skilgreiningu besta skáld Vesturlanda vegna þess að hann nýtir sér þá kaþólsku hugmyndafræði sem hvert mannsbarn þekkir og tekur þátt í, á einn eða annan hátt, í aldir og árpúsund. Shakespeare var

<sup>8</sup> John Milton, *Milton: Poetical Works*, ritstj. Douglas Bush (Lundúnum: Oxford University Press, 1970 [1966]), IV.75. Allar tilvitnanir í ljóð Milton eru í þetta safnrít og verður hér eftir vísað til linutals innan sviga í meginmáli.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, „The Metaphysical Poets“, *Selected Prose of T. S. Eliot*, ritstj. Frank Kermode (Lundúnum: Faber and Faber Limited, 1975), s. 66.

<sup>10</sup> Northrop Frye, *T. S. Eliot* (Edinborg: Oliver & Boyd, 1963), s. 18.

ef til vill gott skáld í sjálfu sér, segir Eliot, en hann vék of langt frá því sem menn hafa áður þekkt, of langt frá hinum almennu gildum til þess að geta talist eins mikilsvert skáld og Dante.<sup>11</sup> Milton víkur enn lengra frá viðteknum gildum í *Paradise Lost*, trúarlegum, pólitískum og þeim sem varða skáldskaparfræðin, og þarf það ekki að vekja mikla furðu að hann sé settur út af sakramentinu hjá Eliot og fylgjendum hans.

Breski rithöfundurinn og bókmenntafræðingurinn C. S. Lewis ver Milton á nokkurn veginn sömu forsendum og Eliot gagnrýnir hann. Það er vissulega rétt að ekki er hægt að líta framhjá guðfræði og pólitík ljóðsins, segir Lewis, af því að þegar þau hafa verið hreinsuð burt stendur engin hugsun eftir. Þegar þessir þættir eru gaumgæfðir kemur þó í ljós að hugmyndir Miltons eru mun miðlægari í þessum efnum en haldið hefur verið fram.<sup>12</sup> Það sem sett er fram í *Paradise Lost* helst í hendur við það sem kalla má hefðbundinn skilning á kristindómnum vegna þess að það rímar nær óaðfinnanlega við skrif kirkjuféðranna, sér í lagi Heilags Ágústínusar. Í því tilliti kveður hæst að kenningu Ágústínusar um eðli góðs og ills. Samkvæmt henni hefur hið illa enga sjálfstæða tilveru, heldur vitnar það einungis um fjarveru þess góða og veitir því ekki raunverulega mótstöðu. Í *Paradise Lost* hefur Satan engan sjálfstæðan tilverugrundvöll sem ekki er fenginn annarstaðar frá, hann gerir ekki uppreisn án þess að Guð leyfi honum það og eftir því sem hann fjarlægist Guð fer máttur hans þverrandi.<sup>13</sup> Við þetta bætist að hugmyndir um stjórnskipulag, eins og þær koma fyrir í ljóðinu, falla einnig að ríkjandi hugmyndum um skipan ríkisins á sautjándu öld — ef við lítum aðeins á Charles I sem spilltan valdniðing í stað þess að leggja hann að jöfnu við Guð.

Áhrif Lewis, eins og margra annarra, felast einna helst í viðbrögðum þeirra sem eru honum ósammála, þeirra sem þykir ljóðið gott, en geta ekki sammælst honum um forsendurnar. William Empson skrifar í *Milton's God* um þá réttlætingu á gjörðum Guðs sem ljóðmælandi einsetur sér að kveða um og færir rök fyrir því að Guð sé, í grundvallaratriðum, óréttlætanlegur og það sem meira er, illgjarn harðstjóri. Hann leikur sér að Satan eins og köttur að mús, fer með englana eins og strengjabrúður og gefur mönnum aldrei raunverulega möguleika á syndlausu lífi. Empson og Lewis skipa andstæð skaut í deilunni um Milton; annar lofar ljóðið fyrir rétttrúnaðar boðskap sinn (e. *orthodox*), hinn fyrir frjálsslyndari sýn (e. *heterodox*); þeir sammælast um gæði ljóðsins en greinir á um forsendurnar. Þegar hér er komið sögu snýst deilan í raun enn um hvað það sé sem Milton sjálfur staðhæfi, hvaða afdráttarlausu niðurstöðu megi draga af því sem fram kemur í *Paradise Lost*. Að auki má sjá

<sup>11</sup> Sama, s. 18.

<sup>12</sup> C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Lundúnum: Oxford University Press, 1960 [1942]), s. 65.

<sup>13</sup> Sama, s. 66–67.

alveg sérstakt vandamál í því hversu vel textinn styður svo ólíkar og ósamþættnlegar túlkanir, því, eins og Lewis og Empson sýna okkur, er næstum því eins og um sé að ræða tvær hliðar á sama peningnum.

Þessu vandamáli leitast Stanley Fish við að greiða úr í bókinni *Surprised by Sin*, þar sem hann leiðir saman hinar stríðandi fylkingar á grundvelli viðtökufraeða. Með því að skoða „lesandann í textanum“ útskýrir hann hvernig textinn þvingi okkur sífellt til að velja og hafna túlkunarleiðum og hvernig hann framkalli ólíkan lestur hjá hverjum og einum, byggðan á vali lesandans, þar sem hann ferðast um vöfundarhús kvæðisins. Milton lokki okkur til að gangast við retórik syndarinnar, svo túlkunin velti að endingu á persónulegu innræti, ef svo má að orði komast, þar sem hinir saklausu lesa gæsku, en hinir syndugu illsku út úr ljóðinu. Ljóðið lætur lesandann falla endurtekið í huganum, en beinir honum þó að lokum, ef hann les nógu vandlega, á beinu brautina. Á meðan háleitur stíll gerir okkur óróleg vitna rislitlar lokabækur *Paradise Lost* um framför lesandans: „If they fail now, it is because he has failed before.“<sup>14</sup> Fish fléttar saman hinum tveimur skólum Miltons-fræðinga og hagar þeim þannig að þeir styðji — í stað þess að útiloka — hvor annan.

Fish hefur þó verið gagnrýndur fyrir það að sá Milton sem hann setur fram í *Surprised by Sin* rími full mikið við Milton C. S. Lewis. John P. Rumrich telur að hann leggi of mikla áherslu á að skoða *Paradise Lost* sem afdráttarlausu staðfestingu hinnar miðlægu „réttþugsunar“ og að hann afgreiði áleitnar spurningar ljóðsins sem dylgjur vondra lesenda.<sup>15</sup> Með því að beina gagnrýni sinni að því hvar Fish ætli Miltoni stað í drama ljóðsins missir Rumrich marks, þó hann komi óvart mikilvægum punkti til skila í leiðinni. Hann gerir okkur nefnilega ljóst að það má (loksins) liggja milli hluta hvar Milton sjálfur stendur, hvort hann sé í liði með Guði eða Satan. Rumrich sýnir í raun fram á að bók Fish standi ekki eða falli með skiptingum lesenda í andstæða flokka, heldur felist gildi hennar í því að innlima þessa aldagömlu deilu í rannsóknir á textanum sjálfum. Deilan er nú með öðrum orðum undirskipuð rannsóknum á bókmenntafræðilegum eiginleikum ljóðsins: myndmáli, retórik, stíl.

Við getum skilið markmið ljóðmælanda, að réttlæta hegðun Guðs gagnvart mönnunum, í óeiginlegri merkingu, að ekki sé um bókstaflega réttlætningu að ræða heldur þurfi túlkunar með til að skilja í hverju hún felst. Enn fremur getum við ætlað að Milton hafi stjórn á virkni textans, þ.e. að tvíræðnin og írónían finnist ekki í honum fyrir tilviljun, heldur séu þær veigamiklir þættir í myndmáli *Paradise Lost*. Þessar forsendur opna fyrir okkur möguleika til

<sup>14</sup> Stanley E. Fish, *Surprised by Sin* (Berkeley, Los Angeles og Lundúnum: University of California Press, 1971 [1967]), s. 303.

<sup>15</sup> John P. Rumrich, *Milton Unbound: Controversy and Reinterpretation* (Cambridge og New York: Cambridge University Press, 1996), s. 4.

að skýra þátt íróniunnar í að knýja fram hnignun í ljóðinu, hnignun tungumáls og merkingar sem vegur á móti andlegum þroska lesandans (ekki síður en persóna ljóðsins). „God is on trial“ segir William Empson í *Milton's God*, því erfiðleikar verksins snúa flestir að honum á einn eða annan hátt.<sup>16</sup> En ef Guð er til reynslu í *Paradise Lost*, þá er tungumálið það einnig, vegna þess að merking tungumálsins og möguleikar þess til að flytja sannleikann haldast í hendur við erfiðleika okkar við að skilja birtingarmynd Guðs.

Í bókinni *Imperfect Sense: The Predicament of Milton's Irony* ber Victoria Silver spurningar Lúters og annarra guðfræðinga mótmælendatrúarinnar um eðli Guðs saman við efahyggju 20. aldar þegar heimspekingar, sér í lagi Wittgenstein, taka að spyrja um samband tungumáls og merkingarinnar.<sup>17</sup> Við getum ekki skilið tungumálið sem staka veru (e. *ontologically*), heldur þurfum við að líta á það sem hreyfingu; merkingin verður til við notkun tungumálsins þegar við beitum orðunum og hún er ávallt stærri og meiri en stök birtingarmynd hennar gefur til kynna. Að sama skapi er Guð ekki til sem stakur hlutur eða vera, heldur er hann, líkt og tungumálið, aðeins til eins og hann birtist okkur hverju sinni.<sup>18</sup> Í *Paradise Lost*, rétt eins og *Biblúnni*, birtist hann okkur aldrei tvisvar eins, og hann er aldrei allur fangaður í einni birtingarmynd. Þegar Milton réttlætir gjörðir Guðs í okkar garð, gerir hann það ekki með því að smætta Guð og laga hann að þeirri rökhyggju sem við erum vön, segir Silver. Aðferð hans má frekar líkja við upplifun Lúters, sem skrifar um sinnaskipti sem hann tók í kjölfar þess að hafa reiðst yfir misræmi í skrifum Páls postula. Misræmið varð til þess að hann las ritninguna endurtekið uns hann skildi Pál í stærra samhengi. Hann breytti sinni eigin hugmynd um guðdóminn, víkkaði sjóndeildarhringinn og skildi texta Páls í alveg nýju ljósi.<sup>19</sup> Ósamræmið þvingar okkur svo að segja í öngstræti þangað til við verðum að rísa, líkt og Job gerir í þjáningum sínum, upp yfir hina þröngu sýn mannanna og sjá hverja ráðgátu lífsins sem brot í annarri stærri ráðgátu sem enginn fær skilið nema Guð. Þennan samanburð guðdóms og tungumáls getur reynst hjálplegt að hafa í huga þegar við veltum fyrir okkur vandamálinu um Guð í *Paradise Lost*.

Þegar Guð birtist mönnum getur hann ýmist komið fram á „sjónrænu formi“, t.d. gengið um aldingarðinn í kvöldsvalanum eins og maður, eða opinberast sem rödd í hvirfilbyl, eldi, eða öðru þessháttar. Mynd Guðs og orð eru þær tvær leiðir sem við erum vön að hann noti til þess að gera sig skiljanlegan mönnum og þær má fanga í einu hugtaki, *selem elohim*,

<sup>16</sup> William Empson, *Milton's God* (Lundúnum: Chatto & Windus, 1961), s. 94.

<sup>17</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 14–19.

<sup>18</sup> Sama, s. 284–5.

<sup>19</sup> Sama, s. 20–23.

eða Guðs mynd.<sup>20</sup> Silver leggur áherslu á að Guðs mynd sé skoðuð eins og synekdóka sem stendur fyrir eitthvað annað og meira en sjálfa sig. Guð, eins og hann birtist okkur í fyrstu Mósebók, er ekki Guð í öllu sínu veldi, því einhver hluti hans er ávallt ósýnilegur mönnum.<sup>21</sup> Við getum sömuleiðis sagt sem svo, vegna þess að hugmyndir siðbótarmanna um guðdóminn og merkinguna eru nátengdar, að orð Guðs vitni um að meiri merking standi að baki því sem hann segir en við getum skilið.<sup>22</sup> Merking orðanna sem Guð mælir má segja að sé ávallt á skilafresti og staðnæmist ekki í einni yrðingu — rétt eins og á við um merkingu orða. Þegar Wittgenstein efast um möguleika okkar til að þekkja tungumálið í heild, segir Silver, fjallar hann um keimlíkt vandamál og Milton fæst við í *Paradise Lost*. Í tungumálinu sé alltaf eitthvað ógagnsæi, eitthvað sem varni okkur þess að skilja til fullnustu það sem tjáð sé. Ógagnsæið geri okkur aftur á móti kleift að öðlast síaukinn skilning á viðfangsefni okkar vegna þess að það komi í veg fyrir að við staðnæmumst í þekkingarleitinni.<sup>23</sup>

Af þessum völdum er samband „Guðs föður“, eins og hann kemur fram t.d. í þriðju bók *Paradise Lost*, við hinn „raunverulega“ Guð ævinlega hlaðið spennu. Við getum sagt að þessi spenna orsakist af ósamræminu á milli þess sem hann segir fyrir um og þess sem raunverulega gerist, þar sem raunveruleikinn er sjaldan eins einfaldur og orðin gefa bókstaflega til kynna. Ef hann lofar því að afkvæmi Evu bráki höfuð snáksins getum við verið viss um að ekkert slíkt muni bókstaflega gerast, og þegar hann lofar eilífu lífi þýðir það ekki að mennirnir muni ekki deyja, o.s.frv. Á meðan sagan er enn að renna sitt skeið er þessi spenna óumflýjanleg — spádómar og fyrirheit Guðs ná allt að enda veraldar og við getum ekki annað en beðið eftir því að þau uppfyllist í fyllingu tímans.

Tíminn er þess vegna mjög mikilvægur þáttur í retórik Miltons í ljósi þess að merkingin kemur svo að segja á eftir textanum — við þurfum að hugsa um heiminn sem hreyfingu, en ekki tímalausan „ontológískan“ hlut. Þessi „tímaleiki“ stílbragðsins gegnir lykilhlutverki í framsetningu hrörnunarinnar í ljóðinu, eins og ég mun koma betur að síðar. Þegar kemur að því að rýra merkingu orðaforðans í *Paradise Lost* miðar hann að því að þrengja

---

<sup>20</sup> Silver notast við herbreska hugtakið *selem elohim* sem snarað hefur verið á latínu sem *imago Dei* og þýðir bókstaflega „Guðs mynd“. Þannig er maðurinn skapaður í *selem elohim*, Guðs mynd, í fyrstu Mósebók 1:27. Orð Guðs og mynd Guðs eru notað jöfnum höndum um það þegar Guð gerir sig skiljanlegan mönnum í orði og mynd. Hugtakið tengist spurningum um samband Guðs og manna bæði í guðfræði gyðinga og kristinna, sjá: Miller, J. Maxwell, „In the „Image“ and „Likeness“ of God“, *Journal of Biblical Literature*, s. 289–304, 3/1972 og Power, William L., „Imago Dei – Imitatio Dei“, *International Journal for Philosophy of Religion*, s. 131–141, 3/1997 og sér í lagi Danielson, Dennis R., „Imago Dei, „Filial Freedom“, and Miltonic Theodicy“, *ELH*, s. 670–681, 4/1980 þar sem Danielson heldur því fram að ósamræmi í hugmynd Miltons um frjálstan vilja kristallist í notkun hans á „Guðs mynd“.

<sup>21</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 301.

<sup>22</sup> Sama, s. 19.

<sup>23</sup> Sama, s. 16.

þekkingarmöguleika Adams, Evu og lesandans. Hann grefur undan möguleika okkar á að meðtaka sannleikann og þess vegna er ljóðið allt annað en ógagnrýnin staðfesting á gildum sem Milton heldur í heiðri. Þvert á móti felst í þessu djúpstæð gagnrýni á marga lykilþætti í trúarsannfæringu skáldsins, hann leggur ekki aðeins manninn og tungumálið á vogarskálarnar, heldur einnig sannleikann og Guð, grunnforsendur í tilveru hins trúaða manns.

### 3. „*What this might mean*“: Írónía og klemma lesandans

#### 3.1 Væntingar lesandans

have ye chos'n this place  
After the toil of battle to repose  
Your wearied virtue, for the ease you find  
To slumber here, as in the vales of heav'n?  
Or in this abject posture have ye sworn  
To adore the Conqueror? (I.318–23)

Þó ekki sé ýkja langt síðan gagnrýnendur tóku að skrifa sérstaklega um íróníuna í *Paradise Lost* hefur hún ekki farið framhjá mörgum í því formi sem við sjáum hana í tilvitnuninni hér að ofan. Satan vekur hina föllnu engla sem liggja rotaðir í helvíti og hæðir þá með svokallaðri stöðugri (e. *stable*) íróníu. Stöðug írónía merkir einfaldlega, eins og Wayne C. Booth skilgreinir hana: „The meanings are hidden, but when they are discovered by the proper reader they are firm as a rock.“<sup>24</sup> Við gerum okkur strax grein fyrir því að Satan er raunverulega að segja: „nei, englarnir liggja *ekki* í afslöppun Guði til dýrðar.“

Það einkennir „hefðbundna“ íróníu ljóðsins einnig að hún er staðbundin (e. *local*), vegna þess við trúum því að þrátt fyrir að Satan meini ekki það sem hann segir, þá meini hann engu að síður *eitthvað*. Þetta er auðvelt að skýra með dæmi frá Booth, þar sem hann líkir merkingunni við pall. Þegar ræðumaður er einlægur smíðar hann í huganum traustan pall sem hann býður okkur að stíga á með sér. Írónískur ræðumaður smíðar hins vegar tvo palla, annan traustan en hinn veikbyggðan, og það er oftast í verkahring áheyrandans að skera úr um hvor er hvor. Ef við komum ekki auga á íróníuna munum við óafvitandi stíga á hinn hrungjarna pall og falla með honum (sem gerir okkur að hálfgerðu fórnarlambi íróníunnar). Við getum glöggvað okkur betur á þessu ef við hugsum um ritgerð Jonathans Swift, „Hæversk uppástunga“, þar sem hann leggur til að mannát verði tekið upp á Írlandi til að draga úr fátækt og auðvelda fæðuöflun. Sá sem áttar sig ekki á því að Swift meinar ekki það sem hann segir mun falla með tillögu Swifts, sem hann styður augljóslega ekki sjálfur. Þeir sem lesa rétt sjá um leið að hann stendur einhverstaðar annarstaðar — á traustum palli sem stíga má á með honum.

<sup>24</sup> Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago og Lundúnum: The University of Chicago Press, 1975), s. 235.



Hér kemur strax mikilvægt vandamál í ljós, en það er spurningin um hvernig við getum með vissu bent á raunverulega meiningu höfundarins. Stutta svarið við þeirri spurningu er að við getum það ekki; það er engin óbrigðul leið til að skera úr um hvað írónískur ræðumaður á við. Oft leynast þó vísbendingar í textanum sem „koma upp um“ höfundinn, s.s. breytingar í stíl, þegar farið er á skjön við almenna vitneskju eða árekstur verður milli staðreynda sem koma fram í verkinu.<sup>25</sup> Það getur einnig hjálpað okkur ef við deilum með höfundinum siðferðislegum gildum og hugmyndum um lífið og tilveruna, líkt og Swift stólar á í ritgerð sinni. Við, sem höfum þá skoðun að ekki sé boðlegt að ala börn til manneldis, deilum með honum ákveðnum siðferðislegum grundvelli sem hjálpar okkur að skilja íróníuna án þess að nokkur af ofangreindum vísbendingum komi endilega til. Að deila um íróníu getur því oft orðið að deilu um lífsskoðanir, líkt og Booth segir:

I once had a student who wrote a paper about the joys of deer hunting, including a vivid description of the thrill that „coursed through“ his veins as he cut the deer’s throat and watched the life dying in those „large, beautiful, child-like eyes.“ It was evident to me that he was satirizing blood sport. But I found [...] that my ironic reading was to him plain crazy. [...] Wrestling with irony, he and I were not talking only about „verbal“ matters; we were driven into debate about how a man should live.<sup>26</sup>

Lesandi og höfundur þurfa að þekkja samskonar hugmyndir um rétt og rangt til þess að skilja hvenær íróníu er beitt. Á slíkt reiðir Milton sig þegar hann lætur Satan segja, í tilvitnuninni hér að ofan: „Your wearied virtue“. Af því að við skiljum að hann hefur gert eitthvað rangt (hvort svo sem við styðjum Satan eða Guð í sjálfu drama ljóðsins) vitum við að það er ekki aðeins baráttuþrek englanna sem er lítið, heldur enn fremur siðferðislegt þrek.

Af þessum dæmum má sjá að írónían krefst sífelldrar höfnunar, við verðum ætíð að hafna því sem bókstaflega er sagt. Af þessum sökum stendur írónían í álíka samband við merkinguna og Satan við Guð, ef við styðjumst við túlkun C. S. Lewis. Samkvæmt Heilögum Ágústínusi hefur hið illa enga sjálfstæða tilveru, segir Lewis, heldur stafar það eingöngu af fjarveru þess góða.<sup>27</sup> Þessarar heimssýnar sér greinileg merki í *Paradise Lost*, segir Lewis;

<sup>25</sup> Sama, s. 47–86.

<sup>26</sup> Sama, s. 38.

<sup>27</sup> Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, s. 66–67. Northrop Frye tekur í sama streng þegar hann ræðir um hvað Milton eigi við með orðinu „act“. Samkvæmt honum er ekki til illur gjörningur, heldur er syndin í eðli sínu getuleysi til „raunverulegra“ athafna. Sjá: Northrop Frye, „The Typology of *Paradise Regained*, *Modern Philology*, s. 227–238, 4/1956, hér s. 231.

þegar Satan rís upp gegn Guði sagar hann undan sér greinina sem hann situr á.<sup>28</sup> Satan hafi ekkert afl sem ekki sé fengið frá Guði, sem þýði að allt illt í ljóðinu sé einungis merki um fjarlægð frá skapanum. Ef við tökum gild líkindi íróníunnar og hins illa kvikna nokkrar áhugaverðar spurningar um Guð og sannleika Miltons.

Ef við lítum á uppruna íróníunnar á hinnum sjáum við að Milton nýtir andstæðupar uppskrúfaðrar ræðulistar og hlutlægs sannleika til að skapa væntingar hjá lesandanum, væntingar sem móta hugmynd hans um niðurstöðu ljóðsins. Frásögn Raphaels í bókum V–VIII, þar sem hann segir meðal annars frá stríði englanna, rennir ekki aðeins stoðum undir túlkun Fish, að andstæð skaut retórikurinnar svári til andstæðra póla góðs og ills; hann innlimar íróníuna beinlínis í frásagnarfléttu ljóðsins. Þegar hann upplýsir okkur um að hún þenjist út þegar flækja sögunnar verður til, í uppreisninni, gefur hann jafnvel til kynna að lausn flækjunnar felist í upprætingu íróníunnar. Írónían hefði samkvæmt því aldrei komið til ef ekki hefði verið syndafall, vegna þess að Guð er andstæða hennar, sjálf einlægnin „holdi klædd“.

