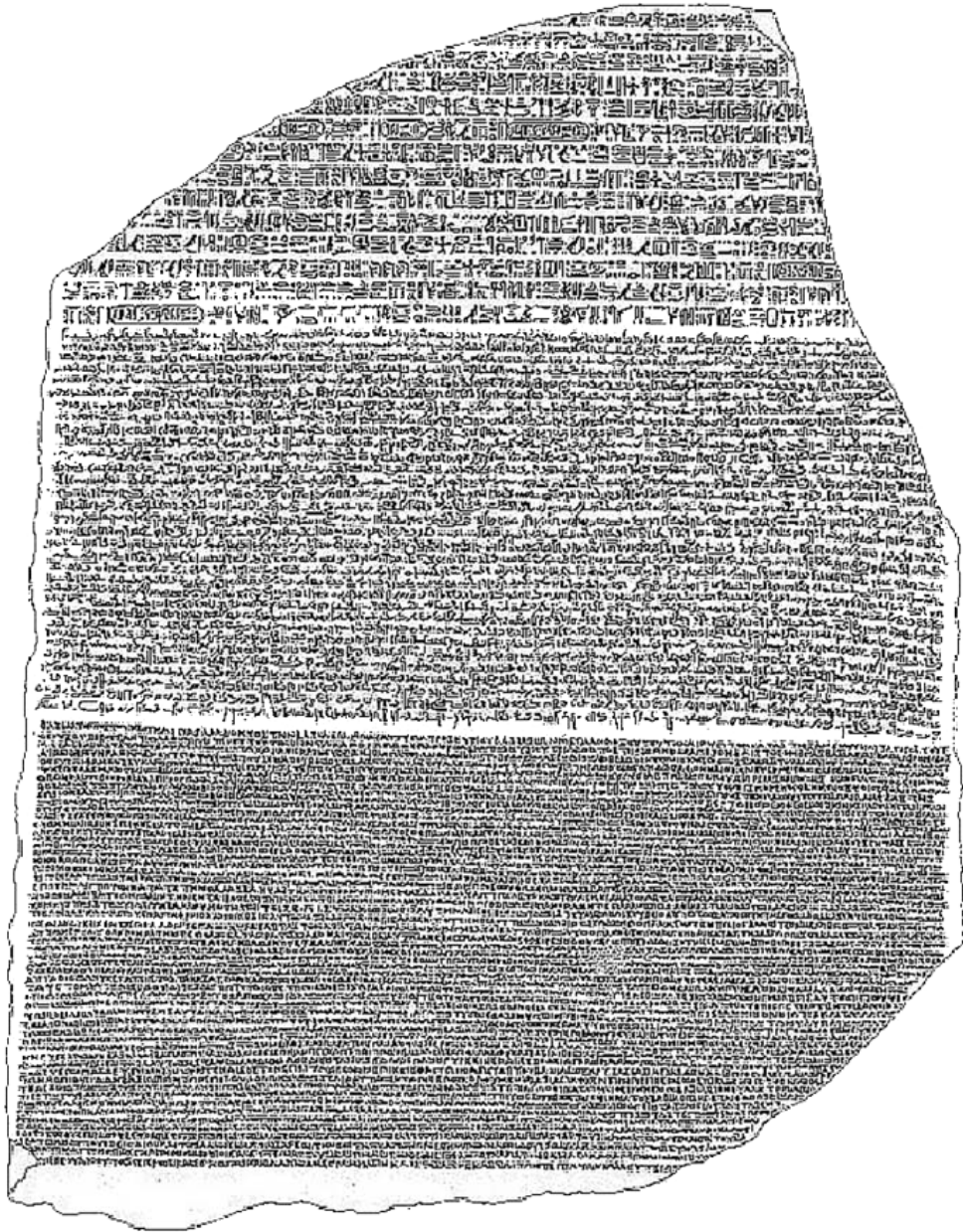


AGORA

Institutblad for Klassisk Arkæologi og Oldtid og Middelalderforskning



Indhold:

Redaktionelt forord 1

Opgaver

Anne Bisgaard Vase, Horats' farvel til kærligheden; en analyse af carmina 1,5 & 3,26..... 2

Alt andet

Hans Balling, Apostrofe i det antikke epos og den antikke tragedie med særligt henblik på Seneca og Lucan 29

Hanne Roer, Rejsebrev fra Egypten: Litteraturen og Verden..... 36

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 Hørring, Kristine Jacobsen, Erik Kristensen, Linda Larsen, Jesper Jensen, 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 (2-2001) måtte vi beklage, at vi ikke kunne finde plads til Anne Bisgaard Vases bachelorprojekt om Horats' farvel til kærligheden, men nu - langt om længe - kan vi så præsentere det. I nærværende udgave har vi dertil mulighed for at kigge endnu en Ph.d.-studerende over skulderen, idet Hans Balling (O&M), der befinder sig ca. midt i Ph.d.-forløbet, bidrager med en projektbeskrivelse. Endelig indeholder dette nummer en rejseberetning fra Ægypten af Hanne Roer - deraf inspirationen til dette nummers forside.

Det er redaktionen en stor glæde at kunne byde et nyt medlem af redaktionen velkommen. Glæden er især stor, fordi det denne gang drejer sig om en klassisk arkæolog: Jesper Jensen. Flittige læsere af Agora vil sikkert genkende navnet fra to indlæg i forrige nummer. Agora er og har altid været institutblad for både filologer og arkæologer, men har i en alt for lang periode måttet undvære en arkæolog blandt redaktionsmedlemmerne. Og i en tid, hvor der oven i købet tales om en institutsammenlægning, er det desto vigtigere at markere, at filologer og arkæologer faktisk har meget tilfælles.

I redaktionen er der også sket en anden væsentlig "fornyelse" - eller i hvert fald en ændring, idet Thomas Høerring har overtaget rollen som tekniker eller "praktisk gris" fra Erik Kristensen, der ikke opholder sig så meget på instituttet som tidligere. Hvis man derfor ønsker at bidrage med artikler eller lign. til kommende numre af Agora, bør man derfor primært henvende sig til den nye "gris".

