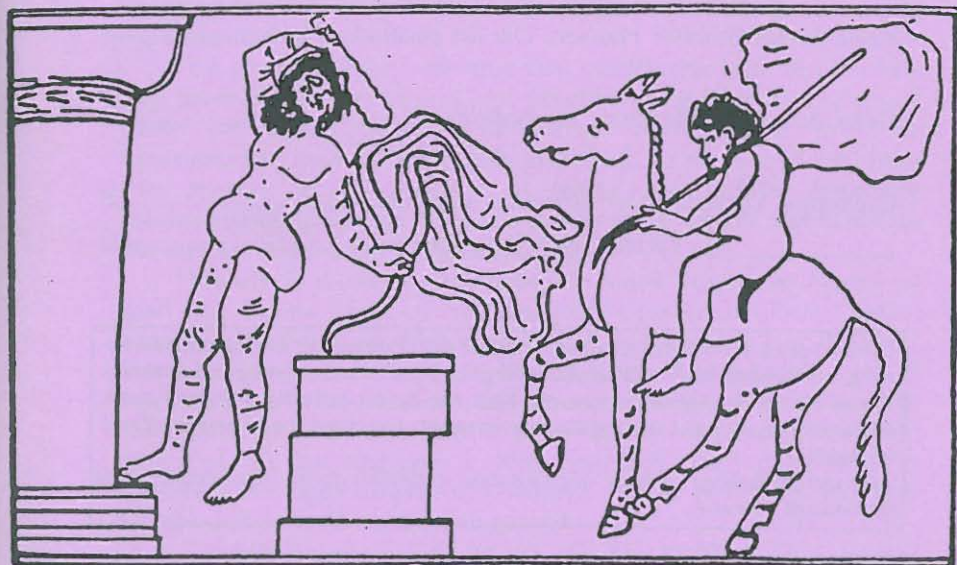


AGORA

Institutblad for Klassisk Arkæologi og Oldtids- og Middelalderforskning



Indhold:

Redaktionelt forord	1
Næste semesters undervisning	2
<i>Opgaver</i>	
Linda Larsen, <i>Om begrebet Λογος</i>	8
<i>Alt andet</i>	
Susan Hansen, <i>Grækenlandsekskursionen 2000</i>	18
Anne Mette Borcher Hansen, <i>Om det pastorale</i>	26
Gert Skriver, <i>Semantiske forskydninger</i>	42
Giuseppe Torresin, <i>Der liebe Gott steckt im Detail</i>	58
_____, <i>Tacitus om Augustus</i>	62

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: Anne Mette B. Hansen, Thomas Hverring, Kristine Jacobsen, Erik Kristensen, Linda Larsen, Søren Sørensen og Giuseppe Torresin.

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

Redaktionelt forord

I forordet af sidste nummer af Agora (2-2000) beklagede redaktionen, at afsked efterhånden var ved at blive en alt for almindelig foreteelse på O & M. Heldigvis har vi nu lejlighed til at byde indtil flere personer velkommen, dels på O & M, men også i Agoras redaktion, der for første gang i flere år kan byde to nye medredaktører velkommen: Thomas Hverring og Linda Larsen - begge er fra O & M (klassiske arkæologer må meget gerne melde sig under fanen).

En ganske særlig velkomst skal naturligvis lyde til O & M's nye forskere/undervisere, Gerd Haverling og Marianne Pade. I disse for vores fakultet så trange økonomiske tider er nyansættelser ikke en hverdagsbegivenhed, og på O & M skal man vist mange år tilbage for at finde den sidste egentlige fastansættelse (lektorat), men alle er vist enige om, at instituttet på det seneste har trængt til forstærkning.

Blandt de mange gode bidrag til denne udgave af Agora vil man bl.a. kunne finde en "realdisciplin"-opgave af Linda Larsen. Dermed genåbnes en sektion af bladet, "Opgaver", der ikke har været brugt i en rum tid. At trykke opgaver i Agora burde være et fast indslag i hvert nummer, da det uomtvisteligt er en stor hjælp for fremtidige opgaveskrivere at se, hvorledes en given opgave kan besvares. Så læs opgaven i dette nummer, men glem ikke at indlevere din egen opgave til trykning - vi har fx endnu ikke haft lejlighed til at trykke et bachelorprojekt.

Undervisningsplanen er på enkelte punkter opdateret i forhold til den først udsendte plan, så det er værd at studere den nærmere.

Undervisning

PROPÆDEUTISK UNDERVISNING

Propædeutisk græsk (2. sem.)

v/Jette Larsen Persiani

man 8-10 i lok. 039, bygn. 410

tir 8-10 i lok. 039, bygn. 410

fre 8-9 i lok. 039, bygn. 410

Første gang 5. februar 2001

Propædeutisk latin (2. sem.)

v/Anne Mette Borch Hansen

ons 8-10 i lok. 044, bygn. 410

tor 8-10 i lok. 044, bygn. 410

fre 9-10 i lok. 039, bygn. 410

Første gang 7. februar 2001

INTRODUCERENDE UNDERVISNING

Introduktion til studiet (2. sem.)

v/Giuseppe Torresin

tor 13-15 i lok. 229, bygn. 412

Første gang 8. februar 2001

Fortsættelse af 1. semesters undervisning med uddybning af de behandlede emner: historie og samfundsforhold, litteraturhistorie samt religions- og filosofihistorie. Tekstkritik, sproghistorie, grammatisk terminologi, receptionshistorie. Elementer af kodikologi. Øvelser i læsning af det kritiske apparat og i benyttelse af dette til oversættelses-vurdering.

TEKSTGENNEMGANGE OG ØVELSER

A-TEKSTGENNEMGANGE, GRÆSK

Græsk poesi

v/David Gress

ons 8-10 i lok. 039, bygn. 410

Første gang 7. februar 2001

Græsk prosa, Xenofon, Hellenika II

v/Erik Ostenfeld

tir 13-15 i lok. 044, bygn. 410

Første gang 6. februar 2001

Begyndelsen af *Hellenika* behandler Athens historie 411-03 og knytter an til Thukydids beretning. Vi læser om afslutningen på den peloponnesiske krig: nederlaget v. Aigospotamoi og Athens overgivelse, de tredives junta og demokratiets genindførelse.

Tekst: OCT.

B-TEKSTGENNEMGANGE, GRÆSK**Græsk poesi, Prometheus**

v/David Gress

tir 10-12 lok. 136, bygn. 410

Første gang 6. februar 2001

Aiskhylos (?), *Prometheus*, ed. West (Teubner, i fotokopi) med kommentar fra Griffith (Cambridge Greek and Latin Classics). Dramaet om den fangne titan Prometheus, der straffes fordi han gav menneskene ild, og hans forsøg på at formilde Zeus. *Theogoni*-deltagere fra E 2000 vil genkende stoffet, der her får sin mest komplette udformning. Sprog og overlevering gør det sandsynligt, at stykket ikke, som vi har det, er Aiskhylos' værk. Vi læser stykket med blik for disse sproglige særpræg og som dramatik. Af sekundærlitteratur anbefales Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford).

Græsk prosa, Thukydid

v/Marianne Pade

tor 10-12 i lok. 043, bygn. 410

Første gang 8. februar 2001

Vi vil læse *Historiae* I samt udvalgte passager fra senere bøger. Udover selve tekstgennemgangen vil der blive lagt vægt på de formelle og sproglige træk, der i særlig grad har haft indflydelse på senere perioders opfattelse af Thukydids værk. Vi vil diskutere Thukydids reception i både græsk og romersk litteratur fra antikken til renæssancen, og evt. inddrage tekster af hans kritikere og efterlignere: Platon, Polyb, Dionysios af Halikarnassos, Cicero, Sallust, Quintilian, Prokop, Johannes Kantakuzenos, Michael Critobulus, Leonardo Bruni. Tekst: Thucydides *Historiae*, edd. H. Stuart Jones et J. Enoch Powell (OCT). Kommentar: A.W. Gomme, *A Historical Commentary on Thucydides* (Oxford)

A-TEKSTGENNEMGANGE, LATIN**Latinsk poesi, Vergil, Æneiden VI**

v/Marianne Pade

ons 13-15 i lok. 329, bygn. 412

Første gang 7. februar 2001

Sproglig og litterær introduktion til Vergil og til eposgenren generelt.

Vi skal læse 6. sang af *Æneiden*, hvor Aeneas stiger ned til underverdenen. Tekst: Vergilii opera, ed. R.A.B. Mynors (OCT). Kommentar: E. Norden, *Aeneis Buch VI* (Genoptrykt Darmstadt 1976).

Latinsk prosa, Cicero, Pro Milone

v/Erik Ostfeld

man 10-12 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 5. februar 2001

Cicero var involveret i hovedpersonerne i denne sag fra år 52, hvor Milo stod anklaget for mord på Clodius. Sidstnævnte havde fået Cicero i eksil, mens Milo havde fået ham hjem igen. Både Milo og Clodius var imidlertid bøller, der spillede op i republikkens sidste dage og begge søgte poster netop for året 52. Året begyndte i kaos uden konsuler, mordet fandt sted, Pompejus fik øget indflydelse og i hans skygge fandt retssagen sted. Derfor er den tale, vi har bevaret og som i antikken kaldtes et mesterstykke, utvivlsomt langt bedre end den faktisk holdte tale. Vi læser med opmærksomhed på talen som retorisk dokument, påvirket både af hellenistisk retorisk teori og af Cicero's egen lærebog *De Inventione*.

tekst: OCT

B-TEKSTGENNEMGANGE, LATIN**Latinsk poesi, Vergil (med inddragelse af Servius)**

v/David Gress

tor 13-15 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 8. februar 2001

Vergil, *Æneiden* 9. sang, ed. Hardie (Cambridge Greek and Latin Classics). Italierrkongen Turnus' forsøg på at storme den trojanske lejr indleder eposets sidste tredjedel, hvis temaer er kamp,

helt mod og krigens tragik. Hardies udgave tilhører den såkaldte "nye Vergilkritik," hvorom man kan orientere sig i Horsfalls *Companion* (semesterhylde). Vi vil også stifte bekendtskab med den ældste Vergilkritik i skikkelse af Servius' kommentar fra 300-tallet. Såvel filologiske som litteraturhistoriske problemstillinger behandles. Sekundærlitteratur: Camps, *An Introduction to Virgil's Aeneid* (Oxford).

Latinsk prosa, Petronius' *Cena Trimalchionis*

v/Gerd Haverling

man 13-15 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 5. februar 2001

Vi skall gå igenom Petronius' *Cena Trimalchionis*. Grundboken är Martin S. Smith, (ed.), *Petronius: Cena Trimalchionis*, Oxford (Clarendon Press), 1975 eller senare.

Det här är en text som innehåller mycket av intresse ur såväl språkhistorisk, socialhistorisk som litterär synpunkt. Det blir därför aktuellt att göra en del jämförelser med det samtida materialet från Pompeii.

De textkritiska frågeställningarna är många och viktiga i den här texten. Vi skall därför jämföra Smiths text, och tolkning av den, med de texter och tolkningar som har presenterats såväl av äldre forskare (Buecheler & Heraeus, Ernout, Maiuri m.fl.) som av senare (t.ex. Konrad Müller, Jan Öberg och Maria Plaza).

Den litteraturhistoriska aspekten skall naturligtvis inte försummas den heller: det här är en roman och det är ju en rätt ovanlig genre i den bevarade romerska litteraturen.

Undervisningen kommer bl.a. att gå till på det viset att studenterna får till uppgift att närmare studera och redogöra för olika problem i texten och sätta sig in i hur olika forskare har resonerat kring dem.

SPROGFÆRDIGHEDSUNDERVISNING

Græsk sprogkundskab (1. sem.)

v/Jette Larsen Persiani

fre 10-12 i lok. 044, bygn. 410

Første gang 9. februar 2001

Latinsk sprogkundskab (1. sem.)

v/Marianne Pade

ons 10-12 i lok. 411, bygn. 414

Første gang 7. februar 2001

Latinsk stil (2. sem.)

v/Gerd Haverling

ons 10-12 i lok. 229, bygn. 412

Første gang 7. februar 2001

Kursen i latinsk stil knytter an till den undervisning som Giuseppe Torresin förmedlade under hösten.

LITTERATUR I OVERSÆTTELSE**Græsk litteratur i oversættelse**

v/Anne Mette Borch Hansen

fre 13-15 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 9. februar 2001

Forløbet er en fortsættelse af efterårets undervisning. Med Holger Friis Johansens *Fri Mands Tale* og Albin Lesky's *A History of Greek Literature* som grundbøger, suppleret med artikler, vil vi i foråret beskæftige os med den græske tragedie og komedie samt Platon.

Jeg forestiller mig, at vi læser en tragedie af hver af de tre tragikere: Aischylos' *Agamemnon*, Sofokles' *Kong Ødipus* og Euripides' *Ifigenia i Aulis*. Af Aristofanes læser vi *Lysistrate* og får måske også tid til at kigge på Menanders *Dyskolos*. Platonlæsningen bliver efter ønske *Symposion* og *Faidros*.

Undervisningen henvender sig først og fremmest til oldtidskundskabsstuderende, men klassiske filologer og andre interesserede er også velkomne.

KURSUSUNDERVISNING**Retorik - Antik og moderne**

v/Hanne Roer

man 15-17 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 5. februar 2001

Dette forløb er rettet mod de studerende, som tager Suppleringsuddannelsen i Retorik i år (på trods af dens hibernering), med udstrakt selvstudium.

Forløbet er en komprimeret udgave af suppleringsuddannelsens to forløb i teori og historie. De første gange vil vi se på grundstrukturen i det klassiske retoriske system, dernæst studere dets udvikling efter antikken, med fokus på systemets muligheder for tilpasning til nye behov, ideologier, sprogsyn og poetikker. De forskellige nyretoriske retninger bruger ofte kun en del af dette system; enkelte ser det dog som en dyd at bruge hele systemet. De sidste anser det antikke system for ideelt i dets pragmatiske fleksibilitet (Fafner), mens de fleste andre har forsøgt at genoplive retorikken ved at nyfortolke den ud fra moderne lingvistiske teorier (I. A. Richards, Perelman, M. Billig, E. Black, G. Genette m.fl.). Vi læser eksempler på moderne retoriske analysemetoder - og skulle også gerne nå at læse nogle taler undervejs. Forløbet er åbent for alle studerende og vil være et glimrende supplement til mit forløb i Tekstanalyse og Litteraturteori.

Tekstanalyse og litteraturteori (2. sem.)

v/Hanne Roer

tir 13-15 i lok. 136, bygn. 410

Første gang 6. februar 2001

Forløbet er en fortsættelse af sidste semesters undervisning i antik litteraturteori. Vi studerer de særlige hermeneutiske og tekstanalytiske problemer i forbindelse med antik, især græsk litteratur. Forskellige litteraturkritiske skoler vil blive præsenteret i form af repræsentative analyser af græske/latinske tekster.

STUDIEGRUPPER

Studiegruppe

v/Jens Refslund Poulsen

tir 10-11 i lok. 051, bygn. 411

Første gang 13. februar 2001

Denne studiegruppe henvender sig til de studerende, der følger propædeutisk undervisning i latin og græsk (studerende der følger A-gennemgange er selvfølgelig også velkomne!). De første 3 undervisningsgange vil vi nærlæse små stykker *latinsk* originaltekst, og de flg. 3 gange *græsk* originaltekst. Det er ikke meningen, at vi skal læse "ny" originaltekst, men genlæse noget af det, der er gennemgået i propædeutiktimerne. Vi vil gå i dybden med oversættelse og grammatisk analyse, - for træningens skyld!

Om begrebet λόγος i Gorgias' Lovtale over Helena*

af Linda Larsen

Indledning

Sofisten og retorikeren Gorgias (ca. 480 - ca. 380 f.Kr.) giver, som den første vi kender, i sin Ἐγκώμιον Ἑλένης, Lovtale over Helena, en definition af begrebet λόγος.¹ Talen, som er en lejlighedstale, γένος ἐπιδεικτικόν, handler om den Helena, som forlod sin mand Menelaos, Spartas konge, for at flygte med sin elsker Prins Paris af Troja. Gorgias begynder med en kort indledning (προοίμιον §§1-2), hvor han fortæller, at hans hensigt med talen er at vise, at det er forkert at bebrejde Helena for hendes handlinger. Herefter lovpriser han Helenas natur (διήγησις §§3-4), og giver en disposition over den egentlige tale; de fire mulige årsager til Helenas afrejse, som derefter diskuteres på skift (πρόθεσις §§5-19): Om hun tog afsted pga. Tilfældets, guders eller Nødvendighedens magt (§6), Paris' magt (§7), Talens magt (§§ 8-14) eller Eros' magt (§§15-19). Gorgias argumenterer for, at alle disse magter er meget mægtige, og at Helena derfor ikke bør bebrejdes, uanset hvilken af disse hun blev underkastet (πίστις §20), og til sidst konkluderer han, at han har gjort, hvad han i §§1-2 havde sagt han ville gøre, nemlig at rense Helena for skylden i hendes ulykke, og påpeger desuden, at han har skrevet talen som sin egen spøg (ἀπόδειξις §21).

Helenafiguren har været emne for mange antikke tekster, og der er skrevet mange sider om sammenligning af disse og Gorgias' tale. Dette vil jeg dog ikke komme ind på i denne opgave, fordi Helena, for mig at se, selvom talen godt nok handler om hende, kun er medtaget for at tjene eksemplets magt. Gorgias vil ikke blot opstille en teori om, hvad λόγος er, han vil samtidig også vise det i praksis, og dette kan kun gøres ved at have et eksempel at tale om. Helena

*Fri hjemmeopgave i "Realdisciplin" (Antik Retorik).

¹Før Gorgias er alt vi har om λόγος kun nogle få fragmenter af filosoffer som Heraklit og Protagoras, hvori der ikke gives en nærmere definition af begrebet. Λόγος betyder frit oversat noget, der er sagt, men dette kan både være et ord, en sætning, en del af en tale eller en hel tale.

er en mytisk figur, som alle kender og interesserer sig for, og hun er derfor et oplagt eksempel. Jeg vil heller ikke komme ind på "Gorgianske" stiltræk og figurer, men primært koncentrere mig om §§8-14, hvor Gorgias diskuterer λόγος' væsen og magt. Denne passage fylder en trediedel af hele værket, og jeg anser den for at være den vigtigste og mest interessante¹. Hvad er λόγος ifølge Gorgias? Hvad siger han om λόγος i sin Ἐγκώμιον Ἐλένης? Og hvad siger talen i sig selv om λόγος?

Ποίησις καὶ ἑπιωιδῆς

Gorgias starter i §8 med at definere λόγος:

Λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἄφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι.²

Herefter fortsætter han med to eksempler, som skal belyse hans teori. Han starter i §9 med at sammenligne λόγος med poesi:

Τὴν ποίησιν ἄπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον.³

Gorgias siger med andre ord, at det han selv er i gang med at skrive er poesi, bare uden versemål. Han anser nemlig versemål for at være et valgfrit ekstra. Han beskriver herefter poesiens magt til at forføre den menneskelige sjæl, og konkluderer, at det ikke kun er poesien, der har denne magt, men al λόγος, eftersom poesi blot er en underafdeling af den egentlige λόγος. Poesi er blot λόγος med versemål. Efter at have ophøjet sin prosastil til poesiens stadium, fortsætter Gorgias med at beskrive ἑπιωιδῆς, "tryllesangen":

¹ De andre mulige årsager til Helenas flugt som Gorgias nævner i §§5-19 mener jeg han har medtaget fordi det var de tre mulige årsager som var blevet nævnt før hos fx Homer (Il. 3. sang, Od. 4. sang v. 1- 400) og Euripides (Τρωιάδες, 415 f.Kr.; Ἐλένη, 412 f.Kr.).

² Diels, Hermann og Kranz, Walther: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2. Ed.6, Berlin, 1951, nr.82, fragment 11 (Herefter forkortet DK, f.11) §8. Oversat af Sørensen, Søren: *Gorgias og sofistisk retorik*. Tværfag - et jubilæumsskrift 1973-93, redigeret af Jørn Erslev Andersen m.fl., Aarhus Universitet 1993 (Herefter forkortet SS): "Talen er en mægtig hersker, som med en helt lille og usynlig krop kan udføre forunderlige værker; den formår nemlig både at standse frygt og fjerne smerte og frembringe glæde og forøge medlidenhed".