Sankvæmt Raphael eru fyrstu orð Satans í líkingu við einlæga hjarðljóða-orðræðu þar sem hann vekur besta vin sinn í kvöldrökkurinu og mælir, næstum því blíðlega: „Sleep’st thou, companion dear, what sleep can close / Thy eyelids?“ (V.673–4). Hann kallar fram landslag hjarðsveinanna sem dunda sér í högunum og segja hver öðrum allt sem í brjósti bærisk: „Thou to me thy thoughts / Wast wont, I mine to thee was wont to impart; / Both waking we were one“ (V.676–8). Helsta vísbending okkar um líf og störf Satans og Beelzebubs fyrir fallið bendir til þess að þeir hafi lifað rólegu lífi hjarðsveinanna og séu vanir hinni einlægu orðræðu hjarðljóðsins. Hún er fyrir Satan það sem Kenneth Burke kallar „general law of inevitability“, hinar föstu reglur sem írónían þarf að vinna með til að skapa ósamræmi.<sup>29</sup> Hjarðljóðs-orðræðan er útgangspunktur Satans þegar hann gerist fyrst írónískur og biður Beelzebub að kalla saman lægra setta engla og hitta sig á afviknum stað í norðri til að „fagna“ komu Jesú. Það má engan tíma missa, segir hann:

Tell them that by command, ere yet dim night  
Her shadowy cloud withdraws, I am to haste,  
And all who under me their banners wave,  
Homeward with flying march where we possess  
The quarters of the north, there to prepare

<sup>28</sup> Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, s. 96–7.

<sup>29</sup> Kenneth Burke, „Four Master Tropes“, *The Kenyon Review*, s. 421–438, 4/1941, hér s. 438.

Fit entertainment to receive our King  
The great Messiah (V.685–691)

Við sem þekkjum kauða og vitum allt um tilgang og fyrirætlan hans erum auðvitað ekki í neinum vafa um íróniuna í orðum eins og „the great Messiah“. Fyrsta írónián (í tímaröð atburðarásarinnar, ekki framsetningarinnar) er hér eðlilega tengd ólíkri skoðun sem Satan hefur á boðum Guðs, hún kemur upp um annað gildismat. Fljótt stigmagnast hún þegar hann hefur upp raust sína frammi fyrir englaskaranum og lendir í mótsögn við sjálfan sig. Hann hefur mál sitt með því að setja fram þá skoðun að tilkoma Jesú sé skerðing á frelsi þeirra sem fyrir eru í himnaríki og leggur ríka áherslu á að tignarstaða guðssonarins hneppi þá í einhverskonar þrældóm:

since by decree  
Another now hath to himself engrossed  
All power, and us eclipsed under the name  
Of King anointed (V.774–7)

Engu að síður ávarpar hann englana alla eftir tignarstöðu þeirra („Thrones, Dominations, Princedoms, Virtues, Powers“ [V.772]) og vill bersýnilega ekki leggja stigkerfið niður. Hann málar sig því fljótlega út í horn þegar hann reynir að réttlæta sína eigin tign og skautar framhjá mótsögninni þar sem hann staðhæfir að í valdastiganum felist hið eiginlega jafnrétti: „if not equal all, yet free, / Equally free; for orders and degrees / Jarr not with liberty“ (V.791–3). Okkur lærist að taka ekki gagnrýnislaust því sem framvegis kemur frá honum, annars gæti hann leitt okkur í ógöngur.

Orðaleikir fylgja í kjölfarið: „begirt th’ Almighty throne / Beseeking or besieging“ (V.868–9) og síðar, þegar stríðið er hafið og uppreisnarenglarnir hafa fundið upp fallbyssuna, drukknar lesandinn hreinlega í orðaleikjum:

‘Vanguard, to right and left the front unfold,  
That all may see who hate us, how we seek  
Peace and composure, and *with open breast*  
Stand ready to receive them, if they like  
Our *overture*, and turn not back perverse;  
But that I doubt; however, witness heaven,

Heav'n witness thou anon, while we *discharge*  
Freely our *part*. Ye who appointed stand,  
Do as you have in *charge*, and briefly *touch*  
What we *propound*, and loud that all may hear.' (VI.558–567 [skáletrun mín])

Walter Savage Landor telur að í raun rétttri séu óheflaðir orðaleikir fyrsta brot Satans á hinnum, svo yfirgengilegir séu þeir.<sup>30</sup> Okkur er gert full ljóst að tvíræðnin er Satans megin og ætti ekki að þekkjast hjá hinum saklausu. Síðar (ef við fylgjum rétttri röð atburðarásarinnar) ítrekar ljóðmælandi punktinn þegar Satan sleppur úr helvíti og lýgur að Úríel: „For neither man nor angel can discern / Hypocrisy“ (III.682–3). Englarnir eru, sökum heiðarleika síns, ekki í stakk búnir til að leiða hugann að illum merkingarmöguleikum.

Þessi niðurstaða knýr okkur til að svara því hvers vegna Raphael, sögumaðurinn sem flytur okkur þessa frásögn, veit að Satan er ekki einlægur. Hvernig getur saklaus engill sagt frá orðaleikjum og jafnvel túlkað þá um leið: „and casts between / Ambiguous words and jealousies, to sound / Or taint integrity“ (V.702–4). Ef tvíræðni og háð Satans kemur með fallinu, vaknar sú spurning hvort Raphael þurfi ekki einnig að vera fallinn til að geta skilið háðið? Við stöndum frammi fyrir sömu spurningu þegar Michael kemur í XI. bók að vísa Adam og Evu út úr aldingarðinum: hefur hann einhvern veginn tekið þátt í fallinu þrátt fyrir að hafa ekki óhlýðnast?

Við getum stuðst við sögu Charles Baudelaire af englinum og skopmyndinni til að varpa ljósi á þennan vanda. Í ritgerðinni „De l'Essence de Rire“ staðhæfir Baudelaire að hláturinn komi í kjölfar fallsins: „le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale.“<sup>31</sup> Ef við hugsum okkur saklausa og heilaga stúlku, engil, sem alla tíð hefur unað við einfaldar og heiðarlegar hugsanir, þar sem hún kemur til Parísar og sér fyrir tilviljun skopmynd í búðarglugga. Skopmyndin höfðar til hins illa í okkur, hún býður okkur að taka þátt í afmyndun „heiðarlegrar“ hugmyndar, enda skilur engillinn ekki grínið. Þrátt fyrir það starir hún á myndina, segir Baudelaire, vegna þess að hún vekur forvitni hennar: „Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire ni à quoi cela sert.“<sup>32</sup> Ef hún dvelur nógu lengi í París, segir Baudelaire enn fremur, rennur að endingu upp sá dagur sem forvitnin hefur yfirhöndina og engillinn lærir að skilja

<sup>30</sup> Alistair Fowler, *Paradise Lost*, ritstj. Alistair Fowler (Lundúnum og New York: Longman, 1998), s. 367, nmgr. 556.

<sup>31</sup> Charles Baudelaire, „De l'Essence du Rire et Généralement du Comique dans les Arts Plastiques“, *Œuvres complètes II*, ritstj. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1976), s. 527–8.

<sup>32</sup> Sama, s. 529.

brandara skopmyndanna: „Sans doute, que Virginie [engillinn] reste à Paris et que la science lui vienne, le rire lui viendra; nous verron pourquoi.“<sup>33</sup> Þegar svo er komið fyrir henni verður ekki aftur snúið, hún hefur tapað sakleysi sínu.

Raphael virðist við fyrstu sýn vera í stöðu engilsins sem hefur skilið og hlegið að skopmyndinni. Nokkrar vísbendingar í ræðu hans benda þó til þess að svo sé ekki, heldur þvert á móti að hann hafi söguna í raun orðrétt eftir öðrum og að honum hafi enn fremur verið sagt að hún sé tvíræð, án þess að hann skilji það sjálfur fyllilega í þaula. Í fyrsta lagi fer hann með efnið næstum eins og flökkusögu; hann minnst ekki á uppreisnina nema í framhjáhlaupi þegar hann ræðir um aðra hluti og þá minnst hann einungis stuttlega á að einhverjir englar hafi gerst óhlýðnir við Guð og hlotið verra af — án þess að fara neitt nánar í það. Þetta vekur forvitni Adams sem gengur á engilinn uns Raphael viðurkennir hálf treglega að hann geti sagt honum sögu um æsispennandi atburði og háleynilega sem gerðust á hinnum fyrir skömmu, sem hann megi þó varla segja frá:

how shall I relate

To human sense th' invisible exploits

Of warring Spirits; how without remorse

The ruin of so many glorious once

And perfect while they stood; how last unfold

The secrets of another world, perhaps

Not lawful to reveal? (V.564–70)

Lykilatriði eins og aldur englanna hefur hann ekki á hreinu, hann veit ekki hvort Satan sé þeirra elstur, eða aðeins með þeim eldri (V.659). Síðar, þegar svolítið er liðið á frásögnina segir hann svo, einnig í framhjáhlaupi, að hann styðjist við heimildarmann um efnistösk: „(I their number heard)“ (VI.769). Það minnir okkur á samtal föllnu englanna í helvíti þar sem þeir rifja upp orðróm sem gekk á hinnum um að Guð hefði í hyggju að skapa nýjan heim með áður ósédum verum (mönnum): „There went a fame in heav'n that he ere long / Intended to create ...“ (I.651–2). Satan býðst til að leita að nýja heiminum til að gá hvort orðrómurinn sé réttur, því óljóst sé um sannleiksgildi hans: „(If ancient and prophetic fame in heaven / Err not)“ (II.346–7).

---

<sup>33</sup> Sama, s. 529.

Raphael ýjar að því að frásögn sín af stríðinu byggir á jafn ótraustum heimildum, þ.e. að hann geti ekki staðfest hana afdráttarlaust, þó hún sé á allra vörum. Hvort sem það var annar engill eða Guð sem sagði honum söguna, eins og Empson ýjar að í *Milton's God*, getum við þó álitnið að Raphael sé saklaus í ljósi þess að hann veit ekki fyllilega hvað hann segir.<sup>34</sup> Með þann varnagla getum við litið svo á að írónía, tvíræðni og mótsögn séu Satan eðlislæg. Þau eru lyklar að persónu hans, einskona retórísk birtingarmynd hins illa, sem hlýðnu englarnir eru saklausir af.

Hér fáum við einnig lykil að sýnum Michels í XI. og XII. bók sem svara spurningum um höfundarvald engilsins. Guð lætur englinum í té spádóm („As I shall thee enlighten“ [XI.115]) um framvindu mannkynssögunnar sem hann flytur aftur fyrir Adam í formi einhverskonar sjónleiks. Þar sem Michael og Adam horfa saman á atburði framtíðarinnar sýna þeir samskonar viðbrögð, t.d. þegar fyrsta mannsmorðinu bregður fyrir: „Much at that sight was Adam in his heart / Dismayed“ (XI.448–9) og: „Michael thus, he also moved, replied“ (XI.453). Þó Michael hafi sjálfur tekið þátt í stríði er ekki að furða þó honum bregði við drápið — enginn hefur nokkurn tíma dáið á hinnum og hann er að sjá morð í fyrsta sinn, engu síður en Adam. Þess vegna er eitthvað dularfullt við það hvernig Guð upplýsir engilinn um framtíðina; hann hlýtur að hafa látið englinum þessar sýnir í té án þess að leyfa honum að sjá þær fyrst (Michael bregður varla tvisvar við sömu sýnina með örstuttu millibili). Það er því frekar eins og Guð afhendi honum myndbandsupptöku af framtíðinni sem hann horfir á með Adam án þess að hafa séð upptökuna sjálfur fyrst.

Samkvæmt þessari túlkun myndum við eigna skaparanum höfundarvaldið í síðustu tveimur bókunum og lesa sýnirnar sem tegund af orði Guðs. Sá lestur rímar prýðilega við það sem kemur fram að ofan um „útpenslu“ íróníunnar sem hluta í frásagnarfléttu ljóðsins. Því lýkur svo að segja á orðum Guðs; Satan, með sína tvíræðni, er horfinn og maðurinn er leiddur í réttan skilning um tilhögun mannkynssögunnar áður en hann stígur út í hinn stóra heim. Lesendur eru aukinheldur öruggari um sannleiksgildi frásagnarinnar í XI. og XII. bók, heldur en t.d. III. eða V. bók, af því að þeir geta sannreynt hana með lestri á *Bibliunni*. Írónían, eins og við þekkjum hana, virðist vera orðin að engu.

Það truflar okkur þó að við fáum ekki sannfærandi lausn flækjunnar þegar við lesum að Adam og Eva ganga út um hlið aldingarðsins Eden með kvíðablandna von:

Some natural tears they dropped, but wiped them soon;

---

<sup>34</sup> Empson, *Milton's God*, s. 56–7.

The world was all before them, where to choose  
Their place of rest, and Providence their guide:  
They hand in hand, with wand'ring steps and slow,  
Through Eden took their solitary way. (XII.645–9)

Lokalínurnar eru svo ósannfærandi sem ánægjulegur endir að Richard Bentley semur þær upp á nýtt í útgáfu sinni af *Paradise Lost* til að ná fram fullkominni lausn á flækju ljóðsins.<sup>35</sup> Varla þarf að taka fram að útgáfa Bentley's er ekki sannfærandi heldur; ljóðið býður hreinlega ekki upp á „góðan endi“. Við rekum okkur á það að grafið er undan örygginu sem Michael veitir okkur; „jákvæður“ lestur okkar er einhvern veginn ófullnægjandi og knýr okkur til að endurhugsa túlkunina og líta aftur á flækju ljóðsins.

Andstæða skrautlegrar og hlutlægrar retórikur sem byggð er upp í ljóðinu og svarar til andstæðra póla góðs og ills leiðir okkur í villigötur vegna þess að hún býður ekki upp á jafnvægi í lokin. Með því að höfða til viðtekinna hugmynda um siðferðislega samsvörun í ræðulistinni kennir Milton okkur ekki að rata rétta leið (eins og Fish gerir ráð fyrir<sup>36</sup>), heldur notar hann hana sem grundvöll til að skapa enn meira ósamræmi. Við þurfum því að leita dýpra til að skilja réttlætingu Miltons á verkum Guðs.

---

<sup>35</sup> Richard Bentley endurritar niðurlag ljóðsins þannig: „THEN hand in hand with SOCIAL steps their Way / Through Eden took, with HEAV'NLY COMFORT CHEER'D.“ Sjá: „Richard Bentley“, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972), s. 50.

<sup>36</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 286–307.

### 3.2 Ósamræmi sem réttlæting

Victoria Silver bendir á að flækja ljóðsins kunnir að eiga upptök sín annarstaðar en í sjálfu syndafallinu:

I would argue that Milton justifies God's ways [...] not to testify to the incongruities created by human sin but to those created by the hiddenness of God, with which humanity must struggle from the moment of its creation. Sin would try to clear up the problem, to achieve an easy resolution either by denying the distinction and the hidden God with it, or by transcending this boundary between creator and creature and proposing to be like deity itself.<sup>37</sup>

Hún leggur til að erfðasyndin sé skoðuð sem leið mannsins til að setja fram í skiljanlegu formi stöðu sína gagnvart Guði og takast þannig á við annan enn djúpstæðari vanda: óskiljanleika Guðs. Syndin miðar að því að finna sameiginlegan grundvöll fyrir skaparann og mennina og staðfesta með því eðlislæga tengingu þeirra á milli. Til þess að skilja vandann sem Milton vinnur með í *Paradise Lost* nægir því ekki að líta aðeins á fall mannsins sem orsakast af syndinni, heldur þurfum við að beina sjónum okkar að *selem elohim*, Guðs mynd, og átta okkur á því hvernig réttlæting Miltons á gjörðum skaparans helst í hendur við það hvernig Guð gerir sig skiljanlegan mönnum. Fyrst ber að líta á hina hlutlægu ræðulist sem einkennir skaparann og mótsagnir sem felast í henni.

Þegar Guð tekur eftir því að Satan sé að ráðgera uppreisn reiðist hann ekki, heldur:

smiling to his only Son thus said:

“ ‘Son, thou in whom my glory I behold  
In full resplendence, heir of all my might,  
Nearly it now concerns us to be sure  
Of our omnipotence, and with what arms  
We mean to hold what anciently we claim  
Of deitie or empire: such a foe  
Is rising, who intends to erect his throne  
Equal to ours, throughout the spacious north;

---

<sup>37</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 53–4.



Nor so content, hath in his thought to try  
In battle, what our power is, or our right.  
Let us advise, and to this hazard draw  
With speed what force is left, and all employ  
In our defence, lest unawares we lose  
This our high place, our sanctuary, our hill.' (V.718–32)

Og Jesú svarar að bragði:

‘Mighty Father, thou thy foes  
Justly hast in derision, and secure  
Laugh’st at their vain designs and tumults vain ... (V.735–37)

Af samhenginu að dæma skiljum við þessi orð sem írónísk — við getum ekki ætlað að almáttugur Guð eigi á hættu að tapa konungdæmi sínu ef hann drifur sig ekki og býst til varna — og hljótum því að hafna hinni bókstaflegri merkingu. Með staðbundinni íróníu hristir Milton upp í lesendum, því við vitum nú að Guð segir ekki endilega satt. Sá eini sem hefur jákvæðan (*e. positive*) tilverugrundvöll í veröldinni (og er þess vegna undirstaða sannleikans), á það til að segja eitthvað sem hann meinar ekki. Í þetta sinn hjálpar samhengi textans okkur að skilja Guð, því Jesú segir næstum berum orðum að nú sé Guð að grínast, en því er ekki alltaf að heilsa. Sem dæmi skipar hann t.d. flokk engla til að gæta þess að Satan komist ekki úr helvíti (VIII.228–236) og á annarstaðar er varðlið sett við Eden (IV.561–575), meðan við vitum, í fyrsta lagi, að Satan fer ekki fet án þess að Guð sleppi honum lausum:

nor ever thence  
Had ris’n or heaved his head, but that the will  
And high permission of all-ruling Heaven  
Left him at large to his own dark designs (I.210–3)

Í öðru lagi getur hann, þegar Guð á annað borð leyfir honum að reyna, hæglega sloppið óséður inn fyrir hlið Eden þó englarnir standi vörð, líkt og Guð hefur sjálfur sagt fyrir um. Þegar hann biður englana um að sinna þessum verkefnum þá er það með öðrum orðum ekki vegna þess að hann vilji að þessum verkum sé í raun og veru sinnt. Hann hefur eitthvað annað í huga sem okkur er ekki fullkunnugt um. Dæmi sem þessi sýna að við höfum ekki færi á að

taka orð hans undantekningarlaust bókstaflega, heldur verðum við að meta sjálf hvað hann á við, án þess að Jesú komi okkur til hjálpar.

Milton knýr okkur til að takast á við Guð á grundvelli þess sem við teljum sjálf rétt og rangt og þá spyr hann okkur um leið hvernig við finnum út merkingu yfir höfuð, eins og Victoria Silver segir: „[If] allegory expands the possible meanings of a text, irony tends to make us reflect upon the phenomenon of polysemia itself ... [W]here allegory complicates the sense of what we read, irony criticizes the very ways we are accustomed to make sense at all.“<sup>38</sup> Írónían veldur því að við efumst um þann grundvöll sem við byggjum sannleikleit okkar á, okkur er stillt upp á barmi algers merkingarleysis þegar uppspretta sannleikans, Guð, gerist írónísk.

Þess konar írónía er, andstætt hinni staðbundnu, takmarkalaus (e. *infinite*) samkvæmt flokkun Booths, vegna þess að hún dregur ekki endilega í efa það sem við segjum, heldur grefur hún undan getu okkar til að segja nokkuð. Við sjáum mikið af þessari íróníu í verkum 20. aldar skálda sem bregða upp myndum af „níhilískum“ og merkingarlausum heimi, svosem í ljóðum Sylvíu Plath og leikritum Samuel Beckett. Takmarkalaus írónía stillir lesandanum upp gegn höfundinum í glímu um, ekki aðeins hvernig beri að lifa lífinu, heldur einnig hvort nokkurn tíma sé hægt að lifa því rétt. Þegar íróníunni er svona háttáð er lesandinn „fórnarlamb“ hennar hvernig sem hann snýr sér, því hann sér að allir pallar sem skáldið byggir eru ótraustir; hann finnur hvergi, og efast um að nokkur staðar megi finna, traustan pall.

Þegar Guð meinar ekki það sem hann segir greinum við í honum það sem Geoffrey Hartman kallar hina tvöföldu fléttu (e. *counterplot*). Hartman notar hugtakið til að útskýra hvernig Milton býr til firringaráhrif hjá lesandanum og gefur honum færi á að sjá „utan frá“ hvernig djöfullegar ráðagerðir Satans fléttast haganlega saman við vilja Guðs. Fallegar myndir og líkingar ber stundum fyrir í helvíti, þar sem síst skyldi, sem eru í litlu samhengi við tón og andrúmsloft bókanna. Þar sem englarnir liggja afskræmdir, fljótandi á eldhafi og meðvitundarlausir, líkir Milton þeim fyrst við nýfallin haustlauf og svo fljótandi lík hermannanna sem eltu Ísraela úr Egyptalandi og drukknuðu í Rauðahafinu (I.302–312). Sömu leiðis fáum við mynd af Mammon þar sem hann fellur til jarðar á fögrum sumardeggi:

how he fell

From heav'n, they fabled, thrown by angry Jove

---

<sup>38</sup> Sama, s. 12.

