



AGORA

Institutblad for Klassisk Arkæologi og Oldtid og Middelalder

1

1997

JANUAR

Indhold:

| | |
|--|----|
| Redaktionelt forord | 1 |
| Meddelelser fra institutterne..... | 2 |
| <i>Alt andet</i> | |
| Søren Sørensen, <i>Charles Du-Fresnoy, De Arte Graphica</i> | 3 |
| Connie Møller, <i>Guden i havet. (Anmeldelse)</i> | 22 |
| Giuseppe Torresin, <i>Ekskurser om metode: Om indlevelsen</i> | 23 |
| Bodil Due, <i>Mod Andokides for Blasfemi (fortsat)</i> | 31 |
| C. Gertz Bech, K. Jacobsen, L. Vestergaard, <i>Odysseus og Kyklopen</i> - frit efter Homer..... | 41 |

Under rubrikken Meddelelser fra Institut fra Oldtids- og Middelalderforskning og Institut for Klassisk Arkæologi bringes informationer om institutternes aktiviteter og undervisning. Kun når de er underskrevet med navn ledsaget af funktion i de pågældende organer, har disse meddelelser officiel karakter.

Alle øvrige indlæg dækker udelukkende underskriverens/underskrivernes personlige mening.

ISSN 0106 - 2913

AGORA. Institut for klassisk arkæologi og Institut for Oldtids- og Middelalderforskning, Aarhus Universitet. Red.: Institut for Oldtids- og Middelalderf., Nordre Ringgade, bygn. 415, 8000 Århus C. Tlf. 89 42 20 52.

Redaktion: Søren Sørensen, Giuseppe Torresin, Connie Møller, Ittai Gradel, Dorthe Nissen, Kristine Jacobsen, Anne Mette Lauritsen og Erik Kristensen.

Redaktionen ønsker at takke Annette Hoffbeck og Jytte Bisgaard Møller fra det hum. fakultets trykkeri for deres hjælp til fremstillingen af Agora.

Redaktionelt forord

Den første del af den latinske tekst af Du Fresnoy og Søren Sørensens introduktion og oversættelse vil blive fuldstændiggjort i næste nummer af Agora. Vi håber at denne tekst vil interessere arkæologer og kunsthistorikere. Så stor en opmærksomhed er i disse tider rettet mod oldtidens retoriske og æstetiske teorier og deres eftervirkning efter Renæssancen, at mange filologer føler sig forpligtet til at oversætte og kommentere tekster på de klassiske sprog som ellers ikke ville være tiulgængelige i Danmark for alle der **skulle** være interesserede.

Dette nummer byder endvidere på kommentaren til Ps.Lysias' tale mod Andokides af Bodil Due (selve talen i oversættelse var i Agora 1996-6 s.19 ff.), en anmeldelse af Connie Møller og et indlæg i serien ekskurser om metode af G. Torresin.

Agora håber at diskussionen om metode i vores fag fortsættes.

Illustrationen på forsiden er fra den venetianske udgave af Aesopus, 1491. Udgiveren var Manfredus de Bonellis de Monteferrato de Sustrevo, men xylographen synes at være den samme som senere lavede illustrationer til Polyphilos, Aldus' mest berømte udgivelse i 1499. Ulven bemærker den fede hunds halsbånd.(Corpus Fab. Aesop. 226.-H.-H.)

Til sidst vil redaktionen gøre vores læsere opmærksom på at vi konjugere det antikke med det moderneste: som man kan læse i Meddelelsernes afsnit er antikmuseet på nettet og straks følger andre dele af vores aktivitet efter, inklusiv Agora!

I det sidste nummer af Agora var der følgende fejl: s. 4 Man taler om Bodil Dues oversættelse af Andokides *De mysteriis*, mens det drejer sig om oversættelse af Ps.-Lysias *Mod Andokides*.

På s. 15 skal det være : Nock, Conversion i stedet for Noack, Convection. Undskyld!

Det næste nummer af Agora har form af mindeskrift til Holger Friis Johansen.

DEADLINE
for næste nummer:
MANDAG
7. APRIL

Meddelelser fra institutterne

Nyt fra Antikmuseet

Åbningstider

Museet har fået nye åbningstider: mandag og torsdag fra 12-16. Der vil så vidt muligt ikke blive lagt undervisning i denne periode i undervisningslokalet i museet for at imødekomme ønsket fra gruppebesøgende, der herefter henvises til at booke deres besøg de nævnte to eftermiddage. Museet er dog stadig åbent for almindeligt besøg af enkeltpersoner og tegnehold i instituttets normale åbningstid fra 8:30 til 16:00 alle ugens hverdage.

Antikmuseet på nettet

Museet har nu fået sin egen *home page*. Den finde på adressen

<http://www.aau.dk/dk/tilknyt/antik/antikmus.htm>

Siden er under opbygning. Her findes allerede en række praktiske og andre oplysninger om museet, ligesom der er mange nyttige *links* til klassisk arkæologi på nettet. På *Opslagstavlen* er der meddelelser om kommende arrangementer og med tiden vil der være en præsentation af nyerehvervelser og af museets ombygningsplaner.

Pia Guldager Bilde

Charles Du-Fresnoys *De Arte Graphica Liber.*

af Søren Sørensen.

Ét af de værker, der citeres hyppigst i den æstetiske teori i de 17. og det 18. århundreder, er franskmænden Charles Du-Fresnoys ny-latinske heksameter-værk *De Arte Graphica Liber* (eller blot *Ars Graphica*) fra 1668. "Æstetisk teori" er måske så meget sagt: det drejer sig primært om en "Grafik", dvs. en teori om malekunsten, som Poetik er en teori om poesien. Men man skal ikke læse ret meget, før man bag ved Du-Fresnoys tekst mærker den antikke teori om kunst, eller mere præcist: teorien om digtekunsten og især retorikken, og det vil igen primært sige den antikke retoriske tradition (Cicero, Quintilian) og poetikken fra Aristoteles' *Poetikken* og især Horats' *Ars Poetica* (som titlen på Du-Fresnoys værk jo mere end antyder). Af fransk poetik fra Du-Fresnoys tid er det nærliggende at sammenligne ham med Boileaus franske *l'Art Poétique*, skrevet på aleksandrinske distika i 1674. Ind imellem disse autoriteter ligger så hele den senklassiske, middelalderens og ikke mindst renæssancen og den følgende tids teori om digtekunst og malekunst og kunst i det hele taget - samt, naturligvis, de praktiske værker fra denne periode.

Vi kan egentligt ikke klage over mangel på interesse og teori omkring malekunsten hos antikke teoretikere som Aristoteles og Horats - f.eks. ville selve Aristoteles' grundlæggende bestemmelse af *mimesis*-begrebet være utænkeligt uden hans inddragelse af malekunsten - og vi må også huske, at når man i antikken tænkte på plastisk kunst eller kunst for øjet, var det i langt højere grad maleriet end skulpturen, der havde den umiddelbare teoretiske interesse. Men marmor og bronze har naturligvis vist sig mere fysisk holdbare end de stoffer, som man anvendte i maleriet, og derfor savner vi disse levn og minder.

I en teoretiker som Du-Fresnoys tilfælde er ulykken af sådanne omstændigheder på en måde dog til at overse: hans teori viser nemlig, hvor paradigmatisk-anvendelig en bestemt litterær teori har været også på andre områder end selve de litterære, og hér tænkes ikke så meget på poetikken som *retorikken*: alene Du-Fresnoys forsøg på at overføre den grundlæggende teoretiske tredeling af en kunst i

inventio - dispositio - elocutio (i den rækkefølge) fra talekunst til malekunst, *mutandis mutatis*, viser dette. Tredelingen er også rummelig nok til, at der før selve *inventio*-delen er plads til mere abstrakte betragtninger om "det smukke" som det højeste mål i malekunsten (vv. 37-53), og flere gange inddrages der mere generelle betragtninger om forholdet mellem kunst og virkelighed, mens *elocutio* i denne sammenhæng naturligvis fremtræder i ændret form som pointer omkring farver og figurer, og disse såvel som den forventede understregning af begrebet om "*decorum*" ("det passende") inden for malekunsten giver mulighed for nogle i bogstaveligste forstand mere håndgribelige iagttagelser end i den litterære teori. Et andet vigtigt ekko af antikke (retorik-)læreboøger (eller *artes*) er det, at Du-Fresnoy som det allerførste (i vv. 30-36) efter den nævnte indledning behandler de grundlæggende spørgsmål om kravene til kunsten og kunstnerens *ars, natura* eller *genius* (dette ord brugt i den ikke-klassiske betydning "geni").

Den klassicisme, der ligger under en teori som Du-Fresnoys, ytrer sig naturligvis først og fremmest som en fremhævelse af de kunstneriske idealer fra antikken (græsk og romersk under *ét*), hvad enten disse så er overleverede materielt eller i omtaler, og i den polemiske afstand, der ytres til den middelalderlige, "gotiske" kunst og i det hele taget det middelalderlige "mørke", som han historisk ser som en følge af det forfald, der ramte Romerrigets efter dets "strid og pomp", og som ud over den almindelige politiske og kulturelle nedgang også betød, at de græske malerier forsvandt. Renæssancen og den følgende tids maleri med dets mestre (Michelangelo, Tizian, Raphael mv. - altså de førende malere i den italienske højrenæssance) står så som det tredje led i dette typiske klassicistiske postulat: en klassisk ære afløses af en middelalderlig nedgang, hvorpå der indtræffer en ny periode med opgang i "genfødslen" af det klassiske.

Her følger en tekst og paralleloversættelse af de første 255 vers. Teksten (og oversættelsen) er på heksameter-vers i stil med Horats' *Ars Poetica*, og stilen kan minde om hans, men visse dele også om den latinske heksameter-stil før ham (Lukrets og Vergil, især *Georgica*) og den renæssance-latin, vi kender fra f.eks. en anden moderne Horats-eftertiligning som Vidas *De Arte Poetica* fra 1527. Altså primært og ikke overraskende en arv fra den didaktiske poesi og dens tradition. Vi kan dog i et ny-latinsk værk som Du-Fresnoys også iagttagelse en bredere påvirkning fra klassiske latinske poetiske forbilleder. Et eksempel: i værkets indledning, vv. 1-29 er det vigtigt for Du-Fresnoy straks at få understreget malekunstens værdi og nytte for mennesker i kraft af dens guddommelighed i såvel

oprindelse som emnekreds - helt på linje med "søsteren", digtekunstens traditionelle og veletablerede status. Hele fremstillingen er noget manieret og højstemt, for ikke at sige pompøs, måske knap så meget i stilen som i indholdet. Det kan derfor virke noget ufrivilligt ironisk, når Du-Fresnoy i vv. 25-29 understreger, at i dette værk skal der ikke påkaldes muser osv., da den stil, der passer til det didaktiske, prosaiske stof, skal være enkel og klar (en variant af "beskedenheden" i det kendte *recusatio*-tema); men det må tilføjes, at stilen i *Ars Graphica* langt fra altid er enkel og klar.

Hér må det dog påpeges, at vi i et værk som *Ars Graphica* også kan se, hvordan der i selve den didaktiske digtning ligger en poetisk-stilistisk dobbelthed i måden at meddele sig på: på den ene side at få doceret et konkret og faktisk stof, en teori og på den anden side at markere en poetisk stil, der hæver sig selv og derved indholdet op over det tørt prosaiske - og så få det hele sagt på versemål. De allerførste fire vers er igen et godt eksempel på dette: maleri og digtning - og teorierne om dem - sammenlignes straks, og der leges verbalt med disse 'to søstre'; med ekkoerne af autoriteter som Horats' *Ars Poetica* (*ut pictura poesis*) og sammenstillingen af "det stumme digt" og "det talende billede", der kan følges tilbage til Simonides (ca. 500 f.Kr.), gør Du-Fresnoy straks krav på en passende prestige til malekunsten og sin teori om den; bemærk, at der i begge tilfælde er tale om netop antikke *digtere* sin autoriteter.

Én vigtig detalje viser, at Du-Fresnoy havde en mulighed, som var utænkelig for en antik forfatter som Horats, nemlig brugen af fodnoter, der først og fremmest anvendes til at angive den disposition, der ligger i hans løbende angivelse af teoriens punkter eller regler. I et følgende nummer af *Agora* følger resten af teksten med parallel-oversættelse og nogle noter til de vigtigste dele af teksten samt en bibliografi over den vigtigste sekundærlitteratur inkl. oversættelser på andre sprog end dansk. Jeg har bibeholdt Du-Fresnoys stavemåde, men ikke alle steder den benyttede udgaves tegnsætning.