³ DK, f.11, §9, SS: "Jeg både anser og kalder al digtning for tale på versemål".

Συγγινομένη γὰρ τῆι δόξει τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἑπειδῆς
ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία¹

Det er interessant at se, hvordan Gorgias forbinder ἡ δόξα med ἡ ψυχή: Han taler om "sjælens opfattelse", som Sørensen oversætter det, men jeg tøver ikke med at tage det skridt som Jaekel² også gør, nemlig at forstå det som det vi i dag kalder "følelser". Gorgias har altså nu ved de to parallel-eksempler, han har brugt til at belyse sin teori om λόγος med, fået forklaret at når λόγος er så stærk, som han påstår, så er det fordi den påvirker og overtaler sjælen og følelserne.

Δόξα

I § 11 går Gorgias videre med at forklare, hvordan det kan lade sig gøre, at λόγος overtaler sjælen og følelserne. Det kan det kun, fordi de fleste i de fleste sager gør δόξα, opfattelsen (og altså ikke ἑπιστήμη, viden), til rådgiver over sjælen, selvom δόξα er både usikker og upålidelig. Det gør man, fordi det er umuligt at have nogen eksakt viden om alt:

Εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν < τε > παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων < ἔνοιαν > τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως ὅμοιος ἦν ὁ λόγος, οἷς τὰ νῦν γε οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει.³

Eftersom det altså er umuligt for mennesket at vide alt, er δόξα, opfattelsen, sjælens bedste vejleder.

Πειθώ

I §12 vender Gorgias tilbage til sin egentlige sag, nemlig at forsvare Helena. Her forklares det, at λόγος' styrke ligger i πειθώ, overtalelse, der karakteriseres som en tvingende kraft:

Λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἦν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὖν

¹ DK, f. 11, §10, SS: "Tryllesangens kraft støder nemlig sammen med sjælens opfattelse og fortryller, overtaler og forandrer den med heksekunst".

² Jaekel, Siegfried: *The Helen-speech of Gorgias*. Grazer Beiträge, 1987, nr. XIV, p. 113.

³ DK, f.11, §11, SS: "For hvis alle i alle sager både havde erindring om fortiden og viden om nutiden samt forudseenhed om fremtiden, ville talen ikke på samme måde være sådan. Men nu er det jo sådan, at det hverken er let at huske noget fortidigt, gennemskue noget nutidigt eller forudsige noget fremtidigt".

πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα
τοῖ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς.¹

I den græske tekst er λόγος maskulinum som Paris, og ψυχή femininum som Helena, og ὁ, han, og ἡ, hun, i den sidste sætning kan derfor både referere til λόγος og ψυχή; og Paris og Helena. Desuden er alle de verber λόγος og Paris er subjekt for, aktive, mens alle de verber ψυχή og Helena er subjekt for, passive. Her viser Gorgias' talekunst sig virkelig. "Grammar is being used not only to persuade us to apply the model to this particular instance of compulsion, but also to associate characteristics of a single mythological case with the persuasive/compulsive situation in general"². Den agerende del, λόγος og Paris, som tvinger v.h.a. πειθῶ, er skyld i det der er sket, mens den passive del, ψυχή og Helena, fordi de blev tvunget, er helt uden skyld i deres egen situation.

Efter at have forklaret, hvordan λόγος v.h.a. πειθῶ kan forme δόξα og derigennem ψυχή, giver Gorgias i §13 tre nye parallel-eksempler på dette: Μετεωρολόγοι, dem der taler om himmelfænomenerne, δικανικοί, retstalerne, og φιλοσόφοι, filosoferne, overtaler og tvinger også v.h.a. λόγος, og Gorgias ligger her vægt på, at λόγος ikke kun er sand, men ofte også falsk.

Φάρμακον

Gorgias har nu anskueliggjort, hvorledes λόγος hersker overalt i samfundet, og for at tydeliggøre dens magt endeligt, slutter han i §14 af med et analogi-eksempel:

Τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὡσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμούς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοὶ τινα κακῆν τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.³

¹ DK, f. 11, §12, SS: "For talen, som overtalte, tvang den overtalte sjæl til både at adlyde det sagte og bifalde det gjorte. Han, der overtalte, er altså, fordi han tvang, den, der gjorde uret; men hun, der blev overtalt, har, fordi hun blev tvunget af hans tale, sit dårlige rygte med urette".

² Wardy, Robert: *The Birth of Rhetoric*. New York, 1996, p.43.

³ DK, f. 11, §14, SS: "Der er tale om det samme i talens kraft over for sjæleens orden som i ordinationen af lægemidler over for kroppens natur. For ligesom forskellige lægemidler driver forskellige væsker ud af kroppen, nogle standser sygdom, andre livet, således er der også nogle taler der smerter, nogle, der glæder, nogle, der skaber frygt, nogle, der vækker mod i

Λόγος påvirker ψυχή på samme måde som φάρμακα¹ påvirker σώμα. Nogle lægemidler hjælper kroppen, mens andre gør den fortræd. På samme måde enten gavner eller skader λόγος sjælen. Man kan herfra ræsonnere sig frem til, at den sande λόγος må gavne, og den falske skade, men dette siger Gorgias ikke noget om. Måske er det muligt at hjælpe et menneske ved at fortælle det en løgn.

Λόγος

Gorgias startede i §9 med at ophøje sin tale til poesiens stadium, og hele talen er da også fyldt med poetiske elementer som fx stilfigurer, hvilket jeg dog ikke vil komme ind på her pga. den sparsomme plads. Men hvad der er vigtigt at nævne, er, at han får kombineret denne poetiske stil med λογισμός, logisk ræsonnement:

Ἐγὼ δὲ βούλομαι λογισμὸν τινα τῷ λόγῳ.....²

Gorgias får i §§8-14 v.h.a. intellektuel argumentation beskrevet λόγος' væsen og magt: Λόγος er en mægtig hersker som v.h.a. πειθῶ, overtalelse, er i stand til at forme et menneskes δόξα og derigennem ψυχή. Λόγος har den samme effekt på sjælen, som lægemidler har på kroppen. Λόγος hersker overalt i samfundet, og kan desuden både være sand og falsk. §§8-14 kan godt opfattes som en lille lovtale over λόγος, men Gorgias ville ikke nøjes med at udsige en teori om λόγος, han ville samtidig også vise i praksis, hvordan denne teori fungerede, og derfor blev lovtalen over λόγος til en lovtale over Helena. For at prise λόγος er det nemlig nødvendigt med et emne at tale om, eftersom λόγος kun eksisterer³, fordi vi har noget at lave en λόγος om. Det er desuden den allerstørste lovprisning af λόγος, man kan tænke sig at beskrive, hvordan Helena blev overtalt af Paris' λόγος til at følge med ham. Normalt var det nemlig Helena, der v.h.a. sin skønhed fik overtalt mænd til at gøre, som hun ville. Λόγος kan overvinde alt, selv skønheden!

tilhørerne, og andre, der med ondsindet overtalelse forgifter og forhekser sjælen”.

¹ Φάρμακα kan både betyde medicin og gift.

² DK, f. 11, §2, SS: ”Jeg vil gå frem med fornuft i min tale”

³ Ang. ordvalget *eksisterer*: Se følgende afsnit, *Ekskurs om Περί τοῦ μὴ ὄντος*.

Ekskurs om *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος*

At sige at λόγος eksisterer, er meget povet i en opgave om Gorgias, fordi han i sit værk *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος* hævder tre teser:

Ἐν μὲν καὶ πρῶτον ὅτι οὐδὲν ἔστιν, δεύτερον ὅτι εἰ καὶ ἔστιν, ἀκατάληπτον ἀυθπωπωί, τρίτον ὅτι εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοῖ γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῶι πέλας.¹

For det første at intet eksisterer, for det andet at hvis noget eksisterer, så kan det ikke erkendes af mennesket, og for det tredje at hvis det kan erkendes, så kan det ikke meddeles. Forfattere som Wardy², Porter³ og Consigny⁴ læser, især ud af punkt tre, at Gorgias må mene at kommunikation er umulig. Dette bygger de bl.a. også på udsagnet:

Ὁ γὰρ εἶδε, πῶς ἂν τις, φησί, τοῦτο εἴποι | λόγῳ ἢ πῶς ἂν ἐκεῖνο δῆλον ἀκούσαντι γίγνοιτο, μὴ ἰδόντι | ὥσπερ γὰρ οὐδὲ ἡ ὄψις τοὺς φθόγγους γινώσκει, οὕτως οὐδὲ | ἡ ἀκοή τὰ χρώματα ἀκούει, ἀλλὰ φθόγγους· καὶ λέγει ὁ | λέγων, ἀλλ' οὐ χρῶμα οὐδὲ πρᾶγμα.⁵

Jeg mener dog ikke herudaf at kunne konkludere, at Gorgias mener, at kommunikation er umulig. Hvad han siger, er, at det er umuligt at kommunikere virkeligheden videre, for når vi siger noget om virkeligheden, er det λόγος om virkeligheden, vi videregiver, og ikke den virkelige virkelighed. Gorgias nævner ikke noget steds, at λόγος er umulig, han nævner blot, at λόγος ikke er virkelighed. Λόγος og virkeligheden er to ukommensurable størrelser. Jeg vælger derfor at forstå hans Ἐγκώμιον Ἐλένης således, at han må mene at virkeligheden ikke eksisterer for mennesket. Det eneste der

¹ Diels, Herman og Kranz, Walter: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2. Ed. 6, Berlin, 1952, fragment 3, §65.

² Wardy, Robert: *The Birth of Rhetoric*. London, 1996.

³ Porter, James I: *The Seductions of Gorgias*. Classical Antiquity, vol. 12, 1993, pp. 267-299.

⁴ Consigny, Scott: *Gorgias's Use of the Epideictic*. Philosophy and Rhetoric, vol. 25, 1992, pp. 281-290.

⁵ Gorgias' *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος* er blevet os overleveret i to versioner. En af Sextus Empiricus, en anden af en anonym i skriftet *De Melisso Xenophane Gorgia*. Den sidste af disse er ikke medtaget i Diels-Kranz. Derfor er teksten her citeret fra Gorgias: *Reden, Fragmente und Testimonien*. Herausgegeben mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim, Hamburg, 1989. Oversat: "Denn was man sah, wie sollte man dies durch Rede aussprechen? Bzw. wie könnte jenes dem Hörer deutlich werden, wo er's nicht sieht? Wie nämlich auch das Sehen nicht Laute erkennt, so auch hört das Gehör keine Farben sondern Laute. Und es spricht, wer spricht - aber nicht eine Farbe und auch kein Ding".

faktisk eksisterer for mennesket er λόγος' verden, og denne er en anden end virkeligheden.

Παίγνιον

Alt dette for bedre at kunne forstå Gorgias' Ἐγκώμιον Ἐλένης. Wardy, Porter og Consigny, som læser ud af Gorgias' filosofi, at han mener at kommunikation er umulig, påstår også at Gorgias' tale om λόγος, Ἐγκώμιον Ἐλένης, derfor er tvetydig og selvdestruerende, eftersom han må modsige sin egen filosofi ved at påstå at ville fortælle sandheden om en sag v.h.a. λόγος. Det at han til sidst siger at det hele har været en spøg:

Ἐβουλήθη γράφαι τὸν λόγον Ἐλένης μὲν ἔγκωμιον, ἑμὸν δὲ
παίγνιον¹

ser de som en form for retfærdiggørelse fra Gorgias' side for at have skrevet talen.

Jeg mener dog at kunne læse ud fra Gorgias' filosofi, at han mener, at det eneste der faktisk eksisterer er λόγος, hvis væsen er at skabe sin egen verden, tro i stedet for viden, illusion i stedet for kendsgerninger, og at han derfor til sidst siger at have skrevet det hele som en spøg, fordi han har moret sig med at overbevise folk om en sag, som han egentlig ikke selv tager alvorligt, blot for at vise λόγος' magt. Helena er en mytologisk person, hvis uskyldighed Gorgias ikke rigtig bekymrer sig om. Egentlig findes hun heller ikke. Det eneste det findes er λόγοι om hende.

Perspektivering og afslutning

Gorgias beskrev altså i sin Ἐγκώμιον Ἐλένης λόγος' væsen og magt både i teori og praksis, og talen er blevet meget diskuteret både i Gorgias' samtid og i nutiden. Isokrates (436-338 f. Kr.) kritiserer Gorgias for at have kaldt sin tale ἔγκωμιον, når det i Isokrates' øjne mere er et forsvar for Helena end en lovprisning af hende, og han skriver sin egen tale om Helena Ἐλένη, som er ment som et modstykke til Gorgias' tale. Men ved at tage Gorgias' Ἐγκώμιον Ἐλένης alvorligt, viser Isokrates blot at han fuldstændig har misforstået Gorgias' tale som netop laver sjov med myten om Helena. Gorgias interesserede også Platon (428/427-348/347 f.Kr.), som skrev en hel dialog om ham² hvori Gorgias' teori om λόγος bliver underkastet en nøjere prøvelse.

¹ DK, f.11, §21, SS: "Jeg har villet skrive talen som en lovtale over Helena og som min egen spøg".

² Platon: *Gorgias*

I moderne tid er Gorgias' Ἐγκώμιον Ἐλένης blevet fortolket på forskellig vis. Wardy, Porter og Consigny ser den som selvdestruerende. Segal¹ fortolker den psykologisk, Rosenmeyer² dramatisk, Mourelatos³ semasiologisk og Enos⁴ og Gronbeck⁵ epistemologisk. De færreste vælger som Schiappa⁶, der kalder sin analyse "predisciplinary", fordi visse "discipliner" endnu ikke på Gorgias tid hverken er dannet i teori eller praksis, at lade Gorgias' tale tale for sig selv. Fx får næsten alle de førnævnte forfattere Gorgias teori om λόγος til at udmunde i en teori om retorik. Ingen tager højde for, at ordet ῥητορικὴ temmelig sikkert slet ikke fandtes endnu da Gorgias skrev sin Ἐγκώμιον Ἐλένης. I så fald er det i hvert fald underligt, at han ikke bruger det. Det er altså forkeret at hævde, at Gorgias i sin Ἐγκώμιον Ἐλένης beskriver en retorik. Det eneste han gør, er at beskrive λόγος og πειτώ⁷. Men det er sandsynligt, at han ved at have gjort dette, har påvirket den allerførste retorik. Gorgias er vel skyld i at retoriikkens udgangspunkt og genstandsområde ikke blev virkeligheden eller erkendelsen af den, men de meninger og opfattelser (δόξαι), mennesker har om virkelighed, sandhed o. lign.

¹ Segal, C. P: *Gorgias and the Psychology of the Logos*. Harvard studies in Classical Philology, nr. 66, 1962, pp.99-155.

² Rosenmeyer, Thomas G: *Gorgias, Aeschylus and Apatê*. American Journal of Philology, nr. 76, 1955, pp. 225-260.

³ Mourelatos, Alexander P. D.: *Gorgias on the Function of Language*. Siculorum Gymnasium, nr. 38, 1985, pp. 607-630.

⁴ Enos, R.L: *The Epistemology of Gorgias's Rhetoric: A Re-examination*. Southern Speech Communication Journal, nr. 42, 1976, pp. 35-51.

⁵ Gronbeck, Bruce E: *Gorgias on Rhetoric & Poetic: A Rehabilitation*. Southern Speech Communication Journal, nr. 38, 1972, pp. 27-38.

⁶ Schiappa, Edward: *Gorgias's Helen revisited*. Quarterly Journal of Speech, 1995, pp. 310-324.

⁷ Ordet πειτώ er dog det ord der kommer nærmest betydningen af ῥητορικὴ, men den første sammenkobling af disse ord sker først i Platons *Gorgias* (453a2).

Litteraturliste

Primærlitteratur

- * Diels, Herman og Kranz, Walter: *Die Fragmente der Vorsokratiker* vol. 2. Ed. 6, Berlin, 1952, nr. 82, fragment 11: Ἐγκώμιον Ἐλένης, pp. 288-294 (Forkortet D-K).
- * Sørensen, Søren: *Gorgias og sofistisk retorik*. Tværfag - et jubilæumsskrift 1973-93, redigeret af Jørn Erslev Andersen m.fl., Aarhus Universitet, 1993.

Sekundærlitteratur

- * Banu, Ion: *La Philosophie de Gorgias, une ontologie du Logos I*. *Philologus*, nr. 131, 1987, pp. 231-244.
- * Banu, Ion: *La Philosophie de Gorgias, une ontologie du Logos II*. *Philologus*, nr. 134, 1990, pp. 195-212.
- * Consigny, Scott: *Gorgias's Use of the Epideictic*. *Philosophy and Rhetoric*, vol. 25, 1992, pp. 281-290.
- * Detienne, Marcel: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Bruxelles, 1963.
- * Diels, Herman og Kranz, Walter: *Die Fragmente der Vorsokratiker* vol. 2. Ed. 6, Berlin, 1952, nr. 82, fragment 1-3: Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ περὶ φύσεως, pp. 279-283.
- * Gorgias. *Encomium of Helen*: Edited with Introduction, Notes and Translation by D. M. MacDowell, Bristol: Bristol Classical Press, 1982.
- * Enos, R.L.: *The Epistemology of Gorgias's Rhetoric: A Re-examination*. *Southern Speech Communication Journal*, nr. 42, 1976, pp. 35-51.
- * Gorgias: *Reden, Fragmente und Testimonien*. Herausgegeben mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim, Hamburg, 1989.
- * Gronbeck, Bruce E: *Gorgias on Rhetoric & Poetic: A Rehabilitation*. *Southern Speech Communication Journal*, nr. 38, 1972, pp. 27-38.
- * Guthrie, W. K. C.: *A History of Greek Philosophy, vol. 3*. Cambridge, 1969.
- * Jaekel, Siegfried: *The Helen-speech of Gorgias*. *Grazer Beiträge*, nr. XIV, 1987, pp. 111-121.
- * Johansen, Karsten Friis: *Den europæiske filosofis historie, bd. 1, Antikken*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1998.

- * Kennedy, George A: *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton UP, 1963.
- * Kennedy, George A: *A new History of Classical Rhetoric*. Princeton UP, 1994.
- * Mourelatos, Alexander P.D: *Gorgias on the Function of Language*. *Sicilorum Gymnasium*, nr. 38, 1985, pp. 607-630.
- * Porter, James I: *The Seductions of Gorgias*. *Classical Antiquity*, vol. 12, 1993, pp. 267-299.
- * Romilly, Jacqueline de: *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*. Paris: Fallois, 1988.
- * Rosenmeyer, Thomas G: *Gorgias, Aeschylus and Apatê*. *American Journal of Philology*, nr. 76, 1955, pp. 225-260.
- * Schiappa, Edward: *Gorgias's Helen revisited*. *Quarterly Journal of Speech*, 1995, pp. 310-324.
- * Segal, C.P: *Gorgias and the Psychology of the Logos*. *Harvard studies in classical philology*, nr. 66, 1962, pp. 99-155.
- * Wardy, Robert. *The Birth of Rhetoric*. London, 1996.

Grækenlandsekskursionen 2000

af Susan Hansen

Nedenstående er en skildring af Grækenlandsekskursionen for Institut for Oldtids- og Middelalderforskning. Beretningen er skrevet på baggrund af en enkelt studerendes dagbogsnotater, foretaget under selve ekskursionen, og vil følgelig ikke være klinisk rensset for subjektive momenter.

Optakten til selve turen mangler, nemlig de to måneders forberedende undervisning, der introducerede de deltagende til turen og hvor vi desuden fik udstukket arbejdsopgaver, i form af oplæg om relevante emner i relation til de kommende seværdigheder.

Holdet bestod af 15 studerende og studieleder Ole Thomsen.

Mandag d. 16. oktober 2000

Vi mødtes alle på banegården kl. 11:30 og havde en problemfri togtur til København, nærmere bestemt Kastrup lufthavn: Først hér satte problemerne ind! Vi havde de største problemer med at få alle ekskursionsdeltagerne med på det stærkt forsinkede Allitalia fly mod Milano, men det lykkedes heldigvis.

Pga. forsinkelsen nåede vi kun lige vores forbindelse videre til Athen. Allerede få minutter efter ankomsten hertil, fik vi en smagsprøve på den græske trafik - vi "fløj lavt", men forholdsvis sikkert til Hotel Euripides. Undervejs fik vi et glimt af Parthenon på sin høj, oplyst og aldeles bjergtagende...der var stille i bussen et kort øjeblik.