Sheer o're the chrystal battlements: from morn  
To noon he fell, from noon to dewy eve,  
A summer's day; and with the setting sun  
Dropped from the zenith like a falling star (I.740–5)

Fallið er undarlega friðsælt, hann svífur eins og stjarna í kvöldrökrinu og orðalagið vísar í fyrri sköpunarsögu fyrstu Mósebókar 1:5: „And the evening and the morning were the first day.“<sup>39</sup> Að lýsa hryllingi með svo fögrum líkingum og tengja hann gæsku Guðs er leið Miltons til að minna lesendur á að í hverri hreyfingu, jafnvel í innstu kimum helvítis, er einnig hægt að sjá vilja Guðs verða að veruleika, segir Hartman. Þegar Milton stillir þessum skörpu andstæðum saman er lesandinn tekinn út úr atburðarásinni þar sem hann horfir á „heildarmyndina“ utan frá (*ab extra*).<sup>40</sup> Hartman leggur einkum áherslu á hið góða sem kemur af gjörðum hinna illu, þannig að það sem Satan gerir er varla nema bjöguð mynd af verkum Guðs. Norhrop Frye tekur undir orð hans í bókinni *The Return of Eden* þar sem hann greinir Satan sem einskonar paródíu Guðs og leggur þennan þátt til grundvallar byggingu ljóðsins. Guð skapar líf en Satan skapar synd og dauða, Guð býr til reglu en Satan skapar óreiðu og svona mætti lengi telja. Alltaf komumst við að því um síðir að verk hinna illu fléttast haganlega saman við vilja Guðs.<sup>41</sup>

Írónía Guðs bendir til þess að tvöfalda fléttan sé ekki aðeins í hinu illa, sem stefnir í átt til góðs, heldur finnist hún einnig á hinnum í orðum hins algóða skapara. Hann er ekki fullkomlega einlægur og neyðir okkur til að vera á varðbergi þegar hann talar — rétt eins og Satan þegar hann hvetur englana á hinnum til uppreisnar. Þessum þætti ljóðsins, tvöföldu fléttunnar á hinnum, gerir Fish ekki nægilega grein fyrir þegar hann segir að allt sem við göngum að sem gefnu þegar við komum að ljóðinu sé gert tortryggilegt. Hann lýsir aðferð Miltons þannig: „Milton consciously wants to worry his reader, to force him to doubt the correctness of his responses, and bring him to the realization that his inability to read the poem with any confidence in his own perception is its focus.“<sup>42</sup> Þetta segir hann að gerist þegar við hrífumst af fallegri mælskulist Satans og hyski hans í helvíti þegar ljóðmælandi og föllnu englarnir leggjast á eitt og slá öll vopn úr höndunum á okkur með lokkandi en villandi ræðum og líkingum sem leiða okkur í gildru. Frægasta dæmið um þessa virkni fáum við þegar Satan rís upp úr eldvatninu í helvíti og vopnabúnaði hans er lýst:

<sup>39</sup> Geoffrey Hartman, „Milton's Counterplot“, *ELH*, s. 1–12, 1/1958, hér s. 2.

<sup>40</sup> Sama, s. 3.

<sup>41</sup> Frye, *The Return of Eden*, s. 20.

<sup>42</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 4.

the broad circumference  
Hung on his shoulders like the moon, whose orb  
Through optic glass the Tuscan artist views  
At ev'ning from the top of Fesole  
Or in Valdorno, to descry new lands,  
Rivers or mountains in her spotty globe.  
His spear, to equal which the tallest pine  
Hewn on Norwegian hills, to be the mast  
Of some great ammiral, were but a wand (I.286–294)

Til að segja frá stærð spjótsins má segja að Milton fari út fyrir endimörk ímyndunarafslisins og nýti til þess þrjár staðreyndir sem hann getur gefið sér um lesandann, segir Fish. Í fyrsta lagi þá staðreynd að lesturinn fer fram í tíma, þ.e. við lesum textann ekki allan í einni andrá heldur innbyrðum við alltaf fyrst A og næst B. Í öðru lagi höfum við ávallt tilhneigingu til að taka svolitla hvíld við lok hvernar ljóðlínu og nema staðar eitt augnablik áður en við byrjum á þeirri næstu. Í þriðja lagi leitumst við oft við að koma sem einföldustu skipulagi á þær upplýsingar sem okkur berast til að skilja þær sem best. Þess vegna grípum við strax líkingu spjótsins og mastursins og sjáum þannig fyrir okkur stærð þess. Þegar líkingunni sleppir og ljóðmælandi skýtur inn „were but a wand“ er fyrsta viðbragð okkar vitaskuld að smækka myndina allverulega og minnka jafnvel um leið spjótið (og þar með Satan sjálfan) í huganum. Það er ekki fyrr en eftir svolitla umhugsun sem við finnum út að okkur er aldrei sagt hversu stórt spjót Satans er, heldur aðeins að hið stærsta mastur sé eins og prik við hliðina á því. Það er sem sagt stærra en stærsti jarðlegi hluturinn sem Milton getur mögulega líkt því.<sup>43</sup>

Þegar skáldið grípur til hinnar epísku myndlíkingar og býr okkur undir að fá skýrari sýn á það sem er á seyði gerir hann myndina þvert á móti enn óskýrari; hann segir okkur hvað spjótið er ekki, og gerir stærðina í raun óljósari en áður. Með slíkum gildrum erum við aftur og aftur fengin til að efast um okkar eigin hæfni til að bregðast við því sem við erum að lesa. Flestir eru sammála um ætlun Miltons hér, segir Fish: „he is trying to communicate philosophical and moral distinctions through stylistic (rhetorical) signatures.“<sup>44</sup> Af því leiðir að þegar við finnum til óþæginda meðan við lesum ræðu Guðs þá er það vegna þess að við erum sjálf syndug og viljum fá meira af hinni fallegu djöfullegu ræðusnilld. Orð Guðs höfða til

---

<sup>43</sup> Sama, s. 23.

<sup>44</sup> Sama, s. 60.

kaldrar og tilfinningasnauðrar hugsunar og ættu að vera kærkomin (rétt)hugsandi kristnum lesendum, segir Fish.<sup>45</sup> Í stað þess að strá sandi í augu lesenda færir Guð okkur ekkert nema hráan sannleikann: „God is the perfect name-giver whose word *is* the thing in all its aspects.“<sup>46</sup>

Við þessa túlkun má setja spurningarmerki, því þrátt fyrir að Guð sé andstæða Satans sem ræðumaður er hann samt sem áður ekki „lógískur“, líkt og Fish heldur fram. Hann notar í raun aðeins „rökvísan stíl“ til að tjá órökrétta hluti. Sem dæmi sver hann af sér alla nauðhyggju í málefnum Adams og Evu og leggur þunga áherslu á þeirra eigin ábyrgð á fallinu. Ef hann fylgi ekki eftir hótun sinni og dæmir manninn til dauða fyrir brot sitt sé ekkert réttlæti til, segir hann: „Die he or justice must“ (III.210). Hann lýsir sig næstum því nauðbeygðan að hlýða lögmáli orsakar og afleiðingar. Þegar kemur hins vegar að snáknum, hinu saklausa dýri sem óafvitandi er andsetið af Satan þegar hann tælir Evu til að bíta af ávextinum, þá stangast Guð á við sjálfan sig:

when the Lord God heard, without delay  
To judgement he proceeded on th' accused  
Serpent, though brute, unable to transfer  
The guilt on him who made him instrument  
Of mischief, and polluted from the end  
Of his creation; justly then accurst,  
As vitiated in nature. (X.163–169)

Samkvæmt fyrri rökum Guðs er þetta engan veginn réttlátt, snákurinn hefur ekki brotið af sér en hlýtur samt bölvun. Guð gengur þvert gegn sínum eigin rökum, eins og Satan þegar hann reynir að réttlæta stigkerfi englanna í byrjun uppreisnarrinnar á himnum, og gerir okkur ókleift að átta okkur á því hvað hann meinar raunverulega með „réttlæti“. Við erum eiginlega komin í sömu stöðu og Jeremía þegar hann hrópar: „Wherefore doth the way of the wicked prosper? Wherefore are all they happy that deal very treacherously?“<sup>47</sup> Þegar Milton færir okkur svona Guð knýr hann okkur til að máta hann við þá hugmynd sem við höfum þegar um Guð, segir Victoria Silver, og spyrjum okkur hvort skaparinn geti mögulega verið svona undarlegur:

---

<sup>45</sup> Sama, s. 62.

<sup>46</sup> Sama, s. 65.

<sup>47</sup> *The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments* (King James Version) (New York og Scarborough: Meridian, 1974), Jer. 12:1.

Milton [...] asks us to read the poem within the confines of the figural and dramatic incongruities he orchestrates, climaxing in the infamous figure of God the Father, because these enable us to recognize that this person is not the one true God, but an expression of what it can be like to encounter the divine from the vantage of our humanity.<sup>48</sup>

Áður en við tökum að túlka lesandann sem einhverskonar nútíma Job þurfum við þó að skoða úr hvaða stöðu þessi sýn á guðdóminn er sett fram. Í því skyni þurfum við að gera grein fyrir ljóðmælandanum, því hann gegnir viðamiklu hlutverki í framsetningu guðdómsins. Ljóðmælandann má, eins og Fish bendir á, lesa sem tæki Miltons til að koma upp um lesendur þegar þeir hafa fallið fyrir gildrum Satans. Til að skýra þetta getum við tekið dæmi úr fyrstu bók, þar sem Satan er nýlokinn við að stappa stálinu í föllnu englana og ljóðmælandi bætir við: „So spake the’ apostate Angel, though in pain, / Vaunting aloud, but racked with deep despair“ (I.125–6). Í þessum línunum getum við annað hvort tekið ljóðmælandann á orðinu og hugsað okkur Satan kvalinn af efa inn við beinið meðan hann sýnist óhaggandi „á yfirborðinu“. Við tækjum þá undir með A. J. A. Waldock sem telur Milton fara fram úr sjálfum sér í þessum línunum, að hann blási full miklu lífi í brjóst óvínarins og reyni strax að lagfæra mistökin með stuttri leiðréttingu.<sup>49</sup> Andagift Miltons fer með öðrum orðum svo geyst að hann verður að leiðrétta hana jafnóðum og hann yrkir. Fish mótmælir þessum lestri á þeim grundvelli að það sé ekki Milton sem sé leiðrættur í þessum orðum, heldur lesandinn: „Milton is correcting not a mistake of composition, but the weakness all men evince in the face of eloquence.“<sup>50</sup>

Lestur Fish felur í sér að rödd ljóðmælandans og Miltons sé sú sama, að ljóðmælandinn sé málpípa höfundarins innan ljóðsins. Við getum ráðið af því að hann líti svo á að hún gegni hlutverki hins einlæga trausta ræðumanns sem meinar ávallt *eitthvað*, eins og Satan, en sem afhjúpar hinn trausta merkingargrundvöll aðeins þegar við höfum fyrst stigið á veikan pall og hrunið með honum. Þá stendur sögumaður á lengdar og segir við okkur: „I know that you *have* been carried away by what you have just heard; you should not have been; you have made a mistake, just as I knew you would.“<sup>51</sup>

En þegar við segjum að ljóðmælandi *Paradise Lost* ávarpi Guð úr stöðu þess sem upplifir óréttlæti heimsins er rétt að gera greinarmun á ljóðmælanda og höfundi. Ljóðmælandi

<sup>48</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 54.

<sup>49</sup> A. J. A. Waldock, *Paradise Lost and its Critics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), s. 77–8.

<sup>50</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 9.

<sup>51</sup> Sama, s. 9.

leggur upp með þá tesu að réttlæta beri gjörðir Guðs og spyr í því samhengi um orsök og afleiðingu fallsins. Sá sem spyr svo gerir í raun sömu mistök og Eva þegar hún leggur eyrun við röksemdafærslu Satans, segir Silver; hann reynir að færa almættið í form sem mannlegur skilningur ræður við:

in urgently pursuing that first cause, the speaker himself violates the „one constraint“ Milton peculiarly pictures in the interdiction the Lord places on the tree of the knowledge of good and evil: namely, the distinction between creator and creature, the hiddenness of a God whose expressions are inexplicable in causal terms.<sup>52</sup>

Ljóðmælandi er blindur eins og Milton (III.23–50), en samband þeirra á milli er engu að síður írónískt, segir Silver. Hún rökstyður það með því að benda á að í öðrum verkum, t.d. ritdeilum og öðru slíku, túlki hann blindu sína ekki sem óréttlæti af hálfu Guðs eða sem refsingu fyrir drýgða synd, heldur einungis sem tilviljanakennt óhapp sem hver maður geti búist við að hendi, óháð siðferðislegum verðleikum sínum.<sup>53</sup> Það þýðir að tilefni Miltons sjálfs þegar hann yrkir *Paradise Lost* sé ekki að svara því hvers vegna óréttlæti sé til í heimi sem skapaður er af algóðum Guð, eða að finna svarið við því í rökréttu orsakasamhengi sem forboðni ávöxturinn býður upp á. Það er einungis ástæða hins tilbúna ljóðmælanda, segir Silver, ekki höfundarins, þó það vilji svo til að þeir séu einstaklega líkir.

Fleiri vísbendingar gefa til kynna að ljóðmælanda sé ekki algerlega treystandi og bendir Silver í því tilliti á inngang IX. bókar, þar sem hann ávarpar skáldagyðjuna til að fá innblástur en slær þann varnagla að ljóðið kunni að vera sín eigin uppfinning: „if all be mine, / Not hers who brings it nightly to my ear“ (IX.46–7). Hann er ekki viss um höfundarvald sögunnar og varar okkur við því að mögulega sé sýn hans á heim *Paradise Lost* ekki fyllilega traust.

Það er þó vafasamt að nota ritdeilu Miltons til að skera úr um hvort hann hafi hugsað sér blinduna sem guðlega refsingu fyrir drýgða synd. Í þess konar riti væri fráleitt að viðra þá skoðun að eigin málstaður sé svo slæmur að Guð refsir manni með því að taka burt sjónina; það kæmi ekki einu sinni til greina. Auk þess má benda á bréf til erlendra lækna þar sem hann reynir að leita lækningar við blindunni, sem gefa ekki mynd af þolinmóðum manni sem ber Guðs „léttu byrgði“ af sérstöku æðruleysi.<sup>54</sup> Ritdeilur og bréf Miltons gefa okkur ekki endilega hinn „rétt“ Milton, andspænis þeim sem hann býr til í ljóðum sínum. Það er rétt að

---

<sup>52</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 195.

<sup>53</sup> Sama, s. 171.

<sup>54</sup> A. N. Wilson, *The Life of John Milton* (Oxford: Oxford University Press, 1983), s. 180–5.

orð ljóðmælandans er síður en svo hægt að taka gagnrýnislaust sem persónulega tjáningu höfundarins, en þessi rök eru ekki nógu traustvekjandi til að styðja þann lestur.

Það mætti þó vel styrkja þessa kenningu betur með því að vísa í skilin á milli persónulegrar tjáningar og kveðskapar sem Milton viðhefur í öðrum ljóðum sínum. Þegar hann skrifar ljóðabréf, „Elegia sexta“, til Charles Diodati, besta vinar síns, árið 1629, mörgum árum áður en *Paradise Lost* er ort, reifar hann hugmyndir sínar um ljóðlist og hlutverk skáldsins. Þá segist hann ómögulega geta tjáð honum raunverulegar tilfinningar sínar til hans í bundnu máli:

Carmine scire velis quam te redamemque colamque,  
Crede mihi vix hoc carmine scire queas,  
Nam neque noster amor modulibus includitur arctis,  
Nec venit ad claudos integer ipse pedes (5–8)<sup>55</sup>

Einlæggar tilfinningar fara illa saman við kaldan bragarháttinn og lúta ekki þröngum skorðum hans. Í mörgum af fyrstu ljóðunum sem Milton yrkir, sem eru flest á latínu, harmar hann á hrifnæman hátt dauða ýmissa embættismanna, meðhjálpara („Elegia secunda“), biskupa („Elegia tertia“ og „Anno aetatis 17“) og aðstoðarskólastjóra („Anno aetatis 16“), sem hann þekkti lítið sem ekkert. Heitar tilfinningar eru, eins og þessi ljóð sýna, ekki ávisun á einlæga persónulega tjáningu tilfinninga, heldur felst list skáldsins miklu frekar í því að skapa slíkar tilfinningar, semja þær inn í ljóðin. Þessi aðgreining persónulegra tilfinninga og skáldskapar er mikilvæg þegar við fjöllum um áreiðanleika ljóðmælandans í *Paradise Lost*. Það er varasamt að taka honum sem málpiðu höfundarins og það er jafnvel hæpið að skoðanir Miltons séu nokkur staðar skýrt greinilegar í ljóðinu.

Þegar ljóðmælandi býst til að skilja núverandi ástand mannsins í ljósi orsakasamhengis getum við sagt að hann endurtaki sjálfur fallið, að hann sýni sömu tilhneigingu og Eva til að rjúfa skilin á milli Guðs og manns. Höfundurinn Milton horfir þá á ljóðmælandann hrasa, án þess að falla endilega sjálfur. Við þetta er ljóðmælandanum næstum því skipað á bekk með lesandanum þegar kemur að því að leggja mat á atburði sögunnar og ræður persónanna; hann hefur ekki endilega óbrigðula sýn á efnið frekar en við. Honum svipar þannig í raun meira til kórsins sem við þekkjum úr grískum tragedíum, sem sveimar um í bakgrunni

---

<sup>55</sup> Í lauslegri þýðingu minni: „Með söng vildirðu vita hvernig ég endurgeld þér ást þína, og hversu heitt ég ann þér. Trúðu mér, þú munt varla komast að því með þessum söng, því ást eins og okkar er hvorki fönguð í bundið mál, né gengur hún á höltum fótum bragarhátarins.“ John Milton, „Elegia sexta: ad Carolum Diodatum ruri commorantem“.



atburðarásarinnar og stígur stöku sinnum fram til þess að tjá sig um það sem hendir persónurnar og gefur jafnvel svolitla túlkun á atburðarásinni sem virkar eins og lítil samræða við áhorfendur/lesendur.

Í þessu greinir á milli Fish og Silver, vegna þess að innifalið í kenningu Fish er ætlun Miltons að gera okkur kleift að yfirstíga vandamál ljóðsins — ef við lesum það nógu vel — en Silver telur að það sé ekki svo einfalt.<sup>56</sup> Hún telur að ljóðið stuðli fyrst og fremst að því að við viðurkennum „yfirstíganleika“ vandans, eins og guðfræðingar siðbótarinnar kveða á um: „as Calvin explains the effect of fearing God, the work of faith is to acknowledge, not to overcome, this wholly human fact of the distinction between creator and creation, which we experience as the most profound existential incoherence.“<sup>57</sup> En ef Guð veldur okkur slíkum áhyggjum að við getum ekki tekið orð hans trúanleg og ljóðmælandi, sem ætlar sér að setja orð Guðs fram á skiljanlegan hátt, er ófær um að aðstoða okkur — hvernig eigum við þá að lesa ljóðið? Er tilefni Miltons með ljóðinu aðeins að sýna okkur á írónískan hátt að ekki sé mögulegt að réttlæta gjörðir Guðs? Við getum svarað því játandi án þess að draga úr mikilvægi Guðréttlætningar Miltons; það mætti frekar orða sem svo að í stað þess að Guð komi til okkar verðum við að fara til hans.

Þegar Milton dregur upp fyrir okkur mynd af viðteknu andstæðupari, sem ítrekað er með skörpum mismun í ræðustíl, nýtir hann þá mynd sem bakgrunn, „general laws of inevitability“, svo við notum orðalag Burkes, til að skapa ósamræmi. Við getum tekið undir með Fish að fallegum brögðum er beitt í helvíti til að gera okkur óróleg, en Guð gerir okkur ekki síður óörugg, einmitt vegna þess að við tökum honum sem áreiðanlegum ræðumanni. Blátt áfram ræðustíll skaparans gegnir hlutverki þessara föstu reglna og er útgangspunktur Guðs sem írónía hans byggir á. Þegar Guð kemur á sviðið tökum við strax að máta hann við okkar eigin hugmynd um hvernig hinn fullkomni algóði Guð eigi að vera, sem er, sökum óþægilegrar framsetningar hans, oftast en ekki ávísun á vonbrigði. Samanburðurinn á Satan og Guði skerpir á óþægilegri íróníunni í framsetningu Guðs, hún verður enn undarlegri við áhersluna á „hreinan“ sannleika Guðs.

Þetta sýnir okkur að þó Guð segi fyrir um óorðna atburði er það aldrei trygging fyrir því að hann sé ekki hreinlega að segja ósatt eða vera írónískur. Milton reiðir sig á þessa óvissu bæði til að geta sagt að maðurinn hafi frjálstan vilja þrátt fyrir að Guð viti hvað hann muni gera og til að skapa spennu í ljóðinu. Í frásögn um syndafallið, sögu sem er í sjálfri sér stutt og einföld, sem allir þekkja og vita hvernig endar, reynist þess eiginleiki kærkominn til að gera

---

<sup>56</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 205.

<sup>57</sup> Sama, s. 53.

ljóðið spennuþrungið. Í stað þess að þurfa upplýsingar um það hvernig sögunni lýkur viljum við vita hvers eðlis fallið er og hvernig breytingin er sett fram.

Við vitum þó að þetta vandmál er ekki uppfinning Miltons, heldur stangast birtingarmyndir Guðs einnig á í „frumheimildinni“, *Biblíunni*. Hláturinn í aðdraganda stríðsins er til að mynda vísun í annan Davíðsálm þar sem ljóðmælandi segir: „He that sitteth in the heavens shall laugh: the Lord shall have them in derision.“<sup>58</sup> Það liggur þá beint við að spyrja hvers vegna Milton kjósi að vísa í línur ritningarinnar sem gera lesendur sérstaklega órólega, hvers vegna hann beini ekki fremur sjónum sínum að „auðveldari“ köflum ritningarinnar. Það er varla mögulegt að réttlæta Guð án þess að upplifa fyrst eitthvað misræmi milli hugmynda okkar um réttlæti og þess veruleika sem við búum við, segir Silver.<sup>59</sup> Með því að tína til þessar óþægilegu hliðar Guðs sýnir hann okkur hvaða vandi er fyrir höndum, hvað það er sem þarf að réttlæta.

Hefð „Guðsréttlætningar“ í *Biblíunni* er iðulega sprottin úr þessum jarðvegi, höfundur sálmanna, Jeremía, Jesaja, Job, o.fl. ákalla Guð vegna þess að þeir hafa orðið fyrir óréttlæti þrátt fyrir að fara eftir boðum skaparans. Sömuleiðis sprettur stór hluti af guðfræði siðbótarmanna úr mótsögnum sem knýja menn til að skýra heiminn upp á nýtt: „Each reformer’s theology then responds to a sense of contradiction, which for Calvin as for Luther is the universal state of humankind.“<sup>60</sup> Vísun Miltons í ritningartexta sem þennan bendir því til þess að Guð hans sé ekki svarið við spurningu ljóðmælanda í upphafi *Paradise Lost*, sem hyggst réttlæta gjörðir Guðs, heldur sé söguhetjan Guð í ljóðinu í raun frekari útlekking á sjálfri spurningunni. Silver ber aðferðina saman við skilgreiningu Wittgensteins á vandamálum heimspekinnar, sem ekki er hægt að leysa öðruvísi en með því að lýsa þeim: „this is „solution“ understood as elucidation — resolving a problem into its constituents and their relations, the better to understand what the conflict entails, with the goal as full and circumstantial a representation as possible.“<sup>61</sup> Með því að útleggja fyrir okkur vandamálið á sem greinarbestan hátt færir Milton lesendum vísi að svari: sýnilegt óréttlæti getur þrátt fyrir allt valdið því að við rísum „hærra“ og sjáum misréttið í víðara samhengi, sem brot í stærri „heildarmynd“ (þó við munum að sjálfsögðu aldrei sjá *alla* heildarmyndina).

Þegar sjóndeildarhringur okkar hefur víkkað sjáum við sömu hlutina á nýjan hátt: „We see the same things, but they don’t mean in the same way; or rather, they signify something

---

<sup>58</sup> *The Holy Bible* (King James Version), Ps. 2:4.

<sup>59</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 47.

<sup>60</sup> Sama, s. 66.