Charles Alphonse Du-Fresnoy,
De Arte Graphica Liber.

Ut pictura poesis erit; similisque poesi
 sit pictura, refert par aemula quaeque sororem,
 alternantque vices et nomina; muta poesis
 dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari.
 Quod fuit auditu gratum, cecinere poetae, 5
 quod pulchrum aspectu, pictores pingere curant;
 quaeque poetarum numeris indigna fuere,
 non eadem pictorum operam studiumque merentur:
 ambae quippe sacros ad relligionis honores
 sydereos superant ignes, aulamque Tonantis 10
 ingressae, divum aspectu alloquioque fruuntur,
 oraque magna deum et dicta observata reportant
 coelestemque suorum operum mortalibus ignem.
 Inde per hunc orbem studiis coeuntibus errant
 carpentes, quae digna sui revolutaque lustrant 15
 tempora, quaerendis consortibus argumentis.
 Denique quaecumque in coelo terraque marique
 longius in tempus durare, ut pulchra, merentur,
 nobilitate sua claroque insignia casu,
 dives et ampla manet pictores atque poetas 20
 materies; inde alta sonant per saecula mundo
 nomina, magnanimis heroibus inde superstes
 gloria perpetuoque operum miracula restant.
 Tantus inest divis honor artibus atque potestas.
 Non mihi Pieridum chorus hic nec Apollo vocandus, 25
 majus ut eloquium numeris aut gratia fandi
 dogmaticis illustret opus rationibus horrens:
 cum nitida tantum et facili digesta loquela
 ornari praecepta negent, contenta doceri.
 Nec mihi mens animusve fuit constringere nodos 30
 artificum manibus, quos tantum dirigit usus,
 indolis ut vigor inde potens obstrictus hebescat
 normarum numero immani geniumque moretur;

Charles Alphonse Du-Fresnoy, *Bogen om malekunsten.* (1668)

Digtet skal være lig maleriet, og dette som digtet;
 begge er så rival til den søster, de ligner, og begge
 veksler roller og navne. "Et stumt digt" kaldes det ene,
 mens man plejer at kalde det andet "et billed', der taler".
 Det, der var herligt at høre, blev det, som digterne sang om; 5
 det, der er smukt at se på, er emnet for malernes virke.
 Omvendt kan det, som ikke var værdigt til digternes strofer,
 heller ikke ha' krav på malernes omsorg og yndest.
 Begge kunster tager jo del i hellige riter:
 gennem de tindrende stjerner og ind i Tordnerens højsal 10
 træder de frem for dér at mødes og tale med guder;
 derfra bringer de bud og beretning om gudernes udsagn,
 med til mennesker har de værkernes himmelske flamme.
 Derpå vandrer de rundt her på Jorden i énstemmig stræben,
 hvor de plukker af det, der er værdigt fra tidernes henløb, 15
 når de finder emner, der sammen kan danne en enhed.
 Alt hvad der kort sagt i himlen, på jorden og havet fortjener
 at vare længere ved og gør det i kraft af sin skønhed
 - med sin ædle natur og det glimrende tidspunkt, det sker på -
 giver hver maler og digter et stof, der er frodigt og fyldigt. 20
 Derved når navnenes højhed og klang i menneskers slægter
 ud i al verden, og derved får højsindetheden hos helte
 evigt ry, såvel som det sker for vidunderværker.
 Så stor hæder og magt er givet de hellige kunster.
 Hér skal jeg ikke kalde på musen i kor og Apollon, 25
 for at mit værk sku' få glans af en stil, der er højnet af rytmer,
 eller af ynde i ord, skønt det stritter prosaisk af lærdom:
 læresætninger ønsker kun orden og klarhed og lethed,
 ikke stilistisk pryd og har nok i at læres til andre.
 Og det er ikke min tanke og hensigt, at knuder, kun vanen 30
 har et begreb om, skal bindes med kunstnerisk snilde i hånden,
 for at den mægtige kraft i talentet bli'r bundet og sløves
 under et kæmpetal af regler og hæmmer geniet:

| | |
|---|----|
| sed rerum ut pollens ars cognitione gradatim naturae sese insinuet verique capacem | 35 |
| transeat in genium, geniusque usu induat artem. Praecipua imprimis artisque potissima pars est (1) nosse quid in rebus natura crearit ad artem pulchrius idque modum juxta mentemque vetustam, qua sine barbaries caeca et temeraria pulchrum | 40 |
| negligit insultans ignotae audacior arti, ut curare nequit, quae non modo noverit esse. Illud apud veteres fuit unde notabile dictum: 'nil pictore malo securius atque poeta'. | 45 |
| Cognita amas et amata cupis sequerisque cupita, passibus assequeris tandem, quae fervidus urges: illa tamen, quae pulchra decent, non omnia casus qualiacumque dabunt etiamve simillima veris: nam quamcumque modo servili haud sufficit ipsam naturam exprimere ad vivum, sed ut arbiter artis | 50 |
| seliget ex illa tantum pulcherrima pictor: quodque minus pulchrum aut mendosum, corrigit ipse Marte suo formae veneres captando fugaces. Utque manus grandi nihil nomine practica dignum (2) assequitur, purum arcanae quam deficit artis | 55 |
| lumen, et in praeceps ruitura ut caeca vagatur; sic nihil ars opera manuum privata supremum exsequitur, sed languet iners uti vincta lacertos; dispositumque typum non lingua pinxit Apelles. Ergo licet tota normam haud possimus in arte ponere (cum nequeant, quae sunt pulcherrima, dici), nitimur haec paucis scrutati summa magistræ dogmata naturae artisque exemplaria prima altius intuiti; mens habilisque facultas | 60 |
| indolis excolitur, geniumque scientia complet, luxuriansque in monstra furor compescitur arte. 'Est modus in rebus, sunt certi denique fines, | 65 |

(1) Primum praeceptum. De pulchro.

(2) Praeceptum. De speculatione et praxi.

| | |
|--|----|
| kunsten skal derimod have nok kraft i indsigt og gradvist vinde naturen for sig og så blive ét med geniet | 35 |
| - det skal begribe det sande og få fat i kunsten med vanen. Først og især har det inden for kunsten betydning at vide, ⁽¹⁾ hvad naturen selv har skabt i forhold til kunsten som det smukkeste efter en klassisk facon og formening; uden den vil en blind og tilfældig, barbarisk metode glemme og håne den kunst, som den ikke forstår i sin frækhed - ubehjælpssom i det, den ikke blot aner det findes. | 40 |
| Heraf kommer det udsagn, man havde engang i antikken: "intet er mere banalt end en dårlig maler og digter". | |
| Kendt bli'r elsket, elsket begæret, begæret bli'r tilstræbt, skridt for skridt bli'r det nået til sidst med en brændende iver. | 45 |
| Dog vil hvad som helst, der er passende smukt, ikke altid dukke op, og det selv hvis det ligger helt tæt på det sande. Da det at male enhver natur realistisk, men slavisk nemlig ikke er nok i sig selv, vil en maler alene vælge det smukkeste ud af denne med kunstnerisk smagsdom; det, der er mindre smukt eller fyldt med fejl, vil han rette helt af sig selv og få fat i de flygtige ynder i formen. | 50 |
| Praktiske hænder kan ikke få fat i noget med storhed ⁽²⁾ uden det rene lys, der stråler fra dybder i kunsten; derfor farer de rundt uden retning og indtil, de styrter. | 55 |
| Ligeså slem er kunst uden hændernes indsats: den opnår intet af rang, men er slap og træg, som lå armen i lænker. Sproget var ikke en pensel til orden og form for Apelles. | |
| Selv om vi altså ikke i så stor en kunst kan bestemme faste regler (fordi det smukke er udefinérbart), har vi det mål, når vi gradvist har kæmmet den vigtigste lærdom ud af naturen som mester og nøje har undersøgt kunsten i de klassiske værker, og sådan forfines talentets ånd og gode anlæg, geniet bli'r fuldendt af viden, og raseriet på vej ud i galskab bli'r tæmmed af kunsten. | 60 |
| "Alt med måde! Der findes jo, kort sagt, fastlagte grænser - | 65 |

⁽¹⁾ Den første regel: om det smukke.

⁽²⁾ Regel: om overvejelse og praksis.

quos ultra citraque nequit consistere rectum.
 His positis erit optandum thema nobile, pulchrum, (3)
 quodque venustatum circa formam atque colorem 70
 sponte capax amplam emeritae mox praebeat arti
 materiem retegens aliquid salis et documenti.
 Tandem opus aggredior, primoque occurrit in albo
 disponenda typi concepta potente Minerva
 machina, quae nostris INVENTIO dicitur oris. (*) 75
 Illa quidem prius ingenuis instructa sororum
 artibus Aonidum et Phoebi sublimior aestu.
 Quaerendasque inter posituras luminis, umbrae (4)
 atque futurorum jam praesentire colorum
 par erit harmoniam captando ab utrisque venustum. 80
 Sit thematis genuina ac viva expressio juxta (5)
 textum antiquorum propriis cum tempore formis:
 nec quod inane nihil facit ad rem sive videtur (6)
 improprium minimeque urgens, potiora tenebit
 ornamenta operis; tragicae sed lege sororis: 85
 summa ubi res agitur, vis summa requiritur artis.
 Ista labore gravi, studio monitisque magistri
 ardua pars nequit addisci rarissima: namque
 ni prius, aethereo rapuit quod ab axe Prometheus,
 sit jubar infusum menti cum flamine vitae, 90
 mortali haud cuivis divina haec munera dantur,
 non uti Daedaleam licet omnibus ire Corinthum.
 Aegypto informis quondam pictura reperta,
 Graecorum studiis et mentis acumine crevit;
 egregiis tandem illustrata et adulta magistris 95
 naturam visa est miro superare labore.
 Quos inter graphidos gymnasia prima fuere
 portus Athenarum, Sycion, Rhodos atque Corinthus,
 disparia inter se modicum ratione laboris,

(3) Praeceptum. De argumento.

(*) Inventio. Prima picturae pars.

(4) Dispositio, sive operis totius oeconomia.

(5) Fidelitas argumenti.

(6) Inane rejiciendum.

hverken for meget eller for lidt er det rigtige ståsted." Efter det er der brug for et smukt og storslået emne, ⁽³⁾ som er rummeligt nok i sig selv til de former og farver, ynderne har, straks viser en fylde i stoffet, hvor kunsten gør sig fortjent, og gør det med vid og lærdom i emnet. 70

Så ta'r jeg fat på værket, og først på listen der kommer den teknik til at fatte og ordne med kunstnerisk styrke, som vi hér til lands kalder DET AT OPDAGE STOFFET. ⁽⁴⁾ 75

Netop dette er først blevet lært med de særlige kunster, muserne kan, og har fået format af glød fra Apollon. Til at finde hver tings rette plads vil det ind mellem disse ⁽⁴⁾ passe at forudane en sand harmoni mellem lyset, skyggen og farver, der opstår, mens ynden bli'r grebet fra begge. 80

Lad så emnet finde et ægte og levende udtryk ⁽⁵⁾ efter en klassisk tekst, så at formerne passer med tiden. Det, der er tomt og uden værdi eller synes at mangle ⁽⁶⁾ passende tyngde, skal ikke bestemme, hvordan at nu værket helst skal prydes; nej, gør som med søsteren, altså tragedien: 85

større indhold gør kravet til styrke i kunsten det større. Denne besværlige del kan dog næppe - og kun ganske sjældent - læres ved slid og slæb og studier samt lærers formaning. Hvis nemlig ikke først den strålende glans som Prometheus greb fra himlen, er strømmet i sjælen med pusten af livet, 90

kan nogen dødelig næppe få del i de himmelske gaver; heller ikke enhver når jo frem til Korinths skønne værker. Dengang ægypterne opfandt den kunst at male, stod denne ufærdig frem, men blev stor under græsk kultur med dens åndsliv, hvor de fortrinlige mestre til sidst gav den hæder og styrke; 95

med et under af flid gik de næsten over naturen. Hvor disse mestre med penslen holdt til, kom de vigtigste skoler, nemlig Athen, Korinth og Sikyon, dertil på Rhodos - forskellen var ikke stor, og så kun i arbejdsmetoden.

⁽³⁾ Regel: om emnet.

⁽⁴⁾ Opdagelse af stoffet: maleriets første del.

⁽⁴⁾ Inddeling eller anordning af hele værket.

⁽⁵⁾ Emnets troværdighed.