Vi var alle lidt øre i hovederne af rejsen, så efter at vi havde smidt vores bagage op på værelserne, gik vi hen til en lille fortovscafé, hvor vi satte os i den lune sensommeraften for at nyde en stille øl.

Det blev også lige til en tur op på hotellets tagterasse, for endnu et blik på Parthenon, inden vi kravlede til køjs.

Tirsdag d. 17. oktober 2000

Efter en forholdsvis stilfærdig formiddag, hvor vi på egen hånd snusede lidt rundt i Athens gader, mødtes vi ved middagstid ved hotellet og gik i samlet trop til en rundvisning på det danske

Institut. Hvem der bare kunne få lov til at læse her et halvt års tid! Så flot istandsat, så mange designmøbler og så mange gode muligheder samlet under ét tag.

Efter frokost forsøgte vi ihærdigt at komme ind på teaterområdet ved Akropolis. Det viste sig at være helt umuligt, da det kun var åbent for offentligheden ganske få timer dagligt pga. restaurering. Istedet besteg vi Musernes høj, så på Philopapposmonumentet bag stilladser og tremmer og var en smule betuttede over Athens størrelse og Akropolis' storhed.

Vi besigtigede Pnyx; det gjorde os tørstige og sendte os videre på en café til kolde forfriskninger i sommervarmen.

Aftensmaden blev indtaget på en lille udendørs restaurant på Plaka med udsigt over den romerske Agora, og blev efterfulgt af et hurtigt besøg på hotellets kombinerede tagterasse og bar, hvorfra vi havde en storslået udsigt over de fleste af Athens seværdigheder.

Onsdag d. 18. oktober 2000

Store Aigina-dag.

Vi tog metroen fra Monastiraki til det stærkt forurende Piræus, hvorfra vi sejlede til Aigina. Sejlturen tog ca. 1 Ω times tid og blev fordrevet med sol og småsoven på dækket.

På Aigina fulgte en særdeles hasarderet bustur op igennem det smukke, smukke landskab til Afaiatemplet, et af de bedst bevarede templer i Grækenland. Hér stiftede vi for første gang bekendtskab med turist-Grækenlands gode idé: Pamfletter! Hvert enkelt arkæologisk område har sin egen pamflet, designet er ens for alle, men tekst, kort og billeder er naturligvis afstemt efter de respektive områder. Det gør det både nemmere og mere spændende at færdes på disse seværdigheder, hvis man ikke ligefrem er ekspert i arkæologi eller oldtidshistorie.

Både Afaiatemplet og det dertilhørende museum var ganske spændende og heldigvis viste vejret sig fra sin bedste side, da vi skulle vente en times tid på at blive fragtet ned til Aigina by igen.

Vi var alle sultne, overophedede og en lille smule trætte, så en frokost ved vandkanten, en efterfølgende svømmetur i havet og en tur rundt i byens små gader var lige hvad vi manglede.

Færgen tilbage til fastlandet afgik først ved 20-tiden, så ventetiden blev ved lystbådehavnen fordrevet med vin og den lokale specialitet, hundedyre pistaciønødder.

Sejlturen blev denne gang brugt til postkortskrivning og kortspil. En enkelt eller to fik sig vist også en lille lur, så de var parate til en lille night-cap i Athen.

Torsdag d. 19. oktober 2000

Alle ekskursionsdeltagere havde forberedt et oplæg, hvis emne var aftalt på forhånd i Århus.

I dag var det så min tur til at levere mit særligt studerede emne, sammen med Gitte, min læsegruppemakker og gode veninde, da turen i dag gik til Akropolis. Oplægget gik såmænd meget godt, på trods af at vi begge var hårdt angrebne af influenza.

Desværre må jeg nok erkende, at Akropolis er mere spændende set nedefra: Athena-Nike templet var under restaurering og dermed afspærret for offentlig tilgang. Denne afspærring umuliggjorde også et nærmere eftersyn af Propylæerne. Parthenon er altid flot, men til dels skæmmet af kraner og stilladser. Til gengæld er Erechteion til at komme i nærheden af. Uheldigvis var det umuligt at komme *ind* i templerne: Tidligere har det været muligt at gå rundt i f.eks. Erechteion, men det er nu lukket af for offentligheden, hvilket jo unægteligt ændrer lidt ved oplevelsen. Museet var fint, men alt, alt for lille: Man kan kun glæde sig til det snart flytter i nye og større lokaler.

Olympieion og det danske bibliotek gik Gitte, Lau og jeg desværre glip af. Vi gik i stedet hjem til hotellet for at pleje vores ømme halse. Michael gav i dagens anledning, han havde nemlig fødselsdag, en drink inden aftensmaden, der i dag, for størstedelens vedkommende, foregik på en ægte græsk taverna (Læs: TABEPNA!). Vi kom dertil i taxa, gennem Athens latterligt trafikerede gader, men maden var god og stemningen sørgede en lille græsk "havenisse" for, med en guitar og sit "hjemlands vemodige sange".

For første gang siden vores ankomst, var vejret ikke så gæstfrit: Det regnede, så vi blev en anelse våde på hjemvejen.

Fredag d. 20. oktober 2000.

Lige efter morgenmaden bevægede vi os ud på Kerameikos. Det lyder nu så voldsomt. Faktum er at alt i Athen ligger i en behagelig gåafstand til hinanden. Man skal sørme have kortlæserevnen i orden, hvis man skal få noget fornuftigt ud af Kerameikos. Til gengæld er museet ganske fornuftigt.

Efter frokosten mødtes vi ved indgangen til Agora. Også har man hurtigt løbe vild i de frygtelig mange sten i knæhøjde, hvis ikke man har energi til at sætte sig ind i de ti forskellige kort, fra ti forskellige perioder. Hefaisteion og museet i Attalosstoan var noget mere håndgribeligt.

Agorabesøget mandede, for en lille håndfulds vedkommende, ud i et besøg på Plaka, der med sine små finurlige butikker og tårnhøje turistpriser havde en del at byde på. Derudover overværede vi en ikon-overrækkelse ved domkirken: Folk i gamle klædedragter, spots og TV-kameraer, en garde, munke, nonner og formentlig den samlede gejstlighed i Grækenland var forsamlede. Stort og en anelse uforståeligt for os dumme udlændinge.

Lørdag d. 21. oktober 2000

Vi gik den ufatteligt lange vej - den blev nu kun så lang fordi vi gik forkert - til Nationalmuseet. Museet er fantastisk flot, opstilling og farvevalg gennemtænkt og deres afdeling for nyere fund helt utroligt. Desværre var afdelingen for keramiske fund ikke åbnet for offentligheden endnu, efter at have lidt betydelig skade ved jordskælvet for henved et par år siden, så Dipylonvasen kom vi ikke i nærheden af. Måske var det derfor et par stykker af os tillod os en afstikker ud til en fortovscafé.

Umiddelbart efter museumsbesøget fik vi købt lidt mad i en infernalsk larm fra de aktionerende arbejderes opstillede højtalere og størstedelen af os hoppede derefter på en bus og kørte den to timer lange vej til Attikas yderste punkt, Kap Sounion. Her besigtigede vi, i det vildeste blæsevejr og højt solskin, det stærkt forkomne Poseidontempel og nød udsigten.

Vel hjemme i Athen igen, blev aftensmaden hurtigt overstået: Vi ville fejre vore sidste aften i Athen, inden busturen rundt i Grækenland, og det blev gjort på behørig vis, både i hotellets bar, på et af værelserne og sidenhen også i Athens natteliv.

Søndag d. 22. oktober 2000.

Klokken 7:55 mødtes vi foran den pragtfulde rød-hvide bus fra A.G. Tours. Den hed Poseidon, vores chauffør hed Kostas og begge var til vores fulde tilfredshed.

Turen til Delfi var smuk: Endelig øjnede man bjerge og geder i landskabet.

Besøget ved Kastaliakilden, det arkæologiske område og det tilhørende museum var spændende, men meget, meget koldt. Vejret var slået om, og væk var den forgangne uges dejlige solskin. Dert afholdt os nu ikke fra at more os over at det kun var fundamentet til Sifniernes Skatkammer der stod tilbage.

Den lange tur op til stadion slog vist en del af de ellers friske studerende ud, så gruppen deltes i to: Den ene halvdel besigtigede

den nærvedliggende tholos, og den anden halvdel tog ind til hotellet for at tøj op.

Delfi er en dejlig by, omend en smule turistpræget, og må bestemt være et senere besøg værd.

Mandag d. 23. oktober 2000

Vi kørte fra Bøotien til Thessalien, nærmere bestemt Kalambaka. Efter frokosten blev vi indlogeret på hotellet og kørte kort efter op i bjergene ad snirklede veje.

Vi fik set to klostre, hhv. Varlaam og Kristi Lidelses Kloster, begge to meget smukke, svævende over deres respektive klippetop. Det *må* jeg se igen, og det har, på trods af min interesse for det antikke, klart været højdepunktet på turen.

Den sidste rest af oplægget om byzantinsk historie blev hørt på en lille café, hvorefter holdet igen delte sig i to: det ene hold gik på restaurant, mens det andet gik hjem på hotellet for at spise og sidenhen drikke lidt af den lokale vinproduktion.

Tirsdag d. 24. oktober 2000

Omkring klokken 8:00 kørte vi fra Kalambaka til Metsovo, igennem det smukkeste bjergpas.

I Metsovo gjorde vi holdt, købte ind til frokosten, trak vejret i den klare bjergluft og grinede lidt af den lokale renovationsvogn: To æsler med spande på ryggen.

Frokosten blev indtaget med udsigt over søen i Ioannina med Ali Pashas ø.

Vel indlogerede på hotellet i Ioannina, gik turen til Zeusoraklet i Dodone. Her kravlede vi rundt i det gamle teater og afprøvede dets helt utrolige akustik med et par af Laus sange, pænt akkompagneret af de omkringgående geders bjældeklang.

Efter "en kaffe" ved søen i Ioannina, delte holdet sig igen i to: Et "restaurantgående" og et "hjemmegående", der spiste på hotellet.

Desværre forløb natten ikke helt så roligt som vanligt, idet Gitte blev angrebet af et maveonde, og eftersom Grækenland ikke kender til vagtlæger, måtte et par barmhjertige samaritanere tage med hende på sygehuset, hvor hun blev indlagt, hvilket hurtigt viste sig at være en frygtelig oplevelse. Stakkels hende!

Onsdag d. 25. oktober 2000

Vi fik lov til at sove en smule længere ovenpå nattens eskapader, og klokken ca. 10:00 kørte vi alle til hospitalet, hvor det tog Ole og vores rare chauffør, Kostas, henved en time at få Gitte udskrevet.

Resten af dagen blev faktisk tilbragt i bussen, kun afbrudt af frokosten ved en fisketaverna i nærheden af Actium, som vi desværre måtte sløjfe besøget af pga. forsinkelsen, i et område der havde været plaget af de voldsomme skov- og steppebrande i forsommeren, og af den korte sejlur til Patra, vores chaufførs hjemby. Her nåede vi lige at drikke en kop kaffe og besigtige kirken, inden turen gik videre mod Olympia, hvortil vi ankom ca. 20:00.

En del af os spiste aftensmad på et sted, der mest af alt mindede om en grill-bar, men havde noget bedre mad og vin. Efterfølgende gik vi på café og forsøgte at nyde en Fernet Branca og andre lækkerier.

Torsdag d. 26. oktober 2000

Efter morgenmaden gik vi op til det arkæologiske område i Olympia. Her måtte vi for en gangs skyld betræde templerne - og det var jo helt rart til en afveksling. Også her var museet fantastisk, særligt gjorde de opstillede gavlgupper et stort indtryk. Vi spiste frokost og kørte mod det pænt indpakkede Apollontempel i Bassai. Området var flot og vejret var med os igen. Men det er nu da en besynderlig oplevelse at besigtige et tempel, pakket ind i noget, det mest af alt minder om orange scene på Roskildefestivalen!

Dagens kop kaffe blev indtaget i Andritsena inden turen igennem det træstøsløse landskab til Nauplion. Turen var smuk, omend en anelse lang og den sidste del blev tilbagelagt i mørke, så vi desværre ikke fik set Nauplions tvillingeby, Argos, ordentligt.

Hotellet i Nauplion bød på to-mandsværelser, til afveksling fra de hidtidige tre-mandsværelser. Desuden skulle vi overnatte hele to nætter på samme hotel, og det viste sig faktisk at være ganske behageligt med noget der lignede faste omgivelser i et par dage.

Aftensmaden blev indtaget på en hyggelig taverna i de maleriske gader, hvor vi spiste god mad og drak hæsleg vin.

Fredag d. 27. oktober 2000

Et besøg i Tiryns, verdens ældste borganlæg, satte gang i fredagen. Vi fortsatte videre herfra til Mykenes Akropolis, alias det arkæologiske område. Her var ganske spændende med underjordiske kamre og kilder men hamrende glat; klipperne var simpelthen slidt spejlblanke.

Turen gik videre til Atreus' skatkammer. Man kan kun måbe over en konstruktion af så solid en beskaffenhed, at den står endnu.

Epidauros' arkæologiske område, dets utilstrækkelige museum og imponerende teater var det næste punkt på dagsordenen.

Da vi var kommet tilbage til Nauplion, gik Gitte og jeg i byen, for at købe en gave til vores søde chauffør.

Alle planerne om en vild aften faldt hurtigt til jorden: De fleste samlede kræfter foran fjernsynet på hotelværelserne.

Lørdag d. 28. oktober 2000

Den store nationale helligdag, nej-dagen (ochi-dagen) , faldt på netop denne dato.

En håndfuld morgenduelige personer kom op på Nauplions middelalderborg, vi andre "sov over os", inden vi kørte til Korinths arkæologiske område: Alting var hulter til bulter, men det var et meget, meget spændende område i flere lag. Blandt andet fortjener deres gamle bade og deres museum en særlig stor ros: det var over al forventning det bedste museum i tilknytning til et arkæologisk område.

Efter et kig på Korintherkanalen spiste vi frokost på verdens mest ucharmerende motorvejscafeteria, hvor Kostas fik overrakt sin gave.

Vi kørte de sidste 80 kilometer til Athen, nærmere bestemt den gamle kending Hotel Euripides, hvor vi igen engang blev indlogerede.

Der var intet programsat for aftenen, så den blev tilbragt på hhv. bar og tagterasse.

Søndag d. 29. oktober 2000

Heller ikke i dag var der noget særligt på programmet, så vi var en ti stykker der tog bussen til Eleusis sammen. Busturen var varm og ubehagelig, landskabet var hæsligt og industribefængt, men området var ganske spændende. Museet var netop blevet genåbnet dagen i forvejen, efter en omfattende istandsættelse, og var helt bestemt også en tur værd.

Vi spiste vores medbragte frokost, inden vi gennemførte endnu en afskyelig bustur hjem til hotellet.

Trætte og ugidelige solbadede vi lidt på hotellets tagterasse, inden arbejdsiveren greb en håndfuld af os og vi vandrede mod Areopagoshøjen. Hér kunne vi ikke komme op: I anledning af jubelåret havde den romersk-katolske kirke valgt at afholde en udendørs gudstjeneste nærmest på selve trappen op til højen, så vi måtte istedet nøjes med en kop kaffe på Plaka, dagens første kaffetår - det havde simpelthen været for varmt til kaffedrikning tidligere.

En stor gruppe af os begav os om aftenen op på Plaka, til en kulinarisk afslutning på vores Grækenlandstur.

Aftenen, og turen i det hele taget, blev afsluttet i hotellets bar og senerehen på dets tagterasse med en mindre fest, hvor adskillige mængder ouzo og anden alkohol blev indtaget.

Mandag d. 30. oktober 2000

Den sidste halve dag i Grækenland blev tilbragt på tagterassen i det skønneste solskin og med at daske frem og tilbage mellem Plaka, for at få brændt de sidste drachmer af.

Klokken 15:00 mødtes vi i foyeren og kørte en lille times tid senere til lufthavnen i den smeltende hede.

Det var underligt at lande i Milanos regnvejr, efter en dag i bagende sol i Athen og chokket blev ikke mindre da der nærmest var frostgrader og orkan i København - der blev fundet mere og mere tøj frem af rygsækker og kufferter.

Hjemturen forløb ganske stille og roligt, uden forsinkelser og andre stressfaktorer og vi ankom på Århus Banegård klokken 3:59 lokal tid.

Ude godt, men hjemme bedst: gensynet med kærester, familie og venner var dejligt.

Alt i alt var det en forrygende tur: Vi fik set en masse uden at dagene blev til uoverkommelige forhindringsløb gennem de mange forskellige seværdigheder Grækenland har at byde på.

Og folk er blevet rystet godt og grundigt sammen, man skal ikke fornægte det sociale element i en studietur. Og slet ikke når arbejdsmoralen er høj, uden at være på bekostning af hyggeligt samvær og øl- og vindriking: Der skal være og har været plads til det hele.

Derudover må man påpege det hensigtsmæssige i den tværfaglighed der eksisterer på en sådan tur. Udover klassiske filologer, sidefagsstuderende i de klassiske sprog og oldtidskundskabsstuderende var der nemlig også et par arkæologer med, der i høj grad bidrog med deres viden, hvor vores egen slet ikke slog til. Også de tre studerende som har en baggrund i religionsvidenskab og teologi skal fremhæves, når talen faldt på diverse kulter og myter havde de altid noget at bidrage med.

Og jeg skal helt klart til Grækenland igen!

Om det pastorale i Longus' *Dafnis & Chloe*¹

af Anne Mette Borchers Hansen

Longus' *Dafnis & Chloe* er af flere grunde et af den antikke litteraturs mysterier. For det første kender vi intet til forfatteren, for det andet og mere afgørende er værket vanskeligt at placere rent genre-mæssigt.

De fleste er dog enige om at se *Dafnis & Chloe* i sammenhæng med den gruppe af græsk prosa, der har fået genrebetegnelsen *den græske roman*, og som overordnet defineres som fiktiv prosalitteratur. En underafdeling af denne gruppe er blevet kaldt *kærlighedsromaner*. Det drejer sig om tekster med tematisk lighed. De handler om kærlighed mellem to unge mennesker, der holder bryllup og lever lykkeligt til deres dages ende, men inden da skal så grueligt meget igennem og overvinde al den modgang, der forhindrer deres forening og lykke. For det meste flakker det unge par rundt i Middelhavet, hvor de begge møder oplevelser og farer, venner og fjender og skilles og forenes op til flere gange, mens forskellige guddomme griber styrende ind i handlingen. Det er i denne gruppe, der fortrinsvis dateres til den 2. sofistik, *Dafnis & Chloe* typisk klassificeres.²

Alligevel skiller *Dafnis & Chloe* sig allerede ved første gennemlæsning ud fra gruppen. Det der i høj grad adskiller denne roman fra de øvrige er *det pastorale*. At *Dafnis* og *Chloe* er hyrder på landet, der ikke flakker rundt i Middelhavet, men forbliver permanent på Lesbos.

Det er derfor interessant at spørge, hvordan Longus forholder sig til den pastorale tradition, hvilken funktion pastoralen har i hans

¹ Jeg læser og citerer fra M.D. Reeves Teubnerudgave af *Dafnis & Chloe* (1982). Den danske oversættelse er Thomas Alkjærs fra 1990, der er et næsten uændret genoptryk af A. Kragelunds oversættelse fra 1941. Hvor der citeres direkte fra oversættelsen, markeres citatet med mindre skriftstørrelse og indryk.

² Den mere præcise datering af *Dafnis og Chloe* har svinget med flere hundrede år, men der er nu udbredt enighed om at datere værket til slutningen af 2. årh. e.Kr. eller begyndelsen af 3. årh. e.Kr.

værk, og hvordan anvendelsen af pastoralen kan have virket på hans samtidige læsere.¹

Der er vigtigt defineringsaspekt i undersøgelsen af, hvad der er *det pastorale* i *Dafnis & Chloe*. Hvad forstås ved pastorale? Hvad menes der, når der tales om pastorale elementer i *Dafnis & Chloe*? Er det, når Longus tydeligvis alluderer Theokrit, Moschos eller Bion, at hans værk bliver pastoralt? Er det, når han beskriver et hyrdemiljø og gør sine hovedpersoner til hyrder? Er det ved at vælge landet som *setting*, eller er det mere hans budskab til læseren, og selve måden at skrive på, der kan karakteriseres som pastoralt? Thalia A. Pandiri skriver i en yderst interessant artikel, at "... the work is quintessential pastoral, less because of its shepherd protagonists than because of the author's narrative strategy, with its mixing of genres and the cool distance it establishes between character and reader. Crucial in establishing this distance is the author's emphasis on the pastoral scene as artifact, a crafted work to be viewed and admired by the connoisseur."²

I første omgang må det imidlertid være på sin plads at undersøge, hvordan *Dafnis & Chloe* konkret, d.v.s. i form af hyrder, hyrdeomgivelser, hyrdebeskæftigelser, i det hele taget en hyrdeverden som den, der skildres i mange af Theokrits idyller, inddrager pastorale elementer.