<sup>61</sup> Sama, s. 15–6.

else besides their familiar, habitual sense.”<sup>62</sup> Guð lofar þeim t.a.m. að afkomandi Evu muni merja höfuð snáksins, rétt eins og kveðið er á um í fyrstu Mósebók, en síðar lærist okkur að hann meinar alls ekki að höfuð snáksins skuli merjast, né heldur að höfuð Satans skuli verða fyrir nokkrum barsmíðum, heldur rætast orð hans einungis sem andlegur sigur hins góða yfir því illa innra með hverjum sannkristnum manni. Loforðið sem hann gaf þeim í fyrstu er tæknilega séð rétt, en það er rétt á annan hátt heldur en þegar við lásum orðin fyrst. Þegar við sjáum þau í baksýn finnst okkur eins og við skiljum það sem hann segir í víðari merkingu, eins og sjóndeildarhringur okkar hafi stækkað. Írónískur Guð Miltons, sem þó hegðar sér ekki mikið öðruvísi en við erum vön honum úr *Biblíunni*, knýr okkur til að breyta hugmynd okkar um guðdóminn.

Írónían knýr fram framandgervingu sem aðstoðar okkur við að sjá hlutina í nýju samhengi. Hún kemur þó í veg fyrir að lesandinn sé hugsaður eins og Job — Guð kemur ekki til móts við okkur og hjálpar okkur að yfirstíga vandann í *Paradise Lost*, heldur er skilningur okkar háður framvindu tímans.<sup>63</sup> Guð Miltons er ekki undirskipaður tímanum á sama hátt og mennirnir, sem sést best á ræðu hans í III. bók. Þar stekkur hann á milli tíða eins og hann tali, ekki úr mörgum áttum, heldur frá mörgum tímum. Þegar hann segir okkur að maðurinn muni láta blekkjast af klækjum Satans mælir hann í framtíð: „so will fall / He and his faithless progeny“ (III.95–6). Skyndilega stekkur hann í þátíð og talar líkt og atburðurinn sé þegar liðinn: „they themselves decreed / Their own revolt“ (III.116–7). Næst rýkur hann til baka á ný og ræðir óorðna hluti — þannig fer Guð fram og til baka á víxl eins og til að sýna okkur að hann sé ekki undirskipaður tímanum eins og mannfólkið. Með þessum hætti vísar Milton í kristna túlkunarhefð, týpólógíu (sem ég vík betur að síðar), en hún gerir ráð fyrir því að Guð sjái söguna ekki í tímaröð, eins og við, heldur sem margra samtímis atburði. Hann er svo að segja fyrir „ofan“ tímann og við fáum á tilfinninguna að hann sjái líf okkar eins og við sjáum málverk; allir atburðir gerast á einu eilífu augnabliki.

Frelsi Guðs á þessu sviði verður til þess að ítreka hlutskipti okkar; við erum háð því að einn atburður gerist á eftir öðrum og þess vegna skiljum við ekki alltaf hvað Guð meinar, vegna þess að hann er að segja hlutina á fleiri en einum tíma, ef svo má að orði komast. Orð

---

<sup>62</sup> Sama, s. 51.

<sup>63</sup> Guð svarar að vísu ekki spurningum Jobs, heldur ryður hann yfir manninn retórískum spurningum sem segja honum að hann geti aldrei komist að kjarna tilverunnar vegna þess að það er eingöngu á færi Guðs. Við getum þó túlkað stöðu Jobs eftir samtalið við Guð sem svo að hann sé kominn „úr maga hvalsins“, hann hefur þó fengið einhverja „upphafna“ sýn sem hjálpar honum að yfirstíga þrautir sínar. Í þessari túlkun styðst ég einkum við Northrop Fry og Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture* (Buffalo, Lundúnum og Toronto: University of Toronto Press, 2004), s. 181–190.

Guðs heldur okkur í stöðugri óvissu vegna þess að merkingin kemur á eftir textanum og við erum ávallt minnt á hina óyfirstíganlegu gjá sem liggur á milli okkar og skaparans.

Við höfum séð að írónía *Paradise Lost* er ekki aðeins leið til þess að tjá með retórískum stíl hvernig hið illa verður til. Hún miðar frekar að því að takast á við vandamál sem liggur handan þess orsakasamhengis sem okkur er boðið að styðjast við þegar við notum sköpunarsöguna til að útskýra hlutskipti mannsins. Guð er ekki aðeins rökfastur, þó hann noti þesskonar orðalag, heldur getur hann einnig verið írónískur og mótsagnakenndur, rétt eins og Satan. Þannig gerir Milton okkur óróleg og sviptir undan okkur grundvellingnum til að taka fullt og skilyrðislaust mark á orðum Guðs; hann knýr okkur jafnvel til að meta við okkur sjálf hvernig við finnum út merkingu yfir höfuð. Það verður til þess að við erum viðstöðulaust á varðbergi þegar hann talar, við bíðum og sjáum hvað hann meinar, sem kemur aðeins í ljós í fyllingu tímans. Þáttur tímans gegnir þannig viðamiklu hlutverki í skilningi Miltons á hlutskipti mannsins í hverfulum og syndugum heimi. Hann er lykillinn að framsetningu á sakleysi annars vegar og föllnu mannkyni hins vegar og svarar því hvernig mögulegt sé að setja þessa hluti fram fyrir syndum hlaðna lesendur.

## 4. „*Timely interposes*“: Þáttur tímans

### 4.1 Satan og tímalæg írónía

Ef við styðjumst áfram við mynd Wayne C. Booth af pöllunum tveimur, sem hann notar til að greina íróníska orðræðu í tvennt, veikan og sterkan pall, sem við þurfum að velja á milli til að byggja skoðanir okkar á, þá getum við sagt að hinn veikri pallur tengist efnisheiminum, hinum hlutlæga veruleika, en sterki pallurinn þeim huglæga. Efnisheimurinn er sífellt á niðurléið, eins og pallurinn, en hinn huglægi rís til mótvægis — eða stendur að minnsta kosti í stað. Þegar við lesum írónískan texta skiptum við sjálfi okkar í samsvarandi tvo hluta, annar er staðsettur í hlutlægum, hinn í huglægum veruleika. Um þessa skiptingu sjálfsins ræðir Paul de Man í greininni „*The Rhetoric of Temporality*“, þar sem hann skoðar hvernig rómantísku skáldin, með sérstaka áherslu á Wordsworth, nota íróníuna til að tjá stöðu mannsins í óstöðvandi framgangi tímans. Við, sem erum undirorpin sviptingum náttúrunnar og ágangi tímans, höfum tvennskonar frásagnarhátt til að takast á við þetta vandamál í skáldskap; annars vegar með allegoría og/eða íróníu, þar sem ósamræmanleiki náttúru og manns er staðfestur; hins vegar með sýmbólskri og/eða „mimetic“ framsetningu, sem miðar að því að búa til dularfulla, en fálka, einingu sjálfs og náttúru.

Rómantíska stefnan leggur aukna áherslu á síðari kostinn. Það lýsir sér meðal annars í því að með uppgangi hennar varð það æ sjaldgæfara að fræðimenn spyrðu hvaða ætlun (e. *motive*) lægi að baki stílbrögðum. Það má sjá ef við tökum eftir að seint á 18. öld tók að bera æ minna á hugtökum eins og „metafóra“ og „allegoría“, en þess í stað var „sýmból“ notað til að fjalla um myndmál skáldskaparins. Talað var um sýmbólið sem einhverskonar regnhlífarhugtak sem væri stílbrögðunum æðra af því að það sýndi heiminn eins og eina lífheild sem staðsett er „utan tíma“.<sup>64</sup>

Heimurinn er, þegar sýmból er notað, uppfullur af merkingarbærum fyrirbærum sem tengjast innbyrðist með því að þau vísa öll á eina merkingarmiðju. Krossinn er ágætis dæmi til að skýra þessa virkni, því hann stendur fyrir allt það sem viðkemur kristinni trú. Hann staðfestir að öll heimsmynd kristinnar er merkingarbær, hver eining fyrir sig tengist öðrum einingum innbyrðis og saman mynda þær eina stóra heild sem vísar á merkingarmiðjuna, Guð. Þegar krossinn myndar dularfulla tengingu eininga á milli gerir hann þær allar merkingarbærar á einu og sama augnablikinu, burtséð frá því hvort tíminn líði, svo það má

<sup>64</sup> Paul de Man, „*The Rhetoric of Temporality*“, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Lundúnum og New York: Routledge, 1989), s. 188.

segja að sýmbólið sé staðsett í eilífðinni, handan sögulegs veruleika. Samhliða uppgangi sýmbólsins í fræðilegri umræðu ber sömuleiðis í auknum mæli á svokallaðri díalektík hins huglæga og hlutlæga í rómantískri ljóðlist, með sérstakri áherslu á mikilvægi hins huglæga. Ímyndunarafl skáldsins er túlkað sem sjálfstæð uppspretta síns eigin veruleika og raunheimurinn, náttúran, sem afurð skynjunarinnar; áþreifanleg reynsla okkar af heiminum og framsetning þessarar reynslu í ljóði er, samkvæmt þessum lestri, einn og sami hluturinn. Hlutlægur veruleiki og huglægur sameinast í sýmbólinu, sem einskonar tímalaus sneiðmynd af heiminum.

Þessi kenning er ófullnægjandi til að lýsa nokkrum lykilskáldum rómantíkurinnar, segir de Man, vegna þess að samtal þeirra við náttúruna afhjúpar, á sama tíma og það staðfestir forræði ímyndunaraflsins, að sjálfið býr umfram allt ekki yfir sama endurnýjandi lífsafl og náttúran.<sup>65</sup> Eins og hann greinir þessa miðlægu hugmynd rómantíkurinnar getum við séð að skáldin eru, þegar þau nota sýmbólið á þennan hátt, í mótsögn við sjálf sig. Þau staðfesta samtímis náttúruna og eigið ímyndunarafl sem uppsprettu sína og gefa báðum forgang í einu.

Hinn kosturinn, sem stundum er stillt upp á móti sýmbólinu, er allegoría. Tákn hennar hefur, andstætt táknum sýmbólsins, enga óumdeilda og „náttúrulega“ tengingu við tákniðið, heldur vísar það einungis aftur á önnur tákn. Dæmisagan um sáðmanninn í *Nýja testamentinu* getur til að mynda átt við um hvaða ræðumann eða kennara sem er, ekki aðeins Jesú, vegna þess að tákn hennar hafa enga innbyggða tengingu við tákniðið, Jesú sjálfan. Við getum til dæmis alveg eins sagt að orð fariseanna „falli í grýttan jarðveg“ hjá kristnum og öfugt. Allegoría er jafn sjálfsmeðvituð og írónían, og afhjúpar stöðugt fjarlægð sína frá upprunanum (e. *source*); hún er ópersónuleg og felur í sér eilíft rof á milli sjálfsins og raunheimsins.

Írónían er að mörgu leyti skyld allegóriunni og fæst við þetta rof á annan, en svipaðan, hátt. Í stað þess að búa til díalektík milli tákna verður díalektík íróníunnar á milli tveggja ótengdra hluta sjálfsins. Þegar við skiljum íróníu skiptum við sjálfí okkar í tvo hluta, annan jarðlegan og áþreifanlegan, sem staðsettur er í efnisheiminum, og hinn huglægan, sem aðeins er til í rými tungumálsins. Sá fyrri stígur í þykjustunni á veikari pall ræðumannsins, svo við notumst við dæmi Booths til einföldunar, meðan hinn, sá sem aðeins er til í tungumálinu, stendur á öðrum traustum palli. Sá hluti okkar sem tilheyrir tungumálinu er ofar hinum, hann er viturri á kostnað hins efnislega sjálfs.<sup>66</sup> Til að skýra þessa skilgreiningu grípur de Man til dæmisögu frá Baudelaire um mann á gangi sem hrasar og dettur: ef hann er heimspekingur

---

<sup>65</sup> Sama, s. 196–7.

<sup>66</sup> Sama, s. 214.

getur hann „tvöfaldað“ sjálfan sig og litið á þetta atvik utan frá og hlegið að sjálfum sér og fallinu. Fáir hið viturra sjálf samúð með hinu efnislega tapar það þó „hreinleika“ sínum og fellur niður á svið almennrar kómedíu (sem Baudelaire kallar „intra-subjective dialectic“). Þegar við erum írónísk, segir de Man, framkvæmum við þennan gjörning út í hið óendanlega; nýtt og viturra sjálf, sem veit betur en hinn grandvaralausí heimspekingur sem gengur í átt að misfellunni í gangstéttinni, getur aldrei notfært sér nýfengna visku til að forðast næsta fall — við sjáum aðeins aftur á bak.<sup>67</sup>

Þessi „rómantíska“ írónía gengur út í hið óendanlega hvort sem okkur líkar betur eða verr, segir rómantíska fræðimaðurinn Friedrich Schlegel; hver ný tilraun til að losna út úr henni skapar nýja íróníu og okkur auðnast með engu móti að verða aftur einlæg.<sup>68</sup> Paul de Man bregst við áhyggjum Schlegels þegar hann heldur því fram að sumum skáldum sé raunverulega kleift að yfirstíga þetta „óendanlega“ vandamál — án þess að hverfa til sýmbólsins eða skapa einhverskonar mystíska heimssýn.<sup>69</sup> Með því að yrkja ljóð sem fellur að fyrrgreindri skilgreiningu á allegoría (að tákmyndir hennar vísi einungis hver á aðra en aldrei á fast táknið) tekst t.d. Wordsworth að tjá tímalegan tilverugrundvöll mannsins án þess að reyna að komast út fyrir hann, segir de Man. Í stað þess að yrkja sjálfan sig frá hinum fallvalta ljóðmælanda tekst honum að flétta sjálfan sig inn í „tímaás“ ljóðsins, sem framkvæmt er með „tímalægri“ íróníu. Það sjáum við til dæmis í eftirfarandi ljóði:

A slumber did my spirit seal;  
I had no human fears:  
She seemed a thing that could on feel  
The touch of human years.

No motion has she now, no force;  
She neither hears nor sees;  
Rolled round in earth's diurnal course,  
With rocks and stones and trees.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Sama, s. 214.

<sup>68</sup> Sama, s. 221.

<sup>69</sup> Sama, s. 223.

<sup>70</sup> William Wordsworth, „A slumber did my spirit seal“, *The Norton Anthology of English Literature* 2, 8. útg., aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 2006), s. 276.

Tímalæga íróníu Wordsworths má sjá í orðinu „thing“, sem virðist í fyrstu aðeins saklaus yrðing hins mannlega sjálfs sem hræðist ekki dauðann og gerir sér ekki grein fyrir því að tilvera þess er tímabundin. Í seinna erindi ljóðsins, þegar dauðinn hefur knúið dyra, fær orðið aðra merkingu; það verður að staðfestingu dauðleikans; það fær bókstaflega, íróníska, merkingu í fyllingu tímans. Írónía ljóðsins liggur því á tímaásnum, líkt og allegoría, einn atburður gerist á undan öðrum, og írónían kemur ekki í ljós fyrr en tíminn hefur liðið og við sjáum hana í endurliti.

Ljóðið er ekki írónískt í hefðbundnum skilningi vegna þess að ljóðmælandinn hafnar ekki hinum mannlega hluta sínum og reynir að öðlast tímaleysi. Hefðbundin írónía varir sjaldan lengi, hún er oftast háð augnablikinu og gerist leiftursnöggt, segir de Man, og bendir á að írónískir höfundar hafa gjarnan tilhneigingu til að skrifa stutta og hnitmiðaða texta, ritgerðir, klausur og afórisma, en sjaldan heilar skáldsögur (jafnvel í þeim fáu tilfellum sem skáldsögur eru írónískar eru írónísk augnablik þeirra iðulega úr samhengi við söguna í heild, þau eru frekar stakir punktar sem tengjast næstum handahófskennt saman).<sup>71</sup> Írónían í ljóði Wordsworth verður aftur á móti ekki ljós af samhenginu einu saman í því erindi sem orðið kemur fram, hún þarf heildarsamhengi ljóðsins til að verða sýnileg, og hún er því háð ákeðinni tímaröð — að eitt tákni komi á undan öðru. Það sem ljóðmælandi sér „sam tímis“ í einni andrá leggur Wordsworth niður á tímaásinn fyrir okkur lesendur svo írónían tekur jafnvel að líkjast allegoría: „The fundamental structure of allegory reappears here in the tendency of the language toward narrative, the spreading out along the axis of an imaginary time in order to give duration to what is, in fact, simultaneous within the subject.“<sup>72</sup> Þó ljóðið sem tekið er sem dæmi sé örstutt er ekkert því til fyrirstöðu að beita þessari aðferð á lengri texta; tímalæga írónían er ekki háð hinu leiftursnöggaandartaki líkt og hefðbundin írónía.

Tíminn er þýðingarmikill þáttur í íróníu Miltons þegar kemur að því að setja fram sakleysið og fallið, þó írónía *Paradise Lost* sé ekki með öllu eins og í ljóði Wordsworths. Rof, sem gerist á einu augnabliki í huga okkar lesenda, sem vitum þegar hvernig saga ljóðsins endar, kemur fram hægt og rólega í tímaröð innan ljóðsins og öðlast íróníska merkingu aðeins þegar ljóðinu vindur fram og orðin eru skoðuð í baksýn. Ástæðan fyrir því að við skiljum íróníuna á einu og sama augnablikinu er sú að við erum þegar fallin, sem þýðir að saklaus lesandi (sem Milton gerir auðvitað ekki ráð fyrir að sé til) myndi lesa *Paradise Lost* eins og fyrra erindið í Lucy-ljóði Wordsworths. Hann myndi leggja sakleysislega merkingu í orð eins og „error“ á sama máta og við skiljum orðið „thing“ í fyrra erindinu. Ástæðan fyrir því að við

<sup>71</sup> de Man, „The Rhetoric of Temporality“, s. 227–8.

<sup>72</sup> Sama, s. 225.



getum lesið fall Satans sem tragedíu er meðal annars sú að tímalæg írónía Miltons er ekki notuð til að segja frá hans tapaða sakleysi. Hún kemur aðeins fram síðar þegar mennirnir bita í ávöxtinn, sem liður í náðarfallinu þegar Guð forðar okkur frá örlögum Satans.

Það afbrigði tímalægu íróníunnar sem við sjáum í *Paradise Lost* er skref í þróun sem á upptök sín miklu fyrr hjá Milton, en vísir að henni er þegar til staðar þegar hann yrkir hjarðljóðið „Lycidas“. Í tilefni af drukknun skólafélaga síns yrkir Milton harmaljód um hjarðsveininn Lycidas sem ferst á hafi úti og staðsetur hann sig í gamalli hefð hjarðljóðaskálda sem yrkja um afbrigði fallsins. Í þessari hefð birtist fallið gjarnan í ýmiskonar missi, hvort sem hann felst í horfinni sveitasælu eða dauða ástvinar, eins og raunin er í „Lycidas“. Þá er mjög algengt að hjarðljóðið fjalli óbeint um fólk sem skáldið þekkir, hvort sem það er persónulegur vinur, konungur, Jesú eða eitthvað annað. Það býr því yfir eiginleikum allegóríunnar og býður upp á óendanlega margar túlkanir, sem lýsir sér best í túlkunarsögu „Lycidas“, því gagnrýnendur eru nefnilega síður en svo sammála um merkingu ljóðsins „undir yfirborðinu“. Deilt er um hvort það fjalli um Edward King (hinn látna stúdent), Milton sjálfan, um Guð, eða jafnvel sjálfa óvissuna um hver raunveruleg merking ljóðsins er.<sup>73</sup> M. H. Abrams samræmir þessar ólíku túlkanir að hluta þegar hann bendir á hið augljósa: að ljóðið er fyrst og fremst dramatísk einræða lögð í munn ónefnds hjarðsveins sem syrgir látinn vin á hefðbundinn hátt.<sup>74</sup> Ólík þemu ljóðsins eru því öll brot í tjáningu aðalpersónunnar og falla saman í eina stóra mynd.

Það sérkenni á „Lycidas“, sem skipar veigamikinn sess í *Paradise Lost*, er tækni Miltons til að setja á svið sjálfa breytinguna sem verður á hinum saklausa smala við áfallið er dauðinn knýr dyra. Hjarðsveinninn tekur út þroska í framvindu ljóðsins og öðlast með því einhverja visku þegar hann verður reynslunni ríkari. Mismunandi kaflar ljóðsins svara jafnvel til einskona „sálfræðilegs“ þroska, þar sem hann rís úr angistarfullri óvissu um merkingarleysi tilverunnar og lærir að þekkja boðskap guðs. Í hverri hendingu víkkar sjóndeildarhringur ljóðmælanda þegar æ „hærri“ verur kenna honum; Apolló, Lykla-Pétur, Michael erkiengill. Vitundarheimur hans stækkar með aukinni þekkingu á „eðli“ lífs og dauða, hann „vex upp úr“ klassíkinni og endar sem alvitur sögumaður sem skilur upphaf og endi lífsins. Þegar hann hefur tileinkað sér þann boðskap getur hann litið aftur og hugsað um

<sup>73</sup> David Daiches greinir í ljóðinu hinn almenna kristna og húaníska skáld-prest (*Milton*, Lundúnum: Hutchinson University Library, 1961); E. M. W. Tillyard telur að raunverulegt viðfangsefni ljóðsins sé Milton sjálfur (*Milton*, Lundúnum: Chatto and Windus, 1949); John Crowe Ransom álitur þvert á móti að ljóðið miði að því að þurrka út persónueinkenni skáldsins í „A Poem Nearly Anonymous“, *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, ritstj. C. A. Patrides (Columbia: University of Missouri Press, 1983); í sömu bók heldur Edward W. Taylor því fram að ljóðið fjalli á táknrænan hátt um Jesú Krist í „Lycidas in Christian Time“.

<sup>74</sup> M. H. Abrams, „Five Types of Lycidas“, s. 225–6.

sitt fyrra ástand, hversu „villtur“ hann var, vegna þess að honum hefur einhvern veginn tekist að sjá sjálfan sig „utan frá“.

Ljóðmælanda er kleift að segja með þessum hætti frá sjálfum sér vegna þess að hann er ekki lengur sá sami og hann var. Við áttum okkur á því í lokin að huglægt sjálf hans kveður um raunir hins hlutlæga sjálfs, svo við styðjumst við aðgreiningu de Man. Skoðanir og viðhorf sem hann syngur um framan af í ljóðinu eru því ekki endilega þær sömu og hann hefur í rauntíma ljóðsins. Við lesum um angist hans þegar hann spyr: „Alas! what boots it with uncessant care / To tend the homely slighted shepherd's trade“ (64–5) og gerum við fyrsta lestur ráð fyrir því að ljóðmælandi efist á þessum tímamarki um gagnsemi skáldskaparins og meini það sem hann segir, enda hefur ekkert komið fram sem bendir til annars. Við gerum ekki ráð fyrir því að þessi efi hafi þegar verið leiddur til lykta fyrr en við áttum okkur á því að þessi frásögn gerist ekki í rauntíma ljóðsins, heldur í endursögn. Næst þegar við lesum ljóðið lesum við það með augum hjarðsveinsins sem mælir þau og írónía ljóðsins verður ljós; ef hann meinar þessi orð enn gerir hann það á annan hátt.