DEADLINE
for næste nummer:
28 marts

Horats' farvel til kærligheden; en analyse af carmina 1, 5 & 3, 26

af Anne Bisgaard Vase

1.1. Indledning

Jeg vil i det følgende analysere og fortolke carm. 1, 5 og 3, 26 med henblik på at besvare spørgsmålet: Kan disse to digte ses som et udtryk for et farvel til kærligheden? Min opgave er ikke bygget op som en sammenligning mellem de to digte. Derimod ses de som udgangspunkt hver for sig, undtagen i det omfang en sammenligning kan belyse vigtige pointer. Det er vanskeligt at adskille en analyse og fortolkning, således som jeg vil gøre, da der allerede i analysen vil være fortolkningsmæssige problemer, der trænger sig på. Derfor vil der også i min opgave sine steder kunne ses fortolkende elementer under analysen. Udover analyse og fortolkning vil jeg se på digtenes litterære form, herunder også ganske kort digterrollen. Desuden vil jeg anskue de to digte i deres programmatisk og struktur-mæssige sammenhæng. Af pladshensyn vil disse aspekter dog kun blive inddraget i det omfang, de kan hjælpe til en besvarelse af opgavens overordnede spørgsmål. Jeg har anvendt Shackleton Baileys tekstudgave fra 1995.

2.1. Analyse af carm. 1, 5

Digtet består overordnet set af 4 afsnit, nemlig vv. 1-5, vv. 5-8, vv. 9-13 og vv. 13-16¹. Det første afsnit, vv. 1-5, fungerer som digtets indledning og er en direkte henvendelse til adressaten, Pyrrha, der nævnes som te i v. 1 og nævnes ved navn i v. 3. Henvendelsen er udformet som to spørgsmål, der hver især er indledt med et interrogativt pronomen. At digtet indledes med to spørgsmål giver en dramatisk effekt, som dels indikerer, at Pyrrha og digteren

¹ Selvom vv. 5-12 er én lang periode, har jeg tilladt mig denne opdeling, da kontrasten mellem de forskellige afsnit hermed bliver større.

kender hinanden², men som på den anden side straks flytter fokus væk fra digteren og over på Pyrrha og puer. Digteren er i starten kun tilstede i digtet i kraft af sine spørgsmål, mens hans rolle senere bliver mere aktiv³. Der har blandt kommentatorerne været diskussion om, hvorvidt man skal opfatte de to spørgsmål som en fiktiv samtale mellem digteren og Pyrrha, eller om der er tale om en apostrofe. Man kan forsvare begge synspunkter, men eftersom digtet i forvejen er et studie i vellykket anvendelse af litterære virkemidler, hælder jeg mest til det sidste⁴. Under alle omstændigheder befinder digtet sig udelukkende i en fiktiv litterær sfære, hvorved spørgsmålene såvel som beskrivelsen af drengen konkretiserer denne. I det første spørgsmål, der strækker sig fra v. 1 til v. 3, er *quis gracilis puer* subjekt for verbet *urget*, v. 2, og her males et tilsyneladende idyllisk øjebliksbillede af en elskovsscene mellem Pyrrha og puer⁵. *Multa in rosa* vækker associationer til erotisk digtning, men signalerer derudover en vis ekstravagance fra drengens side⁶, hvorved *multa in rosa* illustrerer, hvad digteren mener med *urget*⁷: Drengen sparer ikke på noget og vil gøre alt for at få Pyrrha. Den luksuriøse atmosfære i v. 1 ses også i v. 2, hvor drengen beskrives som overhældt med duftende parfume. De tre ord, der udgør subjektet i v. 1, står adskilt fra hinanden og indrammer

² Jeg har i min opgave konsekvent valgt at bruge ordet "digter" i stedet for "Horats", når der er tale om hans litterære jeg. Dette har jeg valgt for at undgå forvirring om, hvornår jeg mener Horats' digter-jeg og Horats selv.

³ Sutherland 1995, 448. Jeg skal behandle digterrollen mere uddybende under fortolkningen.

⁴ Eksempler på de to synspunkter kan studeres i fx. Lyne 1980, 222, hvor det skrives, at det dramatiske element i digtet bedst kommer til udtryk, hvis der er tale om en fiktiv tænkt situation, hvor man skal forestille sig at samtalen finder sted, og modsat fx. Quinn 1963, 67, som giver udtryk for, at der er tale om en apostrofe. - Pyrrha har desuden slet ikke tid til at tale med digteren, da hun er "anderswo engagiert".

⁵ Når der efter min mening kun er tale om tilsyneladende idyl, skyldes det bl.a. den tone, man kan fornemme allerede ved det spørgende pronomen *quis*, nemlig at der i princippet kunne være tale om en hvilken som helst af de mange unge mænd, som Pyrrha omgiver sig med. Se fx Vessey 1984, 458.

⁶ N & H, ad loc. Jeg er enig i N & H's fortolkning af, at der med *multa in rosa* ikke er tale om en krans af roser (der vækker associationer til en symposiastisk sammenhæng), men derimod om en seng af roser.

⁷ For uddybende kommentarer til betydningen af *urget* se Vessey 1984, 458 og Quinn 1963, 68.

dermed både *multa in rosa* og *te*⁸. Rent stilistisk illustreres det hermed, hvordan drengen vil omfavne Pyrrha midt på lejet af roserne, og man bliver som læser i løbet af de første to vers klar over, at her er tale om beskrivelsen af et kærlighedsforhold. Derfor undrer det også, at den mandlige part i dette forhold omtales som en dreng, der derudover beskrives som *gracilis*⁹. Dette beskriver ikke drengen som maskulin, hvilket Horats har en klar *pointe* med: Ved at beskrive drengen i sarte, næsten feminine, vendinger beskrives Pyrrha også - i hvert fald indirekte. At hendes nye elsker er en *gracilis puer* indikerer, at hun er ældre og mere erfaren, end han er. Herved forudser digteren drengens senere skæbne allerede i de første tre vers¹⁰. I v. 3 males øjebliksbilledet færdigt: For det første nævnes Pyrrha ved navn, for det andet beskrives det, at lejet af roser befinder sig i en grotte¹¹. Ved at henlægge elskovsmødet til en grotte, indikerer digteren, at der er tale om en drømmende, urealistisk og idyllisk forventning fra drengens side. Rent stilistisk er Pyrrha omkranset af *grato sub antro*, ligesom hun i v. 1 var omkranset af drengen og roserne, og igen tjener dette hyperbaton som en illustration på, hvordan Pyrrha vil blive omfavnet inde i grotten¹². I vv. 4-5 kommer det andet spørgsmål indledt med det

⁸ Denne stil med hyperbata i første strofe er med til at give denne del af digtet et meget urbant og slebent præg.