⁽⁶⁾ Forkastelse af det tomme.

| | |
|--|-----|
| ut patet ex veterum statuis, formae atque decoris archetypis, queis posterior nil protulit aetas condignum, at non inferius longe arte modoque. Horum igitur vera ad normam POSITURA legetur (7) | 100 |
| grandis, inaequalis formosaque; partibus amplis anteriora dabit membra in contraria motu diverso variata suo librataque centro: membrorumque sinus ignis flammantis ad instar serpenti undantes flexu, sed laevia, plana magnaue signa, quasi sine tubere subdita tactu ex longo deducta fluant, non secta minutim. | 105 |
| Insertisque toris sint nota ligamina juxta compagem anathomes et membrificatio Graeco deformata modo paucisque expressa lacertis, qualis apud veteres; totoque eurithmia partes componat, genitumque suo generante sequenti sit minus; et puncto videantur cuncta sub uno; regula certa licet nequeat prospectiva dici aut complementum graphidos, sed in arte juvamen et modus accelerans operandi, ut corpora falso sub visu in multis referens mendosa labascit; | 110 |
| nam geometralem numquam sunt corpora juxta mensuram depicta oculis, sed qualia visa. Non eadem formae species, non omnibus aetas (8) aequalis similisque color crinesque figuris; nam variis velut orta plagis gens disparia vultu. | 115 |
| Singula membra suo capiti conformia fiant (9) unum idemque simul corpus cum vestibis ipsis: mutorumque silens positura imitabitur actus. (10) Prima figurarum seu princeps dramatis ultro (11) prosiliat media in tabula sub lumine primo pulchrior ante alias reliquis nec operata figuris. | 120 |
| | 125 |
| | 130 |

(7) Graphica, seu positura. Secunda picturae pars.

(8) Varietas in figuris.

(9) Figura sit una cum membris et vestibis.

(10) Mutorum actiones imitandae.

(11) Figura princeps.

Det er jo ganske klart, da de klassiske værker udgør 100
 mønstret for form og skønhed, som ikke har fundet sin lige
 siden dengang, skønt kunsten og måden slet ikke var ringe.
 Hér har vi altså vor norm til at vælge den rette placering: ⁽⁷⁾
 vældig, foranderlig, skøn og med så anselige dele,
 at de forreste lemmer vil gå i den modsatte retning, 105
 hvorved der sker en forandring, men centrum vil skabe balancen.
 Lemmerne danner en krumning, som var de en blussende flamme
 eller en bølge, der bøjer og snor sig, men også som glatte,
 flade og store tegn, som flød de af sted helt uden at svulme,
 trukket godt ud efter lang kontakt, ikke skåret i stykker. 110
 Musklerne skal være sat med bånd, som man kender, der følger
 kroppens anatomi, og dertil med lemmer, der laves
 på en facon, der er græsk og kun viser et fåtal af muskler -
 som det var i antikken; og så skal delene fuldt ud
 dannes i samklang, bevirket skal over for det, der bevirker, 115
 gradvist formindskes, og alt skal ses fra et eneste midtpunkt.
 Skønt perspektiv som en ren disciplin næppe gi'r faste regler
 eller udfylder tegning med penslen, så kan det dog hjælpe
 hurtigt og virksomt i kunsten; det gengiver nemlig og navnlig
 legemer set fra et synspunkt med fejl, har mangler og vakler, 120
 eftersom legemer aldrig står malet i øjnene efter
 rent geometriske mål, men netop ser ud, som man ser dem.
 Formens ydre er ikke det samme i alle figurer, ⁽⁸⁾
 alderen ikke ens eller farve og hår uden ændring:
 folk af vekslende herkomst har nemlig forskellige udtryk. 125
 Alle enkelte lemmer skal sammen med hovedet blive ⁽⁹⁾
 én og samme krop og have de rigtige klæder.
 Tavs placering vil efterligne de stummes gebærder. ⁽¹⁰⁾
 Den, der er første figur eller leder på scenen, skal springe ⁽¹¹⁾
 frem af sig selv i det lys, der er klarest, på lærredets midte, 130
 hvor det er smukkeste at se, ikke gemt bag de andre figurer.

⁽⁷⁾ Tegning eller placering: maleriets anden del.

⁽⁸⁾ Afveksling i figurer.

⁽⁹⁾ Figuren skal være ét med lemmerne og klæderne.

⁽¹⁰⁾ Efterligning af stummes gebærder.

⁽¹¹⁾ Den ledende figur.

| | |
|--|-----|
| Agglomerata simul sint membra, ipsaeque figurae (12) stipentur, cicumque globos locus usque vocabit; ne male dispersis dum visus ubique figuris dividitur, cunctisque operis fervente tumultu | 135 |
| partibus implicitis crepitans confusio surgat. Inque figurarum cumulis non omnibus idem (13) corporis inflexus motusque vel artubus omnes conversis pariter non connitantur eodem, sed quaedam in diversa trahant contraria membra: | 140 |
| transversaeque aliis pugnent et caetera frangant. Pluribus adversis aversam oppone figuram pectoribusque humeros et dextera membra sinistris. Seu multis constabit opus paucisque figuris, (14) | 145 |
| altera pars tabulae vacuo ne frigida campo aut deserta fiet, dum pluribus altera formis fervida mole sua supremam exurgit in oram: sed tibi sic positis respondeat utraque rebus, ut si aliquid sursum se parte attollat in una, sic aliquid parte ex alia consurgat et ambas | 150 |
| aequiparet geminas cumulando aequaliter oras. Pluribus implicitum personis drama supremo (15) in genere ut rarum est, multis ita densa figuris rarior est tabula excellens, vel adhuc fere nulla praestitit in multis, quod vix bene praestat in una. | 155 |
| Quippe solet rerum nimio dispersa tumultu majestate carere gravi requieve decora; nec speciosa nitet vacuo nisi libera campo. Sed si opere in magno plures thema grande requirat esse figurarum cumulos, spectabitur una | 160 |
| machina tota rei, non singula quaeque seorsim. Praecipua extremis raro internodia membris (16) abdita sint; sed summa pedum vestigia nunquam. | |

(12) Figurarum globi seu cumuli.

(13) Positurarum diversitas in cumulis.

(14) Tabulae libramentum.

(15) Numerus figurarum.

(16) Internodia et pedes exhibendi.

Når nu lemmerne samles, og selve figurerne bringes ⁽¹²⁾ sammen i flok, vil der være en tom plads omkring disse grupper, for at synet ikke bli'r splittet og delt, når figurer spredtes ud overalt, og samtlige dele i værket 135

rodes rundt under heftig tumult i larm og forvirring. Ikke hver gang figurer forsamles, skal kroppen ha' samme ⁽¹³⁾ måde at bøje og røre sig på, og figurer skal ikke vende den samme vej alle sammen, når leddene drejes, men trække lemmerne fra hinanden i hver deres retning, 140

og de skal gå på tværs og bekæmpe og bryde de andre. Stil så figur mod figur og modsat mod modsat - og ofte: ryggen mod brystet og lemmer til højre mod lemmer til venstre. Mange figurer eller kun få vil da være i værket, ⁽¹⁴⁾ 145

for at den ene del af lærredet ikke skal ligge øde, forladt og kold, mens den anden, der blusser mangfoldigt, hæver sig op med al sin masse til kanten for oven. Men begge dele skal svare så godt til de ting, der er anbragt, at hvis noget nu hæver sig frem i den ene, skal også 150

noget stå tydeligt frem i den anden del, så det træffer begge kanter på én gang og fylder lige så meget. Hvis der knyttes et helt persongalleri til et drama, ⁽¹⁵⁾ er det kun sjældent i top; men et lærred med mange figurer har endnu sjældnere stort format eller har næsten aldrig vist det i mange, som ikke er vist for godt i en enkelt; 155

for med den gængse, for store tumult og spredning i stoffet savner et lærred jo højhed og vægt eller passende hvile - uden den skønhed, der kun kan stråle, når pladsen er til det. Men hvis værket er stort, og et storslået emne nu kræver flere figurer i flok, vil man se på dem under en enkelt, 160

samlet teknik i stoffet og ikke i adskilte stykker. Rum, der forbinder, skal klart træde frem og kun sjældent begraves ⁽¹⁶⁾

under lemmerne yderst og spidsen af fødderne aldrig.

⁽¹²⁾ Masser eller forsamlinger af figurer.

⁽¹³⁾ Forskellige placeringer i forsamlinger.

⁽¹⁴⁾ Ligevægt på lærredet.

⁽¹⁵⁾ Antallet af figurer.

⁽¹⁶⁾ Fremvisning af de forbindende rum og fødderne.

| | |
|---|-----|
| Gratia nulla manet motusque vigorque figuras (17) retro aliis subter majori ex parte latentes, ni capitis motum manibus comitentur agendo. | 165 |
| Difficiles fugito aspectus contractaque visu (18) membra sub ingrato motusque actusque coactos, quodque refert signis rectos quodammodo tractus, sive parallelos plures simul et vel acutas vel geometrales (ut quadra, triangula) formas: ingratamque pari signorum ex ordine quamdam symmetriam: sed praecipua in contraria semper signa volunt duci transversa, ut diximus ante. | 170 |
| Summa igitur ratio signorum habeatur in omni composito; dat enim reliquis pretium atque vigorem. Non ita naturae astanti sis cuique revinctus, (19) hanc praeter nihil ut genio studioque relinquant, nec sine teste rei natura artisque magistra quidlibet ingenio memor ut tantummodo rerum pingere posse putes; errorum est plurima sylva, multiplicesque viae, bene agendi terminus unus, linea recta velut sola est et mille recurvae: sed juxta antiquos naturam imitabere pulchram, (20) qualem forma rei propriam objectamque requirit. | 175 |
| Non te igitur lateant antiqua numismata, gemmae, vasae, typi, statuae, caelataque marmora signis, quodque refert specie veterum post saecula mentem; splendidior quippe ex illis assurgit imago, magnaque se rerum facies aperit meditantem; | 180 |
| tunc nostri tenuem saeculi miserebere sortem, cum spes nulla siet rediturae aequalis in aevum. Exquisita siet forma, dum sola figura (21) pingitur, et multis variata coloribus esto. | 185 |
| | 190 |

(17) Motus manuum motui capitis jungendus.

(18) Quae fugienda in distributione et compositione.

(19) Natura genio accomodanda.

(20) Signa antiqua naturae modum constituunt.

(21) Sola figura quomodo tractanda.

Ingen bevægelse, kraft og ynde er til i figurer, ⁽¹⁷⁾
 når de for størsteparten er skjult omme bag ved de andre, 165
 hvis ikke ansigt og miner får støtte af hænders gebærder.
 Undgå ting, som det kun giver møje og utak at se på: ⁽¹⁸⁾
 sammenpressede lemmer og tvungen gestik og gebærder,
 dernæst de rette linjer, der tegnes på særlige måder, 170
 når de ligger flere og helt parallelt eller udgør
 skarpt-geometriske former som trekantede eller kvadrater;
 samt symmetri med en ens fordeling af tegn, der blot vækker
 modvilje; men, som jeg nævnte foroven, bør tegnene altid
 gå på tværs og især blive ført i den modsatte retning.
 Derfor må tegnenes vægt være den, der er vigtigst i alle 175
 sammensætninger; derfra får resten jo kraft og betydning.
 Nok skal naturen hjælpe, men ikke i alt og alene, ⁽¹⁹⁾
 så at den hænnes og ikke har plads til geniet og lysten;
 dog må du ikke tro, at noget kan males talentfuldt
 kun ved erindring, men uden reel garanti fra naturen 180
 eller dens lære om kunst; for skoven af fejl er jo vældig,
 vejene mange i tal, men det rigtige mål kun et enkelt -
 som der er én lige linje og tusindvis af de krumme.
 Men du vil efterligne den smukke natur hos de gamle, ⁽²⁰⁾
 sådan som form stiller krav til naturen som passende genstand. 185
 Glem altså ikke de mønter og perler og kar, malerier,
 statuer eller de tegn i marmor, vi har fra antikken -
 det, der som klassisk selv efter århundreder griber vor tanke;
 for vores forestilling får deraf en pragt, der er større,
 mens der er mange ting at se for den, der betragter. 190
 Så vil du ynkes over vor nutids elendige skæbne,
 hvor der ikke er håb om, at datidens vender tilbage.
 Males en enkelt figur skal den helst være udsøgt i formen ⁽²¹⁾
 og varieres godt ved hjælp af en mængde af farver.

⁽¹⁷⁾ Forbindelse af hændernes bevægelse med ansigtets bevægelse.