Við fáum úrvinnslu áfallsins í endursögn og rauntími ljóðsins segir frá hinum vitra hjarðsveini sem heldur, reynslunni ríkari, á nýjar slóðir. Þetta má kalla vísi að hinni tímalægu íróníu de Mans, því við sjáum íróníuna „afhjúpast“ í tímaröð, ólíkt hefðbundinni íróníu sem við skiljum á einu augnabliki. Inn í þessa mynd vantar þó einn þátt: veruleiki hjarðsveinanna *áður* en áfallið dynur yfir er ekki sýndur. Okkur er dembt inn í miðja atburðarás þar sem skaðinn er þegar skeður, við fylgjumst aðeins með eftirköstunum en sjáum ekki sakleysið nema í gegnum linsu reynslunnar.

Hér liggur snertipunktur „Lycidas“ við *Paradise Lost*, vegna þess að fall Satans kemur okkur aldrei fyrir sjónir öðruvísi en sem liðinn atburður, eins og hjá hjarðsveininum í „Lycidas“. Við heyrum af því hvernig hann vekur vin sinn, Beelzebub, og biður hann um að aðstoða sig við að safna saman englum, en hvorki Satan né Raphael, sem flytur okkur söguna af uppreisninni, minnst neitt á engilinn Lucifer. Okkur er aðeins sagt að nafnið sé ekki lengur notað: „his former name / Is heard no more in heav'n“ (V.658–9). Satan eftir fallið er því eina útgáfan sem við fáum af honum. Bókmenntafræðingurinn Harold Bloom vísar okkur á uppkast Miltons að tragedíu, sem hann ætlaði sér að skrifa áður en hann orti *Paradise Lost*, ef við viljum fá vísbindingu um persónuleika Satans fyrir fallið.<sup>75</sup> Í uppkastinu er ræða Satans úr IV. bók notuð til að kynna persónuna Lucifer, engilinn sem ekki hefur enn umbreytt í þann Satan sem við þekkjum. Gríðarlegur munur er á þessum persónum, segir Bloom; Lucifer

<sup>75</sup> Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Riverhead Books, 1995), s. 178.

leikritsins líkist andhetju Marlowes og er eins og skopmynd við hliðina á Satan söguljóðsins, sem líkist frekar illmennum Shakespeares, sér í lagi Iago. Þó við sjáum Adam og Evu fyrir og eftir fallið vildum við líka gjarnan vita hvernig persóna Satans er áður en hann gerist illur; við vildum vita hvað Milton afbyggir þegar hann flysjar hvert lagið á fætur öðru utan af uppreisnarenglinum.

Um Iago segir leikhúsfræðingurinn Jan Kott: „í hatri hans er eitthvert meiningarleysi. Jagó byrjar á að hata, og síðar er eins og hann komi sér upp ástæðum fyrir hatrinu.“<sup>76</sup> Atburðarásinni í *Othello* er hrundið af stað þegar Iago upplifir ranglæti; annar maður, nokkurskonar skrifstofublók, er hækkaður í tign í hans stað, þó Iago hafi lengi verið dyggur stuðningsmaður Othellos í hernum. Tilverugrundvelli hans hefur verið kippt undan honum og þá lítur hann „inn á við“, reynir að afhjúpa hjarta sitt fyrir sér, en sér ekkert nema svarthol: „I will wear my heart upon my sleeve / For daws to peck at — I am not what I am.“<sup>77</sup> Persóna hans hefur ekkert að geyma annað en það sem er „á yfirborðinu“. Þegar Satan sest á fjallstind Niphates gerir hann slíkt hið sama, hann reynir að finna tilefni fyrir gjörðum sínum þegar hann segir við sólina:

I hate thy beams

That bring to my remembrance from what state  
I fell, how glorious once above thy speare;  
Till pride and worse ambition threw me down  
Warring in heav'n against heav'n's matchless King.  
Ah wherefore? He deservd no such return  
From me, whom he created what I was  
In that bright eminence, and with his good  
Upbraided none; nor was his service hard.  
What could be less then to afford him praise,  
The easiest recompense, and pay him thanks,  
How due! Yet all his good proved ill in me,  
And wrought but malice (IV.37–49)

<sup>76</sup> Jan Kott, *Shakespeare á meðal vor*, þýð. Helgi Hálfðanarson (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2009), s. 157.

<sup>77</sup> William Shakespeare, *Othello*, í *The Norton Shakespeare*, aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 1997 [1986]), li.64–5.

Eins og Iago byrjar hann fyrst að hata og reynir næst að finna tilefni. Hann gerir tilraun til að koma undir sig fótunum með því að rýna í hjarta sitt, en kemst að því að hann hefur engan kjarna — það er ekkert undir yfirborðinu sem ekki er ofan á því:

Me miserable! which way shall I fly  
Infinite wrath, and infinite despaire?  
Which way I flie is hell; my self am hell;  
And in the lowest deep a lower deep  
Still threat'ning to devour me opens wide,  
To which the hell I suffer seems a heav'n. (IV.73–8)

Loks kemst hann að þeirri niðurstöðu að ef hann gæti tekið allt saman til baka og fengi sitt fyrra sæti á himnum, þá myndi hann án efa gera það sama aftur:

But say I could repent and could obtain  
By act of grace my former state; how soon  
Would highth recall high thoughts, how soon unsay  
What feigned submission swore: ease would recant  
Vows made in pain, as violent and void. (IV.93–7)

Hann hugsar fallið eins og hann hafi varla val, eins og það sé næstum innbyggt í persónuleika hans. Hann staðfestir jafnframt náttúrulega tengingu súbjeks og objekts þegar hann segir að helvíti sé aðeins ytri birtingarmynd þess sem bærast innra með honum; hann geti ekki flúið sjálfan sig. Fish virðist taka undir með Satan þegar hann túlkar illskuna sem hreina afurð hugans: „Evil is not a thing; it is a state of being which exists only in and for the will that chooses it; it is the voluntary breaking away from God, a voluntary metamorphosis of the self from unity with God, and therefore with the good, into an isolated bit of evil.“<sup>78</sup> Hann setur fall Satans í orsakasamhengi sem miðar að því að útskýra hið illa sem klofning frá hinu góða, sem myndi enn fremur útskýra íróníu ljóðsins, eins og áður hefur við sagt, sem afleiðingu af fallinu. Það þarf þó að taka niðurstöðu Satans með fyrirvara og beina sjónum sínum að því hvað honum gangi til með þessari túlkun sinni á sambandi súbjeks og objekts.

---

<sup>78</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 144.

Í þessu samhengi er athyglisvert að Satan skuli einkum beita stöðugri og staðbundinni íróníu; hann efast í raun aldrei sjálfur um að það sé eitthvað að finna innra með honum, eitthvað sem gefi athöfnum hans gildi. Hann meinar alltaf *eitthvað*, jafnvel þó hann kveljist stundum af djúpstæðum efa. Fyrir utan orðaleikina á hinnum má í þessu samhengi helst nefna dramatíska eða leikræna íróníu sem nóg er af í helvíti. Þar gera föllnu englarnir sér ekki grein fyrir því hve mikið af ræðum þeirra hefur tvöfalda merkingu, en lesendur, sem búa yfir meiri þekkingu en þeir, sjá íróníuna. Ýmist fullvissa þeir hver annan um að niðurstaða stríðsins á hinnum hafi aðeins verið óheppileg tilviljun sem sýni ekki endilega að Guð sé sterkari en þeir, heldur aðeins heppnari. Annarstaðar segir ljóðmælandi, þegar Satan hefur reist sér háseti: „Satan exalted sat, by merit raised / To that bad eminence“ (II.5–6). Satan hefur vissulega „hækkað“ fyrir eigin verðleika, en ekki eins og hann heldur.

Hér er tímalægri íróníu ekki beitt, sem sést á því að merking hennar kemst öll til skila á einu og sama augnablikinu. Satan þarf ekki að biða eftir því að skilja hana vegna þess að hann viðurkennir aldrei að „by merit raised“ þýði í raun að hann hafi lækkað fyrir eigin verðleika. Hann hefur ekki hæfileika til, eða vill ekki „tvöfalda“ sjálf sitt, eins og heimspekingur Baudelaires, hann vill ekki sjá sig utan frá og hafna hlutlægum hluta sjálfsins sem hefur hrasað. Hann er ef til vill írónískur á hefðbundinn hátt með tvíræðni sinni og háði, en þegar kemur að hans eigin sjálfi lætur hann reyna á staðfasta einlægni og neitar að taka upp „óendanlega íróníu“ sem Schlegel kvartar undan. Satan þróast því ekki á sama hátt og ljóðmælandi „Lycidas“, hann getur ekki séð sjálfan sig í baksýn sem einfaldari eða minni en hann er. Hann er alla tíð staddur í þeim sporum sem ljóðmælandi Wordsworths er í fyrra erindi Lucy-ljóðsins og gerir sér aldrei grein fyrir hinni merkingu orða sinna. Vegna þess að Satan er ódauðlegur getum við því sagt að hann verði ágangi tímans eilíflega að bráð.

Í lok *Othello* gefur Iago engar skýringar á svikabrögðum sínum, heldur hættir hann hreinlega að tala: „Demand me nothing: what you know, you know: / From this time forth I never will speak word.“<sup>79</sup> Hann getur enda fátt sagt ef hann veit ekki ástæður sínar sjálfur. Áþekk örlög biða Satans og föllnu englanna þegar þeir hverfa úr atburðarásinni í líki snáka, þeir hafa misst málið og geta ekkert nema hissað og rekið út úr sér klofna tungu: „He would have spoke, / But hiss for hiss returnd with forkèd tongue / To forkèd tongue“ (X.517–9). Guð þaggar niður í Satan þegar hann hefur þjónað hlutverki sínu, hann er horfinn, líkt og svarthol, inn í sitt eigið tóm. Hvort sem við segjum að Satan gangi í gegnum hrörnun, úrkynjun, eða hreina lækkun í tign, eins og Waldock leggur til í *Paradise Lost and its Critics* þá er að

<sup>79</sup> Shakespeare, *Othello*, V.ii.303–4.

minnsta kosti fátt eftir þegar Guð tekur til baka það afl, „quickening power“, sem myndar kjarna Satans, líkt og C. S. Lewis segir.

Tragedía Satans, sem er til komin af því að hann viðurkennir ekki að hann standi á veikum palli, er kómedía Guðs og okkar sem getum hlutað sjálf okkar í tvennt, að hætti de Man. Örlög hans undirstrika fyrir okkur mikilvægi þess að líta aftur á sjálfan sig með augum reynslunnar, líkt og söguhetja „Lycidas“, til þess að farast ekki með hinum hverfula efnislega heimi. Mótstöðuafli mannsins gegn hrörnuninni felst þannig í sístækkandi meðvitund sem vegur á móti henni, en hana getur hann ekki öðlast án þess að sjá sjálfan sig í baksýn.

## 4.2 Tímalæg írónía sem tæki til sáluhjálpar

Írónían sem notuð er í aldingarðinum Eden snýr að vandanum sem felst í því að lýsa ástandi fullkominnar sælu og sakleysis, áður en mennirnir komast til meðvitundar um hlutskipti sitt, eða öllu heldur áður en hlutskipti mannsins verður til. Í aldingarðinum er lesandinn ókunnugur vegna þess að hann kemur að garðinum fallinn og hlaðinn minningum um það sem fallið hefur í för með sér. Þegar Milton lýsir Eden gætir hann sín þess vegna á því að falla ekki í þá gryfju að bregða upp mynd af kunnuglegum og jarðlegum skrudgarði sem lesendur þekkja, annaðhvort úr bókmenntum eða af eigin raun. Jafnframt varast hann að skapa fjarstæðukenndan og óræðan garð sem veldur of miklum firringaráhrifum hjá lesandanum.

Sömu sögu er að segja af fyrstu forfeðrum okkar. Þau geta ekki verið of kunnugleg, við megum ekki fá það á tilfinninguna að þau hafi þá kosti og galla sem við, hinir syndugu lesendur, þekkjum í sjálfum okkur. Lesendur mega ekki samsvara sig algerlega hinum saklausu forfeðrum sínum, en við ættum þó að finna fyrir tilfinningu missis, með ef til vill örlitlum votti af firringu, eins og þegar horfinnar æsku er minnst á tregafullan hátt. Í deilum gagnrýnenda um hvers konar manneskjur Adam og Eva eru í *Paradise Lost* getum við þannig með nokkru öryggi mótmælt því að þau séu ofvaxin börn á meðan þau dvelja í Paradís, gangi í gegnum unglingsárin um leið og þau bíta í ávöxtinn og fullorðnist loks við að stíga út í hinn stóra heim, líkt og Winston Weathers heldur fram.<sup>80</sup> Sömuleiðis getur verið villandi að segja að segja að hverja örðu af barnslegum einfaldleika þurfi að hreinsa úr huga lesandans þegar *Paradise Lost* er lesið, eins og C. S. Lewis telur.<sup>81</sup> Saklausu maður Miltons fetar einhverskonar einstigi á milli þessara tveggja andstæðu skoðana; hann er bæði barnslegur og fullorðinslegur í senn.

Þessum áhrifum er að sumu leyti náð með því að halda frásögninni í plani goðsagnarinnar; umhverfi Adams og Evu er hæfilega „almennt“ og þess er gætt að hið forsögulega landslag sé ekki of nákvæmt og sértækt. Saman við þá lýsingu blandast siðferðisleg fjarlægð, sem verður til þegar Milton notar orð sem hafa í sinni upprunalegu mynd siðferðislega hlutlausa merkingu og fela í sér eingöngu hlutlæga lýsingu, en hafa þó í tímans rás öðlast siðferðislega aukamerkingu. Í *Paradise Lost* eru þessi orð jafnan notuð í sinni upprunalegu „saklausu“ mynd, sem er iðulega augljóst á samhenginu, en á sama tíma minna þau okkur óhjákvæmilega á dekkri aukamerkinguna. Við getum ekki að því gert að taka eftir henni, en gerum okkur grein fyrir því að þá túlkun komum við sjálf með að ljóðinu,

<sup>80</sup> Winston Weathers, „„Paradise Lost“ as Archetypal Myth“, *College English*, s. 261–4, 5/1953.

<sup>81</sup> Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, s. 116–7.

þ.e. við „mengum“ ljóðið með okkar synduga lestri. Ágætt dæmi um lýsingu sem fangar bæði „almenna“, ósértæka lýsingu aldingarðsins og einnig siðferðislega tvíræð orð má finna í fjórðu bók, þegar Satan skoðar Eden:

Southward through Eden went a river large,  
Nor changd his course, but through the shaggy hill  
Passd underneath ingulfed, for God had thrown  
That mountain as his garden mould, high raised  
Upon the rapid current, which through veins  
Of *porous* Earth with kindly thirst up drawn,  
Rose a fresh fountain, and with many a rill  
Waterd the garden; thence united fell  
Down the steep glade, and met the neather flood,  
Which from his darksome passage now appears,  
And now divided into four main streams,  
Runs diverse, *wand'ring* many a famous realm  
And country whereof here needs no account;  
But rather to tell how, if art could tell,  
How from that saphire fount the crispèd brooks,  
Rolling on orient pearl and sands of gold,  
With mazy *error* under pendent shades  
Ran nectar, visiting each plant, and fed  
Flow'rs worthy of Paradise which not nice art  
In beds and curious knots, but Nature boon  
Poured forth *profuse* on hill and dale and plain (IV.223–243 [skáletrun mín])

Fljótið heitir engu sérstöku nafni, rennur suður eftir Eden, undir fjall, sem heitir ekki heldur neitt. Ýmist kvíslast það eða kemur saman í einn straum þar sem það gegnir hlutverki áveitukerfis Paradísar og vökvar bæði fræga staði og kunn lönd — sem hafa ekki heldur nein nöfn. Kynningin á landslaginu miðar samtímis að því að skýra það fyrir okkur og að gera það ógreinilegra. Þegar Milton talar um „famous realm“ vísar hann í mannkynssögu sem ekki er enn til, segir Arnold Stein, eins og til að segja okkur að hann ætli *ekki* að segja okkur hvaða syndugu atburðir eru kenndir við þessi landsvæði:



This [...] which sounds like a piece of innocent literary garrulousness, makes its ironic point by a sophisticated literalness – there *is* no need to *account* for those famous realms here, because they don't exist yet, not until the story of Paradise is over, and any relationship between their fame and this blessed state must be an ironic one that certainly does not belong in any sincere description of Paradise.<sup>82</sup>

Enn fremur skilst okkur, þar sem við lesum „mazy error“, að vatnið „ráfi um“ í óveggjuðu völundarhúsi villtrar náttúru, en Milton styðst, samkvæmt túlkun Stein, við „hlutlæga“ merkingu orðsins, þar sem vatnið getur varla villst af leið: „before the Fall, the word *error* argues, from its original meaning, for the order in irregularity, for the rightness in wandering — before the concept of error is introduced into man's world and comes to signify wrong wandering.“<sup>83</sup> Lesandi verður hér að hafa í huga að í þessu samhengi á saklaus og hlutlægur lestur við og að hann sé að horfa á horfið sakleysi, líkt og ljóðmælandi Wordsworths að ofan, þegar hann mælir „She seemed a thing that could not feel / The touch of earthly years.“

Dæmi um þessa írónísku orðsifjafraði er að finna hvarvetna í Eden, sem knýr Christopher Ricks til að spyrja hvort Milton geti mögulega hafa verið svo viðutan að átta sig ekki á aukamerkingum í kveðskap sínum — eða hvort hann hafi verið nógu snjall til að átta sig á notkunarmöguleikum þeirra.<sup>84</sup> Seinni kosturinn hlýtur að vera mun sennilegri, segir hann. En jafnvel þó Milton sé meðvitaður um virkni textans, þá er Adam það ekki, t.d. þegar hann spyr:

what cause

Moved the Creator in his holy rest

Through all eternity so late to build

In Chaos, and the work begun, how soon

Absolved (VII.90–94)

---

<sup>82</sup> Arnold Stein, *Answerable Style: Essays on Paradise Lost* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1953), s. 63.

<sup>83</sup> Stein, *Answerable Style*, s. 66–7. Fyrir ítarlegri umræðu um íróníska orðsifjafraði Miltons er bent á Christopher Ricks, *Milton's Grand Style* (Lundúnum: Oxford og New York: Oxford University Press, 1963), s. 109–117, Arnold Stein, *Answerable Style: Essays on Paradise Lost* (Minneapolis: The University of Minnesota Press: 1953), s. 52–74 og Stanley E. Fish, *Surprised by Sin* (Berkeley, Los Angeles og Lundúnum: University of California Press, 1971 [1967]), s. 107–141.

<sup>84</sup> Christopher Ricks, *Milton's Grand Style* (Lundúnum: Oxford og New York: Oxford University Press, 1972 [1963]), s. 110.

Þegar hann mælir þessi orð hefur „absolve“ ekki aukamerkinguna „syndaaflausn“, eins og það gerir í dag. Það veit Adam ekki enn, en hann mun vita það þegar fallið er um garð gengið; þá mun hann skilja íróniuna til hlítar. Ef við værum ekki fallin myndi það sama gegna um okkur, við læsum „absolv’d“ á sakleysislegan hátt alveg eins og við lesum orðið „thing“ í ljóði Wordsworths; í lok ljóðsins gætum við litið aftur með augum reynslunnar og skilið orð Adams upp á nýtt. Texti Miltons fylgir þess vegna næstum sama lögmáli og ljóð Wordsworths, en innbyggður lesandi er annar — írónian er aðeins tímalæg fyrir saklausa lesendur, sem Milton veit mæta vel að eru ekki til.

Þessi „orðsifjalega íróni“ sem við sjáum hér er snar þáttur í túlkun Fish á virkni lesandans í ljóðinu, þar sem orðsifjafræðin þjónar því hlutverki að koma upp um hann og minna lesandann á að hann hafi farið ranga leið í huganum. Við vitum aðeins hvað orð eins og „error“ tákna í dag vegna þess að við erum fallnir lesendur og með því draga það fram „skammar“ Milton lesandann, segir Fish: „His own reaction to a guiltless word or a guiltless being is more of a reproach than anything the epic voice might say to him.“<sup>85</sup> Tungumálið sjálft hefur tekið stöðu ljóðmælandans sem leiðir lesandann í gildru, það er hinn óbrigðuli siðgæðisvörður.

Írónian er þó ekki til þess fallin að leiða okkur til fullkomins skilnings, heldur grefur hún frekar undan möguleikum okkar til þekkingar á sannleikanum. Eins og Guð hefur valdið okkur erfiðleikum við að koma auga á einlægan sannleikann gerir írónian í aldingarðinum sjálft tungumálið tortryggilegt. Niðurstaðan er sú að tungumálið verður fyrir ágangi tímans eftir fallið, rétt eins og líkaminn; þegar orðaforðinn hefur hrörnað verðum við að hafna honum, eða okkur eru að minnsta kosti settar mun þrengri skorður við notkun hans. Það vekur upp spurningar um stöðu ljóðmælandans gagnvart Guði, þar sem við höfum stuðst við aðgreiningu Paul de Man á sjálfinu í hlutlægan helming annars vegar og hins vegar huglægan. Ef huglægur hluti sjálfsins dvelur í tungumálinu, eins og de Man segir, og forðast þannig eyðingarmátt tímans, hrörnar sjálfíð þá með því?

Í umfjöllun um tengsl tungumáls og þekkingar í *Paradise Lost* ýjar John Leonard að því að svo sé raunin. Hann bendir á að tungumál og þekking tengist nánnum böndum hjá Adam og Evu og það sem meira er, Adam lærir ekki að tala — það er honum algerlega „meðfætt“. Þegar Adam sér dýrin í Eden greinir hann strax eðli þeirra og getur þess vegna nefnt þau viðeigandi nöfnum: „I named them as they passed, and understood / Their nature; with such knowledge God endued / My sudden apprehension“ (VIII.352–4). Í þessu dæmi speglast

---

<sup>85</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 129–30.

vitsmunir hans í tungumálinu, segir Leonard: „The effortlessness of Adam’s naming (‘sudden apprehension’) testifies to the completeness of his understanding. [...] To name creatures in Paradise was to know their essences, not just to assign convenient designations.“<sup>86</sup> Þessa hugmynd nýtir Satan sér þegar hann talar fyrst við Evu í líki snáksins; hann gerir ráð fyrir að hún tengi aukna talhæfileika dýrsins við aukna vitsmuni: „His seeming participation in language not only argues a miraculous change; in a world where names correspond to natures, language *is* knowledge.“<sup>87</sup> Ef Satan hefði ekki verið að verki í gervi snáksins hefði ályktun Evu sem sagt verið rétt; tungumálið væri vísbending um auknar gáfur dýrsins. Af lestri Leonards má enn fremur ráða að hrörmun tungumálsins í kjölfar fallsins endurspegli skerta möguleika Adams og Evu til að skilja eðli hlutanna. Það myndi til dæmis skýra hvers vegna Michael brýnir fyrir Adam í XI. og XII. bók að dæma menn ekki af ásýnd þeirra einni saman — hann hefði tapað meðfæddum hæfileikum til þess.