⁹ *Gracilis* kan slet og ret bruges om en ung person, men ofte bruges ordet til beskrivelse af feminine egenskaber, hvorfor brugen af det her højst sandsynligt er udtryk for en lidet flatterende beskrivelse. Se Vessey 1984, 459-460.

¹⁰ Quinn 1963, 67-68.

¹¹ Der er blandt de kommentatorer, jeg har anvendt, stor enighed om at opfatte denne grotte som kunstigt lavet, dvs. en del af romersk havekunst på denne tid. Endvidere er der lige så stor enighed om, at disse grotter må have været populære til elskovsmøder. Hele billedet med grotten giver atter associationer til erotisk digtning. Se fx N & H, *ad loc.*, Syndikus 1972, 80, Quinn 1963, 67 og Lyne 1980, 219. Imidlertid skal der ikke lægges vægt på, hvor grotten mon har befundet sig, eller om den er kunstig eller naturlig, for grotten er slet og ret en del af den fiktive litterære sfære, hele digtet befinder sig i.

¹² Det er karakteristisk for kærlighedsdigtene i *oderne*, at de stort set alle har en adressat, der i de fleste tilfælde har et græsk navn. Brugen af græske navne vækker associationer til symposiastisk sammenhæng, hvorfor det også er den almindelige opfattelse, at Pyrrha er en *hetære* (fx Lyne 1980, 198-199; Davis 1991, 225 og N & H, *ad loc.*). Hvad angår de græske navne, kunne der enten være tale om synonymmer for faktisk eksisterende personer eller om, at navnene blot er endnu et dramatisk virkemiddel, der flytter digtene væk fra den bogstavelige til den rent litterære sfære. Jeg hælder mest til det sidste synspunkt. (Dog

interrogative pronomen cui. Nu er det ikke drengen, men derimod Pyrrha, der er subjekt. Man kan vælge at opfatte cui-sætningen som en fortsættelse af quis-sætningens indhold eller som noget nyt. Den første mulighed bevarer bedst den overordnede struktur i digtet, hvor der hele tiden er korresponderende parallelle elementer: Først var drengen subjekt, nu er det så Pyrrha¹³. Dette spørgsmål har en mere intens tone end det første, idet sætningen er kortere. Kerneordene er simplex munditiis, hvor Pyrrha beskrives som en kontrast til drengens overpyntede og lidt forfængelige fremtræden i vv. 1- 2; hvor han var udstadset, er hun enkel på en "elegant" måde¹⁴. Dette er for så vidt en positiv beskrivelse af Pyrrha, men simplex munditiis giver dog det indtryk, at Pyrrha ikke er helt, som hun giver sig ud for at være: Hun er måske nok enkel i sin fremtræden, men ved munditiis vises det, at hun dog har brugt tid på at komme til at se enkel ud. Verbet religas, betyder egentligt blot "at samle håret", men i denne sammenhæng underbygger det det

konkretiserer brugen af navne i høj grad digtene.) Hvad angår navnet Pyrrha er der to fortolkningsmuligheder: 1. Pyrrha betyder egentlig "rødblond" på græsk, hvilket har fået langt de fleste kommentatorer til at konkludere, at Pyrrha må have været rødhåret. Fx N & H ad loc. og Quinn 1980, 131. Rødblond hår var en sjældenhed i Rom på denne tid, hvilket kunne betyde, at Pyrrha har farvet sit hår, hvorved den senere beskrivelse af hendes falskhed kunne understreges ved hendes navn. Rødblond hår kunne også være udtryk for stor skønhed, (jvf. aurea, v. 9, der således spiller på hendes hårfarve), hvorved der alene ved hendes navn er en stor kontrast mellem hendes fremtoning og hendes sande væsen. 2. Navnet Pyrrha optræder allerede i carm. 1, 2, hvorfor man kunne forvente, at navnet her muligvis skal bruges i samme betydning; i 1, 2 er der tale om den mytologiske Pyrrha, der sammen med sin mand Deucalion var den eneste overlevende efter syndfloden. Vælger man denne fortolkning, kommer navnet Pyrrha her til at repræsentere urkvindelighed/kvindelighedens grundlæggende væsen. Se Fredricksmeier 1965, 184 og Vessey 1984, 462. De to fortolkningsmuligheder udelukker efter min mening ikke hinanden.

¹³ Lyne 1980, 219 skriver, at der med cui-sætningen er tale om en ny situation, der intet har med elskovsscenen i grotten at gøre, mens de andre kommentatorer lader til at være enige om, at de to sætninger godt kan læses i forlængelse af hinanden. Fx Quinn 1963, 68 og Syndicus 1972, 81. Sidstnævnte skriver endog, at de to sætninger symboliserer de to elskendes gensidige kærlighed. Dette vil jeg dog tillade mig at betvivle.

¹⁴ Simplex munditiis er stort set uoversætteligt (så at sige "translators despair" (Pöschel 1970, 21, n. 4)). Meningen er, at Pyrrha har gjort sig i stand således, at hun har bevaret sin naturlighed, men på den anden side fremstår som meget elegant. At munditiis er pluralis, intensiverer beskrivelsen. (Pöschel 1970, 21).

indtryk, man får ved *simplex munditiis*, nemlig at det er Pyrrha, der har kontrol over situationen: Alt hvad hun behøver at gøre, er at se enkel og elegant ud, mens drengen har sat en del i værk for at erobre hende, men kun kan føle, han har kontrollen, så længe hun tillader det¹⁵. *Cui* understreger, at det er Pyrrha, der har kontrollen, for at hun sætter håret for drengen, kunne få ham til at tro, at hun gør noget for ham, mens det i virkeligheden er ham, der gør noget for hende¹⁶. Som udgangspunkt er der en idyllisk atmosfære i vv. 1-5, men idyllen forstyrres dog, eftersom digterens spørgsmål afslører en bitter undertone i form af spørgsmålenes intense karakter, hvilket varsler om en kommende konflikt¹⁷.