⁽¹⁸⁾ Hvad der skal undgås i fordeling og sammensætning.

⁽¹⁹⁾ Tilpasning af naturen til geniet.

⁽²⁰⁾ De klassiske tegn bestemmer naturens måde.

⁽²¹⁾ Hvordan en enkelt figur skal behandles.

| | |
|--|-----|
| Lati amplique sinus pannorum et nobilis ordo (22) | 195 |
| membra sequens subter latinantia lumine et umbra exprimet, ille licet transversus saepe feratur, et circumfusos pannorum porrigat extra membra sinus non contiguos ipsisque figurae partibus impressos, quasi pannus adhaereat illis; | 200 |
| sed modice expressos cum lumine servet et umbris: quaeque intermissis passim sunt dissita vanis, copulet inductis subterve superve lacernis. Et membra ut magnis paucisque expressa lacertis majestate aliis praestant forma atque decore; | 205 |
| haud secus in pannis, quos supra optavimus amplos, perpaucos sinuum flexus rugasque striasque membra super versu faciles inducere praestat. Naturaeque rei proprius sit pannus: abundans patriciis, succinctus erit crassusque bubulcis | 210 |
| mancipiisque, levis teneris gracilisque puellis. Inque cavis maculisque umbrarum aliquando tumescet, lumen ut excipiens, operis qua massa requirit, latius extendat sublatisque aggreget umbris. | |
| Nobilis arma juvant virtutum ornantque figuras, (23) | 215 |
| qualia musarum, belli cultusque deorum: nec sit opus nimium gemmis auroque refertum; (24) rara enim magno in pretio, sed plurima vili. Quae deinde ex vero nequeunt praesente videri, prototypum prius illorum formare juvabit: (25) | 220 |
| conveniat, locus atque habitus ritusque decusque (26) servetur; sit nobilitas charitumque venustas (27) (rarum homini munus coelo, non arte petendum). Naturae sit ubique tenor ratioque sequenda. (28) | |
| Non vicina pedum tabulata, excelsa Tonantis | 225 |

(22) Quod in pannis observandum.

(23) Quid multum conferat ad tabulae ornamentum.

(24) Ornamentum auri et gemmarum.

(25) Prototypus.

(26) Convenientia rerum cum scena.

(27) Charitas et nobilitas.

(28) Res quaeque locum suum teneant.

| | |
|---|-----|
| Tøjet skal foldes bredt og fyldigt med stil i sin orden, ⁽²²⁾ | 195 |
| som med lys og skygge kan udtrykke lemmerne inderst ganske præcist, skønt den ofte bli'r ført i den modsatte retning mens den får tøjet strakt ud, så folderne ligger i bølger uden på lemmerne, men med indbyrdes afstand og præget godt at figurens dele, som klæbede tøjet til disse; | 200 |
| men dets folder skal vises med måde med lys og med skygger. Hvis nu noget er spredt og adskilt af tomrum imellem, da skal det dækkes af tøjet i top eller bund og forenes. Ligesom nogle lemmer får udtryk af få, men ret store muskler og derved står langt over andre i form og i skønhed, | 205 |
| gælder det også for tøj, der, som nævnt, bør have stor fylde: hér betyder det mest, at der hen over lemmerne lægges ganske få folder med rynker og furer og lette i stregen. Tøjet skal svare helt til hver faktisk natur: på de fine rigt, på bønder og simple solid beklædning med ærmer | 210 |
| godt smøget op og let og yndigt på helt unge piger. Inde i hvælvede rum med skyggepletter vil tøjet nu og da svulme op og, som krævet af massen i værket, fange og sprede lyset og samle det sammen med skyggen. Dydernes ædle våben kan hjælpe og pryde figurer ⁽²³⁾ | 215 |
| - som de kommer fra muser, i krig og respekten for guder. Skildring med mængder af perler og guld er der ikke behov for; ⁽²⁴⁾ få giver nemlig stor værdi, men for mange kun ringe. Er der så ting, der ikke kan ses ud af virkeligheden, da vil det gavne at danne modeller af disse på forhånd. ⁽²⁵⁾ | 220 |
| Stedet skal passe og stemme med holdning, kutyme og anstand. ⁽²⁶⁾ Værdigt og ædelt præg skal der være med charme og ynde ⁽²⁷⁾ (det er en sjælden gave fra himlen og ikke fra kunsten). Overalt gi'r naturen en form og facon, der skal følges: ⁽²⁸⁾ | |
| Tordnerens bolig højt oppe blandt stjerner vil ikke beherske | 225 |

⁽²²⁾ Hvad der skal iagttages i tøjet.

⁽²³⁾ Hvad der bidrager meget til prydelse på lærredet.

⁽²⁴⁾ Prydelse med guld og perler.

⁽²⁵⁾ Modeller.

⁽²⁶⁾ Indholdets tilpasning til skuepladsen.

⁽²⁷⁾ Charme og værdighed.

⁽²⁸⁾ Enhver ting skal svare til sit sted.

| | |
|--|-----|
| astra domus depicta gerent nubesque notosque, nec mare depressum laquearia summa vel Orcum, marmoreamque feret cannis vaga pergula molem: congrua sed propria semper statione loentur. | |
| Haec praeter motus animorum et corde repostos (29) | 230 |
| exprimere affectus paucisque coloribus ipsam pingere posse animam atque oculis praebere videndam, 'hoc opus, hic labor est: pauci, quos aequus amavit Juppiter aut ardens evexit ad aetera virtus,' | |
| dis similes, potuere manu miracula tanta. | 235 |
| Hos ego rhetoribus tractandos desero, tantum egregii antiquum memorabo sophisma magistri: 'verius affectus animi vigor exprimit ardens, solliciti nimium quam sedula cura laboris'. | |
| Denique nil sapiat Gothorum barbara trito (30) | 240 |
| ornamenta modo, saeculorum et monstra malorum, queis ubi bella, famem et pestem discordia, luxur et Romanorum res grandior intulit orbi, ingenuae periere artes, periere superbae artificum moles; sua tunc miracula vidit | 245 |
| ignibus absumi pictura, latere coacta fornicibus sortem et reliquam confidere cryptis marmoribusque diu sculptura jacere sepultis. | |
| Imperium interea scelerum gravitate fatiscens horrida nox totum invasit donoque superni | 250 |
| luminis indignum errorum caligine mersit impiaque ignaris damnavit saecula tenebris: unde coloratum Grais hucusque magistris | |
| nil super tantorum hominum, quod mente modoque nostrates juvet artifices doceatque laborem: | 255 |

(29) Affectus.

(30) Gothorum ornamenta fugienda.

skyer og storme, hvis stedet bli'r valgt i gulvbrædders højde,
 loftet for oven ikke et stort hav og dødsrigets dybder
 eller balkoner, der svajer på rør, en masse af marmor
 - nej, det rette skal altid placeres det sted, hvor det passer.
 Dernæst, at kunne gi' udtryk for indre bevægelse, skildre ⁽²⁹⁾ 230
 følelser dybt i hjertet og kun med et fåtal af farver
 male selve sjælen og lægge den frem til betragtning -
 "dét er et hverv og en dåd; kun få, som, Juppiter elsker
 villigt og højt eller gløden i modet har løftet til himmels,"
 ligesom guder, har evnet så store mirakler med hånden. 235
 Retorikkens skribenter kan fint behandle alt dette;
 dog vil jeg nævne en gammel idé fra en glimrende lærer:
 "Flammende kraft i en sjæl giver følelser sandere udtryk
 end omhyggelig omsorg med alt for påpasselig møje".
 Intet må endelig smage af gotisk, barbarisk og udslidt ⁽³⁰⁾ 240
 prydelse, disse rædsler og levn fra dårlige tider.
 Dengang, da strid og pomp i romernes vældige rige
 førte til krige, sult og pest i alverden, var tider,
 hvor de gedigne kunster forsvandt i takt med de stolte
 bygningskolosser, imens maleriet blot kunne betragte 245
 egne underværker bli' ædt op af ild, og skulpturen
 sine klemte inde i grotter med tro på en fremtidig lykke,
 selv om den så, deres marmor lå helt begravet så længe.
 Når nu Romerriget blev mat under tyngden af synder,
 blev det helt besat af en rædselsfuld nat, så det tabte 250
 retten til lyset fra oven og sank ned i tåger af vildspor;
 mørke og dumhed var dommen, der faldt over syndige tider.
 Derfor er intet af det, som de græske, fortrinlige mestre
 fyldte med farver, bevaret; men de kunne gavne og lære
 kunstnerne nu til dags om idé og metode i hvervet. 255

⁽²⁹⁾ Følelser.

⁽³⁰⁾ Gotiske prydelser skal undgås.

Guden i havet

Leon Garfield & Edward Blishen.

Høst & Søn. 1995.

af Connie Møller

Har man lyst til at få genopfrisket den græske verdens opståen og de olympiske guders fødsel, deres skalten og valten med os stakkels mennesker, ja så er *Guden i havet* en oplagt bog. Heri berettes på glimrende vis om de mange spændende myter og sagn om de olympiske guder med Hefaistos som den bindende figur. Naturligvis er der mange fravalg af myter og fremstillinger af de olympiske guder og deres omgang med nymfer, mennesker og andet godt (!), men bogen formår at fremstå som en helstøbt roman, hvilket Hefaistos som central figur i høj grad er med til at sikre. Bogen tager sit udgangspunkt i Hefaistos' styrt fra Olympen, springer tilbage til verdens skabelse, panorerer flot og velfortalt gennem de olympiske guders fødsel, liv og levned (om et sådant udtryk kan bruges om guder) og slutter med Hefaistos, da han for anden gang kastes ud fra Olympen. Den kvikke læser vil straks have gennemskuet romanens ringkompositon!

Bogen er skrevet af Garfield og Blishen og udkom for første gang i 1970. Den er egentlig tiltænkt børn (Blishen er bl.a. børnebogsanmelder), men som voksen "må man give sig guderne i vold" som en begejstret anmelder skrev i Weekendavisen. Nu er bogen blevet genoversat af Asger Schnack. Vær opmærksom på, at han ikke indikerer fortidsformen af verbet "at fare" med accent (fór), hvilket af og til kan forvirre læsningen.

* * * * *

EKSKURSER OM METODE:

Om indlevelsen

af Giuseppe Torresin

Alle forstår at den første betingelse for at sætte sig ind i det som andre siger eller gør er tålmodighed, viljen til at forstå. Kommunikationen sker ikke mekanisk, den kræver også en indsats fra den der hører: man plejer at sige at man spidser øren, når det drejer sig om fysisk lyd. Endog foran en domstol er det nødvendigt at leve sig ind i det som modparten mener og forestiller sig for senere at kunne komme med en rammende kritik af det sagte og også af den ofte skjulte baggrund for det. En for tidlig kritik, der hæfter sig ved det første kontroversielle ord som modparten har sagt vil ødelægge planen og dybden i kritikken.

Når vi læser forfattere fra andre tider og andre kulturkredse, kræves der en særlig anstrengelse for at leve os ind i den verden som er en forudsætning for deres ideer. Det hjælper ikke at understrege vores uenighed i de enkelte tilfælde: at dirre af harme hver gang vi læser at slaveriet bliver opfattet som noget naturligt, at afsky de tekster som priser det som i dag fordømmes som pædofili, at le overlegent ad naive forklaringer på naturfænomener. Eftersom det at tage afstand, at rette andre og os selv, at harmes, er noget instinktivt - ganske vist ikke det samme som den modne form for kritik, men dog begyndelsen på kritikken - kræver indlevelsen en virkelig repression af bestemte følelser inde i os selv, en suspension af kritikken: i det praktiske liv er det derfor lettere at prædike om den end at praktisere den, skønt erfaringen belærer os alle om disse her omtalte elementære sandheder.