Efter en kort beskrivelse af Mytilene præsenteres det sted, hvor fortællingen skal udspille sig. Det er et landskab af vildtrige bjergstrækninger, hvedemarker, vinbeplantede skråninger og græsgange for får og geder i omgivelserne omkring en smuk landejendom udenfor Mytilene. I forhold til idyllerne er det en udvidet *locus amoenus*, der her giver rammen for fortællingen. Først og fremmest fordi det pastorale landskab ikke er et lukket landskab men placeres i forhold til byen, og fordi der fortællingen igennem er afbrydelser udefra (piraterne, methymnæerne, Dionysofanes med følge o.s.v.). Dernæst fordi der ikke er tale om et kort glimt af et pastoralt landskab, der kun eksisterer i det beskrevne øjeblik men et landskab, der strækker sig over timer,

¹ Jf. Bernd Effes artikel fra 1982 "Longos: Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit", *Hermes* 110:65-84.

² Thalia A. Pandiri i "*Daphnis and Chloe: The Art of pastoral Play*", *Ramus* 14:116-141.

dage, årstider og år. Fortællingen består ikke af en række idyller som perler på en snor, men er et sammenhængende hele med kontinuitet.¹

På landejendommen bor gedyrden Lamon, som finder et lille spædbarn, der bliver diet af en ged, tager barnet til sig og kalder ham Dafnis "for at også barnets navn kunne svare til hyrdestanden"². Enhver antik læser, der har været bare en lille smule bekendt med pastoral digtning har vidst, at Lamon ikke kunne have valgt et navn, der var mere ποιμενικό". Dafnis er i myten og litteraturen den pastorale hyrde *par excellence*. Om Longus har valgt navnet for hyrdenavnets skyld alene, eller om han har valgt hele Dafnis-figuren med den skæbne og de historier, den bringer med sig for at give læseren dem som referenceramme til forståelse af Longus' egen Dafnis, er vanskeligt at bedømme og et spørgsmål, som jeg vender tilbage til.

To år efter Lamons fund, finder fårehyrden Dryas i en nymfegrotte en lille pige, der dies af et får. Nymfer er et typisk pastoralt motiv, der indgår i de fleste Dafnis-myter. Den lille pige får ligesom Dafnis et hyrdenavn, Chloe, for et syns skyld (ποιημικὸν ὄνομα πρὸς πίστιν (1.6.3)). Som 15 og 13 årige bliver Dafnis og Chloe ved guddommelig bestemmelse gjort til henholdsvis gede- og fårehyrde, d.v.s. vogtere af de dyr, der respektivt har taget sig af dem. I 1.10.2 fortælles det, at Dafnis og Chloes leg var ποιμενικά. Hun fletter asfodelosstængler til græshoppefælder, mens han limer rør sammen med voks til hyrdefløjter (jf. Theokrit *Id.*1.52).

Da Dafnis og Chloe forelsker sig, er den detaljerede årsagskæde, hentet fra hyrdelivet. En ulvinde har dræbt adskillige får, og der graves en fælde. Nogle bukke kommer i slagsmål, og det beskrives, hvordan Dafnis forfølger den ene og falder i fælden. Den mand, Chloe kalder til hjælp, er oksehyrden Dorkon. Han forelsker sig i Chloe og prøver at vinde hende ved at give Dafnis en oksehyrdefløjtte med ni rør forbundet med kobber i stedet for voks og Chloe æbler, en nyfødt kalv, en rede med bjergfugleunger og et bæger med indlagt guld. Det drejer sig altså om de konventionelle pastorale gaver (jf. *Idd.* 1.57f.; 5.8; 5.96f.; 5.104f.; 11.10f.; 11.34-42).

¹ M.M. Bakhtin giver i *The Dialogic Imagination* (eng. overs. 1981) s. 103 som eksempel på en konkret og fortættet kronotope den pastorale poesi. *Dafnis & Chloe* besidder den pastorale kronotope i sin grundsubstans, men den brydes af udefra kommende hændelser.

² ὡς δ' ἂν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ παιδίου ποιμενικὸν δοκοίη (1.3.2).

Da det er nødvendigt for plottet, at også Dafnis forelsker sig (ἔδει γὰρ ἡδῆ καὶ Δάφνιν γινῶναι τὰ ἔρωτος ἔργα (1.15.4)) kappes Dorkon og Dafnis om, hvem der er smukkeste. Kappesange er et velkendt tema i flere idyller. I *Id.* 5 beslutter fårehyrden Lakon og gedehyrden Komatas at kappes i sang. Lakon sætter et lam som pris, Komatas en buk og brændehuggeren Morson vælges som dommer. I Dorkon og Dafnis' konkurrence vælges Chloe til dommer, og sejrprisen er et kys af Chloe. Longus ser ud til at tage det velkendte kappesangsmotiv fra hyrdedigtningen og så tilpasse det sit formål, som han eksplicit siger, er, at også Dafnis skal forelske sig. Kappesangen er derfor ikke som i idyllerne til for sin egen skyld (den fylder kun 15 linjer), men som led i plottet, og derfor er der undtagelsesvis valgt en kvindelig dommer, ligesom sejrprisen ikke er et lam eller en skål, men det kys, der netop skal gives af Chloe for at få Dafnis til at forelske sig.

I 1.19-22 ses et typisk kærlighedsromantema med den forsmåede bejler, der med magt vil gøre Chloe til sin. Men romantemaet er pastoraliseret, så bejleren er en hyrde og hans friergaver er et spand plovokser, fire bisværme, halvtreds æbletræer, en tyrehud til at skære sandaler af og hvert år en fravænnet kalv. En sådan pastoraliseret by-situation med bejlere minder om den groteske komik, der skabes i *Id.* 3, hvor en *paraklausithyron*-scene udspiller sig foran "døren" til en nymfegrotte, og bejleren er gedehyrde.

1.23-27 er ren idyl. Det er blevet sommer,

og alt stod i sin ypperste pragt, træerne med frugter, markerne med korn. Yndigt lød sangcikadernes stemme, sødt duftede frugten, fårene brægede af glæde. Det var som om også floderne sang i deres rolige strømme, som om vindene, der viftede i fyrrekronerne spillede på hyrdefløjte.

Sådanne beskrivelser fortsætter sammen med beskrivelser af, hvordan Dafnis og Chloe leger:

Han røvede fyrrekransen fra hende, kyssede den og satte den på sit eget hoved. Hun iførte sig omvendt hans klæder, når han badede og var nøgen, og hun kyssede dem også før hun tog dem på. En anden gang kastede de æbler efter hinanden og pyntede hinandens hoveder .. (1.24.2-3).

At kaste med æbler efter sin elskede er et typisk motiv i idyllerne (jf. *Idd.* 5.88 og 6.6), men det interessante er igen, at det ikke ser ud til at være motivet i sig selv, der har interesse. Det tjener snarere et andet formål. Ligesom årstiderne og deres progression spiller en væsentlig rolle for plottets udvikling, ser det også ud til, at Longus' brug af pastorale er med til at understrege, hvilket udviklingstrin Dafnis og Chloe befinder sig på. I 1.10.2 siges der nemlig om deres leg, at den ikke bare er πομπεικός men også παιδικός.

1.26 har påkaldt sig megen opmærksomhed. Mens Chloe sover gemmer en cikade på flugt sig ved hendes bryst. Dens forfølger, en sval, strejfer Chloe's kind med vingerne.

Hun vidste ikke hvad der var sket, og for med et højt skrig op af søvne; men da hun havde set svalen, der endnu fløj rundt i nærheden, og at Dafnis lo ad hendes angst, blev hun igen rolig og gned sine øjne, der endnu ikke var helt vågne. Cikaden sang fra hendes bryst ligesom et menneske, der takker guderne for sin redning; Chloe udstødte derfor igen et højt skrig; men Dafnis kunne ikke lade være med at le og benyttede lejligheden til at stikke sine hænder ned på hendes bryst, hvor han fangede den gode cikade, der ikke engang tav stille i hans højre hånd. Chloe morede sig over at se på den; hun kyssede den og satte den igen ned på brystet, hvor den blev ved at lade sin stemme klinge.

En ekstrem naiv skildring af Chloe. Hendes skrigeri over en cikade og gniden sig i øjnene får hende til at fremstå som en meget lille og naiv pige. Men hvad med Dafnis, der redder cikaden ud? Der står, at han førte hænderne til hendes bryst *προφάσεως λαβόμενος*. Står der, at Dafnis stikker hænderne ind på brystet af Chloe under påskud af at ville tage cikaden ud? At Dafnis, uden det uddybes hvorfor, har lyst til at røre Chloe's bryst og nu får en undskyldning for at gøre det? Med *προφάσεως λαβόμενος* antydes der, at Dafnis ved, hvad han gør, men Dafnis er naiv og uvidende i erotisk henseende, så hvordan skal det forstås? Den samme splittelse mellem naivitet og beregning gælder i tilfældet Dafnis' plejeforældre Myrtale og Lamon. Da Lamon tager den spæde Dafnis med hjem og forklarer Myrtale, at han har fundet den lille dreng diende en ged, spørger hun forskrækket i 1.3.2, om geder virkelig kan føde menneskebørn. Det er udtryk for ligeså stor naivitet som det forhold, at Lamon ikke kender guden Eros. Senere ændrer deres ekstreme naivitet sig imidlertid til kold beregning med deres kalkulationer omkring, at Dafnis kan gøre dem rige, hvis han finder sine biologiske forældre.

Sådan spilles der hele værket igennem på antitesen viden/uvidenhed, sofistisering/naivitet. Det bliver i bredere forstand et spil mellem *τέχνη* og *φύσις*, som det er tilfældet i næsten al pastoral litteratur, hvor forfatteren med sin *kunst* søger at afbilde en *naturlig* verden.¹

Der er en spænding mellem sentimentalitet og realisme og mellem det naturlige og konventionerne, når Dafnis forstår at kaste æbler

¹ Jf. Dörte Teske *Der Roman des Longos als Werk der Kunst: Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Techné in Daphnis und Chloe* (1991).

efter Chloe, en af de faste konventioner mellem elskende i pastoral digtning, og så ikke forstår sig på noget af det mest naturlige for mennesker, nemlig *eros*. Derfor fremstår Dafnis og Chloe heller ikke rigtig virkelige. De virker kreerede, fordi de er for simple og for naive til at være realistiske. Det ser netop ud til, at Longus har vanskeligt ved – med mindre det er bevidst, men bruddet med realismen er der under alle omstændigheder – at holde den absolutte bundlinje for uvidenhed og derfor engang imellem som i tilfældet med cikaden og æblekastningen kommer til at gøre – eller gør – Dafnis og Chloe mere vidende, end de egentligt burde være på det udviklingstrin, de er kommet til.

Mange har ment, at pastoralen hos Longus udtrykker antitesen by/land med landet som den positive del, der fremstilles som ideal til virkelighed¹. Når dyrenes *φιλανθρωπία* og hyrdernes medfølelse overfor de udsatte børn betones, beskrives inhumaniteten i de rige byboeres forhold implicit. Forældrene i byen, der sætter deres egne børn ud til den sikre død. På landet derimod hos simple hyrder gælder der stadig nogle værdibegreber, der for længst er borte i byen. Den samme opposition mellem det reale byliv og den landlige modverden er blevet set i scenen med de unge mænd fra Methymna (2.12ff.), der sejler ned langs kysten for at slappe af. I begyndelsen er de meget sympatiske men bliver voldsomme, så snart alt ikke følger dem. Med deres gudeløshed ses de som yderst negative repræsentanter for livet i byen. De har ingen respekt for landet og dets guddomme og straffes derfor med Pans indgriben.

Dertil kommer by-kvinden Lykainion (3.15ff.), der med sin erotiske kunnen og forførelse står i skarp kontrast til den naive og uerfarne Dafnis, og parasitten Gnathon (4.11ff.), der fordærvet af det luksuriøse liv i byen, er kendetegnet ved abnormitet og perversion. Den kærlighed, han taler med sin herre Astylos om, er milevidt fra den naive kærlighed, Dafnis og Chloe repræsenterer.

By/land-oppositionen belyses kraftigst i slutningen af værket. Da Dafnis og Chloe efter genforeningen med de biologiske forældre får mulighed for at leve et liv i luksus i byen, vælger de landet. De kan ikke tilpasse sig bylivets levevis. Brylluppet fejres på landet, og byboerne nyder landlivet som et afbræk fra deres sædvanlige liv.

¹ Bl.a. pioneren på romanforskningsområdet Erwin Rohde i sin banebrydende bog *Der griechische Roman und seine Vorläufer* fra 1876. Bogen, som på flere punkter, er gendrevet af senere forskning, har haft kolossal betydning for anskuelsen af den græske roman i det 20. årh.

Umiddelbart virker disse argumenter overbevisende, men ved nærmere eftersyn viser de sig for sort/hvide. Hyrderne er ikke så idealiserede som påvist. Lamon tager den udsatte dreng til sig men overvejer blot at tage genkendelsestegnene og lade drengen ligge. Astylos, Dionysofanes, Kleariste og slaven Eudromos er alle bymennesker men skildret meget positivt. Det er Dorkon og Lampis til gengæld ikke, skønt de begge er hyrder. Hyrderne er altså ikke entydigt positive, og alle hyrder er ikke ens.

Det skinner hele tiden igennem, at Dafnis og Chloe ikke er rigtige hyrder. Man får indtryk af, at de kun er pseudo-hyrder. Deres navne skal synes hyrdelige (1.3.2. og 1.6.3), de vokser op og bliver smukkere, end man kunne vente det hos folk på landet (1.7.1), de får bedre mad og lærer at læse og skrive, ting der blev anset for fint på landet (1.8.1), og de elsker deres dyr højere, end hyrder plejer at gøre (1.8.3). Det er øen Lesbos, der danner ramme om deres pastorale miljø og hverken Sicilien eller Arkadien, skønt Lesbos langt fra er noget oplagt sted at anbringe en pastorale.

I 1.31.4 kommer Longus med en direkte antydning af, hvordan Dafnis og Chloe's hyrdestatus ikke er en virkelig men kun eksisterer i form af reference til pastoral konvention. Oksehyrden Dorkon er død, og Dafnis og Chloe har dynget en gravhøj over hans grav og gjort ofre. Der fortælles, hvordan køerne brøler jamrende og løber forvirret rundt om graven og der siges:

dette mente de, hvad fåre- og gedehyrder måtte tro (ὡς ἐν ποιμέσιν εικάζετο καὶ αἰπόλοις), var den måde, hvorpå køerne viste den døde oksehyrde den sidste ære.

Her spilles på et typisk pastoralt motiv (naturen der sørger med) til kvalificering af Dafnis og Chloes hyrdestatus. De er ikke hyrder, de er ligesom hyrder og får først deres hyrdekarakter ud fra sammenligningen og skabes på den måde ud af den pastorale digtning. De er ikke rigtige hyrder, og fortællingen igennem er der da også påmindelser om, at Dafnis og Chloe er børn, der er udsatte af rige forældre fra byen, og emfaseringerne og påmindelserne er så mange i tal, at læseren ikke kan tvivle på, at der sker en genforening.

Spørgsmålet må da blive, hvorfor to børn af velstående forældre fra byen skal vokse op på landet som kvasi-hyrder. Hvorfor er det ikke to bybørns opvækst i byen eller to hyrdebørns opvækst på landet, der skildres? I proömiet, hvor billedet, som har givet inspiration til fortællingen, beskrives, er der stor emfase på motivet

udsatte børn. Af de otte motiver, der nævnes eksplicit, drejer de fem sig om hittebørn fra byen, som hyrder tager sig af. Derfor er det intet vovet udgangspunkt at tage, at opvæksten på landet, blandt hyrder og som hyrder, har et konkret formål i forhold til skildringen af disse bybørn. Som det blev vist ovenfor, er Dafnis og Chloe for naive og for uvidende til at være virkelige. Når det sammenholdes med, at de ikke er virkelige hyrder, er der noget der tyder på, at naiviteten, uvidenheden og hyrdemiljøet har sammenhæng og er kreeret til et bestemt formål. Naivitet, barnlighed og uvidenhed bruges hele tiden sammen med ord, der betegner landet og hyrder. Dafnis og Chloe's leg beskrives i 1.10.2 som hyrdelig og barnlig (ποιμηνικά και παιδικά). Hyrdeligt og barnligt er sidestillet og suppleres med uvidende (ἄτεχνος og ἄπειρος) og landlig (ἄγρικός), hvor sidstnævnte adjektiv nærmer sig betydningen uskyldig og naiv som følge af at være fra landet.¹ I 1.13.5 står der, at Chloe ikke forstår sin forelskelse, fordi hun er en ung (νέα) pige, der er vokset op ude på landet (ἐν ἀγροικία τεθραμμένη), og derfor ikke har hørt andre tale om kærlighed. Hendes uvidenhed skyldes altså hendes unge alder, men også det faktum, at hun er vokset op på landet. Noget lignende siges om Dafnis i 1.32.4, hvor der står, at han efter at have set Chloe bade for første gang, tror, at hans sjæl stadig er i piraternes hænder, fordi han er ung (νέος) og fra landet (ἄγρικός) og endnu ikke kender (ἀγνοῶν) til Eros' rov, og i 3.18.1. ved han i sin glæde ikke, hvordan han skal takke Lykainion for hendes instruktion, fordi han er fra landet (ἄγρικός), er hyrde (αἰπόλος) og ung (νέος). Hyrdelivet er for Dafnis og Chloe ensbetydende med barnlighed og uvidenhed. Først da Chloe endelig langt om længe i sidste paragraf går i seng med Dafnis på bryllupsnatten, forstår hun, at det, der er sket i skoven var hyrdeleg (ποιμένων παίγνια). Alt det, der er sket Dafnis og Chloe imellem historien igennem, har kun været hyrdeleg, men med det nyvundne (for Chloe's vedkommende i det mindste) seksuelle kendskab modnes de og bliver voksne. På den måde ser det der er ποιμηνικός ud til at være lig det, der er paidikov".² Der er en fundamental forskel mellem det

¹ Iflg. *Lessico dei Romanzieri Greci* (1983) er betydningen af ἄγρικός i tilfældet 1.32.4, 3.18.1 og 4.20.2 "come paradigma di ingenuità". LSJ opregner ikke denne betydning men oversætter udelukkende adjektivet som "dwelling in the fields, rustic, boorish, rude".

² J. M. Edmonds retter i sin udgave fra 1916 ποιμένων παίγνια (4.40.3) til παιδίων παίγνια. En korrektur, der har vundet stor tilslutning, men

hyrdeliv, de lever før afslutningen på deres "erotiske uddannelse" og det efter. Det første har andre valgt til dem, og det har de ingen indflydelse på, det andet har de selv valgt, fordi de ikke trivedes i byen. I 4.39.2 fortælles det, at Dafnis og Chloe voksede op sammen, men der kan kun refereres til dette. Fortællingen kan ikke forlænges. Der kan ikke fortælles om Dafnis og Chloe's hverdag efter brylluppet. Ægteskabet er enden på pastoralen. Det er umuligt at forestille sig, hvordan Dafnis og Chloe skulle kunne fortsætte deres liv på landet efter 4.40.¹

Det ser ud til, at Longus placerer sine hovedpersoner på landet for at gøre sit plot - erotisk udvikling fra total uskyld og uvidenhed til erkendelse og indsigt i kærligheden og dens følger - realistisk. Det afspejles ved, at jo ældre og mere vidende Dafnis og Chloe bliver, jo mere de udvikler sig, des mere kommer de til at ligne hovedpersonerne i de andre kærlighedsromaner; og jo mere Dafnis og Chloe kommer til at ligne personerne i de andre kærlighedsromaner socialt og bevidsthedsmæssigt, jo mindre pastoralt er det hele. Første bog er den mest pastorale og fjerde bog den, der er mindst pastoral.