Digtets andet afsnit, vv. 5-8, udgør sammen med vv. 9-13 digtets midte og hovedafsnit. I andet afsnit er det nu drengen, der er i centrum, og det beskrives her malende, hvad han vil komme ud for. Afsnittet indledes i v. 5 med ordet *heu*, der markerer et vendepunkt i digtet og varsler om, at situationen med tiden vil blive en ganske anden end den i strofe 1 beskrevne¹⁸. At der er tale om et vendepunkt i digtet ekspliciteres i hele sætningen i vv. 5-6 - ikke mindst ved *flebit*. For det første er der tempusskift fra *præsens* i indledningens *verbum* til *futurum*¹⁹. Derudover står *flebit* emphatisk i kraft af sin position lige efter *cæsuren*. Ved at bruge *flebit* understreger Horats det lidt infantile billede, man har af drengen, men viser samtidig medlidenhed med ham, idet han bruger *heu* og *quotiens*; Drengen vil komme ud for dette mange gange fremover. Derudover uddyber strofe 2 det indtryk, man har fået ved *cui*-sætningen, nemlig at det nu er Pyrrha, der har kontrollen. Selvom drengen i 1. strofe forsøgte at gøre indtryk på hende, er det ham, der er *insolens*, og derfor vil han blive såret af hende den ene gang efter den anden. I vv. 5-6 og

¹⁵ Quinn 1963, 68-69 og Pöschl 1970, 21.

¹⁶ Der er forskellige opfattelser af *cui flavam religas comam*: Enten er der tale om, at Pyrrha sætter håret på plads efter mødet med drengen, eller også er der tale om, at hun bevidst sætter det, så hun ved, at hun opnår noget ved det. Quinn 1963, 68. Den sidste fortolkning er mest sandsynlig, da den understøtter *cui* bedst.

¹⁷ Såvel de to interrogative pronominer som beskrivelsen af drengen peger i negativ retning.

¹⁸ Dette er allerede blevet foregrebet ved *simplex munditiis*, der forener strofe 1 og 2 og dermed fører indholdet fra strofe 1 sammen med *heu*.

¹⁹ *Futurum* udtrykker her, at digteren ved, at han får ret i sine forudsigelser om, hvilken skæbne, der er i vente for drengen.

ved overgangen mellem disse to vers illustreres den underliggende konflikt meget tydeligt, idet *simplex* og *fidem*, der står som henholdsvis første og sidste ord i v. 5, korresponderer med hinanden. V. 5 illustrerer, hvordan drengens illusioner om Pyrrha, hendes fremtræden og hendes løfter er bevaret, men straks i v. 6 tydeliggør *mutatos* og *flebit*, at der er tale om en *fides*, som man ikke kan regne med: Drengen begræder dels, at Pyrrha har svigtet den tillid, de har givet hinanden, dels at guderne har vendt sig imod ham²⁰. Her vises Pyrrhas bedrageriske væsen både for drengen og for læseren, idet kontrasten mellem hendes fysiske fremtoning og hendes faktiske væsen kommer glidende i teksten i kraft af enjambement i v. 5. Kontrasten mellem digtets indledning og vv. 5-6 kan også ses på ordstillingen: Urget og *flebit* står helt parallelt i henholdsvis strofe 1 og 2, og en sammenligning af de to verber forstærker kontrasten mellem drengens indtryk af Pyrrha og hendes faktiske væsen.

Den første sætning følges i vv. 6-8 af en analogi, hvor Pyrrha sammenlignes med havet, der oprøres af stormende vinde²¹. Pyrrha er i analogien selve havet, mens vindene symboliserer hendes bratte karakterændring²². De centrale ord i denne sammenlignende sætning er *emirabitur* og *insolens*, der udgør v. 7²³. Begge ord illustrerer

²⁰ N & H ad loc., skriver at *fidem* bedst kan forstås ved at underforstå *mutatam*. Dette er jeg uenig i, for *heu* har allerede indikeret, hvilken *fides* der er tale om. Ligeledes viser *mutatos* og *flebit* ganske tydeligt, at *fidem* skal forstås ironisk: At drengen er uvidende om gudernes omskiftelighed, illustrerer hans naivitet.

²¹ At bruge havet som en analogi for en kvinde var på Horats' tid en meget brugt *topos*. Ses første gang hos Semonides, fr. 7, 27-42. Se fx N & H ad loc.

²² Se fx Minadeo 1982, 15-16.

²³ *Emirabitur* optræder i klassiske latinske tekster kun på dette sted, hvilket får kommentatorerne til at spekulere på, om Horats simpelthen har opdigtet ordet til lige præcis dette sted. Fredricksmejer 1965, gør rede for problemerne angående *emirabitur* på p. 181, hvor det skrives, at præfixet *e* virker forstærkende på en anden måde end præfixet *de* fra det noget mere brugte *demiror*. Han konkluderer, at *emirabitur* har er en lille betydningsmæssig nuanceforskel i forhold til *demirabitur*, der ville betyde, at drengen kiggede lidt på afstand, mens *emirabitur* placerer drengen midt i bølgernes inferno.

Bentley har foreslået at *emirabitur* skal rettes til *ut mirabitur*, eftersom han anser *quotiens* for at være uforenligt med *insolens*, dvs. at det ville være underligt, hvis drengen den ene gang efter den anden bliver forbavset og vedbliver at være uerfaren på trods af gentagelsen. N & H ad loc. giver for så

drengens naivitet og uvidenhed og understreger desuden, at der er tale om en meget ung mand, for drengen forundres over Pyrrhas skiftende sind, ligesom en helt uerfaren sømand forundres over havets pludselige skift fra blikstille til storm. Som i flebit bruger Horats her futurum, hvilket understreger den næsten deterministiske tone, der kendetegnede vv. 5-6. Drengens forundring gør dette afsnit til en illustration af den desillusion, han senere vil komme ud for.