Áður en við föllumst á niðurstöðu Leonards er þó rétt að athuga nánar í hvaða samhengi Adam kemst að því að tungumálið og þekkingin eru eitt. Til að byrja með má benda á að eitt fyrsta verk Adams þegar hann kemst til meðvitundar er að rökræða við Guð og útskýra fyrir honum að hann þurfi féлага. Guð kemur af fjöllum þegar Adam segist vera einmana: „What call’st thou solitude?“ (VIII.369). Hann bendir Guði þá á að dýrin hafi öll féлага af sömu tegund, „Each with their kind, lion with lioness“ (VIII.393), en að hann sé sjálfur eini maðurinn í Eden. Adam minnir næstum á Job þar sem hann biður Guð að skýra fyrir sér hvernig hlutskipti hans í heiminum geti mögulega kallast rökrétt — eða breyta henni ella. Guð móðgast af kröfu Adams, að hann skuli ekki una glaður við sitt, enda sé skaparinn honum meira en nógur félagskapur:

What think’st thou then of me, and this my state?  
Seem I to thee sufficiently possesset  
Of happiness, or not? who am alone  
From all eternity; for none I know  
Second to mee or like, equal much less.  
How have I then with whom to hold converse  
Save with the creatures which I made, and those  
To me inferior, infinite descents

---

<sup>86</sup> John Leonard, „Language and knowledge in *Paradise Lost*“, *The Cambridge Companion to Milton*, ritstj. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 99.

<sup>87</sup> Sama, s. 108.

Beneath what other Creatures are to thee? (VIII.403–411)

Rofið á milli skaparans og mannsins er til staðar alveg frá því að Adam opnar fyrst augun vegna þess að hann skilur ekki Guð sinn. Adam veit ekki hvers vegna hlutirnir eru eins og þeir eru og hann vill lagfæra þá. Hann þarf ekki síður á kennslustund að halda áður en hann bitur í ávöxtinn, sem sést þegar hann lítur Evu fyrst augum, þá verður hann svo frá sér numinn af hrifningu að Guð þarf að aga hann: „what admir’st thou, what transports thee so, / An outside?“ (VIII.567–8). Adam misskilur bæði skaparann og Evu, hann verður var við ósamræmi á milli þeirrar hugmyndar sem hann hefur um heiminn og þess sem hann upplifir í heiminum, eins og Victoria Silver segir: „Adam’s attempt to clarify or resolve Eve’s appearance by calling it wrong, improper, inordinate entails a misunderstanding of his God and so a kind of faithlessness to spouse and creator alike.“<sup>88</sup>

Þar sem Adam segir frá þessum hlutum ályktar hann að tungumál og þekking haldist í hendur; hann tengir tungumálið hæfileikanum til að skilja eðli dýranna, en það gerir Milton þó ekki endilega. Þrátt fyrir að Adam geri ráð fyrir eðlislægri tengingu á milli tungumáls og þekkingar, „I named them [...] and understood“ (VIII.352), þarf það alls ekki að þýða að svo sé í raun. Rökleiðsla er ekki leiðin til sannleikans, eins og Guð sýnir okkur margoft í *Paradise Lost*, heldur liggur við að hún sé frekar ávísun á villu.

Victoria Silver ítrekar að ljóðmælandi ræði Guðsréttlættingu sína frá sjónarhóli þess sem beittur hefur verið misrétti og bendir í því skyni á að Milton þurfi ekki endilega að hafa sömu skoðun og ljóðmælandi. Ljóðmælandi getur gert mistök sem Milton myndi ekki gera. Hér er þó eins og staða ljóðmælandans sé gerð enn tortryggilegri í ljósi þess að tungumálið felur í sér eitthvað sem líkist hinni tvöföldu fléttu Hartmans. Syndin er innbyggð í tungumálið eftir fallið, sem þýðir að leiðin sem Guð notar til að tjá sig við mennina í *Biblúnni*, eins og sú sem notuð er í *Paradise Lost*, er einnig undirorpin eyðingarmætti tímans. Tungumálið er aldrei fyllilega gagnsætt þegar þau hafa bitið í ávöxtinn, hvert sannleikskorn sem tjáð er geymir vott af synd. Þessi túlkun rímar við fullyrðingu Silver um að hugmyndir siðbótarmanna um merkingu og guðdóm haldist í hendur<sup>89</sup> — ef Guð er okkur áskorun í *Paradise Lost* er ekki óeðlilegt að tungumálið sé það líka.

Þegar ljóðmælandi segir að vatnið falli í „mazy error“ er hann ekki írónískur á hefðbundinn hátt, eins og Jane Austen er írónísk; hann er „tæknilega séð“ einlægur í þessum línunum, en minnir okkur þrátt fyrir það á að við erum innan tungumálsins, pallurinn sem við

<sup>88</sup> Silver, *Imperfect Sense*, s. 287.

<sup>89</sup> Sama, s. 19.

stöndum á mun einhvern tíma verða veikur. Þannig ítrekar Milton takmarkalaus áfrónu ljóðsins — við getum ekki sagt eitt orð í dag sem við munum ekki einhvern tíma hafna. Við erum næstum knúin til að lesa *Paradise Lost* eins og við myndum lesa leikrit eftir Beckett, við forðumst að staðnæmast á nokkurri fastri, einlægri merkingu.

Tímalæga írónían í aldingarðinum Eden er til þess fallin að skilja okkur frá Satan, sem ekki er fær um að sjá sjálfan sig „utan frá“: „We know no time when we were not as now“ (V.859). Satan viðurkennir ekki að það sem hann segi í dag muni hafa aðra merkingu á morgun. Hann er eilífur í þeim skilningi að hann dvelur til eilífðarnóns í hinu fallna orði, sem okkur tekst að yfirstíga, þó í þeirri vissu að áfangastaðnum er aldrei endanlega náð, við þurfum sífellt að vera á varðbergi. Adam sýnir hæfileikann til að sjá sjálfan sig utan frá strax í upphafi: „For man to tell how human life began / Is hard; for who himself beginning knew?“ (VIII.250–1). Þó hann skilji ekki hvernig tilurð hans æxlaðist gerir hann sér grein fyrir því að einhverntíma var hann ekki eins og hann er nú — það gerir gæfumuninn; það gerir honum kleift að forðast eilífa hrörnun að hætti Satans.

Milton skapar tilfinningu missis og örlítillrar nostalgíu í Eden, án þess þó að gera lesendur of heimakomna. Með hálf-tímalægri áfrónu knýr hann okkur til að „muna“ hve mikið sakleysi hefur tapast frá dögum Adams og Evu. Írónían er hálf-tímalæg vegna þess að lesandinn kemst ekki hjá því að lesa sakleysið í gegnum linsu reynslunnar, þó samhengið bjóði ekki beinlínis upp á það. Það erum því ekki við sem ferðumst gegnum tímann, heldur Adam og Eva, sem seinna geta litið aftur og áttað sig á „fallinni“ merkingu orðanna sem sögð eru í Paradís. Þetta skilur okkur frá Satan, sem segja má að sé fastur í augnablikinu, honum lærist aldrei að sjá sig og stöðu sína í stærra samhengi og á þess vegna við eilífa hrörnun að stríða. Þar sem tungumálið er orðið tortryggilegt og gerir okkur meðvituð um hverfuleika okkar sjálfra þurfum við að gera grein fyrir því hvaða áhrif þessi lestur hefur á týpólógíska „kennslustund“ Michaels í bókum XI og XII. Þær eru ýmist lesnar sem leiðinlegur og hrár sannleikur, eða sem mikilvæg byggingareining fyrir ljóðið, og þannig leiðinlegur, en nauðsynlegur endir. Þessar tvær bækur og hinar tvær ráðandi lestrarleiðir þarf að taka til athugunar með tilliti til áfrónu *Paradise Lost*.

## 5. „*Truth shall retire*“: Takmarkalaus írónía

Við höfum séð hvernig írónían í *Paradise Lost* stuðlar að falli tungumálsins þegar „saklaus“ orð taka á sig siðferðislega merkingarauka sem valda því að við getum ekki notað orð í líkingu við „error“ án þess að gæta vandlega að samhengi þeirra. Héðan í frá er hin tvöfalda flétta innlimuð í sjálft tungumálið — hvert saklaust orð geymir örðu af syndinni, hverri yrðingu sem er sönn fylgir ögn af ósannindum og öfugt. Þegar komið er fram í XI. bók tekur að bera á vandamáli sem fylgir þessari tungumálslegu hrörnun. Það lýsir sér í því að nú þarf Michael að gera Adam kunnugt um afleiðingar fallsins með því að segja honum frá völdum sögum úr *Bíblíunni* með það að augnamiði að fræða hinn fallna mann um endanlega aflausn syndanna á dómsdegi og snúa honum til kristni — löngu áður en Kristur fæðist á jörðu sem sonur Maríu meyjar. Í verkefni Michaels er mótsögn innifalin: sannleikurinn, sem eilíft líf og sáluhjálp Adams og Evu velta á, er reiddur fram með föllnu og hálf syndugu tungumáli sem ekki er fært um að koma honum ómenguðum til skila. Tortryggni í garð tungumálsins fer vaxandi í síðustu bókunum þar sem „skáldskaparleiki“ ljóðsins er dreginn fram, okkur er kippt út fyrir atburðarásina og við minnt á að við erum umfram allt að lesa ljóð. Með típólógísku myndmáli er heimurinn eins og við þekkjum hann enn fremur gerður að einni stórrí allegóríu, líkt og við séum öll skáldskapur Guðs. Einlægri tjáningu af hendi Miltons er þess vegna ekki fyrir að fara í bókum XI og XII frekar en öðrum bókum *Paradise Lost*. Í stað þess að öðlast fullkominn skilning á veröldinni og hlutskipti sínu stendur Adam að leikslokum á sama stað og þegar hann hóf upp raust sína fyrst og krafði Guð skýringa á ástandi sínu. Bilið á milli mannsins og skaparans, sem hrindir af stað atburðarásinni í upphafi og veldur því að bitið er í ávöxtinn, hefur enn ekki verið brúað þegar við skiljum endanlega við fyrstu forfeður okkar.

Tvær túlkunarleiðir hafa verið ráðandi í lestri á síðustu tveimur bókum *Paradise Lost*. Í sem stystu máli kveður önnur á um að bækur XI og XII séðu bæði illa ortar, sé miðað við það besta sem Milton skrifar, og að þær passi alls ekki sem endir á annars góðu ljóði; hin túlkunin gerir þvert á móti ráð fyrir því að síðustu tvær bækurnar séu nauðsynlegar byggingu ljóðsins, þó þær séu ekki eins hrífandi og hinar fyrri bækur. Hvorug gerir þó ráð fyrir að skáldinu takist fyllilega ætlunarverk sitt, því báðar ganga út frá því að ætlun Miltons sé bæði að segja ótvíræðan sannleikann og segja hann fallega.

Sú fyrri felur gjarnan í sér þá hugmynd að snilligáfa Miltons fari dvínandi eftir því sem á líður ljóðið, eins og biskupinn Thomas Newton orðar svo fallega: „It is the same ocean, but

not at its highest tide; it is now ebbing and retreating. It is the same sun, but not in its full blaze of meridian glory; it now shines with a gentler ray as it is setting.”<sup>90</sup>

Þegar kemur að því að skýra hvað meint er með hinni lækkandi sól kemur einna helst til álita breytilegur framsetningarháttur Michaels þegar hann tilkynnir Adam um framtíðina. Í bók XI eru sex sýnir sem segja frá Cain og Abel, skæðum sjúkdómum, stríði og öðrum hörmungum sem herja á mannkynið og enda á næstum algerum dauða í kjölfar Nóaflóðsins. Í lokin birtist regnboginn til marks um nýjan sáttmála Guðs við mennina og markar lok þeirra hörmunga sem Adam þarf að horfa upp á. Í XII. bók, tekur við leiðin til huggunar, en þá metur Michael stöðuna svoleiðis að Adam sé fyrir bestu að fá afganginn í frásögn; stiklar hann þá á stóru fram að dómsdegi meðan Adam hlustar á og verður vonbetri um afkomu mannkynsins.

Skáldið og stjórnmálamaðurinn Joseph Addison er með þeim fyrstu sem furða sig á aðferð Miltons þar sem hann hrósar stöku línunum í bókum XI og XII, en harmar skyndilega umvendingu frásagnarháttarins. Milton þótti ef til vill of erfitt að klára söguna í sýnum, segir hann: „doubtless the true Reason was the Difficulty which the Poet would have found to have shadowed out so mix’d and complicated a Story in visible Objects. I could wish, however, that the Author had done it, whatever Pains it might have cost him.”<sup>91</sup> C. S. Lewis tekur undir með Addison um bygginguna, því hann telur að spádómur Michaels komi á slíkum stað í ljóðinu að *bathos* bókanna valdi hálfgerðu spennufalli. Auk þess finnur Lewis að eiginlegum gæðum textans: „It suffers from a great structural flaw. [...] Such an untransmuted lump of futurity, coming in a position so momentous for the structural effect of the whole work, is inartistic. And what makes it worse is that the actual writing in this passage is curiously bad.”<sup>92</sup> Orsökina hlýtur að vera sú að hæfileikar Miltons hafi brugðist honum tímabundið, segir Lewis, líkt og þeir áttu eftir að bregðast Wordsworth á síðari hluta ævinnar.<sup>93</sup>

Úrskurður Lewis er kveikjan að fjölda greina um síðustu bækur *Paradise Lost* sem taka upp hansann fyrir Milton.<sup>94</sup> Þær vekja athygli á því að uppgangur týpólógísku myndmáls,

---

<sup>90</sup> Thomas Newton, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972), s. 168.

<sup>91</sup> Joseph Addison, *The Spectator: Volume V*, ritstj. G. Gregory Smith (Lundúnum: J. M. Dent & Co., 1898), s. 192.

<sup>92</sup> Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, s. 129.

<sup>93</sup> Sama, s. 129–30.

<sup>94</sup> Sjá: Mother Mary C. Pecheux, „The Concept of the Second Eve in *Paradise Lost*“, *PMLA*, s. 359–366, 4/1960, einnig „Abraham, Adam and the Theme of Exile in *Paradise Lost*“, *PMLA*, s. 365–71, 4/1965 og „The Second Adam and the Church in *Paradise Lost*“, *ELH*, s. 173–87, 2/1967, Barbara K. Lewalski, „Structure and Symbolism of Vision in Michael’s Prophecy, *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Philological Quarterly*, s. 25–35, 1/1963, Lawrence A. Sasek, „The Drama of *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Modern Essays in Criticism*, ritstj. Arthur E. Barker (New York: Oxford University Press, 1965), Northrop Frye, *The Return of Eden: Five*

sem helst í hendur við frásagnarháttinn, stuðli að „þrengingu ljóðsins“, eins og George Miller orðar það, og færi okkur kærkominn samruna bókstaflegrar merkingar og sannleika. Sýnirnar sem Adam verður vitni að innihalda þýðingarmiklar týpur eða figúrir sem vísa á aðrar „erkitýpur“ (sem betur verður vikið að síðar), en það vekur athygli að týpurnar í bók XI eru langsóttari og standa jafnvel á mörkum þess að geta kallast raunverulegar týpur, ólíkt þeim í XII. bók. Cain má til dæmis kalla útgáfu af Satan (XI.434–449), en fyrsta sýnin í XII. bók, um Nimrod og Babels-turninn (XII.24–62), gegnir því hlutverki aftur á móti mun betur, m.a. vegna líkindanna milli turnsins og „pandemonium“ föllu englanna. Sömuleiðis er óljóst hvort Lazar-húsið í annarri sýninni (XI.478–499) sé hægt að túlka á sannfærandi hátt með þessari aðferð, ólíkt sögunni af faraóinum illa í Egyptalandi, sem hefð er fyrir að túlka sem Satans-týpu.

Þessi stigmögnun helst í hendur við aukinn skilning Adams á orði Guðs. Í síðustu sýn XI. bókar birtist regnbogi til marks um sáttmála milli Guðs og manna og það er fyrsta sýnin sem Adam skilur hjálparlaust: „serve they as a flow’ry verge to bind / The fluid skirts of that same watery cloud, / Lest it again dissolve and show’r the earth?“ (XI.881–3). Michael hrósar honum fyrir skarpskyggina, „Dextrously thou aim’st“ (XI.884), og segir honum að nú þurfi hann ekki að horfa uppá meira — honum nægi að heyra afganginn í endursögn: „Henceforth what is to come I will relate; / Thou therefore give due audience“ (XII.11–12). Vegna þess að regnboginn er bæði andlegt (e. *spiritual*) tákn um sáttmála Guðs við mennina og um leið bókstaflegur raunveruleiki getum við sagt að uppgangur týpólógiunnar haldist í hendur við samruna hins mögulega og þess nauðsynlega, sem Miller segir að renni saman í eitt við innreið sögulegs tíma.<sup>95</sup> Eftir því sem nær dregur dómsdegi virðist gott og illt, samkvæmt þessum lestri, hreinlega verða að einni heild, eins og Móðir Mary C. Pecheux orðar það: „The mingling of sorrow and joy in the last four lines, as in the whole of the last two books, is no mere mechanical paradox but a triumphant reconciliation of opposites.“<sup>96</sup>

Hér er týpólógískt myndmál Miltons lesið sem einskonar sameiningartákn — ekki ósvipað sýmbólinu í grein Paul de Man að ofan, sem gerir úti um íróniuna, tímann og hið illa, allt í einni svipan. Milton er klárlega meðvitaður um þessa túlkunarleið, segir Northrop Frye,

---

*Essays on Milton's Epics* (Buffalo og Toronto: University of Toronto Press, 1965), Joseph H. Summers, „The Final Vision“, *Milton: A Collection of Critical Essays*, ritstj. Louis L. Martz (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), Stanley E. Fish, *Surprised by Sin* (Berkeley, Los Angeles og Lundúnum: University of California Press, 1971 [1967]), s. 286–332, George Miller, „Archetype and History: Narrative Technique in *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Modern Language Studies*, s. 12–21, 3/1983, Raymond B. Waddington, „The Death of Adam: Vision and Voice in Books XI and XII of *Paradise Lost*“, *Modern Philology*, s. 9–21, 1/1972.

<sup>95</sup> Miller, „Archetype and History“, s. 18.

<sup>96</sup> Pecheux, Mother Mary C., „Abraham, Adam and the Theme of Exile in *Paradise Lost*“, *PMLA*, s. 365–71, 4/1965, hér s. 371.



og gerir ekki aðeins ráð fyrir að lesendur séu henni einnig kunnugir, heldur býst hann við því að þeir séu þokkalega færir í að beita henni sjálfir: „the typological way of reading the Bible [...] Milton assumes to be second nature to his reader.“<sup>97</sup> Það leikur með öðrum orðum enginn vafi á því að myndmálið í bókum XI og XII er týpólógískt; það sem skekkir hins vegar niðurstöðu gagnrýnendanna er að þeir leggja sig fæstir eftir því að skilgreina þetta villandi túlkunartæki. Af þessum sökum er röng ályktun gjarnan dregin af virkni týpólógiunnar í *Paradise Lost*, ályktun sem ekki stenst nákvæmari athugun. Ef við rýnum í byggingu hennar og virkni í samhengi við ljóðlist sautjándu aldar á Englandi munum við ekki sjá dularfullan sameiningarmátt sem eyðir allri sundrunu, heldur munum við þvert á móti taka eftir aukinni áherslu á ósamræmanleika Guðs og mannlegs skilnings.

Týpólógía er kristin túlkunarhefð sem á uppruna sinn í *Nýja testamentinu*.<sup>98</sup> Hana má sjá á nokkrum stöðum í guðspjöllunum þegar Jesú segist kominn til að uppfylla ýmis tákn og spádóma úr *Gamla testamentinu*, en auk þess bregður henni fyrir í nokkrum *Bréfanna*, sér í lagi bréfum Páls postula. Í Bréfinu til Hebrea, versí 10:1, er að finna eitt helsta kennivaldið sem týpólógían byggir á, þar sem segir: „Lögmálið geymir aðeins skugga hins góða, sem er í vændum, ekki skýra mynd þess.“ Sögur *Gamla testamentisins* eru með öðrum orðum einhverskonar óljós skuggamynd af því sem síðar kemur fram í frásögnum af Jesú.

Á grunni sem þessum reisa margir ritskýrendur miðalda flókin túlkunarkerfi sem miða að því að lesa úr textanum sem fjölbreyttasta merkingu. För Ísraela úr Egyptalandi er þannig túlkuð sem sagnfræðilegur raunveruleiki (bókstaflegur lestur) er stendur sem fyrirboði um frelsun Jesú á mannkyni frá dauðanum (týpólógískur lestur) og einnig tákn um almenna frelsun sálarinnar (trópólógískur, eða siðfræðilegur lestur).<sup>99</sup> Engu að síður er þó deilt um hver skuli vera hinn viðurkenndi lesháttur á *Gamla testamentinu*, hvern beri að leggja mesta áherslu á. Í ritgerðinni „Figura“ greinir Erich Auerbach frá þessum deilum og segir að ágreiningsefnið stafi einkum af því að allegórían ógni sögum *Gamla testamentisins* sem sögulegum veruleika.<sup>100</sup> Líkt og de Man getur um skiptir samband tákna á milli mun meira máli í allegóríu en samband táknmyndar og táknmiðs; á meðan hún er opin fyrir öllum hugsanlegum túlkunarmöguleikum staðfestir hún engu að síður fjarlægð táknsins frá raunveruleikanum. Það dregur óneitanlega verulega úr mikilvægi ritninganna þegar við

<sup>97</sup> Frye, *The Return of Eden*, s. 52.

<sup>98</sup> Enska orðið „typology“ er stundum þýtt sem „formgerðagreining“ á íslensku. Með því að nota aðlögunina „týpólógía“ vonast ég til að fanga betur samhengi hinnar kristilegu túlkunarhefðar.

<sup>99</sup> Barbara K. Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s. 114.

<sup>100</sup> Erich Auerbach, „Figura“, *Scenes from the Drama of European Literature*, þýð. Ralph Manheim (New York: Meridian Books, Inc., 1959), s. 36. Auerbach notar orðið „figura“, sem er latnesk hliðstæða gríska orðsins „typos“ og notuð er jöfnum höndum um sama hlut.

neyðumst til að hafna því sem textinn segir, þess vegna hefur „allegóríska leiðin“ aldrei náð sérstaklega miklum vinsældum.