Indlevelse eller indføling, hvis vi hellere vil bruge dette ord, har også en sproglig dimension. Alle sprog der har været under indflydelse af græsk og latin og sandsynligvis mange andre sprog har flere skarpt afgrænsede metoder til at sige det, som andre har sagt eller mener, ind i sin egen tale; direkte og indirekte tale og modus er de eksplicitte former, ofte kunstigt og systematisk anvendte: det er nok at tænke på de forskellige former for referater i Platons dialoger. I den mindre kunstige og mere spontane sprogudfoldelse eller i den yderst kunstige kender sproget også overgangen fra den ene form til den anden, ofte hjulpet af særlige toner i udtalen. De moderne sprog har endog udarbejdet en særlig

“fri indirekte stil”, ukendt eller kun ansatsvis kendt på latin.¹ Men udover disse mere eller mindre frie former som vi kan kalde refererende forudsætter Caius der udtaler sig at den hørende Aulus er i stand til at fatte at nogle ord, han, Caius, siger, ikke udtrykker Caius’ eget, men andre personers synspunkt, selvom Caius ikke har ekspliciteret det med en tilføjelse af den slags: “som Tullius siger”/ “efter Tullius’ mening”. Hvis jeg fx efter at jeg har nævnt Sokrates’ proces udbryder: “Leve nu og til evig tid korrupsionen af de unge. Jeg opfordrer alle lærere til grundigt og systematisk at korrumpere de unge elever”, behøver jeg ikke at tilføje noget - ikke engang et smilende blik - eller, hvis det skete skriftligt, anførselstegnene på “korrumpere” for at alle de kultiverede læsere eller tilhørere kunne forstå. Læg dog mærke til det ord: “kultiverede”; det indebærer to dimensioner: en kvantitativ, med andre ord kulturniveauet, og en kvalitativ der peger på fælles grundlag for forskellige kulturkredse. De vanskeligheder for indbyrdes forståelse der er forbundet med sænkningen af den traditionelle videns niveau hos de kulturelle eliter i Danmark kan erfares dagligt og her ligger der også problemer forbundet med de såkaldte multietniske samfund, problemer som ikke kan løses bare ved tolerance og et godt hjerte. Et andet aspekt af indlevelsen angående sproget er holdningen til lapsus eller sproglige ukorrektheder: hvis én siger Pompejus, men mener Cæsar, eller siger: efter Kristus, men mener, før Kristus, hvis en ikke kan udtrykke sig klart og utvetydigt men dog ved gentagelser og approksimationer lader ane hvor han vil hen, så vil den kloge reagere ved ikke at se på bogstavet men på substansen. Det samme gør kloge anmeldere.

Indlevelsen har også en æstetisk dimension, som bliver især, men ikke udelukkende, fremhævet af de teoretikere der opfatter kunsten som skabelse og ikke som mimesis. Gorgias skriver at poesien er et bedrag, i hvilket den der bedrager er mere retfærdig end den som ikke er i stand til at bedrage, og den der lader sig bedrage er klogere end den der ikke blev bedraget.² Den dygtige bedrager er digteren der skaber en illusion der virker som virkeligheden, den der lader sig bedrage er tilhøreren der lever sig ind i illusionen. Uklog og klodset ville den tilhører være der i teatret forsøgte at unddrage sig illusionen ved at nægte at de personer på scenen er Menelaos og

¹ Se Leumann- Hofmann-Szantyr 2, 362

² Paraphrase af en Gorgias tanke, citeret af Plutarch (82 B 23 DK). Gorgias’ *Helena*, der behandler samme problematik, er oversat og kommenteret af Søren Sørensen i særnummeret af *Prismer* om “Retorik”.

Iphigenia, da han kender dem som skuespillere der bor på samme vej som han, og den ene er forresten en mand og ikke en kvinde.

Når man er kommet så vidt som til at fremhæve disse dimensioner og vores erfaringer ved indlevelsen, så holder også den generelle enighed op. Fortolkningen af sproglige udsagn bliver opfattet som kun en del af et mere generelt fortolkningsfelt: at fortolke historiske begivenheder, at fortolke love, at fortolke symptomer i medicin, at fortolke en symfoni og så videre, et så bredt felt og med så mange forskellige fortolkningsproblematikker, mener nogle, at det er intetsigende at ville finde et fælles synspunkt til at samle alle under ét. Men det er derimod det som andre tilstræber. De finder netop i indlevelsen den "metode" hvormed mennesker lever i samfundet, i tiden, og overhovedet lever i et liv de ikke selv har valgt. Vi møder altså flere fortolkningsteorier med forskellige opfattelser af hvad indlevelse er for noget. Det er bedre at tale om disse filosofiske aspekter af sagen i en anden sammenhæng; her ville jeg gerne kunne koncentrere mig på et mere beskedent plan om indlevelse inden for fortolkningen af tekster, så at sige inden for den filologiske hermeneutik. Fra fortolkningen af de klassiske tekster og af Bibelen, for så vidt flere og flere efter Spinoza mente at Bibelen ikke krævede andre fortolkningsmetoder end dem, der anvendtes på klassiske tekster, stammer forresten de første diskussioner om fortolkningens og indlevelsens væsen og metoder. I *Agora* 1994-5 s. 38 ff. og i *Agora* 1995-1 s. 54 ff., især 61-63, har jeg henvist til I. Schellers bog om den latinske stil (*Præcepta Stili bene Latini* 1784) som er et interessant dokument for denne overgangsfase fra at udlægge til at fortolke en tekst. Men hele historien af diskussioner om fortolkningen og indlevelsen inden for de klassiske studier er yderst rig på betydningsfulde episoder.

Sekundærlitteraturen om emnet er også efterhånden omfattende.³

³Bibliografi findes i disse i sig selv vigtige bøger: *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert* B.1 hrsg. von H. Flashar, K. Gründer, A. Horstmann. Göttingen 1979; B 2.ed. par M.Bollack, H. Wismann, Th. Lindken (réd). A. Laks et A.Neschke (éds), *La naissance du paradigme hermeneutique* 1990 B. Bravo, "Philologie, Histoire, Philosophie de l'Histoire. Etude sur J.G.Droysen. Wroclaw. 1968. Der eksisterer en *Bibliographie der Hermeneutik seit Schleiermacher* af N. Henrichs. Düsseldorf 1968. En samling tekster findes i *Seminar: Philosophische Hermeneutik* hrsg. von H.-G. Gadamer og G. Boehm. Suhrkamp 1976. Her også Schleiermachers afstandtagen fra F.A. Wolf, der, efter min mening heldigvis for hele den fremtidige klassiske filologi, holder fast på demonstrationernes nødvendighed. Se især s. 139.

Diskussionen har i begyndelsen af det 19. årh. og i nogle perioder af det 19. og 20. årh været heftig, i andre perioder næsten glemt og ledsaget af en kompromissøgende praxis eller en problemløs overfladiskhed. Til trods for den varietet af de teoriske synspunkter der kendetegner debatten og gør den til en væsentlig del af vort fags historie, kan man godt sige at diskussionen mest har svinget mellem to ekstreme punkter. På den ene side blev fortolkningen opfattet som helt igennem sammenfaldende med indlevelsen og indlevelsen blev beskrevet som en følelsesmæssig sammen-smeltning med værket eller med fortællingens personer, eller som en privilegeret form for oplevelse (digteren oplever, læseren genoplever), eller endnu som intuition der genskaber, med mere eller mindre eksplicite irrationelle karakteristika. Den litterære kritik er derfor bare en redegørelse for disse læseroplevelser, en kritiker mærker livets varme bag værket og meddeler sin umiddelbare følelse til andre læsere. Indtryk er et væsentligt redskab som eventuelt kan underbygges med biografiske og dokumentariske undersøgelser (og således blev det mærkelige *conubium* mellem romantismen og positivismen indgået!).

På den modsatte side kvantificeres så at sige indlevelsen. Man forestiller sig at håndbøger, kritiske introduktioner til den antikke mytologi, realia, sprog etc. er et nødvendigt redskab for at forstå antikke forfattere og skal tilegnes før de unge i skolen fortolker forfatterne. Før man kommer til fortolkning skal fakta og oversættelsen være i orden. Indlevelsen skal man lægge i på forhånd klart definerede rammer, således at fx stilistiske statistikker skal eliminere det subjektive i oplevelsen og tilegnelsen af en forfatters stil, referencer til antikke kunstteorier skal give os kriterierne for at forstå kunstværket efter sin tids præmisser. Eller er dybdepsykologiske teorier, sociologiske teorier om litteraturens forhold til de sociale strukturer etc. den eksklusive nøgle der åbner værket. Indlevelsen er efter denne sidste opfattelse endog en ideologisk fjende, der forhindrer os i at opdage de skjulte strukturer der ligger bag det indlevede (og så blev det andet mærkelige *conubium* mellem strukturalismen og den allerførste hermeneutiske teori indgået, endnu koncentreret om at forklare de "skjulte betydninger" i de hellige tekster).

Der eksisterer også en anden til indlevelsen relateret polarisering i denne diskussion, som ikke falder sammen med den forrige, nemlig den mellem på den ene side påstanden at vi (vi moderne fx) kan komme til en bedre forståelse af en tekst end forfatteren selv og på den anden side en skepticisme over menneskelige

fortolkningsmuligheder, der erklærer at alle fortolkninger er lige gode eller er lige utilstrækkelige.

På grund af den ekstremistiske form som disse diskussioner og den tilsvarende mentalitet har haft i nogle perioder skete det, at den "seriøse" filologi i navn af den videnskabelige metode uden alt for stor larm men med bestemthed bortviste alle de svage sjæle der lod sig friste til eksplicit at bekende indlevelsen som grundlag for deres filologiske aktivitet, mens den ellers skulle holdes nede på formidlingslitteraturens niche og tillaves med stor anvendelse af lærde apparater for at kunne gøres acceptabel. (Hvem kunne vove at kritisere Housmann?) Men dette fænomen er vanskeligt at skelne fra andre bortvisninger pga. hæretisk holdning. Mere iøjnefaldende og med akkompagnement af stor larm har de angreb været som filologien, hele filologien, har været udsat for i løbet af to århundreder af den absolutte indlevelsesh profeter, fra Oehenschlæger der påstod at han kunne forstå græsk kunst bedre end folk der kendte græsk sprog til George- kredsen før den 1. verdenskrig i Tyskland, fra Croce og neoidealisterne i begyndelsen af vores århundrede til åndsmobiliseringen i de allierede lande under den 1. verdenskrig, der påstod at kun den "latinske ånd" var i stand at leve sig ind i den antikke litteratur. For ikke at tale om de periodiske angreb indefra som filologien udsættes for af urolige filologer og litterater der mener at filologien er en kold og øde vej til den antikke poesi. Disse episoder er forresten vanskelige at holde adskilte fra de generelle strømninger i den europæiske kultur. Der har også været nogle der har påstået at kun religiøse mennesker er i stand til at forstå Dante og andre værker fra middelalderen og alle kender feminister der mener at kun kvinder virkelig kan studere kvindelige forfattere.

Lad os nu se på et eksempel på indlevelseshproblematikken: vi tager begyndelsen af Iliaden. Allerede i v. 1 står vi foran det vi før kaldte kritikkens suspension, som er nødvendig for en moderne læser når han møder $\theta\epsilon\acute{\alpha}$. Hvis vi ser nærmere, viser det sig at det ikke er nok at læseren undlader at udbryde: "gudinder eksisterer ikke" (kritiksuspension), han skal **også positivt lære** gudinden at kende, han skal forsøge at leve sig ind i digterens tillid til Musen. Altså en blanding af indlæring og indlevelse. De fleste ting om Musen og om den opfattelsen af poesien som læseren møder her for første gang ($\acute{\alpha}\epsilon\iota\delta\epsilon$) vil han naturligvis ikke kunne have et forhold til her i begyndelsen af værket. Først når han er meget inde i læsningen, kan han formulere syntetiske bedømmelser om disse aspekter med sig selv. Indlevelsen sker altså i form af en refleksion

over flere steder i teksten og en bearbejdelse af ens egne umiddelbare indtryk. Og disse bedømmelser får ofte karakter af en rettelse! For det er fx meget sandsynligt at læseren har en vis generel opfattelse af muserne og inspirationen, hentet fra moderne poesi eller fra andre græske værker; men skal han ikke bemærke at der hos Homer derimod ikke er spor af pythisk inspiration, for Musen forbindes kun med hukommelsen, teknisk kunnen og kendskab til mange fortællinger? Indlevelsen er altså noget progressivt og i sidste ende, d.v.s. når indlevelsen er mere komplet, altid blandet med kritikken.

Tilsvarende iagttagelser over det som sker med os når vi læser, kan vi gøre når vi kommer til v.2 : οὐλομένην: forbandet. Måske opfatter vi det ord og den efterfølgende relativsætning som en moralsk fordømmelse af den ansvarlige, skønt forbandelsen går på μητιν og ikke på Achilleus. Indlevelsen ind i en verden der kan se objektivt på det skete og projicerer skylden ud til guderne kan ikke ske de første gange man møder nogle tegn på denne opfattelse . Men hvad hvis en elev bliver hjulpet på vej til indlevelsen og forståelsen af en lærer, en læser bliver hjulpet af en kommentar? Men så taber indlevelsen den spontane karakter som mange forestiller sig den skal have for at være ægte. Jeg finder derimod hjælpen nyttig, netop fordi jeg anser kritik og indlevelse som tæt forbundet med hinanden.