Digtets tredje afsnit er vv. 9-13. Det indledes med to relative sætninger, der indholdsmæssigt fører tilbage til både 1. og 2. strofe, men rent syntaktisk fører tilbage til subjektet for flebit og emirabitur. I disse to relative sætninger er verberne atter i præsens, hvilket flytter fokus tilbage på, hvordan drengen faktisk har det med Pyrrha nu og her. Det er insolens, der forbinder de to strofer, hvilket understreger den tragiske ironi, der er mellem drengens håb og de faktiske forhold. Den første relative sætning beskriver, hvordan drengen nyder Pyrrha²⁴. Han tror tilsyneladende, at den hellige grav nu er velforvaret, men at der er tale om noget forbigangent indikeres ved både nunc (i modsætning til semper...semper i v. 10) og ved ordet credulus i v. 9: Drengen er så lettroende, at han anser Pyrrha for at være aurea²⁵. I den anden relative sætning er verbet sperat også præsens, men at dets betydning peger ind i fremtiden, understreges af det gentagede adverbium semper. Drengen håber, at Pyrrha altid vil være hans og altid vil elske ham, men dette håb står i skarp kontrast til næste

vidt Bentley ret i, at der er et problem, men foreslår, at insolens refererer til drengens nuværende tilstand og ikke til drengens fremtidige skuffelser. En anden mulighed er, at drengen slet og ret er sen til at indse Pyrrhas sande væsen. (Se fx Davis 1991, 225, hvor drengen beskrives som en "slow learner"). Sutherland 1995, 446 mener, at man kan komme om ved problemet ved at opfatte puer som en arketype på den unge elsker. Ved denne fortolkning kommer quotiens emirabitur insolens til at korrespondere med miseri, fordi der begge steder er tale om digterens forudsigtelse af, at Pyrrha vil gøre mange flere end blot denne specifikke dreng ulykkelige. Jeg anser Sutherlands fortolkning for at være meget sandsynlig, da jeg også tolker puer som arketype. Dette skal jeg vende tilbage til i min fortolkning.

²⁴ *Fruitur* korresponderer med atmosfæren fra 1. strofe: Drengen nyder Pyrrha efter omsider at have fået fat i hende (indikeret ved urget, v. 2).

²⁵ Her bruger Horats indirekte hav-analogien igen, idet aureus ikke blot bruges om mennesker, men også kan bruges om hav, der glinser blikstille i solen. Pöschl, 1970, 23, note 8.

sætning, der indledes med *nescius*, hvilket dels fremhæver, at drengens just omtalte håb er helt urealistisk, og dels atter understreger hans naivitet. Drengen er *credulus*, netop fordi han ikke kender denne side af Pyrrha²⁶. I v. 12 bevæger digtet sig tilbage på det metaforiske plan med en ny analogi, hvor vindene omtales som bedrageriske²⁷. At vindene beskrives på denne måde, fuldender indtrykket af, at der er tale om Pyrrhas sande jeg, mens hun kun beskrives positivt, når der er tale om drengens illusion om, hvordan hun er²⁸. Dette medfører, at drengens naivitet og Pyrrhas sande jeg forstærker hinanden, hvorved *fallacis* korresponderer med *heu*-sætningens indhold. Digtets tone intensiveres hele vejen ned gennem 2. og 3. strofe: Først beskrives det, hvorfor drengen græder, hvorefter han beskrives som uerfaren og lettroende. At han tilsidst beskrives som decideret uvidende, må siges at være en skærpelse af tonen i digtet. Et andet aspekt, der vidner om intensivering i digtet, er de kontrastfyldte billeder, der er mellem det indledende afsnit, vv. 1-5, og 2. og 3. strofe. Sengen af roser i grotten i 1. strofe korresponderer med drengens håb i 3. strofe, men står i skærende kontrast til 2. strofes beskrivelser af drengens fremtid²⁹. Desuden kan man iagttagelse, hvordan v. 9 og v. 11 korresponderer med hinanden på flere punkter: *Aurea* og *aurae*, der ligner hinanden rent udtalemæssigt, beskriver Pyrrha, dog på to forskellige måder, idet *aurea* beskriver hende, som drengen ser hende, mens *aurae* beskriver hende, som hun faktisk er. At drengen kun ser den ene side af hende, sætter ham i skarp kontrast til digteren, der her viser, at han er en mand med indsigt. Desuden korresponderer *credulus* med *nescius*; her kommer digteren til syne, for ved at bruge de to ord om drengen viser han, at han har gennemskuet noget, drengen end ikke aner noget om. Det,

²⁶ Ordstillingen i vv. 10-11 understreger dette meget godt: *Amabilem sperat nescius aurae fallacis*. Drengens håb om, hvordan Pyrrha vil være, står umiddelbart før den triste beskrivelse af ham som uvidende om de bedrageriske vinde. Davis 1991, 225, beskriver drengen som uvidende om at forandring er et grundlæggende princip i verden, hvorfor han vil blive såret gang på gang.

²⁷ Som i vv. 6-7 må vindene her symbolisere Pyrrhas skiftende sind.

²⁸ Vessey 1984, 465.

²⁹ Dette udtrykkes med betydningsladede ord som *mutatos deos*, *flebit*, *aspera*, *nigris* og i det hele taget i beskrivelsen af drengens lettroende og naive adfærd og håb. Desuden bliver kontrasten mellem strofe 1, 2 og 3 tydelig, hvis man bemærker, at Pyrrha, *aequora* og *nescius* alle har samme placering i de tre strofer. Dette tydeliggør om noget drengens uvidenhed om Pyrrhas sande væsen.

som drengen tror vil være et evigtvarende forhold, er rent faktisk flygtigt og upålideligt som vinden. I vv. 12-13 forstærkes tonen endnu gang. I disse vers flyttes fokus for så vidt rent syntaktisk tilbage på Pyrrha, idet hun er subjekt for verbet *nites*, men faktisk er der tale om en beskrivelse ikke bare af drengen, men af alle de mange ulykkelige, der i fremtiden vil blive indfanget af Pyrrha³⁰. De bliver beskrevet som *miseri*³¹. Her ses digterens holdning til Pyrrha for første gang helt eksplicit. Selvom der næppe kan være tvivl om, at analogierne i strofe 2 og 3 handler om Pyrrha, og at hun heri bliver beskrevet som farlig, så fungerer denne sætning som en art klimaks på digterens beskrivelse af hende, for ved valget af verbet *nites* antydes det ligesom i *simplex munditiis*, at der er tale om noget foregivet fra Pyrrhas side. Man kan fornemme, at hun ikke er, hvad hun giver sig ud for at være. Dette understreges af *intemptata*, der står umiddelbart før verbet³²: Pyrrha er kun tiltrækkende, så længe hun er ukendt farvand for dem, der tilbeder hende. Hun er imidlertid alt andet end ukendt for digteren, hvilket digtets sidste afsnit viser.