Således er der i *Dafnis & Chloe* en forbindelse mellem pastorale, barndom og uskyldighed, og det ser ud til, at det er til det formål, pastoralen er valgt.² Målet med *Dafnis & Chloe* ser ud til at være

spørgsmålet er om πομπένων og παιδίων ikke er én og samme ting i denne sammenhæng.

¹ A.V. Ettin skriver i en meget spændende bog om pastoralens genre *Literature and the Pastoral* (1984) s. 149: "When marriage comes, it is an ending, suggesting that the pastoral life is indeed a way of life prior to responsibilities, precluding the complicated social arrangements, formal legal or religious laws, and pragmatic concerns that come with familiar responsibilities".

² Jf. Peter Marinelli s. 75 i *Pastoral* (1971): "The association of childhood and pastoral is implicit from the first in the *Idylls* of Theocritus, but the author whom we know by the name of Longus was the first freely and thoroughly to explore the vein of supposed innocence in young people." og Froma Zeitlin s. 426 i "The Poetics of Eros: Nature, Art and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*" 417-464 i *Before Sexuality - The construction of Erotic Experience in the ancient greek world*, udg. D. Halperin. J.J. Winkler, F. Zeitlin (1990): "Even more to the point is the representation of the pastoral idyll as a truly simpler world than our own, bespeaking a nostalgia not only for rusticity and benign nature, but more primordially for the green fields of childhood or dreams of the Golden Age."

at skildre kærlighedens udvikling fra total uvidenhed, over følelse, til erkendelse og indsigt, og dertil er landet med sin konstante ro en glimrende baggrund. Det giver muligheden for at isolere Dafnis og Chloe i engene sammen med dyrene, så deres uvidenhed trods alt virker mere realistisk.

Longus bruger altså den pastorale tradition konkret i valget af *setting*, personer og hyrdebeskæftigelser, men det ser ud til, at han har et særligt formål med valget af pastorale og de muligheder, den giver. I det følgende skal det undersøges, hvordan han står placeret i forhold til den pastorale tradition.

Byboernes kærlighed til landlivet er et gammelt græsk fænomen, men med forfaldet af *polis* i hellenistisk tid blev naturen dyrket endnu mere. Det var ikke forherligelsen af en fri og voldsom natur, men af en mild og menneskelig fremstillet natur (jf. filosofskolernes haver). Der blev skildret en natur, der kunne give ro fra den kaotiske virkelighed, mange givetvis har følt efter bystaternes ophør, og det var denne hellenistiske naturpoesi, mange af 2. sofistikkens retorer, prosaister, digtere og filosoffer tog til sig. Litterært var der en tendens til skildring af det idylliske *Stilleben*, som det kendes fra Theokrits idyller, men også episke idyller florerede, eksempelvis Kallimachos' *Hekale* og små hyrdefortællinger som Hermesianax' med hyrden Dafnis som hovedperson. Papyrusfund og en ny-kommentering af Theokrit fra det 2. årh. e.Kr. giver grund til at tro, at den hellenistiske digter på dette tidspunkt har fået en renæssance, hvilket kunne betyde, at der i byen var en særlig fokusering på det pastorale.

Erwin Rohde placerede Longus på denne sofistiske baggrund og så ham som en aldeles glimrende repræsentant for den indskrænkede, begrænsede naturfølelse, han anså som karakteristisk for den 2. sofistikkens. Skildringen af det milde landliv fjernt fra byen. Erwin Rohdes kritik af Longus var ikke rettet mod naturskildringen, idyllen og pastoralen, som Rohde kun havde ros tilovers for, men derimod mod romanens indgriben i pastoralen, en fusion mellem to genrer, han anså for uforligelige. Men denne uforligelighed fandt Rohde måske, fordi han overvurderede Longus' bånd til 2. sofistikkens pastorale med dens længsel efter det simple liv på landet i den frie natur, og fordi han sammenlignede Longus' værk med Dio Chrysostomos' *Euboikos* (fra ca. 100 e.Kr.), hvori landet

forherliges med byen som antitese.¹ Det er blevet diskuteret om *Dafnis & Chloe* og *Euboikos* arbejder inden for en fælles prosa-pastorale tradition. Det er der imidlertid ingen grund til at tro, eftersom den roman- eller novelleagtige sekvens om hyrder på Euboiia hos Dio Chrysostomos i *Oratio VII* er prælude til en større moralfilosofisk diskussion om, hvordan bylivets kvaliteter kan forbedres. Der er derfor stor forskel på Dio Chrysostomos og Longus' anvendelse af pastoralen, der for førstnævnte ser ud til at have et filosofisk sigte, for sidstnævnte et litterært. Desuden kan det endnu engang siges, at det ikke ser ud til, at Longus har til formål at fremhæve landet fremfor byen. Værkets hovedvægt ligger ikke på beskrivelsen af landet men på beskrivelsen af Dafnis og Chloe og deres forhold. Temaet for Longus er pastoral uskyldighed og erotisk uvidenhed. Når han gør sine hovedpersoner til hyrder for at give dem pastoral uskyldighed og erotisk uvidenhed, henter han hyrdeverdenen i kendt pastorale men bruger den til sit eget formål. Dafnis og Chloe er kun hyrder med reference til andre hyrder. Derfor hedder Dafnis Dafnis, og derfor er der så mange allusioner til pastoralen. Når Chloes leg med at flette græshoppefælder beskrives som "karakteristisk for hyrder", opnår hun sin eksistens som hyrde ved sammenligningen med bl.a. hyrder hos Theokrit.

Ved at kalde Dafnis for Dafnis gives der ligeledes en hel mytetradi-tion som referenceramme. Når Dafnis i den vinter, der adskiller ham fra Chloe, er bange for at smelte væk, så tænkes der på den Dafnis hos Theokrit, der rent faktisk smelter væk (jf. *Idd.* 1.66 og 7.76); men Longus' Dafnis minder i sin søgen efter kærligheden overhovedet ikke om den kærlighedsfornægtende Hippolytos-lignende Dafnis hos Theokrit. På den måde ser det ud til, at Longus leger med traditionen. Til en vis grad lader sin fortælling ligne det, læseren kender, for dernæst at lade den vende på en tallerken. Når Dafnis f.eks. i mytetradi-tionen sværger en nymfe troskab, bryder eden og straffes, hvad skal læseren så tro i *Dafnis & Chloe*, når Dafnis sværger Chloe troskab, bryder eden, og værket formodentligt befinder sig i samme tradition som kærlighedsromanen, hvor konventionen antageligvis er *happy ending*.

¹ Rohde i 3. udg. fra 1914 s. 542 stiller Longus' idylliske kunstighed overfor Dio Chrysostomos, der modsætningsvis har skrevet "einer echten Idyllischen Novelle".

Filetas' råd til Dafnis og Chloe i 2.7.7 om, at det eneste middel mod Eros er kys, omfavelse og at lægge sig nøgne ned, legeme mod legeme, fordi hverken mad, drikke eller tryllesange hjælper, er en tydelig allusion til *Id.* 11.1¹. Her viser Longus virkelig, at han spiller på kendt stof, som han næsten må forudsætte, at hans læser kender. Han bruger Theokrit, men hans budskab er fundamentalt anderledes. Hvor Theokrit understreger den pinefulde kærlighed og dens hårde kår, viser Longus, at der er råd og vej mod gensidig lykkelig kærlighed. Mens Polyfems drøm om at dele sit arbejde med sit livs kærlighed, Galathea (*Id.* 11.65f.) kun er og bliver en illusion, løber Dafnis i 3.33 efter at være blevet lovet Chloe som kone ned i engene, hvor de deler hendes arbejde mellem sig.

Longus' brug og udformning af pastorale er unik, fordi han fra traditionen låner det, han har behov for uden at identificere sig med traditionen. Derfor er det rimeligt at spørge, om han derved skaber en ny pastoral genre i form og indhold.²

Selvom Peter Marinelli mente, at forbindelsen mellem barndom og pastorale lå implicit i Theokrits idyller, og Froma Zeitlin, at der var en sammenhæng mellem pastorale, guldalder og barndom, så er den erotiske naivitet og uskyld ikke særlig markant i anden pastoral litteratur. Theokrits hyrdepiger er ikke særlig naive og uskyldige, og det er de mandlige hyrder med deres indbyrdes seksuelle forhold bestemt heller ikke. Dorkon og Lampis minder meget mere om Theokrits hyrder, end Dafnis gør.

Den romerske digter Tibul forbinder også kærlighedsmotiver med pastorale. Han idealiserer det rene og simple landliv i sin længsel efter et sted, hvor han kan leve uforstyrret i kærlighed med sin elskede Delia, men der er ingen antydning af pastoral uskyld. Delia er en sofistikeret kvinde, og pastoral uskyld er det sidste, man forventer af hende.

Hvad deres erotiske uskyld angår, ser Dafnis og Chloe simpelthen ikke ud til at have deciderede panderter i antik pastorale. Det ser ud til, at Longus i adjektivet ἀγροικος forener landet og det

¹ "Ikke mod Elskov, min Nikias, gror der en lægende modgift,/ Ikke til Salve, saa vidt jeg véd, ej heller til Pulver/ Uden i Musernes kunst." Oversat af Sigurd Müller i *Theokritos, udvalgte digte* (1915).

² F. C. Christie har skrevet en hel afhandling *Longus and the Development of the Pastoral Tradition* (1972) for at vise, at det er tilfældet. Side 237 siger han: "This analysis will ... remove *Dafnis & Chloe* from the genre of romance and affirm instead that Longus has created a new genre, the prose pastoral".

uskyldige og naive (måske som den første!) og bruger det som prædikat til sine hovedpersoner sammen med *véos* som forklaring på, at de ikke kender til erotiske anliggender. Det er to sådanne uvidende børn fra landet, Longus skal bruge til sin fortælling. To børn, der gradvis vokser i erkendelse af erotiske anliggender. For det erotiske er det vigtigste i værket, der i proømiet lover en fortælling, der er *έρωτικός*, helt i overensstemmelse med kærlighedsromanernes konventionelle tema. Bryllup og ægteskab hører også til i kærlighedsromanerne og er ikke særlig pastoralt. Gensidig kærlighed, der munder ud i ægteskab, hører guldalderen til (jf. *Id.* 12). I Theokrits idyller er kærlighed og forelskelse problematisk, og *happy ending* i kærlighed er langt fra tilfældet. Lykkelig og gensidig kærlighed ser ud til at være uopnåelig i såvel heteroseksuelle som homoseksuelle forhold. Eros er bestemt heller ikke den milde og venlige gud, der optræder hos Longus. Figurene i idyllerne pines underlagt hans magt. Longus' pastorale altså både ligner og ikke ligner anden pastorale. Temaet og Dafnis og Chloe's måde at være hyrder på har ikke megen lighed med idyllerne, men i spændingen mellem kunst og natur har værket, som vi så, store ligheder med Theokrits idyller.

Der er tale om en meget belæst og bevidst forfatter, der hele tiden alluderer til anden pastorale og tilpasser den sin kærlighedsroman. Bl.a. brugen af Dafnismyterne giver en intertekstuel spænding, hvor læserens litterære kendskab sættes på prøve og udfordres. I den forbindelse skal det afslutningsvis undersøges, om værket kan kaldes pastoralt ved selve måden, det er skrevet på og i den forstand, Thalia Pandiri antager.

Thalia Pandiri mener, at *Dafnis & Chloe* er indbegrebet af pastorale. Ikke så meget p.g.a. hyrdelivet og -miljøet men mere p.g.a. Longus' måde at skrive sin fortælling på. Longus understreger gang på gang, at hans pastorale er kunstig og skabt til at blive set på, som et kunstværk. Denne pastorale kunstighed, mener Pandiri, skaber en kølig distance mellem værkets karakterer og værkets læser. En distance, der som vi så i det foregående, opstår af diskrepansen mellem Dafnis og Chloe's uvidenhed, naivitet og uskyld og forfatteren og læserens overlegne erotiske kendskab.

Bl.a. cikade-episoden viser et spil mellem viden og uvidenhed, mellem naivitet og sofistisering. Et lignende eksempel på Dafnis og Chloe's grænseløse naivitet ses i 3.14:

Han bad Chloe skænke sig alt hvad han ville og lægge sig nøgen ned ved hans nøgne side længere, end de tidligere havde gjort – thi om

tiden udtrykte Filetas' lærdomme sig ikke klart – for at de kunne prøve det eneste middel der standsede kærligheden. Da hun spurgte ham, hvad der fandtes ud over kys og omfavnelser og selve det at ligge ved siden af hinanden, og hvad han havde tænkt at gøre, når han nøgen lå ved hendes nøgne side, svarede han: "Det som vædderne gør ved fårene og bukkene ved gederne. Du ser, at når de har gjort det, flygter hunnerne ikke længere for hannerne ej heller udmatter hannerne sig ved at forfølge hunnerne; men de græsser sammen, som om de havde haft en fælles nydelse. Det ser ud til at være noget sødt og til at besejre kærlighedens bitterhed." "Kan du da ikke se, Dafnis, at blandt gederne og bukkene og blandt vædderne og fårene gør hannerne det stående, og hunnerne lader det ske stående, idet hannerne springer op på dem og hunnerne bøjer ryggen? Men du beder mig lægge mig ned ved siden af dig, og tilmed nøgen; og dog, hvor meget mere lådne er hunnerne ikke end jeg med alt tøj på!" Dafnis fik hende alligevel overtalt, og efter at have lagt sig ned ved siden af hende lå han længe sådan; men da han ikke forstod noget af det han begærede, rejste han hende op og omfavnede hende bagfra, idet han efterlignede bukkene. Endnu mere rådvild end før satte han sig ned og græd ved tanken om at han havde sværere end vædderne ved at fatte kærlighedens gerninger."

Det er scener som denne, Erwin Rohde mente, udviste "ein abscheuliches muckerhaftes Raffinement".¹ Han foragtede denne langsomme og udmalende beskrivelse af ekstrem naivitet, og den erotiske pirring, der aldrig når sit klimaks, fordi Dafnis og Chloe er for naive og uvidende; men det Rohde så som et fejlslag, var måske Longus' mest avancerede træk. Netop spillet mellem grænseløs naivitet på den ene side og læserens viden og kendskab på den anden bevirker, at læseren kommer til at fremstå som *voyeur* i alle Dafnis og Chloes handlinger p.g.a. hans overlegne erotiske viden. Således gives der netop ikke et billede på en enkel og naturlig kærlighed, som den forskningsgren mener, der påpeger *Dafnis & Chloe's* religiøse karakter², men de kluntede og mislykkede seksuelle forsøg udstilles på en måde, der tydelig tjener som erotisk underholdning for læseren.

Longus proklammerede i proømiet, at hans værk skulle minde den, der har elsket, om hans kærlighed. I det tilfælde sidder læseren inde med en overlegen viden i forhold til Dafnis og Chloe. Den læser derimod, der ikke har oplevet kærligheden, ham skal værket instruere. Ingen kan være så uvidende som Dafnis og Chloe, men

¹ Rohde 549.

² Den såkaldt religiøse forskningsgren er først og fremmest anført af Georg Rohde og Reinhold Merkelbach.

der er alligevel to niveauer fortællingen igennem. Det ene er selve plottet, der skrider frem på en måde, så den uvidende læser kan følge processen kronologisk fra start til slut. Det andet niveau er for den læser, der har elsket og derfor skal mindes om sin kærlighed. Den voksne og sofistikerede læser står overlegen overfor alle karakterer i *Dafnis & Chloe*. Han ikke bare ved, hvem Eros er i modsætning til Dafnis, Chloe, Dryas og Lamon, han forstår også allusionerne til Sapfo, Menander, Theokrit, Thukydide o.s.v. Måske skal han ikke nøjes med at finde glæde i at mindes sin kærlighed men lige så meget i at mindes tidligere litteratur. Det betyder imidlertid ikke, at den uvidende læser ikke kan have glæde af disse intertekstuelle passager. Alle passager i *Dafnis & Chloe* kan nemlig læses for fortællingen alene. Beretningen om æblet, der afslutter 3. bog, er et sådant eksempel:

Ét æbletræ var plukket rent; det bar hverken frugt eller blade, alle grenene var bare. Kun et eneste æble gyngede på træet aller øverst i toppen. Det var stort og smukt og overgik alene de fleste frugter i vellugt. Frugtplukkerne havde været bange for at klatre derop eller forsømt at plukke det, eller det smukke æble var måske blevet gemt til en forelsket hyrde. Da Dafnis havde fået øje på det, fik han lyst til at klatre op og plukke det. Skønt Chloe prøvede at forhindre det, brød han sig ikke om hendes advarsler. Hun blev vred over at han intet hensyn tog til hende, og gik bort til hjorderne; men Dafnis krøb op i træet og nåede hvad han ville. Da han havde plukket æblet, bragte han det til Chloe. Hun var stadig vred på ham, men han sagde følgende til hende: "Pige! Årets smukke tider lod dette æble vokse. Et smukt træ har givet det næring, mens solen modnede det, og en god skæbne bevarede det. Jeg ville ikke lade det blive hængende for mine øjne, for at det skule falde ned på jorden og blive trådt på af en græssende hjord og forgiftet af en krybende slange, eller for at tiden kunne ødelægge det, når det blev hængende i toppen, mens vi så på det og priste dets skønhed. Afrodite fik et æble af Paris som skønhedspris, jeg giver dig et som sejrpris. Vi er begge vidner: han på hendes skønhed og jeg på din! Vi er begge hyrder: han vogtede får, jeg vogter geder!" Med disse ord lagde han æblet ned på hendes bryst, og da han kom tæt hen til hende, kyssede hun ham. Derfor fortrød Dafnis ikke, at han havde dristet sig til at klatre så højt op; thi han fik et kys der var endnu bedre end et æble af guld."

For den ikke litterære læser er det en sød og yndefuld passage, men for den læser, der er velbevandret i litteratur, må passagen være ren meta-litteratur med en lang række af fortolkningsmuligheder. Æblet, der hænger alene tilbage uden at være blevet plukket, leder tankerne han på et lille Sapfo-fragment (fr. 105a, Lobel & Page), hvor ét æble hænger tilbage på træet. Der spørges, om det er fordi, det er blevet glemt, og der svares, at det er fordi, plukkeren ikke

kunne nå det. Æblet er ofte blevet tolket som en allegori til en ung, jomfruelig pige. Hvis Longus bruger det i den betydning, "plukker" Dafnis så at sige den jomfruelige Chloe. Foruden Sapfo lader passagen også den kendte skønhedskonkurrence med Paris som dommer genlyde. Dafnis optræder som en *alter* Paris, gør Chloe til Afrodite og æblet, han plukker, til et æble af guld.

Hvis Longus' intertekstualitet er bevidst, viser dette eksempel Longus' litterære kendskab og dygtighed, og sådanne passager med allusioner og reminiscenser er der talrige eksempler på. Sammenholdt med proømiets *ekfrasis*, der er yderst sofistikeret både sprogligt, stilistisk og teknisk, ser det ud til, at Longus er en litterær og dannet forfatter og dertil en udmærket eksponent for den 2. sofistik. Denne formmæssige sofistisering, der står i misforhold med den tematiske naivitet, minder om Theokrits måde at skrive pastorale på. Den evigt tilstedeværende antitese mellem natur og kunst.

Longus' fortælling er et kunstværk eller mere korrekt en *ekfrasis* af et kunstværk. *Dafnis & Chloe* inviterer læsren til at se på, som Longus selv i proømiet kiggede på maleriet i nymfelunden. På den måde er *Dafnis & Chloe* pastoralt, "...less because of its sheperd protagonists than because of the author's narrative strategy, with its mixing of genres and the cool distance it establishes between character and reader. Crucial in establishing this distance is the author's emphasis on the pastoral scene as artifact, a crafted work to be viewed and admired by the connoisseur."¹

¹ Pandiri 116.