Dette ser vi endnu bedre når vi kommer til vv.3-4ψυχάς..... αὐτοὺς δέ.... Her er det umuligt at suspendere kritikken, hvis vi med kritik - med rette - mener opmærksomheden på det anderledes fremstillede og sammenligningen med det vi mener: Her identificeres personen (selvet) med det lig der efterlades som bytte for dyrene, mens sjælen er noget sekundært der forlader kroppen. Angående opfattelsen af sjælen hos Homer skal vi vente på indlevelsen på samme måde som vi skulle vente i de forrige tilfælde, men her afhænger den **umiddelbare** forståelse af dette sted af iagttagelsen af denne mærkelige opfattelse. Hvis man tror at indlevelsen kan tage formen af en hengiven sig til teksten, så er den farlig her. Allerede Aristarch har været opmærksom på at læseren har den tilbøjelighed til at lægge sine egne opfattelser, senere tiders opfattelser ind i teksten. Det sker når han, hengiven til teksten, glatter ud og glemmer sig selv som forskellig fra teksten. Wilster oversætter netop: "deres Lig", i stedet for "dem selv". Eftersom Herakles' historier er et mytiske stof som Homer forudsætter kendt, så antager læseren, mener Aristarch, at alt det han kender om Herakles også er kendt for Homer (dette er et

enkler eksempel på Aristarchs metode end dét vedrørende sjælen og personen) men dette er langt fra tilfældet. Eftersom læseren ikke stiller sig problemet, men stiltiende antager som indlysende og ubestridt at det væsentlige, det identitetsgivende i mennesket, død eller levende, er sjælen, så mærker han på dette sted ikke det specielle i den normale anvendelse af *αὐτοῦς*, med mindre han som første reaktion siger til sig selv: "Hvorfor kan Homer finde på at sige sådan noget sludder"⁴ Så kan den reflekterende forklaring komme. Men måske kommer den alligevel ikke. En kristen kommentator havde netop været opmærksom på problemet ved at modstille sin kristne opfattelse af sjælen til Homers, men var så kommet til en falsk løsning ved at antage at Homer mente at sjælen var dødelig. Eustathios gendriver denne opfattelse og forsøger at glatte ud ved at finde på "naturlige" forklaringer af ordet *αὐτός*. Bare disse episoder i dette steds fortolkningshistorie viser klart hvor vigtigt det er at møde steder af den slags med først kritisk overraskelse og senere en analytisk forklaring der åbner for indlevelse. Indlevelse er faktisk, efter Aristarch, en renselsesproces mod forudfattede og ubevidste opfattelser.

Mit eksempel viser klart hvor jeg står inden for det spektrum af indlevelsesopfattelser, hvis ekstreme hjørner jeg før talte om. Jeg synes ikke at denne stilling er et fredselskende kompromis. Det væsentlige er for mig at fratage indlevelsen ethvert træk af mysticisme og at flette indlevelse og kritik sammen lige fra begyndelsen. Så kan vi også sige at indlevelse ikke er målet for vores fortolkningsarbejde. Målet er forståelse; indlevelsen er en nødvendig fase og et nødvendig redskab, forståelsen er altid analytisk, og derved forskellig fra indlevelse, altid i stand til at redegøre for sig selv og til at gendrive forkerte fortolkninger. Forståelsen af fortiden og mere almindeligt af det fremmede kræver bevidsthed om os selv, om vores stilling i verden af i dag, og hjælper til forståelsen af og til en kritisk holdning til verden af i dag. Forståelsen behøver ikke at få hjælp fra eller munde ud i kulturrelativisme. (Om dette venter jeg til et senere Agora.) Jeg vil slutte med en bemærkning for at fjerne det indtryk at indlevelsen og den resulterende forståelse kun udmunder i en berigende anerkendelse af historiske eller andre forskelle mellem forfatteren og læseren og mellem forfatterens verden og læserens

⁴Som Simon Laursen siger til sig selv i Agora 1996-2 s.11. uanset om man vil acceptere de argumentationer der følger hans første reaktion.

verden. Indlevelsen er også en betingelse for den æstetiske oplevelse af kunstværker og stimulus og trøst i det moralske liv. Eksempler fra ikke-antikke tider belyser dette problem godt. Det meste af den europæiske billedkunst fra middelalder til i dag og en stor del musik har kristne emner og er skabt til kirkelig tjeneste. Eftersom kristendom og kirke er omkring os hver dag, er det umuligt for det moderne europæiske menneske ikke at tage stilling, ikke at føle sig inde eller ude, pro eller contra. Vil det så sige at de mange der føler sig ude eller endog contra, de mange, der er fremmede eller ligeglade i forhold til kristendommen, vil ganske vist gennem indlevelsen komme til en forståelse af den kristelige verden og af Giotto, Raffael, Bach, Monteverdi etc. etc., men altså ikke vil kunne nå videre? Eftersom de føler sig fremmede for de substantielle værdier som er disse kunstværkers indhold, vil de så bare respektere dem og kun være betaget af kunstformen? Vi kan se, synes jeg, at det ikke er sådan. Der sker en oversættelse fra et værdikodex til ens eget værdikodex, en oversættelse der ofte er hjulpet af den opnåede forståelse for det fremmede, men måske oftere går på tværs og mod historien, filologien og alt muligt fornuftigt: det religiøse indhold bliver endog ignoreret, eller man tilskriver vilkårligt areligiøse holdninger til de elskede kunstnere! En filologisk set skrupelløs tilegnelse. Men det er dog den måde kunstværkerne lever og opleves. Mærkeligt nok; de fleste føler oldtidens kunstværker mindre ideologisk kompromitterede og kompromitterende, og det forstår vi godt, fordi der ikke er kontinuitet mellem os og antikken hvad angår religionen. Så den æstetiske oplevelse af antikke kunstværker sker meget mere i overenstemmelse med den historiske forståelse. Men også her finder en tilsvarende oversættelse fra det antikke værdikodex sted. Fortielsen af nogle aspekter af oldtiden, deformationen af andre, forceret anvendelse af oldtiden som bekræftelse af egne fordomme viser dog at de fænomener som vi ser omkring tilegnelsen af moderne religiøse værker ikke er ukendte, også når talen er om de antikke.

* * * * *

Mod Andokides for blasfemi

Et arbejdspapir II

af Bodil Due

Den tekst, jeg i sidste nummer publicerede en oversættelse af, er overleveret blandt Lysias' taler. Men det er i høj grad et spørgsmål både om det er en tale, og om den er af Lysias.

For at tage det sidste først var allerede Harpokration i tvivl,¹ og i dag er der almindelig enighed om at talen ikke er af Lysias. Selv K. J. Dover, der for snart mange år siden i en fremragende bog om Lysias— corpus provokerende hævdede, at man ikke kan føre bevis for, at nogen af Lysias' taler er ægte ligeså lidt som for det modsatte, er tilbøjelig til at gøre en undtagelse med denne tale.² Der er i talens retorik, både dens disposition, argumentation og stilistik, specielt dens ordvalg, så mange afvigelser fra normen hos Lysias at man, hvis man ville tillægge ham forfatterskabet, måtte se den som et ekstremt eksempel på ethopia, dvs en tale der var tilpasset klienten. Ekstrem og misforstået ethopia, for den ethopia som Lysias med rette berømmes for, var ikke en realistisk eller sandfærdig karaktertegning, men gik ud på at forsyne klienten med en tale der kunne give ham det image, han ønskede at dommerne skulle se ham med. Retssystemet i det demokratiske Athen var som bekendt baseret på det princip at den enkelte borger selv skulle tale sin sag for retten, hvad enten han forsvarede sig eller anklagede en anden. Der var ingen sagførere, ingen juridisk ekspertise, heller ikke hos dommerne, der var almindelige borgere udvalgt ved lod til den enkelte sag. Den gang som nu var alle naturligvis ikke lige godt skåret for tungebåndet, så der udvikledes i stedet en retorisk ekspertise, de såkaldte logografer, der for penge hjalp med at finde de rette formuleringer og argumenter. Det færdige produkt fremførtes mundtligt i retten af sagsøger eller sagsøgte, og det måtte helst ikke skinne igennem at der var anvendt professionel hjælp. Logografens kunst var altså til en vis grad at skjule sin kunst.

¹ Harpokration s. vv. καταπλήξ, φαρμακός.

² K. J. Dover, *Lysias and the corpus Lysiacum*, Oxford 1976, 82.

Men det det først og fremmest gjaldt om både for den borger der selv talte i retten, og den der konsulterede en logograf, var at præsentere sagen på en måde der kunne overbevise dommerne.

Som sagt er der idag enighed om at den overleverede tale ikke er af Lysias, men ikke om hvem der så er forfatteren. Man har nævnt en anden sofist, retoriker og logograf, Theodoros, som skal have været samtidig med Lysias.³ Vi har ikke noget bevaret af ham, men blandt de titler på taler der tillægges ham, er en tale mod Andokides.⁴ En anden mulighed er at taleren er en amatør, en borger der selv har skrevet sit indlæg. Før vi ser på mulighederne for nærmere at bestemme hvem, må vi berøre det andet tvivls spørgsmål, jeg nævnte: er det egentlig en retstale? Her er meningene også delte, for nogle er det et genuint indlæg i retssagen,⁵ for andre en politisk pamflet skrevet under eller umiddelbart efter sagen mod Andokides i ca 399,⁶ for andre igen et eksempel på senere retoriske øvelser.⁷ En af grundene til de delte meninger er netop den enestående situation, som jeg nævnte sidst, at teksten lader sig sammenholde med Andokides tale om Mysterierne. Faktisk indeholder den også udsagn der kan holdes op imod udsagn i en anden tale af Andokides, *De reditu suo*, som han holdt sandsynligvis i 408 i et forgæves forsøg på at få lov at vende hjem, inden den almindelig amnesti i 403 reddede ham fra udlændigheden. En sammenholden viser ikke bare mange overensstemmelser, men også en del forskelle både hvad anklagens ordlyd, de omtalte begivenheder og argumentationen angår. Tilhængerne af teorien om at talen er en retorisk øvelse, lægger især vægt på lighederne, men gendrives efter min mening overbevisende allerede af Blass netop med forskellene. Hvis en senere retoriker benyttede Andokides' tale som forlæg, er de ret store forskelle mærkelige. Der er iøvrigt ikke i talen elementer, fx sproglige, der tyder på en senere udfærdigelse.

De to andre synspunkter er det sværere at vælge imellem. Det hænger

³Jf. Cic. Brutus 48.

⁴Suidas s. v. Theodoros.

⁵Således R. C. Jebb, *The Attic Orators*, I 281ff. og lidt mere forsigtig F. Blass, *Attische Beredsamkeit*, I 562ff.

⁶I. Bruns, *Das Literarische Portraet der Griechen im Fünften und Vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, Genoptrykt 1961 479, 521ff.

⁷J. O. Sluiter, *Lectiones Andocidae*, 1834, A. G. Becker, *Andokides, Übersetzt und erläutert*, 1832, C. M. Francken, *Commentationes Lysiacae*, Utrecht 1865.

sammen med de mange huller der er i vores viden om retspraksis og udgivelsesomstændigheder på denne tid. Vi ved ikke med sikkerhed hvem der havde ret til at lade en sådan tale cirkulere, logograf eller klient, eller dem begge; vi ved ikke hvor meget der eventuelt blev ændret i holdte retstaler, før de blev offentliggjort; vi ved at traditionen lod Antifon være den første, der offentliggjorde taler, han havde skrevet for andre, og vi kan se at han, der både underviste i retorik, skrev for andre og var politisk aktiv, havde mange grunde til at gøre det. For talen mod Andokides' vedkommende kunne man eventuelt måske sige at, hvis talen er så dårligt formuleret og tænkt, som moderne forskere har hævdet, må det siges at usandsynliggøre forestillingen om at en logograf ville have offentliggjort den i reklameøjemed for at skaffe sig flere klienter. Det forudsætter selvfølgelig at synet på, hvad der var god og dårlig retorik, var det samme som i dag. Hvis talen er holdt af en "amatør", kan han have haft politiske motiver til at offentliggøre den. Han kan have ønsket at skade Andokides' almindelige omdømme ved at fortsætte polemikken. Vi ved nemlig, og det er heller ikke så almindeligt, at Andokides vandt sagen. Endelig ved vi vel ikke om det var utænkeligt at lade en tale eller et angreb cirkulere inden retssagen. De samme motiver ville en eventuelt pamfletforfatter vel have. Sagen var celeber, den omfattede vigtige begivenheder i Athens historie, dens aktører var celebre personer, det var i høj grad en skandalesag med alle en sådans ingredienser: politik, korruption, blasfemi og i alt fald i Andokides' version et stænk sex og vold.