I digtets afsluttende afsnit, vv. 13-16, gør digteren for alvor sin entré, hvilket bliver klart med det første ord, *me*³³. Denne sætning har karakter af en antitese, idet den dels fungerer som det klimaks, der hele digtet er blevet ledt op til, dels sætter digteren i stor kontrast til både drengen, Pyrrha og *miseri*: Digteren konstaterer, at drengen er *nescius*, fordi han selv har været indfanget af Pyrrha

³⁰ Som *aurea* har *nites* også en betydning, der kan bruges både om havet og mennesker. *Nites* brugt om havet betyder stort set det samme som *aurea*. Pöschl 1970, 23, n. 8.

³¹ Jeg opfatter *miseri* som subjektsprædikat for et underforstået *sunt*. Herved bliver udsagnet på det nærmeste til en *gnome*, hvilket passer godt ind i sammenhængen. Man kunne også opfatte *miseri* som en apostrofe, men dette ville efter min mening ødelægge det aspekt, at sætningen fungerer som en glidende overgang mellem beskrivelsen af drengen og digterens indtræden i vv. 13-16. At *miseri* er pluralis afslører en slet skjult kynisme fra digterens side og understreger desuden både drengens naivitet og godtroenhed og Pyrrhas bedrageriske væsen: Ikke blot er han ikke den sidste af hendes elskere, men der vil komme mange flere efter ham. Dette ved drengen ikke, men digteren er til fulde klar over det.

³² *Intemptata* kan ligeledes bruges som maritimt udtryk om et hav, der ikke er forsøgt besejlet endnu. OLD *sub voce*, p. 937, spalte 1, b.

³³ At digteren har ventet med beskrivelsen af sine egne erfaringer til sidste strofe, giver denne en stor dramatisk effekt.

tidligere og ved, hvordan hun er. Dette afsluttende afsnit giver det foregående af digtet mere vægt, idet der er tale om en erfaren person, der taler. Digteren har imidlertid nøje frigjort sig fra Pyrrha, hvilket udtrykkes med en ny analogi på kærligheden som en sejlads. Her bruges analogien imidlertid på en helt ny måde, idet Horats går et skridt videre end sine forgængere³⁴: Denne analogis logik er, at hvis kærligheden er en sejlads, så kan den, der med nød og næppe er undsluppet kærlighedens stormvej, karakteriseres som skibbruden, for hvem det sømmer sig med en indskrift at dedicere en votivgave og ofre sit våde tøj til den gud, der har holdt hånden over ham³⁵. Denne analogi korresponderer med de to tidligere analogier på kærligheden til Pyrrha som et hav oprørt af stormende vinde, og med denne analogi når de to foregående analogier deres klimaks.

2.2 Fortolkning af *carm.* 1, 5

Digtets struktur er afgørende for fortolkningen: Det er udformet, så hver strofe bliver den foregående strofes modsætning, hvilket betyder, at det er gennemsyret af tre kontraster: Kærlighedsscenen i strofe 1 kontrasteres af havets rasen i strofe 2. Havets rasen i strofe 2 kontrasteres af drengens forventninger om fremtiden i strofe 3. Disse forventninger kontrasteres af digterens indtræden i strofe 4, hvor det bliver klart, at han selv har haft et forhold til Pyrrha.

³⁴ Det var normal praksis, at man efter at være undsluppet en fare viste taknemmelighed til den gud eller gudinde, der havde reddet én med en dedikation til vedkommende. Ligeledes kunne det ske, at sejlere, der havde været tæt på at drunkne, dedicerede deres tøj til guderne. Se N & H, ad loc. Det er imidlertid nyt, at Horats kombinerer de to aspekter og at han bruger dem i en analogi på kærligheden. Dette giver denne analogi et humoristisk element. Digteren viser desuden en vis sympati for drengen ved at beskrive deres situation med den samme metafor. Se fx Lyne 1980, 220-221.

³⁵ I manuskript P står der i v. 16 deo. Hermed kunne den guddom, der er tale om, være Neptun, til hvem det ville være naturligt for en skibbruden at ofre. Zielinsky har imidlertid valgt at rette deo til deae, fordi der i dette afsnit er tale om en analogi på kærligheden, hvis gudinde er Venus. Det kunne i princippet være rigtigt, da Venus af og til omtales som Venus Marina (Jof. *carm.* 3, 26). Imidlertid kan analogiens pointe fint bevares ved at læse deo, for ordet fortsætter fint i analogiens spor, hvor Neptun passer bedst, mens jeg modsat ville mene, at deae primært tjener som forklaring på, hvordan analogien skal forstås. Korrekturen er heller ikke nødvendig, hvis man mener, at guden er Venus, for deo kan bruges om både mandlige og kvindelige gudinder i den mere generelle betydning "guddom". Se fx Quinn 1980, ad loc.

Strofe 4 virker desuden som modsætning til strofe 1, idét der er stor forskel på de to strofer i atmosfære og form: I 1. strofe evokes erotisk digning (og hedonistisk levevis), mens der i strofe 4 er tale om noget, der kunne minde om et dedikationsepigram. Te og me står helt parallelt i de to strofer, hvorved Pyrrha og digteren modsættes. Herved bliver digterens taknemmelighed over at være sluppet bort fra Pyrrha tydelig. I det hele taget står den erotiske atmosfære i 1. strofe i stor kontrast til den mere alvorlige tone i strofe 4³⁶. At 1. og 4. strofe begge beskriver nutiden, mens 2. strofe beskriver fremtiden (kontrasteret af 3. strofe, der beskriver drengens håb herom), lægger op til en sammenligning af drengen og digteren. Det er en del af digtets struktur, at det er bygget op omkring denne sammenligning: Den ene mangler en vital indsigt, den anden har fået gennem dyrte købte erfaringer. I kraft af denne manglende indsigt lever drengen i en lykkeverden, der bygger på en illusion, mens digteren, i kraft af at han har frigjort sig fra Pyrrha, har erkendt, at denne blinde kærlighed ødelægger ens liv³⁷. Et meget vigtigt aspekt i beskrivelsen af drengen er det faktum, at han er uvidende om gudernes omskiftelighed. Alle ting ændrer sig efter gudernes forgodtbefindende, hvilket man skal acceptere, da alt andet er uværdigt og gør én ulykkelig. Det er netop i kraft af denne manglende erkendelse, at drengen vil blive såret igen og igen³⁸. Hvorvidt han nogen sinde vil få digterens indsigt kan diskuteres. Fredricksmeyer mener det ikke³⁹, men jeg anser det dog for at være sandsynligt, da digtet ellers ville miste noget af sin pointe: Digteren har jo selv været i drengens sted, men han er dog undsluppet Pyrrha, hvilket gør ham i stand til at se det hele fra en distanceret synsvinkel med en indsigt, han først har fået efter at have frigjort sig fra hende. Pointen er ikke, at drengen aldrig vil slippe fra Pyrrha, men at en evt. frigørelse fra hende vil være både smertefuld og farlig. At der er stor forskel på drengen og digteren er tydeligt