Týpólógían var séð sem andsvar við þessari „allegórísku leið“; ekki var litið á hana sem hefðbundið stílbragð sem segir eitt en meinar annað heldur var henni ætlað að staðfesta bókstaflegt gildi *Gamla testamentisins*. Það sem gerir týpuna mikilvæga í þessu samhengi er áherslan á sögulegan veruleika hennar, segir Auerbach: „Figura is something real and historical which announces something else that is also real and historical.“<sup>101</sup> Vegna þess að týpan er afmarkaður atburður í sögulegum veruleika skiptir tíminn máli í byggingu hennar. Týpan kemur ávallt á undan því sem kallað er and-týpa, þ.e. Jesú og saga hans, sem felur í sér að fólkið sem ritar sögurnar í ritningum Gyðinga gerir sér ekki grein fyrir því að það er að skrifa eftir ákveðinni formgerð sem síðar á eftir að taka sitt endanlega form í meðförum annarra. Týpan er þess vegna ávallt í fortíð, hún hefur yfir sér áru endalokanna þar sem við lítum aftur til baka og sjáum merkinguna í baksýn, eða eins og Auerbach orðar það: „a great culture had to reach its culmination and indeed to show signs of old age, before an interpretive tradition could produce something on the order of figural prophecy.“<sup>102</sup>

Þrátt fyrir að tíminn sé mikilvægur í þessu samhengi er undarleg togstreita á milli tímans og svokallaðrar tímalausrar heimssýnar, segir Auerbach:

[The] figures are not only tentative; they are also the tentative form of something eternal and timeless; they point not only to the concrete future, but also to something that always has been and always will be; they point to something which is [...] fulfilled in God's providence, which knows no difference of time.<sup>103</sup>

Týpólógískur lestur knýr okkur til að sjá heiminn frá sjónarhóli Guðs sem horfir á veraldarsöguna líkt og við myndum sjá nótnablað. Við sjáum allar nóturnar samtímis án þess að nokkur þeirra komi okkur nauðsynlega fyrir sjónir á undan neinni annarri. Öðru gegnir þegar við hlustum á tónlistina spilaða, þá upplifum við hana eins og við upplifum söguna; allar nóturnar falla í óhagganlega röð hver á eftir annarri.

Það er freistandi að bera týpólógíuna eins og Auerbach lýsir henni saman við togstreituna sem Paul de Man greinir á milli allegoría og sýmbóls í rómantískum skáldskap. Við gætum þá séð hana sem einhverskonar samruna þessara tveggja frásagnarmáta, með

---

<sup>101</sup> Sama, s. 29.

<sup>102</sup> Sama, s. 57.

<sup>103</sup> Sama, s. 59.

áherslu á fjarlægð þeirra frá uppruna sínum og samtímis dularfulla tengingu handan tíma og rúms. Þannig túlkar William Madsen týpólógíu *Paradise Lost* í bókinni *From Shadowy Types to Truth: Studies in Milton's Symbolism*, þar sem hann stillir henni upp gegn platónskri verufræði. Það glittir einna helst í grísku verufræðina þegar Raphael talar við Adam um jörðina sem skugga himnaríkis, segir Madsen, en þar er Milton þó jafnan tvíræður.<sup>104</sup> Þar fáum við eiginlega þau skilaboð að hin platónska heimsmynd eigi eingöngu við um hinn ófallna heim; ef veröldin hefur einhvern tíma fallið að frummyndakenningu Platóns þá gerir hún það alveg áreiðanlega ekki lengur. Vegna þess að týpan vísar áfram á táknið sem ekki er enn komið fram verðum við að sjá merkingu táknsins verða til í fyllingu tímans, eins og Michael útskýrir fyrir Adam:

So law appears imperfect, and but giv'n  
With purpose to resign them in full time  
Up to a better cov'nant, disciplined  
From shadowy types to truth, from flesh to spirit (XII.300–3)

Þessi greining gefur þó ekki rétta mynd af týpólógíunni eins og hún birtist í myndmáli bæði hjá kirkjuféðrunum á miðöldum og seinni tíma skáldum. Fræðin eru jafnan skýrt aðgreind í kenningunni, en þegar við beinum sjónum okkar að sjálfri túlkun fræðimannanna vilja skilin þó oft verða óljós. Hugtök á borð við allegóríu og týpólógíu skarast t.d. mikið hjá kirkjuféðrunum og eru þau oft notuð jöfnum höndum um sömu hlutina.<sup>105</sup> Þetta tók svolitlum breytingum með siðaskiptunum vegna þess að margir guðfræðingar mótmælendatrúarinnar höfðu ímugust á allegóríunni af sömu ástæðum og guðfræðingar miðalda — af því að hún afskrifar *Gamla testamentið* sem skáldskap og ósannindi. Lúter og Kalvín hafna allri annarlegri merkingu textans og boða nær eingöngu bókstaflegan lestur og í Englandi var allegórían fordæmd: „No mode of discourse is more consistently vilified by Reformation authors from Tyndale to Milton than allegory.“<sup>106</sup> Í kjölfarið tóku prestar og skáld að skoða týpur á ekki ólíkan hátt og erkitýpur eru rannsakaðar í dag, sem mynstur keimlíkra formgerða, óháð því í hvaða tímaröð þær koma.

<sup>104</sup> William G. Madsen, *From Shadowy Types to Truth: Studies in Milton's Symbolism* (Lundúnum og New Haven: Yale University Press, 1968), s. 86 og áfram.

<sup>105</sup> Lewalski, *Protestant Poetics*, s. 113–4.

<sup>106</sup> Thomas H. Luxon, *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), s. ix.

Í bókinni *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* greinir Barbara Lewalski þessa þróun hjá helstu trúarskáldum sautjándu aldarinnar í Englandi. Í ljóðum Donne, Herberts og annarra er tíminn ekki lengur eins mikilvæg stærð og hann var á miðöldum; sautjándu aldar maðurinn býr ekki að neinni sérstakri heildarsýn sem Guðs útvalda þjóð bjó ekki yfir, segir Lewalski. Við erum sjálf týpur, engu síður en fólk *Bibliunnar*, hvort sem við lifum þúsund árum fyrir eða eftir Krist, og öll biðum við á sama stað eftir tákniðinu í handan–heiminum. Líf manna er aðeins endurtekið stef í lagi sem Guð virðir fyrir sér á nótnablaði.

Thomas Luxon tekur undir greiningu Lewalski, en bætir því við að þessi áhersla á að staðsetja tákniðið í handan–heiminum geri það að verkum að týpólógían verður að einhverskonar gervi-allegoría: „What distinguishes typology from allegory, then, is not that it is a different mode of representation, but rather a perceived difference in the ontological status of the figures and the things figured.“<sup>107</sup> Fyrst raunveruleikinn sem týpan vísar á er handan veruleikans hlýtur heimurinn eins og við þekkjum hann að vera hreinn skáldskapur á sama hátt og allegoría er skáldskapur. Með því að fjarlægja hinn „raunverulega raunveruleika“ út úr heimssöggunni, segir Luxon, verður týpólógían að einhverskonar leik á milli tákniða sem staðfestir ævinlega fjarlægð tákniðsins: „Typology is the term used [...] to denote an allegorical mode that effectively treats history as God’s fictional representation of the something else that lies outside history.“<sup>108</sup>

Af niðurstöðum Lewalski og Luxon að dæma væri hæpið að leggja týpólógiuna að jöfnu við spennuna sem skapast á milli allegóríks og sýmbólsks frásagnarháttar rómantísku skáldanna. Eftir endurskoðun siðbótarmanna á hugtakinu er spennan milli tíma og tímaleysis nánast horfin, sögulegur veruleiki hefur tapað gildi sínu og and-týpan tilheyrir ekki lengur okkar heimi. Týpólógían hefur í raun, eins og hjá kirkjufeðrunum áður, blandast allegóriunni í meðföllum sautjándu aldar skáldanna; nú er hún eingöngu einhverskonar formgerð sem vísar bæði aftur og fram á aðrar formgerðir. Við getum í því tilliti séð í Enoch, hinum eina réttláta manni sem rís gegn fjöldanum (XI.664–679) sömu höfuðdrætti og í Abdiel þegar hann stendur einn gegn Satan og uppreisnarseggjunum (V.803 og áfram), án þess að miklu máli skipti hvor sé erkitýpa, eða hvor sé „raunverulegur“. Þannig er táknið týpólógiunnar komið út fyrir þann heim sem við þekkjum og veröldin er orðin að einni stórrí allegoría í spádómi Michaels.

---

<sup>107</sup> Sama, s. 44.

<sup>108</sup> Sama, s. 54.

Að lesa týpólógískt myndmál *Paradise Lost* sem staðfestingu þess að Adam öðlist loksins skilning á sköpunarverki Guðs og sjái heiminn frá hans sjónarhóli gengur þvert gegn þeim lærdómi sem draga má af falli Evu þegar hún lætur sannfærast af Satan. Guð Miltons er, sem fyrr segir, ósamræmanlegur manningum og við höfum séð að fallið sjálf hlýst meðal annars af því að Eva gleymir hinni óendanlega stóru gjá sem er á milli skaparans og skepnunnar. Hún gerir ráð fyrir því að stigsmunur sé á manningum og Guði, ekki eðlismunur, þegar hún afræður að bíta í ávöxtinn. Þegar maðurinn þykist sjá heiminn utan frá, frá sjónarhóli Guðs, gerir hann sömu mistök og Eva og gengur að því gefnu að Guð sé loksins búíð að fanga innan rökskilnings mannsins; að maðurinn skilji heiminn eins og skaparinn skilur hann.

Milton gengur þó ekki sjálfur í sína eigin gildru, heldur gerir hann okkur þvert á móti meðvituð um að það sem við lesum er skáldskapur og leyfir okkur ekki að lifa okkur um of inn í síðustu bækur ljóðsins. Þannig hefur ljóðmælandi XI. bók á því að segja frá fyrstu bænum þeirra Adams og Evu og vísar um leið í gríska goðsögu um sama efni:

nor important less

Seemed their petition than when th' ancient pair

In fables old, less ancient yet than these,

Deucalion and chaste Pyrrha [...] (XI.9–12).

Hann lætur að því liggja að sagan af Adam og Evu sé dæmisaga; þó hann segi það ekki berum orðum læðir hann því að lesandanum að sagan sem Milton segir sé hugsanlega aðeins skáldskapur. Í kjölfarið er hann hikandi þegar hann vísar að lúðrinum sem Jesú blæs í til að kveða englana á fund Guðs:

the Son gave signal high

To the bright minister that watched; he blew

His trumpet, heard in Oreb since perhaps

When God descended, and perhaps once more

To sound at general doom (XI.72–76).

Er ljóðmælandi ekki viss um hvaða lúður Jesú blæs í? Hann hefur að minnsta kosti varann á og fer ekki of geyst með fullyrðingar, en við það ítrekar hann ótrausta stöðu sína sem sögumaður.

Síðar, þegar Michael er hálfnaður með spádóminn, nemur hann staðar til að gefa Adam stutta hvíld. Það gerist einmitt þar sem XI. bók lýkur og sú XII. hefst, sem þýðir að lesandinn fær einnig stutta hvíld á milli bóka. Það er líkt og Milton segi við lesandann á sama tíma og Michael segir við Adam: „objects divine / Must needs impair and weary human sense“ (XII.9–10). Þessi orð hafa því einhver firrandi áhrif, ekki ósvipuð og leikrit Hamlets hefur á lesendur *Hamlet*; þau minna lesandann á að hann er að lesa ljóð og taka hann stutta stund út úr atburðarásinni. Þau koma í veg fyrir að við samsömum okkur Adam um of, en minna okkur um leið á að prófraun ljóðsins er ekki enn lokið, við getum ekki enn numið staðar.

Samhliða þessu er athygli okkar beint að getu tungumálsins til að miðla reynslu og að færa upplifun í orð svo aðrir geti notið ágóðans af henni. Þessi spurning er nokkuð þýðingarmikil ef við hugsum til *Bíblunnar* sem skrifuð er á tveimur gerólíkum tungumálum (þremur, ef við teljum með það smáræði sem skrifað er á arameísku). Guð sjálfur mælir á hebresku, en orð Jesú eru á arameísku og birtast okkur flest í grískri „þýðingu“ í guðspjöllunum. Milton las ritninguna á frummálunum, þekkti latneska þýðingu hennar vel, ásamt fleiri en einni enskri þýðingu og hugsaði ekki um boðskap hennar sem tjóðraðan við smáatriði í framsetningunni.<sup>109</sup> Trúin er að sjálfsögðu háð því að tungumálið komi fagnaðarerindinu óskertu til skila, sem gerir glímuna við íróníska birtingarmynd Guðs enn meira aðkallandi.

Það má vel færa rök fyrir því að þungamiðjan í menntun Adams í síðustu bókunum felist í því að gera honum kleift að meðtaka mikilvæga hluta af því sem lífið hefur uppá að bjóða, án þess að lifa heimssöguna alla á enda. Þannig getur hann skilið hvern dag í lífi sínu sem skref í átt að sæluríkinu sem heldur innreið sína á dómsdag og þarf ekki að örvænta þó Paradís sé töpuð í bili. Joseph H. Summers bendir á að ljóðinu getur ekki lokið með hreinni örvæntingu Adams og Evu, vegna þess að það hentar ekki algóðum Guði, þrátt fyrir allt, að skilja svoleiðis við þau.<sup>110</sup> Að sama skapi er óskynsamlegt að láta hið synduga þar ganga út um hlið aldingarðsins fagnandi spádómi Guðs um sigur hins góða yfir því illa — það nægir að benda á fyrrnefnda endurskoðun Bentleys á lokalínunum ljóðsins því til stuðnings.

Af þessum sökum er Milton í mun að mennta Adam, segir Summers: „Milton would allow Adam neither to fall nor to be redeemed in ignorance.“<sup>111</sup> Til að hann geti valið rétt í framtíðinni þarf hann að tileinka sér lágmarksþekkingu á synd og dyggð, þekkingu sem

<sup>109</sup> Mary A. Radzinowicz, „How Milton read the Bible: the case of *Paradise Regained*“, *The Cambridge Companion to Milton*, ritstj. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 209–210.

<sup>110</sup> Joseph H. Summers, „The Final Vision“, *Milton: A Collection of Critical Essays*, ritstj. Louis L. Martz (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), s. 185.

<sup>111</sup> Sama, s. 186.

lesendur tileinka sér með hjálp reynslunnar. Menntun Michaels er þess vegna fólgin í því að gefa Adam kost á að gera mannleg mistök, mistök sem lesendur ættu sjálfir að kannast við:

In the visions, optical or intellectual, Adam is granted the opportunity to make the usual human mistakes. In his responses to those appearances he embraces the false consolations (and despairs) of philosophy, and the false or mistaken conclusion of religion; and then, through angelic guidance, he is led to recognize their falseness.<sup>112</sup>

Með því að sjá sögur sem lesendur þekkja úr *Bíbliunni* og læra að túlka þær rétt færast Adam nær okkur og verður mannlegri. Hann hefur auðvitað ekki þurft á trúnni að halda hingað til, Guð og englarnir eru jafn raunverulegir fyrir honum og skepnurnar; þeir tala allir við hann augliti til auglitis. Þegar Michael skiptir allt í einu um frásagnarhátt í XII. bók hættir Adam að treysta því að það eitt sé til sem hann sjái með berum augum (sem er að sjálfsgöðu írónískt í ljósi þess að hann sér ekki lengur heldur hlustar á spádóminn), hann lærir að trúna þegar hann heyrir fagnaðarerindið í endursögn. Það gerist um leið og Adam lærir að túlka týpólógíu sýnanna, þ.e. að skilja bæði „efnislega“ og andlega merkingu þeirra.

„Jákvæðar“ lestrarleiðir á borð við þessa gera jafnan ráð fyrir því að írónía hjá sögumanni og persónum ljóðsins sé horfin þegar Michael ræðir við Adam — að merkingin sé orðin stöðug á ný. Þær kveða einnig á um að bjartsýni, samræmi í byggingu og gildi bókanna til kennslu dugi kannski ekki til að vekja upp áhuga lesandans (því þessu mætti öllu koma til skila á áhugaverðari hátt). Þrátt fyrir það getum við ekki litið framhjá því að menntun Adams virðist umfram allt til þess fallin að færa hann aftur frá bókstaflegum skilningi á heiminum til táknræns, eða eins og George Miller orðar það, að öðlast andlega heimssýn englanna.<sup>113</sup> Honum er kennt að oft sé flagð undir fögru skinni, að efnisheimurinn sé óáreiðanlegur og honum sé ekki treystandi, en vegna þess að viðfangsefnið sé núna hinn sögulegi tími verður frásagnarhátturinn að vera með þessu móti, laus við skraut og stórbrotinn stíl.<sup>114</sup> Umfjöllunarefnið neyðir Milton til að fara þessa leið, því þegar ljóðið færast inni sögulegan tíma hefur það minna frelsi til tjáningar, segir Miller: „The poem has narrowed down to the specific and the historical.“<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Sama, s. 186–7.

<sup>113</sup> George Miller, „Archetype and History: Narrative Technique in *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Modern Language Studies*, s. 12–21, 3/1983, hér s. 14.

<sup>114</sup> Sama, s. 14.

<sup>115</sup> Sama, s. 14.

Þessi túlkun er rétt, en hún er einnig röng, alveg eins og ólíkar túlkanir C. S. Lewis og William Empson á Guði Miltons eru báðar réttar og rangar samtímis. Það stafar, sem fyrr, af íróniú textans, sem leyfir báðar túlkunarleiðir samtímis svo hvorug getur í raun hrakið hina á sannfærandi hátt; hvorug leiðin virðist vera stöðug (e. *stable*) og áreiðanleg. Milton býður beinlínis upp á „jákvæðan“ lestur með því að setja biblíusögurnar fram á látlausan hátt, líkt og aðalatriðið sé að merkingin komist til skila, á kostnað fegurðarinnar, eins og Addison segir: „the Author has been so attentive to his Divinity, that he has neglected his Poetry.“<sup>116</sup> Hann býður okkur jafnvel að skoða látlausan stíl bókanna sem annaðhvort vísitandi bragð til að sannfæra lesendur um óskeikulan sannleika þessara lína, eða þá að segja sem svo að skáldinu hafi hreinlega reynst um megn að setja einlægan sannleika fram í rismiklu ljóðmáli. Jafnvel verjendur Miltons spyrja hvers virði afrek þessara bóka sé ef valið stendur á milli fegurðar og sannleikans, og getur sú spurning rist nokkuð djúpt, segir Summers: „There is always the further question of whether the aim was worth achieving. The answer to that [...] depends upon what we ask of poetry and what we desire in life.“<sup>117</sup>

Valið stendur því, eins og fyrr segir, á milli tilþrifalausss stíls sem er einlægur og nauðsynleg byggingareining í ljóðinu, eða tilþrifalausss stíls sem skemmir í ofanálag heildarbyggingu ljóðsins. Eins og þegar hefur verið sagt gerir hvorugur valkosturinn raunverulega ráð fyrir því að Milton takist ætlunarverk sitt — að segja sannleikann og gera það fallega — og báðir fela í sér þá túlkun að Michael sé óumflýjanlega einlægur vegna þess að skilaboð Michaels séu svo mikilvæg. Þessi niðurstaða er, eins og áður hefur verið vikið að, rökrétt afleiðing þess lesturs sem eignar Satan íróniú og Guði einlægni, lestur sem sér í þessum tveimur bókum endanlega úrlausn flækjunnar. Í umfjöllun um síðustu bækur *Paradise Lost* er þó gott að hafa orð Barböru Lewalski í huga þegar hún segir að það sé alltaf varasamt að skrifa illskiljanlega hluti í skáldskap Miltons á vanhæfni hans til að reiða verkið nægilega vel af hendi, eða ætla að hann skrifi eins og hann skrifar til að forðast erfiðið sem fylgir því að yrkja vel.<sup>118</sup>

Með varnaðarorð hennar í huga má taka upp þráðinn hjá Lewis, þar sem hann segir að bækur XI og XII séu ekki eins heillandi og hinar fyrri. Í stað þess þó að stilla formfegurð og sýmbólsku samhengi þessara bóka gegn fullyrðingu Lewis getum við steipt þeim saman og litið á hrörnun í hinum Miltonska stíl sem hluta í ætlunarverki hans. Það er, þrátt fyrir allt, eitthvað til í athugasemd Lewis, þessar bækur *eru* minna spennandi; líflegasta persónan er

<sup>116</sup> Addison, *The Spectator*, s. 192.

<sup>117</sup> Summers, „The Final Vision“, s. 184.

<sup>118</sup> Barbara K. Lewalski, „Structure and Symbolism of Vision in Michael’s Prophecy, *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Philological Quarterly*, s. 25–35, 1/1963, hér s. 25.



horfin og stíll ljóðsins hefur klárlega breyst. Það getum við séð ef við lítum í bók Christopher Ricks, *Milton's Grand Style*, þar sem hann fer vandlega yfir þá þætti í stíl Miltons sem einkenna *Paradise Lost*, það sem kalla má sér-Miltonskt og lesendur hrifast hvað mest af. Þar má nefna sérkennilegt orðalag, frumlegar líkingar, óvenju listilegt *enjambement* og þannig mætti lengi telja. Þegar við lítum á dæmin sem Ricks notar máli sínu til stuðnings tókum við eftir því að hinn Miltonski stíll er nær allur falinn í fyrstu tíu bókum ljóðsins — aðeins sárafá dæmi er að finna í þeim síðustu. Það sem eftir er af Miltonska stílnum verkar jafnvel nokkuð máttleysislega á okkur og bliknar í samanburði við samskonar dæmi í fyrri bókunum.

Ágætt sýnishorn um slík áhrif er að finna í hinum epíska „katalóg“, eða upptalningu, þar sem hann þylur upp fyrir okkur hvaða glæsilegu ríkidæmi Adam og Michael geta séð þaðan sem þeir standa og ræða saman:

from the destined walls  
Of Cambalu, seat of Cathaian Can,  
And Samarkand by Oxus, Temir's throne,  
To Paquin of Sinaean kings, and thence  
To Agra and Lahore of Great Mogul,  
Down to the golden Chersonese, or where  
The Persian in Ecbatan sat, or since  
In Hispahan, or where the Russian ksar  
In Moscow, or the sultan in Bizance,  
Turkéstan-born; nor could his eye not ken  
Th' empire of Negus to his utmost port  
Ercoco and the less maritime kings  
Mombaza, and Quiloa, and Melind,  
And Sofala thought Ophir, to the realm  
Of Congo, and Angola fardest south (XI.387–401)

Þannig heldur listinn lengi áfram, ríkidæmi, konungsveldi og glæsilegar borgir eru taldar fram, mest úr austrænum og „dularfullum“ löndum, sem krefjast ítarlegra neðanmálgreina ef við viljum vera fyllilega með á nótunum. Upptalningin er svo löng og einsleit að hún bendir til þess að lesendum sé ekki ætlað að þekkja þessi fyrirbæri heldur nægi að þau vekji með okkur tilfinningu mergðar og mikils umfangs spillingarinnar sem sagan á eftir að bera í skauti sér.