Semantiske forskydninger i det 18. århundredes imitationspoetik: Begyndelsen til det moderne menneskes vanskeligheder ved at forstå antik litteratur

af Gert Skriver

Man kan med en vis ret sige at antikken først når til en afslutning i løbet af det 18. århundrede. Indtil ca. 1700 var den romerske litteratur blevet imiteret og genskrevet på egne præmisser, men fra da af sker der et veritabelt paradigmeskift fra et førmoderne til et moderne verdensbillede. Dette skift omfatter hele den vesteuropæiske kultur, og det er ingen overdrivelse at tale om en mental revolution. Jeg vil her forsøge at blottlægge nogle af mekanismerne i paradigmeskiftet ved at fokusere på hvordan den moderne poetologi skabes. Der er tale om en glidende overgang idet den moderne litteratur opstår som en omskrivning af de antikke tekster, der læses fundamentalt anderledes, alt imens digtere og kritikere stadig mener at befinde sig i en imiterende diskurs. Paradigmevekslen fuldbyrdes ikke mellem tekster, men i tekster. Jeg vil derfor prøve at drive en kile ind i to programtekster, to poetikker fra midten af det 18. århundrede for at vise hvordan forfatterne på en gang imiterer og fjerner sig fra deres antikke forgængere. Teksterne, som af praktiske årsager er taget fra det tysksprogede område, er **Johann Christoph Gottscheds** *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Leipzig 1751⁴) og **Johann Jakob Bodmers** *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* (Zürich 1740). Gottsched reinterpreterer Horats' *Ars poetica*, og Bodmer Ps.-Longinos' *Peri hypsous*. Men selv om Gottsched og Bodmer polemiserer mod hinanden og med hver sin tilhængerskare udkæmper en bitter strid om patentet på "den gode smag", og selv om de i litteraturhistorien ofte fremstilles som repræsentanter for hver sin poetologi, så er det min pointe at forskellen mellem dem ikke er fundamental, men blot er et spørgsmål om præferencer, på samme måde som forskellen mellem Horats og "Longinos" er retorisk og ikke væsensbegrundet. Og så er der endnu et ironisk lag: for selv om Gottsched forstår sig som arvtager efter Horats, og Bodmer mener at lave en kongenial læsning af "Longinos", så omskriver de i virkeligheden deres forlæg idet de underkaster dem en reinterpreteration, så resultatet af deres læsninger bliver en semantisk forskydning. Forvirringen

opstår ved at intet er som det ser ud til at være, for der hvor forskellene højt proklameres, er de blot af overfladisk art, hvorimod de ægte forskelle skal findes hvor man mindst venter det. Den for paradigmeskiftet væsentligste forskydning er den der vedrører begrebet "natur / naturlighed", for den medfører en række andre omfunktioneringer og opstiller nye auspicer for digtning, videnskab, socialt liv, politik etc. Såvel i den klassicistiske som i den romantiske poetik er "naturlighed" det højeste krav til digtningen og den største udmærkelse, men der menes noget væsensforskelligt med det samme ord.

Forudsætningerne for den poetologiske væksel skal findes i årene omkring 1700 da der (med Frankrig som arnested) opstår et nyt stilideal som reaktion mod barokkens svulstige og overbelæsedede stil der med sin maniererede og kunstlede retorik blot søgte at gøre det størst mulige indtryk på sit publikum. Som forbillede havde barokdigterne den romerske sølvalderlitteratur – især Seneca og Tacitus. Men i takt med at det barokke udtryk opfattedes som "unatur", indførtes den romerske klassik, hvis grundstamme som bekendt udgøres af Vergil, Horats og Cicero, som ny kanon. Dette stilideal har "naturlighed" som sit nøgleord hvilket intet har med realisme eller virkelighed at gøre, men derimod med *aptum* og *decorum*, dvs. "hvad der passer sig". For digteren betyder det at han skal optræde over for sit publikum på en anden måde. Han skal være selskabelig og galant; og for poesien betyder det at den ligeledes skal afstemmes efter sine omstændigheder: genre, emne, publikum, situation, tid etc.¹ Vil man sætte etiket på stilarten, kan "rokoko" være passende. Men på et vist tidspunkt, nærmere bestemt i schweizerne Bodmer og Breitingers poetikker fra 1740 / 41, udskiftes fundamentet for "hvad der passer sig" (det ydre *aptum*) fra at være publikums værdier til at være "virkelig natur".

I den førmoderne verdensopfattelse har naturen to fremtrædelsesformer. Der er for det første den virkelige natur som eksisterer uafhængigt af mennesket, den uopdyrkede der er modsætningen til kultur, men som mennesket også har del i. Størst del i denne oprindelige natur har det nyfødte menneske, og alle medfødte egenskaber stammer herfra. Disse egenskaber kan være både en gave for den enkelte, men også en trussel mod samfundet, for karakteristisk for det medfødte er råheden, udisciplineringen og det irrationelle. For kulturens beståen er det derfor vigtigt at

¹ Cf. Curtius, E. R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Tübingen 1993¹¹), kap. 14 "Klassik" og kap. 15 "Manierismus".

mennesket tæmmer og ordner naturen, såvel den ydre med f.eks. agerdyrkning, havneanlæg etc., som den indre f.eks. gennem stoiske dyder til at beherske vrede og begær, følelser der i yderste konsekvens kan styrte imperier i grus, eller ved at give børn undervisning så de bliver i stand til at indgå i fællesskabet. En kort og god illustration på denne opfattelse af at natur er noget man aflægger sig gennem dannelse, er etymologien til det latinske ord "erudire" der normalt oversættes til "opdrage, uddanne", men oprindeligt betyder at "bringe ud af råheden" ("e" og "rudis").

Dernæst er der den litterære natur. I den klassisk-klassicisme poetik er "natur" fællesbetegnelsen for et arsenal af loci, monterbare sætstykker med faste allusioner, der i digtningen fungerer som kulisser for stemninger eller handlinger. Den litterære natur behøver således ikke at have grund i virkelig erfaring. Den har groft set to grundforekomster: som locus amoenus eller locus terribilis. En locus terribilis er f.eks. stormen på havet i *Æneidens* 1. sang (81-123) eller kyklopen i 3. sang (613-681); en locus amoenus kan være det skyggegivende træ, den grønne eng og den rislende kilde i hyrdedigtningen. Disse loci er således afstemt efter genrens ethos (indre aptum) hvorved inventaret af naturgenstande opnår en deiktisk funktion, idet de på allegorisk vis peger på deres respektive genrer¹.

Men i begyndelsen af det 18. århundrede opdages, eller rettere opleves den virkelige natur som havende en værdi i sig selv fordi den er skabt af Gud; og samtidig spirer en kulturkritik frem, først og fremmest rettet mod den høviske kultur, men siden mod alt der lugter af retorik og kunstighed. Disse to ting i forening (de kan slet ikke adskilles), forstillingen om den evige og sande natur og ubehaget ved alt menneskeligt tillavet, giver poesien en ny legitimitet. Det der herefter skal legitimere kunstværket, er ikke det forbillede det er modelleret efter, men derimod den ægte og autentiske natur der identificeres med følelse, oplevelse, spontanitet, rørelse og henrykkelse (= den indre natur) og med det virkelige, empirisk iagttagelige landskab (= ydre natur). Men der opstår en kompleksitet og en dobbelthed i denne poetik fordi man ikke har et nyt sprog til at matche det ny verdensbillede, der baserer sig på autenticitet og oprindelighed. Derfor underkastes de antikke tekster en umærkelig og ubevidst reinterpretation idet deres sprog, former, retorik og topik omfunktioneres og omgestaltes for at blive

¹ Cf. Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik* (Ismaning 1990¹⁰), §§ 464-469.

betydningsbærere i et nyt paradigme. Overgangen fra barok til klassicisme kan betegnes som et stilskifte, en accentforskydning på det retoriske plan eller en horisontal forskydning, hvorimod overgangen fra klassicismen til det der kan kaldes "Empfindsamkeit" eller "præromantik", snarere består i en vertikal forskydning af den selv samme klassicistiske retorik der med fokusering på "naturlighed" har vist sig føjelig til en sådan fundamental reinterpretation.

Forholdet mellem natur og kunst skal være omdrejningspunktet i analysen da det er ryggraden i enhver poetik, og de forskydninger der kan aflæses inden for dette parameter, kan sige noget om den basale poetologi. Desuden vil jeg opholde mig ved det retoriske virkemiddel "deskription" der har været kendt og anvendt siden Homer, men som i det 18. århundrede – i takt med den stigende opmærksomhed over for den sanseligt virkende natur – får en afgørende rolle for periodens naturdigtning, hvor det faktisk selvstændig-gøres som genren "malende poesi" (cf. titlen på Bodmers poetik).

Slagordet "malende poesi" hidrører netop fra Horats, nemlig fra den velkendte, frugtbare mislæsning af sætningen

ut pictura poesis: erit quae si propius stes / te capiat magis, et quaedam si longius abstes.

(*Ars poetica*, vv. 361 f. (ed. Garrod, H. W., Oxford 1901)).

En mislæsning er det, for som det fremgår, hvis man vælger at citere de tre første ord i deres sammenhæng og ikke isoleret, så er sammenligningen mellem maler- og digtekunst ikke generel (det forbliver dog uklart hvad sammenligningen egentlig vil sige) – hverken her eller andre steder hos Horats selv om han flere gange sammenligner de to kunstarter, f.eks. i de ti første vers af sin poetik hvor det disproportionerede, monstrøse væsen, der er sammensat af en mangfoldighed af lemmer fra forskellige dyr, fremstilles som lige upassende i maleri og poesi. (Fejl-)tolkningen får imidlertid også næring fra et andet sted hvor Horats betoner synet som en mere pålidelig sans end øret til at bevæge sindet:

segnis irritat animos demissa per aurem, / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus

(vv. 180 f.).

Sætningen synes at have været en common place i antik retorik¹, men det gamle trick om sanselig anskuelig-gørelse omfunktioneres

¹ Cf. Cicero: *De or.* 2, 357; *Part. or.* 6, 19 og Quintilian: *Inst. or.* 8, 3, 61 ff.

hhv. opvurderes først i det 18. århundrede så man begynder at læse de antikke forfattere på en anden måde. Horats taler på det citerede sted imidlertid om skuespil og ikke om poetisk naturbeskrivelse. Det gør han derimod i begyndelsen af sin poetik, som det eneste sted, dog kan han ikke anbefale dette kunstgreb da det alt for ofte bærer præg af at være små dekorative lapper, som ikke kan leve op til de store løfter, der gives i indledningen:

inceptis gravibus plerumque et magna professis / purpureus, late qui splendeat, unus et alter / adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae / properantis aquae per amoenos ambitusque agros, / aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus. (vv. 14-18).

Horats lægger mere vægt på visdom (end på amøne loci) som en kilde til god poesi, et synspunkt der deles af Gottsched, som lader verset *scribendi recte sapere est et principium et fons* (Horats: v. 309) smykke titelbladet på sin *Critische Dichtkunst*, og det er et ledeord der ikke kun er valgt på grund af sin fyndighed, for de følgende vers i Horats' poetik (-318) synes mig at være af grundlæggende betydning for Gottscheds forståelse af naturefterligning. Her forklarer Horats nemlig vigtigheden af et grundigt kendskab til de forskellige menneskelige relationer og siger at den lærde imitator vil finde livagtige replikker (*vivas [...] voces*, v. 318) ved at se på traditionerne og det virkelige liv (*exemplar vitae morumque*, v. 317). Til dette billede af den klassiske poeta doctus knytter Gottsched an når han i kapitlet *Vom Charactere eines Poeten* siger at digteren

Der auch die unsichtbaren Gedanken und Neigungen menschlicher Gemüther nachzuahmen hat, sich nicht ohne weitläufige Gelehrsamkeit behelfen [kann], [...] es gehört zu dem Naturelle auch die Kunst und Gelehrsamkeit. (Min fremhævning) (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, p. 105).

Her berøres den natura-ars-doktrin der er fast inventar i enhver poetik og retorik og det med et stort set uforanderligt krav om ligevægt. Det kan derfor synes overflødigt at omtale den, men eftersom forholdet mellem natur og kunst er et hovedtema i denne analyse, vil jeg prøve at se hvad der gemmer sig bag denne doktrin. Tre gange nævnes ordet "natura" i Horats' poetik. Første gang:

format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum [...] post effert animi motus interprete lingua (vv. 108-112).

Naturen fremkalder en følelse i vort indre svarende til den ydre tilstand hvorefter følelsen udtrykkes i sprog. Det afgørende er:

Hvad der siges (*dicta*), skal stå i et passende forhold til omstændighederne (*fortunis*) hvilket er et spørgsmål om aptum og decorum. Anden gang siges det samme:

*aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, / mobilibusque decor
naturis dandus et annis*

(v. 156 f.).

Digteren skal være opmærksom på hvad der sømmer sig for alder og karakter, såvel hos dramaets personer som over for publikum. Tredje gang spørger han endelig hvad der bidrager mest til et godt digt, natur eller kunst?:

natura fieret laudabile carmen an arte (v. 408);

og resten af læredigtet er helliget dette spørgsmål. Først forlanges der, traditionen tro, ligevægt mellem de to egenskaber (*studium* og *ingenium*), men dernæst lægges der tydeligvis hovedvægt på *ars*: Til at bedømme et digt kræves en *vir bonus et prudens* (v. 445); modsætningen og skræmmebilledet er den afsindige digter der er *sublimis* (v. 457), hvilket her betyder at han har mistet jordforbindelsen og går planløst omkring, hvorfor han i næste vers falder i en brønd. Et sådant overmål af natur og ingenium er en ulykke. Horats har allerede berørt emnet, vers 295 ff., hvor Demokrit fortælles at udelukke de sunde og forstandige digtere fra musernes bjerg, fordi han anser *ingenium* for vigtigere end *misera arte*, og netop af den grund er der brug for en som Horats til at belære digterne om deres *munus et officium* (v. 306). Min konklusion er at når Horats taler om natur / ingenium, betyder det så meget som "indre beskaffenhed, følelsesliv og karakter", kort sagt: alt det medfødte som både er det der skal rettes til og socialiseres gennem *ars*, men som også er det en digter skal tage hensyn til, hvis hans kunst skal være natur-lig.

Til spørgsmålet om ingenium vier Gottsched 2. og 3. kapitel af sin poetik, hhv. *Vom Charactere* og *Vom guten Geschmacke eines Poeten*, og ligesom Horats anbefaler han en nogenlunde ligelig blanding af natur og kunst. Digteren skal i særlig grad være i besiddelse af fantasi og skarpsindighed, men for at dette naturlige talent ikke skal vokse vildt, er der brug for opdragelse og undervisning fra barnsben af gennem øvelser og *studium* af forbilleder (p. 103), thi en for stærk fantasi skaber blot *unsinnige Dichter* hvis ikke den dæmpes og reguleres af en sund fornuft. Her findes endnu den "gamle" natur hos Gottsched; rå og uciviliseret er den, nok latent frugtbar, men vildtvoksende. Den rette dømmekraft beror på filosofi og et grundigt kendskab til morallære og statskunst foruden den menneskelige natur da det er den digteren

skal imitere (p. 107). God smag er at lave vers i overensstemmelse med genstanden hvilket er natur-lighed, som af Gottsched identificeres med skønhed. Så vidt rent horatsisk; men Gottsched går videre i sin interpretation af naturen som tilsyneladende tillægges større betydning. Gottsched modsiger ikke Horats på noget punkt, men han siger mere end sin forgænger fordi han filosoferer over den natur som hos Horats blot er topik, og fordi han benytter en anden terminologi. Han går som oplysningsmand ud fra at naturen er gudsat og dermed fornuftig; og det er kunstens opgave at efterstræbe denne fornuft. En skelsættende passage findes i kapitel 3:

Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maass und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muss sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältnis, die Ordnung und das richtige Ebenmaass aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben.

(Min fremhævning) (p. 132).

Af citatet fremgår det at naturen ikke blot er rå og ufuldkommen (!) som ovenfor anført, men at den også er orden og skønhed – egenskaber som kunsten skal efterligne, hvilket kan ske på tre måder. Den første måde eller genre er den deskriptive og betegnes af Gottsched som den laveste idet han henviser til Horats' udsagn om at den er utilstrækkelig til stor poesi (p. 142). Den anden art af naturefterligning er personkarakteristikken (pp. 144-148) som stiller noget større krav end den første genre. Hertil kræves både kendskab til psykologi og en stor indfølelse for at kunne skildre personer i overensstemmelse med affekt, stand, alder, nation etc. Den fornemste genre er dog fabeln hvilket skal forstås i bred forstand som efterligning af en handling eller begivenhed (egentlig en oversættelse af det aristoteliske *mythos*); og grunden til at denne form for naturefterligning kaldes poesiens hovedværk, er at den indeholder de to komponenter som også hos Horats udgør digtekunstens kerne, nemlig på en gang at belære og behage (*prodesse* og *delectare*, Horats: v. 333). Dermed udsiger fabeln både noget sandt og noget falsk. Det sande er den moralske læresætning, det falske er den til ikklædning af læresætningen

opdigtede handling som dog ikke må være fri fantasi, men skal være taget fra en mulig verden. En mulig verden er det der under andre omstændigheder kunne tænkes at forekomme, dvs. ikke det sande, men det sand-synlige som følgelig også er det natur-lige (talende træer er nok utrolige fordi de ikke forekommer i den faktiske verden, men ikke utroværdige så længe et figentræ taler som et figentræ etc. (p. 200)). Med den definition legitimeres samtidig poesiens samfundsmæssige rolle idet den udfylder en plads mellem filosofi og historieskrivning: Den er behageligere end den filosofiske morallære hvis tørre fornuftslutninger er ufordøjelige for den ustuderede mængde, og den er i besiddelse af den opbyggelighed som den ellers fornøjelige historie mangler (p. 167). Sandsynlighedskravet er uomgængeligt fordi det utroværdige ikke kan føre til forbedring, men højest vække latter. Denne tanke udfoldes i kapitel 6, *Von der Wahrscheinlichkeit der Poesie*. Her henviser Gottsched til monstret i begyndelsen af Horats' poetik fordi det er et eksempel på overskridelse af den poetiske frihed; men hvor denne usandsynlighed for Horats blot er en forseelse mod hvad der sømmer sig, så får det hos Gottsched en anderledes filosofisk dimension fordi han definerer sandsynlighed som poesiens overensstemmelse med naturen (p. 198) – natur i betydningen den af Gud satte orden, hvilket er de lovmæssigheder der ligger til grund for et uendeligt antal mulige verdener (cf. ovenstående citat fra p. 132). Naturefterligning vil altså sige at digte med udgangspunkt i disse af den absolutte fornuft satte regler. Dermed eksisterer der en fundamental forskel i sprogbrug mellem Horats og Gottsched; for hos sidstnævnte er naturen ikke kun den rå og uslebne der skal rettes til af kunsten, men den er selv det regulerende princip. Den er blevet garant for kunstværket. Gottsched kan således siges at operere med to naturbegreber: dels den vilde og medfødte (rudis) som man også finder tematiseret hos Horats, som modpolen til kunst, og dels den kosmiske orden (ordo) som ikke er synonym med kunst, men legitimation for kunstens regelsæt; og det er noget nyt i forhold til det antikke verdensbillede. Årsagen til at oplysningsmanden tilsyneladende gnidningsløst kan interpretare sit natur-begreb ind i sin antikke forgængers tekst, er at hans naturbegreb har overtaget den kultiverende funktion der før var forbeholdt ars. Den antikke poetik kan legitimeres af Gottscheds naturopfattelse fordi denne naturopfattelse ikke opererer med en empirisk verden af sanselige objekter, men udelukkende med konventionsregler, der fortsat accepterer en retorik- og toposbaseret poetik. Gottscheds natur har nok en

egenværdi (orden) hvorved han fjerner sig fra den traditionelle poetik, men denne kvalitet behøver han ikke opsøge uden for byen, den kan aflæses i de klassiske litterære værker.

For rationalisten Gottsched kan naturen erkendes fordi den er et stykke beregneligt mekanik, og fordi den er universel. Universaliteten betyder at det erkendende subjekts natur er adækvat med det objekt der skal erkendes. Jo bedre fornuft, desto større begrebslighed og desto mere afmytiseres og domesticeres naturen. Universalitet vil imidlertid også sige at den naturlige orden altid har været den samme, og som sådan har den også nedfældet sig i den overleverede regelpoetik:

Die Natur des Menschen, und seiner Seelenkräfte ist noch eben dieselbe, als sie seit zweytausend Jahren gewesen: und folglich muss der Weg, poetisch zu gefallen, noch eben derselbe seyn, den die Alten dazu so glücklich erwählet haben. (p. xi).