³⁶ Pöschl 1970, 23 og Vessey 1984, 468. Sidstnævnte beskriver bl.a., hvordan grotten i 1. strofe modsvares af templet i sidste strofe. At der er en højtidelig tone i 4. strofe, kan bl.a. ses ved hele dedikationsaspektet, men jeg vil dog tillade mig, at beskrive højtideligheden som let fingeret, da brugen af dedikationsaspektet i en erotisk sammenhæng giver 4. strofe et humoristisk præg. Det samme gør beskrivelsen af digterens våde tøj.

³⁷ Pöschl 1970, 25.

³⁸ Jøf. Davis 1991, 226-227.

³⁹ Fredricksmeyer 1965, 184, 2. spalte.

gennem hele digtet, hvilket bl.a. kan ses, hvis man sammenligner strofe 2 og strofe 4 i digtet: I strofe 2 blev der lagt vægt på drengens svaghed bl.a. i kraft af hans uvidenhed om gudernes omskiftelighed. I strofe 4 er der også lagt vægt på gudernes magt, men atmosfæren er en helt anden: Hvor drengen i strofe 2 på det nærmeste vil få sit liv ødelagt af guderne, er det i strofe 4 netop en gud, der har reddet digteren, hvorfor han ønsker at vise denne stor taknemmelighed⁴⁰. Digterens taknemmelighed er således et vigtigt aspekt ved digtets pointe, for ved at beskrive drengen og Pyrrhas kærlighed så udmalende, lægger han grunden for at konkludere, at han selv bør være meget taknemmelig over at være sluppet bort. Spørgsmålet er imidlertid, om digteren er taknemmelig for at være sluppet bort fra Pyrrha og den kærlighed, hun repræsenterer, eller om det er over at være sluppet bort fra kærligheden som sådan. Til belysning af dette er det væsentligt, hvordan man tolker betydningen af Pyrrhas navn⁴¹. Det er meget sandsynligt, at Horats har villet vække associationer til den mytologiske Pyrrha, hvorved alene Pyrrhas navn kommer til at illustrere et aspekt ved hendes væremåde⁴². Pyrrha skal uden tvivl tolkes som en arketype, men jeg tror, det er at gå for vidt, hvis man tolker hende som en arketype på kvindelighedens grundlæggende væsen, for dette er problematisk, når der i *oderne* optræder andre og mere uskyldige kvindetyper⁴³.

⁴⁰ Davis 1991, 226-227. Her skrives det, at *mutatosque deos* i v. 6 helt sikkert korresponderer med *potenti deo* i v. 16, hvilket illustrerer, at mennesket ikke har nogen indflydelse på tings omskiftelighed - ej heller på kærligheden. Aspektet med omskiftelighed er centralt for hele Davis' fortolkning af 1,5, som han bl.a. udlægger som én stor kontrast mellem den, der ikke har erkendt, at tingene forandrer sig, og den, der har erkendt at ting skifter. Jeg er enig med Davis, da dette meget fint harmonerer med Horats' kærlighedssyn.

⁴¹ Jvf. de forskellige synspunkter, der er blevet redegjort for i note 12. Som nævnt, anser jeg den bedste fortolkning for at være en blanding af de to synspunkter.

⁴² Vessey 1984, 462. Se desuden Fredricksmeyer 1965, 184 og Minadeo 1982, 15. At tolke Pyrrha som en arketype bliver sandsynliggjort af, at navnet optræder i *carm.* 1, 2.

⁴³ *Fx* *carm.* 1, 13; 1, 23; 2, 5; 3, 12. Som indvending mod dette kunne man dog sige, at disse kvinder beskrives som knap kønsmodne, hvorved disse digtes eksistens ikke som sådan udelukker, at Pyrrha er repræsentant for kvindelighedens grundlæggende væsen. Når jeg alligevel har valgt at bruge disse digte som argument mod at se Pyrrha som symbol på kvindelighedens grundlæggende væsen, er det bl.a. på grund af det programmatisk aspekt, som jeg skal vende tilbage til senere.

Derimod skal Pyrrha ses som en arketype på en bestemt type kvinde, som man skal tage sig i agt for⁴⁴. Pyrrha er den stærke, kontrollerende part i forhold til drengen, der kun har kontrol i det omfang, Pyrrha lader ham have den, hvilket i sig selv er problematisk, da han intet aner om hendes sande væsen og derfor naivt tror, at den nuværende tilstand vil vare ved. Hermed bliver drengens kærlighed til Pyrrha en arketype på den altopslugende kærlighed. Ligesom Pyrrha er en arketype, kan digteren og drengen også ses som arketyper på, hvordan forskellige mænd forholder sig til Pyrrha, idet de repræsenterer henholdsvis den ignorante og den indsigtfulde. At både drengen og digteren er arketyper, betyder, at drengen med tiden vil afløses af en anden dreng med samme karakteristika, men sammenligningen af digteren og drengen viser, at der i enhver "digter" har været en dreng og at der i enhver dreng er en potentiel digter⁴⁵. Digterens indsigt forhindrer ham i at gentage sin fejltagelse med Pyrrha, akkurat som en skibbruden næste gang han sejler ud på havet, vil være meget opmærksom på dets lunefulde væsen og de deri liggende farer. Kun den dumme begår samme fejltagelse to gange, og derfor kan dette digt ses som et udtryk for, at digteren har gennemskuet Pyrrha og hendes væsen og derfor vil være bedre rustet næste gang han "sejler ud".