Stanley Fish les í þessum línunum vísbendingu Miltons um að lesandinn sé búinn að yfirstíga þá hættu sem heillandi ræðulist hefur í för með sér: „The excess [...] is obvious, indeed Asiatic, so much so that the reader is able to see the falseness beneath the glitter long before it is exposed formally by the deliberate anti-climax of ‘but to nobler sights’.“<sup>119</sup> Þetta er til marks um að stíll ljóðsins sé hættur að þjóna því hlutverki að mennta lesandann, hann sé nú búinn að „læra á ljóðið“. Af því má ráða að írónía Miltons sé orðin stöðug; þegar við komum auga á merkinguna þá sé hún algerlega föst og áreiðanleg, hún sé farin að vinna okkur í hag: „The reader is the master of the irony, not its victim.“<sup>120</sup>

Eins og sýnt hefur verið fram á bendir írónía Miltons til þess að hann réttlæti Guð ekki með því að skorða hann af innan rökhyggjunnar, heldur með því að sýna hann eins ítarlega og unnt er í sinni ósamræmanlegu mynd. Ef við lesum bækur XI og XII að hætti Fish og lítum svo á að lesandinn hafi yfirstigið hlutskipti mannsins hljótum við að gera ráð fyrir að ljóðmælanda hafi tekist að njörva Guð niður og færa okkur hann í skiljanlegu formi. Við myndum þá taka því sem gefnu að ljóðmælandi hafi fundið orsök allra okkar meina í óhlýðni Adams og Evu, sem bindur jafnframt enda á flækju ljóðsins. Ef betur er að gáð reynist þessi lestur þó ekki fullnægjandi af þeirri einföldu ástæðu að Guð er enn jafn írónískur, hann er enn jafn órökréttur og knýr Adam enn til að spyrja hvers vegna heimurinn sé ekki rökréttari en hann er. Auk þess er lærdómur Adams ekki markvissari en svo að hann furðar sig enn á „bókstaflegum“ aukaatriðum í spádómi Michaels og sýnir lítil merki um að hafa leyst gátuna um Guð.

Þetta er greinilegt þegar við lesum um viðbrögð Guðs við óhlýðni mannsins, er hann „vitnar“ í fyrstu Mósebók og segir:

O sons, like one of us man is become  
To know both good and evil [...]  
[...] Lest therefore his now bolder hand  
Reach also of the Tree of Life, and eat,  
And live for ever, dream at least to live  
For ever, to remove him I decree (XI.84–96)

Hann mælir til sona sinna í fleirtölu, sem eru væntanlega englarnir auk Jesú, og segir þá þekkja mun góðs og ills. Það felur í sér nokkuð háðslega íróníu vegna þess að englarnir skilja

<sup>119</sup> Fish, *Surprised by Sin*, s. 301.

<sup>120</sup> Sama, s. 304.

ekki einu sinni þegar þeim er sagt ósatt: „neither man nor angel can discern / Hypocrisy, the only evil that walks / Invisible, except to God alone“ (III.682–4). Að skilja íróníu — að átta sig á því þegar maður segir eitt en meinar annað — er fylgifyskur syndafallsins, sem englarnir ættu ekki að taka þátt í, nema þetta sé vísbending um að englarnir falli með mönnunum.

Í öðru lagi er stórskrýtið að Guð skuli óttast að Adam og Eva eti af lífsins tré, þar sem hann veit upp á hárf hver framvindan á eftir að vera. Við höfum hér sama vandamál og í þriðju bók þar sem Guð þykist eiga á hættu að falla fyrir hendi Satans og hyski hans, og verðum annað hvort að gefa okkur að Guð sé ekki almáttugur, eða þá að hann meini ekki það sem hann segir, þ.e. að hann sé írónískur. Í kjölfarið felur hann Michael það verkefni að reka mennina úr aldingarðinum og biður hann að taka með sér flokk af varð-englum „til öryggis“, ef Satan skyldi ætla sér að trufla sendiferðina:

this my behest have thou in charge,  
Take to thee from among the Cherubim  
Thy choice of flaming warriors, lest the Fiend,  
Or in behalf of man, or to invade  
Vacant possession, some new trouble raise (XI.99–103)

Hér getur að líta hluta úr línu („Or in behalf of man“) sem Bentley vakti athygli á vegna þess að það er óhugsandi að Satan skuli ætla sér að vinna í þágu mannsins. Hér er þó fleira undarlegt. Vera má að lesendur hafi verið í vafa um alvald Guðs í bókum I og II, en sá efi hefur hægt og rólega horfið þegar við fylgjumst með vilja Guðs rætast á kostnað sjálfstæðis Satans. Þess vegna eru orð hans enn írónísk þegar hann lætur sem hann viti ekki hvað Satan hyggst fyrir, og hvort hann eigi möguleika á að hindra Michael í verkefni sínu. Rökhbyggjan segir okkur enn að hafna orðum Guðs því við sjáum á samhenginu að hann getur ekki meint það sem hann segir; við vitum mæta vel að hann hefur fulla vitneskju um hvort Satan trufla sendiferðina, eða hvort hann hafi það yfir höfuð í hyggju (það bendir ekkert til þess að Satan viti einu sinni af henni).

Menntun Adams á, sem fyrr segir, að veita honum „summu allrar visku“ með því að leiða hann úr fáfræði til þekkingar á vegum Guðs. Árangur hans mælist í því hversu vel honum tekst að rýna framhjá bókstaflegri merkingu hlutanna og öðlast „andlegan“ skilning á því sem fyrir augu/eyru ber. Fullur bjartsýni segir hann til dæmis við Evu, áður en engillinn hefur máls á erindi sínu, að búast við góðum tíðindum: „Eve, now expect great tidings, which perhaps / Of us will soon determine, or impose / New laws to be observed“ (XI.226–8). Hálf-

tímalæg írónía Miltons nýtur sín í dæmum sem þessum, þar sem við vitum hvað framtíðin ber í skauti sér, en ekki hinn „innbyggði“ lesandi (sem þó er ekki til). Adam og Eva fá vissulega ný lög og fagnaðarerindi, en þau eru allt öðruvísi en þau grunar.

Þegar hlutir sem þessir eru leiðréttir fyrir honum virðist viskan aukast til jafns; hann lærir að hafna þeim skoðunum sem hann hefur haft og taka í staðinn við nýjum. Hann lærir þó ekki að skilja Guð, þeir tveir eru ekki búnir að finna neinn „sameiginlegan grundvöll“ þar sem bilið á milli skapara og manns er brúað. Hann sýnir miklu heldur fram á getuleysi sitt til þess að hugsa út fyrir þann ramma sem mönnunum er skapaður. Þegar hann sér Nóa og fjölskyldu hans með dýrin öll í örkinni túlkar hann dvöl þeirra „óvart“ á týpólógískan hátt sem eyðimerkurdvöl og áttar sig strax á hættunni; þau munu öll svelta: „those few escaped / Famine and anguish will at last consume, / Wand'ring that wat'ry desert“ (XI.777–9). Með einföldum rökum kemst hann eðlilega að því að ekki er hægt að sigla til eilífðarnóns án þess að komast í land til að fá birgðir. Hann lærir í framhaldinu hvernig þau bjargast, þvert gegn öllum líkum, fyrir tilstuðlan Guðs.

Í XII. bók, þegar Adam hefur lært að skilja andlegu hlið þessara atburða beitir hann þó engu minni rökhyggju, sem kemur fram í spaugilegum tilsvörum á borð við athugasemd hans um Babels-turninn:

Wretched man! what food

Will he convey up thither to sustain

Himself and his rash army, where thin air

Above the clouds will pine his entrails gross,

And famish him of breath, if not of bread? (XII.74–8)

Villa Nimrods felst ekki aðeins í misskilningi á fyrirskipun Guðs um að ná yfirráðum yfir dýrum jarðarinnar, segir Adam, heldur skilur hann ekki hvernig maðurinn hugsar sér að færa mat svona hátt upp; herinn hljóti að svelta. Niðurstaða Adams er ef til vill rétt; það þyrfti að gera ráð fyrir einhverjum matarbirgðum ef menn ætluðu sér að fara svo hátt sem í himnaríki. Í því liggur þó vandi Adams; þegar hann hlustar á rök Evu fyrir fallið, um að betra sé að vinna sitt í hvoru lagi til að ná auknum árangri í garðræktinni, lætur hann sannfærast af rökhyggjunni, rétt eins og Eva þegar hún bitur í ávöxtinn. Hér hefur hann ekki yfirstigið rökhyggjuna heldur tekur hann strax að meta tæknilegar hliðar á hinu mikla verkefni Nimrods.

Loks, þegar Michael hefur lokið máli sínu, fer Adam með sína hinstu ræðu og furðar sig á því hversu snöggur engillinn var að segja svo langa sögu: „How soon hath thy prediction, seer blest, / Measured this transient world, the race of time, / Till time stand fixed“ (XII.553–5). Við áttum okkur á því að Adam mun ekki losa sig við sína mannlegu rökhugsun í stað einhverrar guðlegrar þekkingar, líkt og „jákvæður“ lestur þessara bóka felur í sér. Guð hættir ekki að vera honum óskiljanlegur, heldur viðurkennir Adam einungis að stundum dugi mannlegur skilningur ekki til; í sumum tilfellum mun mikið áorkast af litlu efni, sá veiki sigra hinn sterka og að mikill sigur geti verið í þjáningunni. Hann viðurkennir með öðrum orðum að það sem hann hugsar og segir, sem fyrir honum virðist vera hið eina rétta í dag, þarf ekki endilega að vera það á morgun; hið óútreiknanlega getur líka gerst.

Þegar Adam og Michael ganga niður af hæðinni þar sem þeir hafa rætt saman staðfestir Adam að hann sé í grundvallaratriðum óbreyttur. Hann vekur Evu, sem segir honum að mæla ekki orð — hana hafi dreymt hvað fór þeim á milli og viti allt sem vita þarf. Hún sýnir okkur þó að hún er ekki alveg með allan sannleikann á hreinu, heldur hefur hún aðeins fengið aðalatriðin í megindráttum:

thou to me

Art all things under heav'n, all places thou,  
Who for my wilful crime art banished hence.  
This further consolation yet secure  
I carry hence; though all by me is lost,  
Such favour I unworthy am vouchsafed,  
By me the Promised Seed shall all restore (XII.617–23)

Adam er ekki burt rekinn fyrir hennar glæp, heldur sinn eigin. Það er ekki allt tapað Evu vegna, eins og Michael hefur sýnt fram á í löngu máli, og það er ekki fyrir hennar krafta sem afkvæmi þeirra mun bjarga hinum guðhræddu. Adam veit að þetta er ekki nákvæmlega rétt hjá henni, en líkt og í aldingarðinum, þar sem Eva vildi skipta liði, leyfir hann henni samt að hafa síðasta orðið. Við erum næstum komin á byrjunarreit aftur. Hin fullkomna sameining góðs og illis hefur ekki átt sér stað og ósamræmið á milli orðs Guðs og veruleikans er enn jafn djúpstætt vandamál og þegar við sáum Adam fyrst opna augun. Okkur skilst á lokaorðum ljóðsins að vandamál heimsins eru ekki öll tilkomin af manna völdum — sum þeirra, ef til vill þau sem erfiðust eru viðureignar, voru til áður en bitið var í hinn örlagaríka ávöxt.

Við verðum að taka með fyrirvara þeim túlkunarleiðum sem þróast hafa á síðustu árum og áratugum vegna þess að þær gefa íróni Miltons ekki nægan gaum. Í báðum túlkunarleiðum felst sú skoðun að Michael knýi fram farsælan endi með spádómi sínum, en þær greinir á um hvort hinn farsæli endir séu mistök í formgerð eða ill nauðsyn. Hin „jákvæða“ lestrarleið, sem meira hefur borði á síðustu ár, sér týpólógíuna sem sameiningartæki, líkt og hún dragi saman orð Guðs og merkingu þess og leysi flækju ljóðsins. Við nánari athugun sjáum við þó að týpólógískt myndmál í bókum XI og XII skapar, ásamt öðrum þáttum, ferringaráhrif sem grafa undan „einlægni“ textans. Jafnframt því tókum við eftir að Adam lærir ekki eins mikið og Michael vill vera láta, þ.e. hann lærir ekki að skilja hinn óskiljanlega Guð heldur gengst hann miklu fremur við mannlegu hlutskipti sínu. Það skýrir hvers vegna Adam og Eva ganga úr garðinum hægum og ráfandi skrefum; þau skilja, ólíkt Satan, að þau munu ekki brúa bilið á milli mannsins og skapara síns. Þó Adam hafi fengið alla sína ævi í einum skammti er hann órólegur, því þrátt fyrir að Guð hafi ef til vill sagt honum satt, þá getur hann með engu móti vitað *hvernig* það er satt; til þess verður hann, eins og lesandinn, að bíða og sjá.

## 6. „*Full of doubt I stand ...*“: Eftirmáli

Með því að beina sjónum okkar að íróníu og mótsagnakenndum ræðum Guðs höfum við séð hvernig Milton leikur á væntingar lesandans og lætur hann komast að því af eigin raun hversu illsamræmanlegur skaparinn er mannlegum skilningi. Þegar hann stillir upp andstæðum skrautlegrar og fagurrar retóríkur varpar hann ekki aðeins ljósi á tælingarmátt hins illa, heldur kemur hann einnig upp um tilhneigingu lesandans til að trúa orðum Guðs í blindni. Við göngum út frá því að hann „eigi“ að segja satt, einungis vegna þess að hann er góður Guð. Málið er þó ekki svo einfalt, eins og sýnt hefur verið fram á, vegna þess að skaparinn lætur okkur sífellt vera á varðbergi þegar hann segir eitt og meinar annað, og við erum knúin til að endurmeta afstöðu okkar til sannleikans — hvernig vitum við að Guð segir satt, hvernig komumst við að sannleikanum?

Um miðbik ljóðsins, þegar sagan færist inn í aldingarðinn Eden, gætir aukinnar áherslu á íróníu sem snýr að orðsifjafræði, þar sem breytileg merking tungumáls *Paradise Lost* er dregin fram og við fáum sterka tilfinningu fyrir hrörnun í tungumálinu. Kunnugleg orð, hlaðin síðferðislegri merkingu, eru notuð í sinni upprunalegu „saklausu“ mynd og tíminn verður að mikilvægum þætti í íróníu ljóðsins. Við tökum eftir að tungumál *Paradise Lost* verður ekki síður fyrir ágangi tímans en við, það er einnig syndugt og tortryggilegt. Svo skilur á milli fallinna engla og manna að hinir fyrrnefndu gera sér ekki grein fyrir, eða neita að gera sér grein fyrir, því að það sem hugsað og sagt er í dag á ekki endilega við á morgun. Satan veit ekki til þess að hann hafi nokkurn tíma verið öðruvísi en hann er, hann lifir í eilífu nú sem dregur hann í gegnum eilífa hrörnun, ævarandi fall. Adam segir, næstum eins og til að svara Satan, að enginn geti vitað sinn eigin uppruna, að maðurinn hljóti að vita meira í dag en í gær. Hann hefur hæfileikann til að bera kennsl á tímalægu íróníuna sem gegnir lykilhlutverki í sáluhjálpi hans.

Í bókum XI og XII er skilningur bæði Adams og lesandans á guðdómnum tekinn til reynslu, þar sem okkur er flutt fagnaðarerindi írónísks Guðs af óáreiðanlegum sögumanni og ljóðmælanda sem einnig er tortryggilegur. Á meðan þetta á sér stað hrörnar stíll Miltons í ofanálag, eins og sjálf ljóðið fylgi efninu eftir í fallinu og við erum, með týpólógísku myndmáli, minnt á að það sem við lesum er umfram allt skáldskapur, jafnvel ein stór allegoría. Sögulegur veruleiki okkar verður að einu stóru tákni sem vísar á einhvern raunveruleika utan þessa heims. Þegar sannleikurinn skín skærast þverr traust okkar á textann hröðum skrefum. Við stöndum upp að lestri loknum jafn óviss um það sem á fyrir okkur að

liggja og þau Adam og Eva eru þar sem þau ganga út um hliðið á aldingarðinum. Óæfð og óundirbúin verðum við, rétt eins og fyrstu forfeður okkar, að skera sjálf úr um hvar sannleikann sé að finna og hvar við búum okkur næturstað. Þegar við höfum fengið spádóm Guðs erum við engu fróðari um tilhögun framtíðarinnar, nær væri að segja að við værum skrefi nær um hvernig framtíðin er ekki, því við vitum að Guð meinar ávallt eitthvað meira en aðeins það sem hann segir.



## Heimildir

- Abrams, M. H., „Five Types of *Lycidas*“, *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, ritstj. C. A. Patrides (Columbia: University of Missouri Press, 1983).
- Addison, Joseph, *The Spectator: Volume V*, ritstj. G. Gregory Smith (Lundúnum: J. M. Dent & Co., 1898).
- Auerbach, Erich, „Figura“, *Scenes from the Drama of European Literature*, þýð. Ralph Manheim (New York: Meridian Books, Inc., 1959).
- Baudelaire, Charles, „De l'Essence du Rire et Généralement du Comique dans les Arts Plastiques“, *Œuvres complètes II*, ritstj. Claude Pichois (París: Gallimard, 1976).
- Bentley, Richard, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972).
- Biblían, Heilög ritning, Gamla testamentið og Nýja testamentið* (Reykjavík: Hið íslenska biblíufélag, 1981).
- Bloom, Harold, „Milton and his Precursors“, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).
- \_\_\_\_\_, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Riverhead Books, 1995).
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony* (Chicago og Lundúnum: The University of Chicago Press, 1975).
- Burke, Kenneth, „Four Master Tropes“, *The Kenyon Review*, s. 421–438, 4/1941.
- Daiches, David, *Milton* (Lundúnum: Hutchinson University Library, 1961).
- Danielson, Dennis R., „*Imago Dei*, „Filial Freedom“, and Miltonic Theodicy“, *ELH*, s. 670–681, 4/1980.
- de Man, Paul, „The Rhetoric of Temporality“, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Lundúnum og New York: Routledge, 1989).
- Eliot, T. S., „The Metaphysical Poets“, *Selected Prose of T. S. Eliot*, ritstj. Frank Kermode (Lundúnum: Faber and Faber Limited, 1975).

- Empson, William, *Milton's God* (Lundúnum: Chatto & Windus, 1961).
- Fish, Stanley E., *Surprised by Sin* (Berkeley, Los Angeles og Lundúnum: University of California Press, 1971 [1967]).
- Fowler, Alistair, „Introduction“, *Paradise Lost*, ritstj. Alistair Fowler (Lundúnum og New York: Longman, 1998).
- Fry, Northrop og Macpherson, Jay, *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture* (Buffalo, Lundúnum og Toronto: University of Toronto Press, 2004).
- \_\_\_\_\_, *The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics* (Buffalo og Toronto: University of Toronto Press, 1965).
- \_\_\_\_\_, „The Typology of *Paradise Regained*“, *Modern Philology*, s. 227–238, 4/1956.
- \_\_\_\_\_, *T. S. Eliot* (Edinborg: Oliver & Boyd, 1963).
- Greenblatt, Stephen, *The Norton Anthology of English Literature 1*, 8. útg., aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 2006).
- Hartman, Geoffrey, „Milton's Counterplot“, *EHL*, s. 1–12, 1/1958.
- Johnson, Samuel, *The Lives of the English Poets*, ritstj. S. C. Roberts (Glasgow og Lundúnum: Collins, 1963 [1779]).
- Kott, Jan, *Shakespeare á meðal vor*, þýð. Helgi Hálfðanarson (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2009).
- Leonard, John, „Language and knowledge in *Paradise Lost*“, *The Cambridge Companion to Milton*, ritstj. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Lewalski, Barbara K., *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
- \_\_\_\_\_, „Structure and Symbolism of Vision in Michael's Prophecy, *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Philological Quarterly*, s. 25–35, 1/1963.
- Lewis, C. S., *A Preface to Paradise Lost* (Lundúnum: Oxford University Press, 1960 [1942]).
- Luxon, Thomas H., *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

- Madsen, William G., *From Shadowy Types to Truth: Studies in Milton's Symbolism* (Lundúnum og New Haven: Yale University Press, 1968).
- Miller, George, „Archetype and History: Narrative Technique in *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Modern Language Studies*, s. 12–21, 3/1983.
- Miller, J. Maxwell, „In the „Image“ and „Likeness“ of God“, *Journal of Biblical Literature*, s. 289–304, 3/1972.
- Milton, John, *Milton: Poetical Works*, ritstj. Douglas Bush (Lundúnum: Oxford University Press, 1970 [1966]).
- Newton, Thomas, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972).
- Pecheux, Mother Mary C., „Abraham, Adam and the Theme of Exile in *Paradise Lost*“, *PMLA*, s. 365–71, 4/1965.
- \_\_\_\_\_, „The Concept of the Second Eve in *Paradise Lost*“, *PMLA*, s. 359–366, 4/1960.
- \_\_\_\_\_, „The Second Adam and the Church in *Paradise Lost*“, *ELH*, s. 173–87, 2/1967.
- Power, William L., „Imago Dei – Imitatio Dei“, *International Journal for Philosophy of Religion*, s. 131–141, 3/1997.
- Radzinowicz, Mary A., „How Milton read the Bible: the case of *Paradise Regained*“, *The Cambridge Companion to Milton*, ritstj. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Ransom, John C., „A Poem Nearly Anonymous“, *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, ritstj. C. A. Patrides (Columbia: University of Missouri Press, 1983).
- Ricks, Christopher, *Milton's Grand Style* (Lundúnum: Oxford og New York: Oxford University Press, 1972 [1963]).
- Rumrich, John P., *Milton Unbound: Controversy and Reinterpretation* (Cambridge og New York: Cambridge University Press, 1996).
- Sasek, Lawrence A., „The Drama of *Paradise Lost*, Books XI and XII“, *Modern Essays in Criticism*, ritstj. Arthur E. Barker (New York: Oxford University Press, 1965).

- Shakespeare, William, *The Norton Shakespeare*, aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 1997 [1986]).
- Shawcross, John T., „Introduction“, *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, ritstj. John T. Shawcross, í ritröðinni *The Critical Heritage* (Boston og Lundúnum: Routledge & Kegan Paul, 1972).
- Silver, Victoria, *Imperfect Sense: The Predicament of Milton's Irony* (Princeton: Princeton University Press, 2001).
- Stein, Arnold, *Answerable Style: Essays on Paradise Lost* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1953).
- Summers, Joseph H., „The Final Vision“, *Milton: A Collection of Critical Essays*, ritstj. Louis L. Martz (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966).
- Tayler, Edward W., „Lycidas in Christian Time“, *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, ritstj. C. A. Patrides (Columbia: University of Missouri Press, 1983).
- The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments* (King James Version) (New York og Scarborough: Meridian, 1974).
- Tillyard, E. M. W., *Milton* (Lundúnum: Chatto and Windus, 1949).
- Waddington, Raymond B., „The Death of Adam: Vision and Voice in Books XI and XII of *Paradise Lost*“, *Modern Philology*, s. 9–21, 1/1972.
- Waldock, A. P. A., *Paradise Lost and its Critics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962).
- Weathers, Winston, „Paradise Lost“ as Archetypal Myth“, *College English*, s. 261–4, 5/1953.
- Wilson, A. N., *The Life of John Milton* (Oxford: Oxford University Press, 1983).
- Wordsworth, William, „A slumber did my spirit seal“, *The Norton Anthology of English Literature* 2, 8. útg., aðalritstj. Stephen Greenblatt (Lundúnum og New York: W. W. Norton & Company, 2006).