Hvilket synspunkt der er det mest sandsynlige, kan kun en gennemgang af teksten selv viser.

Teksten som vi har den, er ufuldstændig. Den begynder bogstavelig talt *in medias res*, midt i en sætning i en narrativ passage (§§ 1–2) om en mand der, fordi han havde optrådt utilladeligt overfor en gud, døde en pinefuld død.⁸

Det fremgår af konteksten at det drejer sig om de eleusinske gudinder Demeter og Kore. Af den fortalte historie drager taleren nogle konklusioner (§ 3) som efter hans mening har relevans for Andokides, om hvis påståede blasfemi han derefter koncentrerer sig. Retorisk set begynder talen således med et paradeigma, og teknisk set er vi i den

⁸Og der er senere i talen en anden lakune § 49.

del af en tale som indeholder argumentationen i snæver forstand eller bevisførelsen.

Det fulde klassiske skema for en retstale indeholder som bekendt følgende elementer:

prooemium – exordium – indledning

diegesis – narratio – sagsfremstilling

prothesis – propositio – disposition

pisteis – argumentatio – argumentation

(der eventuelt kan inddeles i to:

apodeixis – confirmatio – bevis

og elengkos – confutatio – tilbagevisning)

epilogos – peroratio – afslutning

Hvis den overleverede tekst er en retstale, mangler vi altså principielt indledning og sagsfremstilling. Jeg siger principielt, fordi ikke alle partsindlæg i en sag nødvendigvis indeholdt alle elementer. Parterne kunne have hjælpere som bidrog med indlæg om særlige punkter i sagen.

Hvis den overleverede tekst kun er et indlæg eller en støttetale, er det ikke sikkert, at der nogensinde har været en egentlig sagsfremstilling. Det vi har, er argumentationen i bred forstand (§§ 1 – 54) og afslutningen (§ 55).

Argumentationen er bygget op på to hovedlinjer; taleren forsøger dels at sværte Andokides så meget som muligt, dels at tilbagevise visse af de argumenter som Andokides forventedes at bruge i sit forsvar.

Vigtigst i forsøget på at sværte Andokides er talerens insistering på det religiøse aspekt. Ifølge anklageren havde Andokides i 415 begået blasfemi, og han er derfor en belastning for det samfund, han lever i. Det var netop for at beskytte de øvrige borgere, at man i sin tid vedtog det dekret, der tvang ham i exil. Hvis han derfor ved denne lejlighed ikke bliver dømt, vil det få alvorlige konsekvenser for byen. Anklageren truer altså, kan man sige, dommerne med de mulige konsekvenser af

en frifindelse. Mest markant er denne linje i §§ 1–4, 10, 15–17, 19–20, 24–26 og 50–54.

Særlig argumentationen i § 19–20 er værd at mærke sig. Det siges der at Andokides demonstrerede sin foragt for guderne, så alle kunne se det, ved at sejle på havet og drive rederivirksomhed. Dette for en moderne læser uforståelige argument skal ses i lyset af forestillingen om den besmittelse eller miasma en forbrydelse førte med sig. Særlig farligt for omgivelserne var det, hvis man var spærret inde sammen med en forbryder fx på et skib. Hvis guderne så straffede den pågældende, var hans medpassagerer prisgivet. Dette argument er en topos, dvs et fast og genkommende argument indenfor retorikken; vi kender det fx fra Antiphon, hvor det bruges i en forsvarstale.⁹ Her er argumentet klunget anvendt, faktisk det man kalder en *petitio principii*. For der skete ingenting. Guderne straffede ikke Andokides. Men, siger anklageren, det var bare fordi de udsatte straffen. De ventede på den lejlighed, de nu har, til via den aktuelle anklage at straffe ham, og de pinte og plagede ham på anden vis imens. Man har undret sig over at anklageren alligevel medtager dette argument. Det gør han efter min mening fordi han er bange for at Andokides vil bruge det, sådan som det normalt bruges, som bevis på at han er et ordentligt menneske, der ikke har pådraget sig gudernes straf. Vi ved faktisk fra Andokides' tale at han i stedet udnyttede modpartens kluntede forsøg på at gardere sig.¹⁰ Han har let spil med at påpege det absurde i §§ 19 – 20. Taleren hér har altså satset forkert.

Hvor argumentationen på dette punkt er lidet overbevisende, er den til gengæld ret virksom i §§ 50 – 54. Denne passage leder op til den korte egentlige epilog i § 55 og virker især ved en stærkt emotionelt farvet, pathosfyldt opremsning af Andokides blasfemiske handling. Passagen indledes med en direkte henvendelse til dommerne og en påmindelse om festens betydning for byens ry. Efter en ret barsk irettesættelse om tilvænningsens sløvende virkning, anmodes dommerne så om for deres indre blik at se Andokides' forfærdelige handlinger. Og efter opremsningen følger to retoriske spørgsmål, fulgt af en kamufleret imperativ med ikke mindre end fire religiøst farvede udtryk for hvad hævn og

⁹Ant. V, 84.

¹⁰And. I, 137 ff.

straf over Andokides betyder.¹¹ Passagen slutter med hvad man kan kalde et autoritetsargument, idet anklageren med et paradeigma fremmaner sin bedstefar, der var mysteriepræst, og hans råd i forbindelse med en blasfemi-sag. Rådet er på engang en lovprisning af retsvæsnets afskrækkende virkning og et forsøg på påvirkning, idet det næppe kan kaldes i overensstemmelse med retssystemets ide, at man har gjort op, hvad man vil stemme, før man kommer ind i retssalen og hører indlæggene. Her er der virkelig ikke tale om, at ingen er skyldig, før han er dømt.

Tæt sammenvævet hermed og af samme type er forsøget på at påvirke dommerne gennem en argumentationslinje, der går ud på at fremmane den bestyrtelse en frifindelse vil medføre i den øvrige græske verden. Verdens øjne hviler på dommerne og en eventuel frifindelse vil ikke gå upåagtet hen. Dette argument ses især i §§ 5 – 7, 17 og 19. Det er interessant ved det lys, det kaster på atheniensisk selvforståelse.

Et andet kompleks med samme formål, der fylder meget i talen, er en udpensling af Andokides' liv i landflygtigheden som et liv i elendighed og i en kæde af forbrydelser. Komplekset dukker først op i § 6 med en oprensning af alle de lande, han besøgte, kombineret med et paradoks i § 7, hvor den velkendte maksime, om at det gælder om at hjælpe sine venner og skade sine fjender, vendes om. Det hedder nemlig om Andokides, at han forstår den kunst ikke at gøre sine fjender noget ondt, men sine venner så meget som muligt. Og komplekset genoptages i §§ 21– 31.

Der begynder taleren med begivenhederne i 415 og fremhæver tre momenter. Først omtaler han Andokides' fængsling som noget han selv var skyld i, og som han påstår varede næsten et år. Dernæst fremhæver han det skændige i at Andokides for at redde sig selv, angav slægtninge og venner, og tilsidst understreger han det hidtil uhørte i det dekret der tvang Andokides i eksil. For alle tre momenter vedkommende som for argumentationen som helhed gælder det at der ikke føres vidner som bevis på sandheden i påstandene.

En sammenligning med Andokides' egen fremstilling i Mysterietalen

¹¹ τὴν πόλιν καθαίρειν καὶ ἀποδιοπομπεῖσθαι καὶ φαρμακὸν ἀποπέμπειν καὶ ἀλιτηρίου ἀπαλλάττεσθαι.

viser interessant nok at ingen af påstandene er helt forkerte. Andokides blev fængslet, han kom med en anmeldelse, og han måtte gå i exil som følge af Isotimides' dekret. Hvad vi ikke kan vide, er, om Andokides underdriver mere, end taleren her overdriver. Her kan kun eikos-argumentation eventuelt klare begreberne. I spørgsmålet om fængselsopholdet er det klart i Andokides' interesse at gøre perioden så kort som muligt og situationen så dramatisk som muligt. At blive berøvet sin frihed gennem et fængselsophold var nedværdigende, men en tilstrækkelig dramatisk scene kunne vække dommernes medlidenhed. Hans skildring af den første nat efterlader det indtryk at han meget hurtigt traf sin beslutning, men der gives ikke nogen præcis tidsangivelse. Som D. Macdowell har gjort opmærksom på, siger Andokides faktisk ikke at han selv blev sat på fri fod, men kun at hans slægtninge blev det.¹² Det kan derfor meget vel være rigtigt at Andokides fortsat sad fængslet, måske ikke et år men et par måneder. Taleren er mistænkeligt upræcis, når han siger tæt på et år. Han lyver måske ikke direkte, men overdriver. Det forekommer også som en bevidst overdrivelse når han påstår at Andokides bevidst fængslede sig selv, da han vidste, at han ikke kunne udlevere sin slave til forhør under tortur, fordi han allerede var død. Andokides nævner i sin tale, at han udleverede sin slave som bevis på at han ikke selv havde taget del i vandalismen mod Hermerne.¹³ Måske er sandheden her at han tilbød at udlevere ham, men at det af en eller anden grund ikke blev til noget. At det var bevidst svindel står for talerens egen regning og kan ikke bevises. Bliver det i alt fald ikke. I situationen i 415 er det vanskeligt at tænke sig noget motiv til en sådan gambling fra Andokides side. Det forekommer alt for farligt at risikere at pådrage sig dommernes irritation ved at afgive et tilbud man ikke kunne indfri. Taleren griber da også her til sin forklaring med guddommelig indgriben og forblindelse.

Med hensyn til Andokides' liv i exil har vi ikke rigtig nogen muligheder for at afgøre hvem der siger sandheden eller er tættest på den. Andokides nævner de mange betydningsfulde personer han har mødt, som et aktiv han vil kunne give athenerne adgang til, hvis han får lov at blive. Det samme kommer taleren ind på i § 48, men på en så fornærmende og uheldig måde, at det tyder på, at han har frygtet,

¹²D. Macdowell 1962, Appedix D 178.

¹³And. I, 64.

at dommerne skulle lade sig friste af udsigterne. Han indrømmer, at Andokides ialt fald på det pågældende tidspunkt var rig og mægtig. Det rimer ikke alt for godt med hans påstand om fængsling, tortur og flugt både i Kition og hos Euagoras. Men det kan selvfølgelig være gået op og ned. Andokides bemærkninger i *Mysterietalen* 144 om nød og fattigdom ved begyndelsen af exilet kan tolkes i den retning, men det forekommer alligevel sandsynligt at taleren her igen overdriver og dramatiserer.

Udover opholdet i udlandet gør taleren også meget ud af Andokides' forgæves forsøg på at vende hjem først i 411 og senere i 408. Her ved vi at han taler sandt, forstået på den måde at Andokides faktisk gjorde disse forsøg. Vi har som nævnt hans tale fra 408 bevaret. Alligevel er udlægningen og fortolkningen tendentiøs. I begge tilfælde prøver taleren igen at se det skete som gudernes værk, en forblindelse som hævn for hans påståede ugudelige gerninger. Argumentationen imødegåes ikke specifikt i Andokides *Mysterietale*. Igen her kommer taleren tæt på at fornærme dommerne ved at påstå at Andokides bestak prytanerne til at lade sagen komme for retten, hvor dommerne dog så var strenge nok til at afvise ham.

Det andet moment drejer sig om anmeldelsen. At have anmeldt slægtninge og venner var uden tvivl særdeles belastende for en persons omdømme. Om den ene gruppe ansåes for mere betydningsfuld end den anden kan diskuteres, men der kan ikke være tvivl om at det værste af alt var en anmeldelse af ens forældre eller i dette tilfælde af ens far. Andokides gør i sin tale et stort nummer ud af at benægte at han skulle have anmeldt sin far.¹⁴ Det er derfor påfaldende at taleren her slet ikke kommer ind på det. Det har ligefrem været brugt som bevis på at talen ikke stammer fra processen, men er en senere retorisk øvelsestale. Jeg ville være tilbøjelig til at vende argumentet om og sige at hvis talen var senere og benyttede Andokides' tale som forlæg, ville dette argument have været en lækkerbidsken egnet til at vække forargelse hos dommerne. At Andokides påstår, at hans anklager brugte argumentet, beviser ikke, at det faktisk blev brugt. Han kan have regnet med at det ville blive brugt, eller have valgt en argumentation der kunne skaffe ham sympati. Taleren er ellers ikke bange for at bruge grovfilen. Han taler her om at Andokides dræbte dem, han selv sagde,

¹⁴And. I, 19ff.

han satte højest. Andokides gør sig i sin tale umage for at vise at hans anmeldelse kun bragte fire nye navne til de i forvejen af andre angivne. Og han påstår at disse fire alle er i live, er kommet tilbage og er i besiddelse af deres ejendom.¹⁵ Det ville være en risikabel påstand hvis det ikke var rigtigt, så igen her synes anklageren at overdrive og forgrove.