Heri gemmer sig ikke blot en forskel i sprogbrug, men også en attitudeforskel som følge af paradigmeskiftet. Gottscheds projekt er på det programmatisk plan af retorisk-pædagogisk art og placerer sig som sådan i forlængelse af såvel Horats' som Ciceros og Quintilians værker idet formålet er en persuasio, en påvirkning af publikum inden for rammerne af docere. Men det er også et epistemologisk projekt. Gottsched forstår sig selv som kunstfilosof, dvs. som en der *das innere Wesen der Poesie eingesehen [hat]* (p. 96). Denne sætning vidner om en strengere disciplin og en større interpretatorisk intolerance end hos retorikeren; og Gottsched kan siges at bevæge sig bort fra den horatsiske præskription ("hvis man vil have succes, bør man gøre sådan og sådan") til en filosofisk denotering hvormed han er i stand til at angive den rette grund til et digts skønhed ("Vergil tager fejl når han gør sådan og sådan").

Selv om de ofte fremstilles som opponenter, så er der en grundlæggende enighed mellem Bodmer og Gottsched. Også Bodmer forlanger at fantasien skal ledes af forstanden, som alene fortæller hvori verdens harmoni består, for fantasien er alt for tilbøjelig til at skride ud over det troværdige og sandsynlige. Forskellene mellem deres poetologier består snarere i accentforskydninger end i kontraster, og i det følgende vil jeg skitsere to sådanne forskydninger. Den første forskel findes i værdisætningen af deskriptiv poesi. Definitionen er den samme, men hvor Gottsched lod den rangere lavest af de tre former for naturefterligning, så hersker der for Bodmer næsten identitet mellem deskription og poesi således at "Gedicht" og "poetisches

Gemälde" er synonyme. Det vil sige at hans *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* ikke er en genrebekrivelse, men skal læses som en digtekunst i bred forstand.

For at kunne lave en poetisk beskrivelse er det en forudsætning at digteren først har samlet et forråd af billeder i sin fantasi; og derfor fremhæver Bodmer sanserne som erkendelsesinstrumenter hvormed mennesket formår at skelne skin fra væsen og drøm fra virkelighed, og ved hjælp af hvilke vi danner os begreber om verden. Af alle sanserne er synssansen den vigtigste fordi den er mere differentieret, og derfor giver os klarere forestillinger. Synssansen skal imidlertid øves, og bedst er det om man gennem egen erfaring f.eks. på rejse har haft lejlighed til at optræne sanserne, for en lykkelig iagttagelse er den første forudsætning for en lykkelig formidling. Det bedste eksempel herpå er Homer der har været i besiddelse af naturens hemmeligheder i en sådan grad at andre har kunnet tage deres mønstre fra hans skrifter (*Critische Betrachtungen...*: pp. 3-18). Et kunstværk er principielt set en naturefterligning hvilket også gælder ved imitation af et andet kunstværk, såfremt dette andet værk, som i tilfældet Homer, er en troværdig naturefterligning. Det ville Gottsched også have kunnet skrive under på, men vejene skilles ved natur-begrebet: For Gottsched er natur et princip efter hvilket verden er skabt, og som derfor også bør ligge til grund for kunsten; Bodmer forstår ved natur i højere grad det der kan sanses, virkeligheden uden for studerekammeret. Bodmer opfordrer til differentieret erkendelse af den sanselige verden som digteren skal skildre i udsnit, der benævnes *Gemählde*, med henblik på at lave et aftryk heraf i betragterens / læserens *Gemüthe* (ibd.). Det er ikke forstanden, for der er ikke tale om filosofisk erkendelse, men sjælen som er receptionsorgan for naturens og kunstens "je ne sais quoi".

Digteren har følgelig et fortrin frem for maleren og den plastiske kunstner idet han med ord kan udfærdige flere billeder på en gang og desuden afbilde ellers usynlige tanker og følelser (pp. 33-37). Men maleren besidder naturligvis den fordel at han med sin kunst påvirker synssansen, hvorigennem der som nævnt gøres et stærkere indtryk på sindet; og det er netop det træk digteren ifølge Bodmer skal overføre til sin kunstart. Det vil sige at digteren efter omhyggeligt at have betragtet et naturbillede skal formidle sit sindsindtryk heraf med så sanselige midler at læseren mener at se det samme billede for sig og dermed får det samme indtryk. Fantasien skal henrykkes og sættes i tvivl om hvorvidt den står

over for et kunstværk eller selve naturen (p. 41). Digteren skal, med andre ord, gennem sin naturefterligning søge at erstatte urbilledet med sit afbillede på en sådan måde at dette virker med samme kraft som hint. Denne effekt kan han opnå på to måder idet han enten skildrer naturens frembragte værker eller følger dens skitser for frembringelse (= sandsynligheds-reglen), men i begge tilfælde er fremgangsmåden deskriptiv – og selektiv; for til den perfekte beskrivelse, dvs. for at opnå den ønskede virkning, kan det være rimeligt at samle elementer fra forskellige steder og tidspunkter. Det gør f.eks. Milton i beskrivelsen af paradiset have hvor han for at skildre naturens fuldkomne skønhed forener forår og efterår, så der på en gang forekommer blomst og frugt (p. 58 f.). En sådan modificering af loven om sandsynlighed ville Gottsched ikke have billiget; men Bodmer har blikket rettet mod et andet aspekt af naturen, for nok er poesien en duplikatkunst hvor digteren sprogligt reproducerer den sanseligt erfarede natur, men ikke for at formidle en forstandsmæssig erkendelse af objektet, derimod for at give udtryk for dets emotionelle indvirkning. Derfor betoningen af Gemüt. Af den grund er det ikke nok at billedet, det digteriske udtryk, er tydeligt, det skal også være sanseligt og emfatisk (*nachdrücklich*) for at det kan påvirke læserens fantasi (p. 98).

Med benævnelsen af det affektive moment har jeg allerede berørt den anden accent- eller værdiforskydning, for det er (blandt andet) Bodmers vægtning af deskription og fantasi, af sanselighed og emfase der skaber afstanden til Gottsched. Bodmer foretager en bevægelse bort fra det horatsiske "prodesse et delectare" når han siger:

es [ist] ihr [der Poesie] nicht genug, dass ihre Vorstellungen deutlich und lehrreich seyn, wie der Historie, noch, dass sie hertzrührend und überredend seyn, wie der Wohlredenheit, sondern sie will, dass sie überraschen und entzücken. (p. 127).

Han medtager altså ikke blot movere som den tredje komponent i det retoriske virkningsskema; han lader det også tjene et andet formål end den gottschedske persuasio, nemlig henrykkelse (*entzücken*). Dermed viser han samtidig at han har integreret "Longinos" i sin poetik. På samme side som ovenstående citat, i kapitlet *Von der Absicht der poetischen Gemählde*, citerer han et af de mest berømte afsnit fra "Longinos" (15, 2) hvor det hedder at poesiens mål er at vække *Verwunderung und Erstaunung (ekplexis)* (Bodmers oversættelse).

Grunden til at "Longinos" er så vigtig i denne sammenhæng, er at opdagelsen, især gennem Boileaus oversættelse i 1674, af det lille

skrift *Peri hypsous* betød at den ny poetologi kunne henvise til en antik autoritet (sandsynligvis 1. århundrede), hvilket til at begynde med naturligvis fungerede som en legitimering af de nye ideer, men som betragtet i forhold til den umiddelbart efterfølgende tid forekommer paradoksal, for så vidt som den ny poetologi udmønter sig i en afsked med imitationsparadigmet og en fejring af originalitetstanken. Denne dobbelthed har da også foreløbig medført 250 års paranoia i litteraturen. E. R. Curtius (*Europäische Literatur...*, p. 402) gør opmærksom på at såvel forfatternavnet som titeloversættelsen til *erhaben* er forkert: Forfatteren kendes ikke, og *hypsos* betyder blot højde. Det første tager jeg hensyn til ved at sætte navnet i anførelsestegn, og det andet er netop den sag der beskæftiger mig her. Niels Møllers danske oversættelse til *Den store Stil* (Kbh. 1934) er i bedre overensstemmelse med forlægget, men i tysk tradition har ordet "erhaben" sat sig igennem, og franske og engelske udgaver vælger normalt ordet "sublime" (således også Boileau)¹. At disse oversættelser er blevet tradition, gør dem imidlertid ikke mere korrekte, for her er just tale om en semantisk forskydning som altså ikke blot har haft indflydelse på poesien, men sågar på filologien. Når man læser "Longinos", må man være mere nøgtern og give Curtius ret. En måske utilsigtet effekt af oversættelsen er at den polemiserer mod Horats' anvendelse af ordet "sublimis" (*Ars poetica*, v. 457) (se ovenfor). Allerede i første kapitel bliver det klart at "Longinos" er ude i et helt andet ærinde end den horatsiske poetik, når han siger at det "høje" er den ultimative sproglige udformning, og at det storslåede (*ta hyperfya*) ikke fører til overtalelse, men til ekstase (*ekstasis*) (1, 4). Det interessante er her at "Longinos" ikke blot tillader ekstreme og overnaturlige momenter, men at han også legitimerer deres anvendelse med den affektive påvirkning af den menneskelige natur. I kapitel 2 følger forfatterens natura-ars-doktrin. Her siges det at naturen (*he physis*) ikke virker uvilkårligt (*ouk amethodon*), og at bestemmelsen af mådehold, det rette tidspunkt og den sikre anvendelse er et spørgsmål om metode (2, 2). Den gode tale, det gode digt afhænger af naturen, men teoriens opgave er det at vise og vejlede (2, 3), så teknikken, ars, spiller på sin vis nok en sekundær, men dog nødvendig rolle ved frembringelse af sproglig grandiositet. Rollefordelingen mellem natur og kunst fremgår

¹ Cf. "Longinus": *On the Sublime*. Russel, D. A. (ed.). Oxford 1964. Samt Longinus: *Vom Erhabenen* (griechisch / deutsch). Schönberger, O. (ed.). Stuttgart 1997. Jeg citerer efter Schönberger med transskription af den græske tekst.

tydeligt af kapitel 8 hvor der opregnes fem kilder til den høje stil. De to første og vigtigste er evnen til at udkaste store tanker (*to peritاس noeseis hadrepebolon*) og en heftig og begejstret patos (*sphodron kai enthousiastikon pathos*), og disse to egenskaber er just medfødte (*authigeneis*). De øvrige tre er tekniske hjælpemidler: dannelse af figurer, ordvalg og komposition (8,1). Forfatteren understreger at patos og høj stil ikke er identiske (8,2), men siger dernæst at intet er så virkningsfuldt som ægte patos på rette sted, så den ligesom under raseri og begejstring udånder og inspirerer ordene (*hypo manias tinos kai pneumatos enthousiastikos ekpneon kai hoionei phoibazon tous logous* (8,4)). Den store natur (*megalophyes*) er den vigtigste forudsætning; for høj stilføring er ekkoet af en stor sjæl, men sjælen skal opdrages til storhed og gøres svanger med ædle tanker (9, 1-2).

Efter denne heftige plaidoyer for ingenium'et går han over til at vise hvordan sindet afficerer, hhv. hvordan værket forlenes med storhed, og han angiver forskellige veje. Den ene, som jeg allerede har nævnt for Bodmers vedkommende, er selektion. Af de elementer der fra naturens side knytter sig til en ting, er det vigtigt at udvælge de i hvert tilfælde mest passende og at forbinde dem til en sammenhængende helhed (10, 1). En anden er imitation af og kappestrid med store forfattere; men det foregår ikke gennem *Kunstgriffe abzulauschen* (Curtius: p. 402), derimod ved at lade sig inspirere af deres ånd (*alotrioi theophorountai pneumati* (13, 2)) – et ikke særlig konkret imitationsprincip der består i at lade sig beruse af det imiterede værks spiritus. Man kan næppe tale om en egentlig regel til efterfølgelse, og det er klart at "Longinos" rådgiver ikke henvender sig til ferske rationalister, men til gengæld kan forventes at få en desto inderligere modtagelse af fortalene for en geniæstetik. En tredje vej er den der fører direkte til "malende poesi", nemlig visualisering (*phantasia* (15, 1)). Det vil sige billedskabelse hvormed digteren eller taleren vil have sit publikum til i begejstring og lidenskab at se det sagte, idet han ligesom sætter det for øjnene af dem (*hyp' opsin titheis* (ibd.)). Visualisering hvorigennem tilhøreren / læseren gøres til øjensvidne, er et nøgleord for den deskriptive genre, men hvor "Longinos" regner den malende skildring for et effektivt middel til at fremkalde affekten, så skifter deskriptionen status i Bodmers følsomhedspoetik hvor retorikken snarere er vehikel for affekten; eller affekten, den menneskelige natur kan siges at være flyttet ind i sproget som sprogets immanens.

"Tænk stort, regler er mindre vigtige!" er et hovedudsagn hos "Longinos". Kapitel 33 er berømt for sætningen om at stor prosa og poesi ikke må forveksles med fejlfrihed. Storhed med mangler er at foretrække frem for korrekt middelmådighed. Det store vakler netop på grund af sin storhed (33, 2). De gudelignende mænd (*hoi isotheoi* (35, 2)) der efterstræber det store, henvender sig heller ikke til pedanten, men skriver ud fra en erkendelse af at naturen har indplantet i menneskets sjæl en uimodståelig længsel mod alt der er større og mere guddommeligt (*daimonioterou* (ibd.)) end det selv; og det storslåede, i naturen som i digtningen, besidder den kvalitet at det hæver mennesket i nærheden af Guds majestæt (36, 1). At være ude af sig selv er at være nær Gud, og derfor ikke blot tillader, men anbefaler "Longinos" visse sproglige teknikker der virker befordrende for den irrationelle og lidenskabelige tilstand. Gottsched må her tænkes at være uenig i selve præmissen, for ifølge ham er Gud det største fornuftvæsen, og derfor bringer netop den rationelle diktion os i Guds nærhed. Kapitlerne 16-32 (dog uden at være præget af nogen særlig systematik) handler om disse teknikker, om sprog der formidler og påvirker de uregerlige og uransagelige lidenskaber. Afgørende vigtigt er det dog at patos er til stede på forhånd, før sproget, fordi den overvældende affekt skal tilsløre retorikkens kunstgreb (17, 1-2). For det forholder sig sådan at det vækker mistro hvis man alt for dygtigt viser sine evner i anvendelsen af disse figurer. De patetiske teknikker virker derimod stærkere når det ser ud som (*phainetai* (18, 2)) de ikke udføres af taleren, men opstår af øjeblikket. Betonningen af "at synes" dækker ikke over en fingeret spontanitet, men over at følelsen skal have sit passende udtryk, og således over naturefterligning. Ikke at være, men at synes er naturlighed. Hvad det vil sige, eksemplificeres med figuren hyperbaton som betegner en fra den normale følge afvigende komposition af ord eller tanker. Folk der er i affekt, taber tråden, springer noget over eller laver meningsløse indskud, og derfor efterligner de bedste forfattere naturens værker bl.a. ved hjælp af hyperbata som et troværdigt udtryk for lidenskab og ophidselse. På den måde skal kunsten simulere natur og skjule at der er tale om kunst (22, 1). Denne sætning forrykkes imidlertid i den præromantiske poetik hvor den retoriske skjulen af kunsten bliver utilstrækkelig på grund af det generelle ubehag ved retorik. I stedet forlanges en egentlig dissimulering af kunsten hvor forfatteren ikke blot skal overtale sit publikum, men også sig selv om at det ikke er kunst. Denne

forskydning er kædet sammen med en tilsvarende opvurdering af den indre natur, fantasien, som nyt poetologisk regulativ. Bodmer er i sin naturopfattelse desuden mere religiøs end såvel sin litteraturpolitiske opponent, Gottsched, som sin antikke hjemmelsmand, "Longinos". Igen er det i forhold til Gottsched et spørgsmål om præference, men i forhold til "Longinos" er det et vidnesbyrd om et andet verdensbillede. Bodmer bruger kapitlerne 7, 8 og 9 på at gøre rede for naturens tre virkningsårsager som han benævner *das Schöne, das Grosse und das Ungestüme*, hvis tilsvarende virkninger er hhv. *das Angenehme, das Erstaunliche und das Widrige* (p. 152). Denne kategorisering af den deskriptive digtnings ethos ligner et forsøg på at systematisere de hos "Longinos" skitserede tanker som f.eks. at vi snarere beundrer floden og havet end den lille bæk, fordi det overordentlige altid er mere beundringsværdigt (*thaumaston [...] aei to paradoxon* (35, 4-5)). Men det forekommer mig at Bodmer udvider begrebet "beundringsværdig" ved at tillægge den på mennesket indvirkende natur en vis sakral kvalitet, der gør den *wundersam* (mirakuløs), dvs. ikke blot "høj" (= den egentlige betydning af det "longinske" "hypsos"), men "ophøjet". Cf. Bodmer: p. 17:

Betrachtung des Wundersamen, welches in den Wercken der Natur und der Kunst lieget.

Bodmer bringer i kapitel 9, *Von den Gemälden des Ungestümen*, selv et godt eksempel på et udtryk for naturens nyvundne kvalitet. Han citerer en beskrivelse af et uvejr hos Vergil (*Georgica* 1, 318-334) og dernæst en tilsvarende hos B. H. Brockes (1680-1747) der i sin tid nød stor berømmelse. Dennes beskrivelse kaldes en *Commentarius der Lateinischen* (p. 259). Det er uklart om der er tale om en egentlig imitation, men det interessante er nu Bodmers distinktion mellem de to passager:

Ein Haupt-Unterschied, den ich zwischen beyden bemercke, bestehet darinn, dass Virgil mehr beflissen gewesen ist, das Grosse, wie Brockes mehr getrachtet hat, das Wunderbare aufzuzeichnen. (Min fremhævning) (p. 260).

Dermed sætter Bodmer, sikkert uden at vide og ville det, fingeren på et centralt punkt i den paradigmeveksel han selv er en del af, idet han ser Vergil beskrive *das Grosse* ved naturen, hvilket faktisk svarer til den filologisk korrekte gengivelse af det "hypsos" som for Vergil – havde han kendt "Longinos" – ville have været en retorisk kategori, et genus elocutionis. Brockes derimod får ifølge Bodmer med sin beskrivelse naturens sakrale egenskab frem, helt i overensstemmelse med tidens reinterpreteration af "Longinos".

Til det *Wunderbare* har Bodmer viet en egen afhandling, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (Zürich 1740), som er et forsvar for Miltons religiøse epos *Paradise Lost*, og det er oftest ved dette begreb de litteraturhistoriske håndbøger trækker skismaet op mellem Gottsched og Bodmer. I den afhandling forklares det at f.eks. engle på ingen måde er overnaturlige væsener, men at de tværtimod er virkelige, blot på et mere ophøjet niveau end mennesker. Det at de åndelige væsener er virkelige og til en vis grad erkendelige, kan betyde to ting hvad det også gør: for det første en sækularisering af det guddommelige, og sådan plejer vi at forstå oplysningen: som en emancipation fra irrationalisme og fordomme. Men for det andet betyder det også en sakralisering af det materielle, dvs. hvad naturen mister i transcendens, vinder den i immanens; og det er ikke kun naturen der således mystificeres. Også sproget udsættes for en kryptering; for med kravet om at sproget skal være natur (ikke kun synes) – med tabuiseringen af retorik og imitation til følge – fødes dualismen form-indhold og dermed the trivial pursuit: den evige søgen efter svaret på "hvad betyder...?". Dette aspekt kunne så måske retfærdiggøre den alternative periodebetegnelse "formørkelsen".

Konkluderende kan man sige at selv om Gottsched ser sig selv i samme tradition som Horats, og selv om Bodmer gør det samme i forhold til "Longinos", så er der en sprogbrug fælles for de antikke forfattere, en retorisk sprogbevidsthed hvor sproget er et instrument der kan anvendes for at tæmme, udtrykke og fremkalde affekt. Den sprogbrug er forskellig fra den der ligeledes knytter de moderne forfattere sammen. De begreber såvel Gottsched som Bodmer imiterer fra såvel Horats som "Longinos", oplever en uddybning i retning af noget kosmisk og sakralt så det der skulle være en genskrivning, bliver en omskrivning. Forandringen finder ikke sted på den retoriske overflade, for sproget er i høj grad det samme, men dette sprog forlenes med en essens der menes at være til stede universelt, dvs. på samme måde for alle til alle tider. Sproget bliver betydningsbærer da det ikke længere blot skal virke, men samtidig være vehikel for Guds natur som hos Gottsched er lig "orden", hos Bodmer "virkelighed". Fælles for de to er at naturen identificeres med det uforfalskede, oprindelige og evige skaberværk, sådan som den også kendes i romantikken. Først i deres tekster kan man tale om en sublimering af naturen og poesien.

Der liebe Gott steckt im Detail

af Giuseppe Torresin

En meget lærd diskussion af Giovanni Mastroianni over Aby Warburgs motto "Der Liebe Gott steckt im Detail" kan findes i det italienske tidsskrift "Belfagor" (Anno Lv, -4 Nr. 328 juli 2000. Tidsskriftet findes på Romansk Instituts bibliotek og hos mig). Mottoet kendes i flere varianter og med flere, for det meste ukorrekte, tilskrivelser i mange værker af Warburgs venner (især Vossler, Cassirer, E. R. Curtius) og af Warburgs efterfølgere på lederposten af Warburg Instituttet efter flytningen fra Hamborg til London (E. Panofsky og F. Saxl). Men mottoet er også citeret og prist af mange kunsthistorikere, filologer, idehistorikere, teologer, filosoffer (bl.a. Croce, Gombrich, W. Benjamin, Heidegger). Jeg henviser her til dette motto og til Mastroiannis redegørelse i fortsættelse af det forsøg på at beskrive en overgangsperiode i de filologiske studier i midten af det 20. årh., som jeg præsenterede i *Agora 2000-1* s. 55 ff.

Trods manges indsats er det endnu umuligt med sikkerhed at fastlægge oprindelsen af dette motto, som Warburg mener er "et gammelt motto". Den idehistoriske substantielle afstamning kan naturligvis rekonstrueres (Goethe, og bag ham Spinoza), men oprindelsen af mottoets bogstavelige form er kontroversiel, ja, er endog vanskeliggjort af falske rygter, som f.eks. at dets ophavsmand skulle være Flaubert!

Jeg synes, at også selve betydningen af mottoet er meget mere tvetydig end Mastroianni og andre historikere antager. "Fra analysen af flere detaljer kommer man til syntesen": dette er den udlægning af mottoet, som E. R. Curtius giver i de introducerende kapitler på s. 45 og i epilogen på s. 386 af sin bog "Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter". De betydningsfulde detaljer udvælges dog efter hans mening intuitivt. Nu ville det være helt forkert at nægte den filologiske næses og den filologiske inventio(n)s betydning (filologi som håndværk). Disse evner som filologen tilegner sig ved et langt tirocinium, men som også er foræret af talentet, problematiserer steder, hvor alt så ud som selvfølgelig og naturligt, og giver os en problematik og sætter undersøgelsen i gang. Men i Curtius' formulering er det ikke kun den slags igangsættelsesfunktion der fremføres, men en overvurdering af detaljerne i forhold til det hele og til de store linjer, som ifølge ham kun er summen af detaljer, en overvurdering

af detaljer der er nok til at bestemme de litterære/retoriske rammer, en overvurdering af detaljer i forhold til det ideologiske indhold. Eftersom nogle¹ har villet forstå Warburgs motto og Curtius' filologi-opfattelse som bare en reformulering af Schleiermachers hermeneutiske cirkel og af den fortolkningsmetode der er traditionel inden for klassisk filologi, så synes jeg, at vi filologer skal indvende at den hermeneutiske cirkel (netop cirkel) i dens traditionelle klassiske filologiske fortolkning og praksis forudsætter, at man fra analysen af detaljerne kommer til syntesen, men også at man ustandseligt igen fra syntesen kommer tilbage til *alle* detaljerne, fordi syntesen bestemmer betydningen og placeringen af detaljerne, så at det er umuligt at sige, hvorfra den hermeneutiske cirkel begynder og hvor den slutter (den slutter principielt aldrig). Et eksempel: Et generelt indtryk af det hele, en bestemmelse af genre og af periode, er nødvendigt for forståelsen af en persons referat af sin egen drøm, for nu at adskille drømmene i begyndelsen af en komedie som Aristophanes' *Hvepsene* fra Penelopes drøm i *Odyseen*.

Men man kan også opfatte Warburgs motto som en erklæring om, at der i enhver detalje er det hele, altså ikke som om mottoet var en metodologisk maksime, men som om det var en antropologisk eller kosmisk sandhed, der medfører en pligt til i ydmyghed at bøje sig over detaljerne, når vi erkender, hvor ringe mulighed vi har for at nå det sande ad direkte vej og argumentere for det. Det svarer på det praktiske plan til et valg af detaljer fra forskerens side, som med det samme tilstræber syntetiske komparative konklusioner, et valg styret og orienteret af teoretiske interesser og endog af teorier.

Det er her naturligt at henvise til Usener, der havde været Warburgs lærer i Bonn, til trods for den store karakterforskel mellem de to. Allerede i en nekrolog over Aby Warburg fra 1930 havde G. Pasquali peget på denne forbindelse (nu *Pagine stravaganti di un filologo*, Firenze 1994 s. 40 ff.), og M. M. Sassi har fremført væsentligt materiale til belysning af dette forhold i *Aspetti di H. Usener filologo della religione* (a cura di Arrighetti et alii, Pisa 1982: seminar inspireret af A. Momigliano). Men Usener stræbte efter en komparativ filologisk forskning som en del af en generel Geistestwissenschaft,² mens Warburg til trods for sine

1Fra Mastroianni kan jeg se at Welck har påstået det.

2Useners hovedværk hedder: "Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiöse Begriffsbildung".

etnografiske forskningsrejser til Sydamerika koncentrerede sig om kunsthistorien og renæssancen. Til trods for Useners inspiration var det altså "detaljen", der for Warburg primært skabte et værks historiske placering på en linje, der konstaterer anvendelsen og skabelsen af symboler. Den skabende Guds refleks ligger i den irrepetible detalje (altså en streng idealistisk historisme). Jeg udelader det religiøse aspekt af denne opfattelse af Warburgs motto, om hvilket Mastroianni har mange interessante ting at sige; det synes at dette religiøse aspekt har vejet tungt i A. Warburgs dannelse og ideologi.

For det der interesserer os her, er der at bemærke, at begge de to opfattelser af Warburgs motto, som jeg har ekspliciteret, og flere andre, som man kan betragte som nuancer i forhold til dem, med deres tvetydighed har levet et stormfuldt samliv inde i sjælen af den slags utilfredse filologer, som jeg nævnte i min artikel. De følte en spænding mellem en ren historistisk synsvinkel og mere generaliserende synspunkter, som de endnu ikke var i stand til klart at definere. Måske er dette motto og dets historie en illustration af den historiske situation, som jeg ville beskrive i min artikel i Agora.

Note om Aby Warburg (1866-1929): Stammede fra en meget rig jødisk familie i Hamborg. På gymnasiet havde han ikke græsk. På universitetet og i Italien studerede han kunsthistorie, men ved studiet af græsk og deltagelsen i forelæsninger af H. Usener i Bonn, bliver han interesseret i etnologi og rejser til Sydamerika. Først i 1901 kommer han tilbage til Hamborg og genoptager interessen for kunsthistorien, mere præcist for ikonografien, en forskningsgren, som han anses for stifter af. Fra den tid begynder han også at studere den antikke astrologi og dens videre historie i middelalderen og renæssancen. Han grundlægger for egen formue Warburg Instituttet i Hamborg, med et stort bibliotek om ikonografi, kunsthistorie og renæssancen. Instituttet flytter til London i 1933 og er også i dag med sit bibliotek og sin skriftserie (Studien der Bibliothek Warburg) blandt de vigtigste centre for disse studier.

Bonn 1895. Til Usener henviser Warburg selv i et brev til J. Geffken fra 1926, som jeg ser nu i Mastroianni (s. 416).

To værker af A. Warburg: *S. Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in den italienischen Frührenaissance.* 1893.

Italienische Kunst und internationale Astrologi im palazzo Schifanoia zu Ferrara. 1912.

Alle værker er samlet i *Gesammelte Schriften* 1932 ff.

Tacitus om Augustus - til sammenligning med Svetons Augustus- biografi

af Giuseppe Torresin

Parafrase af nogle indledende kapitler i Tacitus' *Annales*, der kan belyse forholdet mellem historie og biografi, biografens fare for kun at katalogisere (Svet. Aug. 26-28), og en gammeldags senators holdning til principatet.

Tacitus' *Annales* begynder fra Augustus' død og den særlige situation efter hans død, hvor der efter Tacitus ikke eksisterer klare juridiske normer, hvorefter arvtageren (Tiberius) officielt skal anerkendes i den samme stilling, som Augustus havde haft. Kun i de første kapitler kaster *Annalerne* nogle tilbageblik på Augustus, især på hans dynastiske politik, og på det virkelige magtforhold, som Augustus' lange herredømme over republikken har skabt på trods af facaden. De to tilbageblik som afspejler stemningen i Rom ved Augustus' død (Kap.9-10), danner konklusionen på dette afsnit: I det ene tilbageblik retfærdiggør nogle romere Augustus' anvendelse af vold i triumviratets periode og skabelsen af principatet med tidernes anarki; i det andet finder andre romere, at Augustus i hele sit politiske liv var besat af begær efter uindskrænket magt (*cupido dominandi*), som han skjulte under en hyklerisk maske. Fælles altså for disse modsatte vurderinger, som lægges i munden på to modsatte dele af det romerske folk, er den konstatering, at Augustus' magt faktisk mod alle ideologiske tilsløringsmanøvrer bevidst har tømt magistraturer, institutioner og magtinstanser, så at de kun lever videre som indholdsløse ord. Modsætningen mellem republik og magtkoncentration i en person og udtømnings-processen, er det som kort og skarpt udtrykkes i de første kapitler, som her parafraiseres. De viser hvor lidet egnet Svetons biografimodel, der deler efter ordinære og ekstraordinære magistraturer, er, når man skal beskrive en politisk proces og en persons magt, som faktisk altid forbliver det samme fra tribunalat til døden, men efterhånden institutionaliseres. Den svetonske biografimodel er derimod særlig egnet, hvor man samler mange detaljer og episoder fra hele livets forløb, for at beskrive skikke i det private og offentlige liv.

Tacitus er en forfatter, der især i Annalerne fremkalder tankeassociationer, som ikke er ekspliciteret med ord, men bare er antydnet ved ordstilling og konjunktioner, og de ord, han bruger, er prægnante. Min parafrase med mange ord er derfor ikke ment som bare en forklaring på de realier, som moderne læsere ikke kender tilstrækkeligt, men som en anskueliggørelse af de mange konnotationer og ondsksfulde hentydninger, som Tacitus' ord og konstruktioner indeholder.

Urbem Romam a principio reges habuere. Libertatem et consulatum L. Brutus instituit. Dictaturae ad tempus sumebantur; neque decemviralis potestas ultra biennium neque tribunorum militum consulare ius diu valuit. Non Cinnae, non Sullae longa dominatio; et Pompei Crassique potentia cito in Cæsarem, Lepidi atque Antonii arma in Augustum cessere, qui cuncta discordiis civilibus fessa nomine principis sub imperium accepit.

I begyndelsen holdt kongerne byen Rom som deres ejendom. L. Brutus skabte den republikanske frihed og en række magistraturer med det etårige konsulat i toppen. Den ekstraordinære magistratur med magtkoncentration i én person, *dictatura*, blev anvendt efter behov i særlige situationer og i et begrænset tidsrum (i modsætning altså til Caesars *dictatura perpetua* (på livstid) og Augustus' og de andre kejseres ekstraordinære magtbeføjelser)¹ En lovgivende ekstraordinær magistratur, som *decemviri* med deres uindskrænkede magtbeføjelser, varede ikke mere end to år (i modsætning til triumviratet *rei publicae constituendae* som varede 10) og den periode hvor *tribuni militum*, en juridisk anerkendt magistratur, ekstraordinært erstattede *consules*, var også af kort varighed. Cinnas og Sullas magt var ikke som disse ekstraordinære juridisk anerkendte magistraturer, de var et tyrannisk herredømme, men de varede dog i kort tid. På samme måde faldt magtkoncentrationen i hænderne på Pompeius, Crassus og Cæsar, i kort tid på Cæsars hænder alene, og den magt som beroede på soldatervold, og som var til disposition for Lepidus, Antonius og Augustus, gik helt over til Augustus alene, der under den ikke kongeligt klingende titel af *princeps* satte under sin magt alle de civile kræfter, der, trætte af borgerkrigene, havde søgt tilflugt hos ham.

1 Et godt eksempel på Tacitus' stil: *ad tempus* betyder i sig selv "til bestemte lejligheder", men idet det koordineres med *neque...ultra biennium neque...diu...*, så får *ad tempus* konnotationen af kort varighed.

Derefter kommenterer Tacitus karakteren af den historiografi, der behandlede perioden Tiberius, Caligula, Claudius og Nero, og fortsætter:

2. Postquam Bruto et Cassio cæsis nulla iam publica arma, Pompeius apud Siciliam oppressus, exutoque Lepido, interfecto Antonio ne Iulianis quidem partibus nisi Caesar dux reliquus, posito triumviri nomine consulem se ferens et ad tuendam plebem tribunicio iure contentum, ubi militem donis, populum annona, cunctos dulcedine otii pellexit, insurgere paulatim, munia senatus magistratuum legum in se trahere, nullo adversante, cum ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent, ceteri nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus et honoribus extollerentur ac novis ex rebus aucta tuta et praesentia quam vetera et periculosa mallent. Neque provinciae illum rerum statum abnuebant, suspecto senatus populique imperio ob certamina potentium et avaritiam magistratuum, invalido legum auxilio quae vi ambitu postremo pecunia turbabantur.

Kap. 2. Efter at der med Brutus' og Cassius' død, lederne af den legitime hær, kun eksisterede private hære, og da Pompeius' søn var blevet slået til søs nær Sicilien, blev Lepidus udlosset og Antonius dræbt, og så var anticæsarianerne uden leder og cæsarianerne havde kun en leder tilbage, Augustus. Da nedlagde Augustus triumvirtitlen og præsenterede sig som konsul og så beskedent at han kunne nøjes med *tribunicia potestas* for at beskytte plebs. Da han forførte soldaterne med donativer, folket med distribution af korn og penge og alle med de bekvemmeligheder, som følger med ro og orden, begyndte hans magt over alle de andre at vokse mere og mere; han koncentrerede alle de beføjelser som senatet, magistraterne og lovene havde haft, hos sig selv, og ingen modsatte sig, da de modigste var døde på slagmarkerne eller under proskriptionen, og blandt de personligheder, som var blevet tilbage, blev de, der var mest parate til servilitet, forfremmet i rigdom og embeder, og styrkede af de fordele som den nye situation frembød, foretrak de denne umiddelbare sikkerhed frem for de risici, som var forbundet med den gamle tingenes tilstand.

Stemningen i provinserne var ikke anderledes: det republikanske herredømme var ildeset på grund af de mægtiges rivaliseren og magistraternes pengeafpresning. Lovenes beskyttelse hjalp ikke, fordi vold og demagogi, men først og sidst penge, satte lovene ud af kraft.

Tacitus går nu over til at tale om den dynastiske politik og konkluderer således, før han beskriver de rygter og forventninger der herskede i Rom de sidste år før Augustus' død:

Domus res tranquillae, eadem magistratum vocabula; iuniores post Actiacam victoriam, etiam senes plerique inter bella civilia nati: quotus quisque reliquus qui rem publicam vidisset?

I den interne politik var alt roligt; magistraturernes titler var de samme som i republikken. Hvor mange var der blandt de yngste, som var født efter Actium, eller blandt de fleste ældre, der var født midt i borgerkrigenes periode, som havde prøvet, hvad republikken virkeligt var?

 Det kan være at Tacitus mente, at de juliske-claudiske kejsere og Domitian havde været særlig plettet af vold, dynastiske intriger og vilkårlighed, og at der med Nerva-Trajan begyndte en konsolidering af kejserdømmet med mere faste retsstatslige former (den *libertas* for den politiske elite, som kan sammenflettes med principatet)¹. Det mente han i hvert fald, da han skrev *Agricola* og *Historierne*. Måske havde også dette optimistiske syn lidt skibbrud.² De første kapitler i *Annales* viser i alle tilfælde klart hos ham en nostalgi, ikke nogen praktisk, men en rent ideologisk nostalgi, efter den antikke republik med dens risici og imperfektioner i modsætning til den inerti (*otium*) og den ydmygelse som hersker i principatet, i alle former for principatet. En gave som Tacitus har givet til mange generationer af fritænkere fra renæssancen indtil nu, ikke til de umiddelbart efterfølgende generationer.

Svetons vurdering er anderledes. Den er mindre skarpt formuleret, men dog mulig at gennemskue bag det ene ord: *dubium*. I Aug. 28 nægter Sveton, at Augustus' praleri om at han har overgivet den personlige med vold opnåede magt til senatet og folket og derfor har genoprettet republikken (*Res gestae* 34), er noget, der virkeligt er blevet gjort, skønt han tilskriver Augustus ærlige intentioner derom. Motiverne til ikke at opfylde disse intentioner var konjekturen, Sveton, frygten for farerne for egen sikkerhed, hvis han skulle være privat borger, altså et egoistisk motiv, og tanken om "at staten var i fare, hvis den kom i hænderne på flere", en

¹Tac. *Agricola*. 3 "Nerva blander to principper som indtil nu syntes uforenelige, principatet og frihed".

² Denne er som bekendt Symes tese.

fædrelandskærlig politisk overbevisning. Med denne sidste betragtning henvises der ikke til den fordømmelse af demokratiet, som er velkendt fra alle politiske teorier i oldtiden, men til den romerske republik, som den var før Augustus, med senatet som dannede modvægt mod folket, og med et flertal af magistrater, der holder hinanden i skak, uden en magistrat, som står over dem alle og over folket og senatet. Denne statsforfatning er altså farlig og fører til selvdestruktionen af staten. Lykkedes det nu Augustus efter Svetonius' mening at skabe en forfatning, som kunne undgå den gamle republiks farer? Ja - succesen (*eventus*) er utvivlsom. Men man ved godt, at succesen afhænger af mange ting, ikke kun af egen vilje. Det er derfor et åbent problem (*dubium eventu meliorem an voluntate*) om man fortrinsvis skal rose succesen ved Augustus' statsreform eller hans intentioner, som de kommer til udtryk f.eks. i et dekret, som Sveton refererer ordret. Eftersom Augustus i det citerede dekret henviser til forfatningens forhåbentlig stabile fremtid efter hans død og i fjerne fremtidige generationer, er det rimeligt at vi opfatter *eventus* som en succes, som også skal måles under inddragelse af den historie og de kejsere som fulgte efter Augustus. Bekræfter denne historie Augustus' intentioner, eller er der noget i kejsernes kvaliteter og i nogle senere forekomne kriser, som ikke kommer på højde med hans intentioner? Jeg synes, at man kun med inddragelse af denne vurdering af kejsertiden efter Augustus både kan spørge, som Sveton gør, om man fortrinsvis skal prise intentionerne eller succesen i statsreformerne, og umiddelbart efter referere Augustus' gode vilje. Sveton har altså ingen ideologisk nostalgi for republikken og accepterer kejserværdigheden ikke bare som en nødvendighed, men som en forbedring i forhold til den tidligere statsforfatning. Hvis Augustus faktisk havde restaureret republikken, skulle han ikke prises. I det består den positive karakter af Augustus' biografi, positiv i forhold til det som var før, og til det som fulgte.

Svetons helt er mærkeligt nok Otho, en menneskeligt set pervers kejser, der dog føler værdigheden af kejsertitlen, i det øjeblik han skal vælge døden og ikke vil bevare sin magt gennem en borgerkrig. Modsat ham ser vi Vitellius, der er så fej, at han vil opgive kejsertitlen for at bevare sit liv¹. Kejserværdighed er altså hævet over menneskene, der får den.

Sveton må have tænkt på kriser som den i år 69 med de tre kejsere, når han spørger sig selv om *eventus* af Augustus' statsreform. Han

¹Svetons far havde kæmpet for Otho. Det kan til dels, men ikke helt forklare Svetons bedømmelse af Otho og Vitellius.

begynder Vespasians biografi således: "Gens Flavia overtog endelig og stabiliserede imperiet, som længe havde været ustabilt og så at sige nomadeagtigt på grund af tre principes' rebellion og drab." Det væsentlige for ham er altså stabiliteten, det som Augustus ville skabe, og som fik succes, men ikke ubetinget succes hvis man ser på efterfølgende, dog episodiske kriser.