Som nævnt ved vi at Andokides vandt retssagen. Han blev frikendt og fik lov til at blive i Athen. Med fare for at kunne beskyldes for at være påvirket af denne viden er det alligevel fristende at prøve at give en forklaring på, hvorfor anklageren her ikke opnåede den virkning med sin tale, som han tilsigtede. En stor del af forklaringen ligger uden tvivl i den måde Andokides optrådte og argumenterede på i sin tale. En anden grund kunne ligge i de andre anklagere og deres taler. Vi ved fra Andokides at der var tre anklagere, Kefsios, Meletos og Epichares.¹⁶ Den førstnævnte og Andokides' anklager mod ham nævnes her i talen § 42 på en oplagt uheldig og uforsigtig måde, der kommer meget tæt på at indrømme, at han var en slibrig person, som der kunne rettes anklage imod. Det skal jeg ikke komme ind på ved denne lejlighed, men kun nævne et par af de slutninger som talen her og dens argumentation tillader at drage. Hvorfor virkede fx den pathosfyldte beskrivelse af Andokides' forbrydelser ikke? Og hvorfor reagerede dommerne ikke som forventet ved at høre om hans skændige liv i udlandet? Her tror jeg at taleren begik den fejl, at han i stedet for had og afsky, fremkaldte medlidenhed. Dommerne kunne kun alt for godt forestille sig Andokides' fortvivlede situation.¹⁷

Logospræget argumentation var der, som vi så, ikke meget af. Men hvad med ethos? Hvilket billede af sig selv formidler taleren til dommerne? Et billede af en streng, mørk mand, hvis værdier og religiøse opfattelse virker negativ og måske gammeldags. En mand, der revser og kritiserer andre,¹⁸ og som faktisk et par gange kommer til at fornærme dommerne, og som også omtaler demokratiske embedsmænd

¹⁵ And. I 53.

¹⁶ And. I 92ff.

¹⁷ Han appellerer selv i sin tale til deres forståelse og medlidenhed § 144 og §146ff.

¹⁸ Det er karakteristisk at taleren konsekvent siger I og ikke vi. Han solidariserer sig ikke med dommerne, men taler ned til dem. Den eneste gang han bruger 1. pers. poss. pron. er i § 54 hvor man vel iøvrigt ville vente ἐμός οὐκ ἔστιν ἔμε δὲ μερὲς ὀπυστερὲς οὐ μαθεστότισκε ὀρες. Σὸδδαν βυρδε θεγ μὸσκε οὐγὸ ἡε οερσατ δετ.

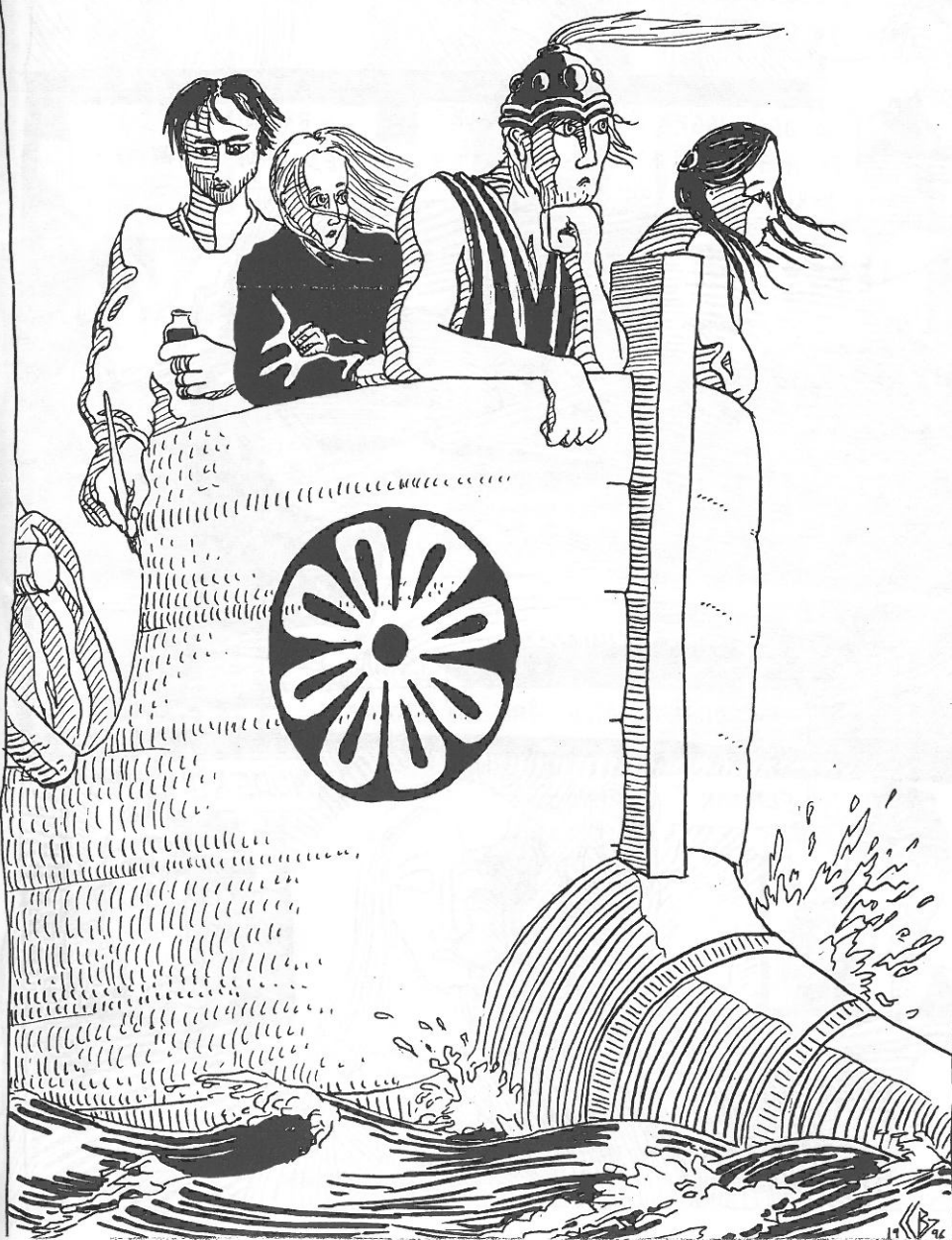
som bestikkelige.¹⁹ Det kunne være farligt i Athen, som ironisk nok også Andokides måtte sande både i 408, da han forsøgte at vende hjem, og i 392-1 hvor han i den tredje tale, vi har af ham, anbefalede athenerne at slutte fred med Sparta. Han blev anklaget, flygtede og blev *in absentia* dømt til døden.

Men det er en anden historie, som jeg måske vil vende tilbage til. I alt fald vender jeg tilbage "i et andet afsnit" til spørgsmålet om hvem taleren kan være.

¹⁹ §§ 45, 50 og 29.

KRISTINE JAKOBSEN • CHRISTOFFER GERTZ BECH • LONE VESTERGAARD
DEN TEGNEDE HISTORIE OM

ODYSSEUS





ELPENOR



JÅ, JEG LIGGER ENDMU UBEGRAVET PÅ AIALA. DU KOMMER TILBAGE DERTIL, DET VED JEG---

-- BRÆND MIG DA MED MINE VÅBEN--



-OG PLANT MIN ÆRE PÅ GRAVEN.

4



ELPENOR?

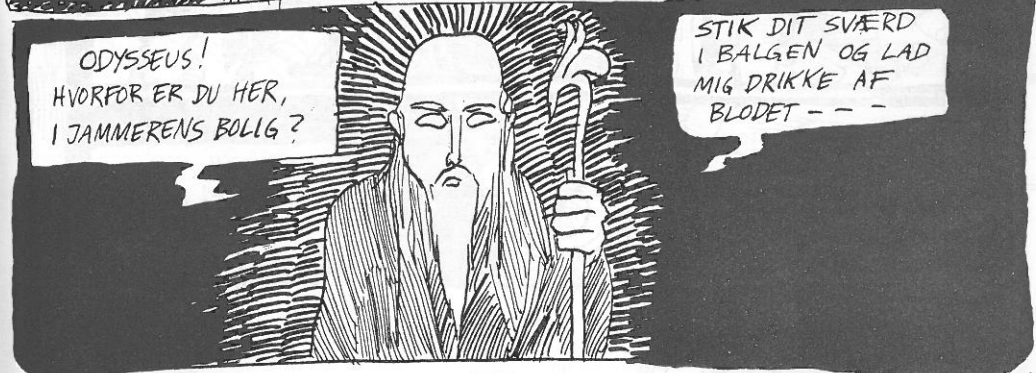
MODER!!!

NEJ, MODER.

- JEG MÅ TALE MED --- TEIRESIAS!



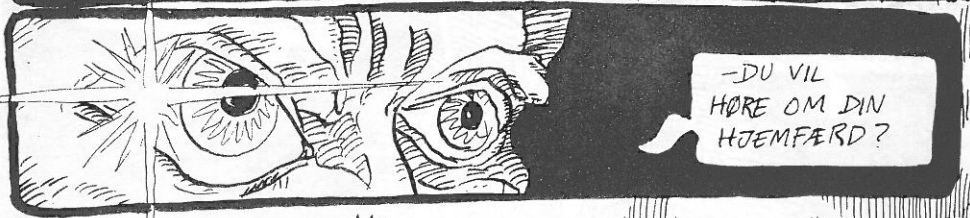
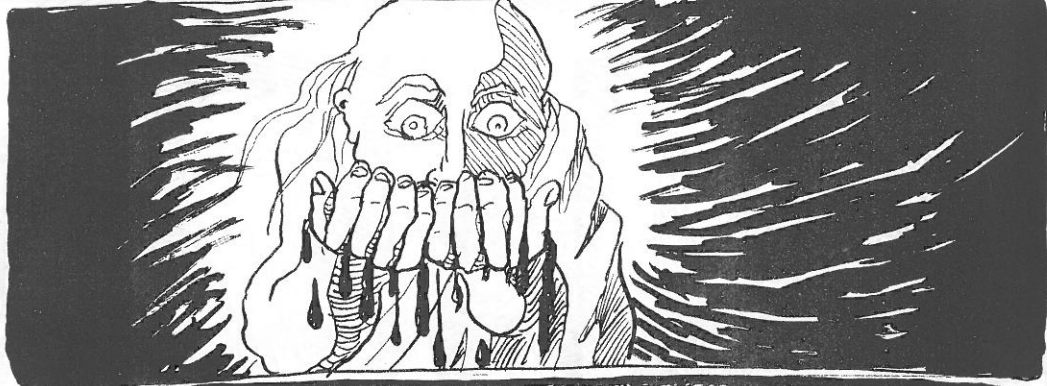
ODYSSEUS!
HVORFOR ER DU HER,
I JAMMERENS BOLLIG?



STIK DIT SVÆRD
I BALGEN OG LAD
MIG DRIKKE AF
BLODET ---

- SÅ SKAL JEG FORKYNDE DIG SANDSAGN!





-DU VIL
HØRE OM DIN
HJEMFÆRD?



-- SÅ HØR DA!

DEADLINES 1997

1997 1: Januar - 21. januar

1997 2: April - 7. april

1997 3: Juni - 12. maj

1997 4: August - 18. august

1997 5: November - 13. oktober

1997 6: December - 1. december

AGORA-MINDESKRIFT TIL HOLGER FRIIS JOHANSEN

Mange har udtrykt ønske om at være med i Mindeskriftet, men kan ikke være med i form af bidragsydere inden for fristen, der er d. 1. April 1997. De har derfor foreslået at Mindeskriftet skal forsynes med en dedikationstavle, hvor navnene på alle der vil minde Holger kan blive medtaget for at vise den store kreds af venner og elever, der mindes hans venlige hjælpsomhed og indsats for faget.

Agora tager imod dette ønske og modtager gerne en meddelelse fra alle de personer, der ønsker at blive nævnt i dedikationstavlen.