Digtet kan ses som eksempel på Horats' kærlighedssyn: Ting forandrer sig, og det skal man acceptere, da alt andet er uværdigt. Digteren gør sin entré meget sent, hvilket giver en stor dramatisk effekt, men også kan ses som illustration på Horats digterrolle i kærlighedsoderne som sådan: Horats er som udgangspunkt betragteren, der iagttager homo amator, og selv i de digte, hvor han er indvølvet, er det aldrig med samme passion, som fx Catul eller elegikerne⁴⁶. Hans rolle i dette digt er i de første tre strofer distanceret beskrivende, hvorfor læserens overraskelse over hans

⁴⁴ Pyrrha kan sammelignes med Barine i *carm.* 2, 8, der også er bedragerisk og viser sig at være noget andet, end hun faktisk er. De to digte har visse indbyrdes ligheder: Barines elskere beskrives med ordene *iuvenum* (v. 7) og *pubes* (v. 17), der kan sammenlignes med *puer* i 1, 5; hendes elskeres hustruer beskrives som *miseræ* (v. 22) - jvf. *miseri* i 1, 5; Barines skønhed eller "appeal" beskrives med ordet *aura* jvf. *aura* i 1, 5. I begge digte går det desuden igen, at der vil komme mange flere elskere efter den/de nuværende.

⁴⁵ Jvf. Sutherland 1995, 446 og 450.

⁴⁶ Lyne 1980, 227.

indtræden i v. 13 bliver så meget desto større. Der er imidlertid et andet vigtigt aspekt vdr. fortolkningen: Dette digt er det første kærlighedsdigt i oderne, hvorfor det er relevant at overveje dets programmatisk funktion. Hele digtet bevæger sig på et litteært plan, hvor Horats bl.a. evokerer elementer fra elegisk digtning: Ord som *gracilis* (v. 1), *urget* (v. 2), *flebit* (v. 6), *credulus* (v. 9), *semper..sperat* (v. 10 og v. 11), *nescius* (v.11) og *miseri* (v. 12) vækker alle associationer til elegisk digtning, og drengen kan ses som symbol på den elegiske digter⁴⁷. *Pyrrha* evokerer også elegiske karakteristika, for hun kan med sin fremtræden ses som symbol på den elegiske elskerinde, der påfører sine elskere en stor smerte i kraft af deres kærlighed til hende. (Og alligevel vedbliver de at være besatte af hende.) At digteren og drengen i hele digtet kontrasteres, kan således tolkes som Horats' afstandtagen til den elegiske digtning og dennes kærlighedsideal, hvorved digtets programmatisk funktion bl.a. bliver at signalere, at der ikke vil blive tale om elegisk digtning i oderne. Udover afstandtagen til elegien virker 1, 5 også som programmatisk for kærlighedsdigtene i oderne, for Horats fremstiller her både en betragende digter (vv. 1-12) og en deltagende digter (vv. 13-16) og dermed de digterroller, man vil se i de følgende kærlighedsdigte⁴⁸.

3.1. Analyse af 3, 26

Digtet kan inddeles i 3 afsnit, nemlig vv. 1-6, vv. 6-8 og vv. 9-12. Det første afsnit, vv. 1-6, har karakter af et dedikationsepigram, hvor digteren dedikerer sine redskaber til den hertilhørende gudinde, *Venus*⁴⁹. Vv. 1-2 er digtets indledning, hvor digteren beskriver sin situation, som den så ud indtil for ganske nylig. De to verber i denne sætning er perfektum, hvilket her betegner noget definitivt

⁴⁷ Davis 1991, 53 og 56. Se desuden Pöschl 1970, 27 og K & H 1968, introduktionen til 1, 5.

⁴⁸ Santirocco 1986, 33.

⁴⁹ At en fisker, en soldat eller en håndværker, der vil afslutte sin gerning, dedikerer de redskaber, vedkommende har brugt i sit arbejde til den hertilhørende gud, ses meget hyppigt i dedikationsepigrammer. Se fx Williams 1960, 207, Syndikus 1973, 224, K & H 1968, 361, Introduktionen til 3, 26. Hoppin 1984, 55 opregner de karakteriska der kendetegner et dedikationsepigram. Dette digt har dem alle.

afsluttet, som får en nuance i kraft af adverbiet *nuper* i v. 1⁵⁰: Det er indtil for ganske nylig, at digteren levede, som han her beskriver. *Vixi* står som digtets første ord, hvorved det alene i kraft af sin position får *emfase*⁵¹. At *puellis* står som andet ord, slår tonen an, og man er efter de første to ord næppe i tvivl om, at dette digt på den ene eller anden måde handler om kærlighed. Med *idoneus* indledes en militærmetafor, der fortsætter til og med v. 3⁵². Det er påfaldende, at metaforen ikke her indledes med en sammenlignende sætning, men slet og ret er med til at slå tonen i digtet an⁵³. *Militavi* er det ord, der først og fremmest giver den militære tone, men også *gloria* giver militære associationer. Derudover gør *non sine gloria* tydeligt, hvad digteren mener, når han i v. 1 skriver, at han var *idoneus puellis*: Da han var i sine velmagtsdage, var han en sand kvindebedærer. I vv. 3-6 flyttes fokus fra fortiden til fremtiden, men den definitive tone videreføres. Dette er tydeligt ikke blot ved *futurum*formen *habebit*, men også ved adverbiet *nunc*, der står som kontrast til *nuper*, v. 1. At *nunc* står som det første ord i v. 3 og dermed står parallelt med *vixi*, sætter kontrasten mellem fortiden og fremtiden i relief. At militærmetaforen fortsættes i v. 3, bliver tydeligt med *arma* og *bello*. Det bliver ikke præciseret, hvilket våben digteren mener, men det må være de våben, der nævnes i v. 7. Lyren bliver beskrevet som *defunctum*, hvilket cementerer det definitive aspekt, der har præget digtet indtil nu, for at kalde lyren for udtjent må siges at være et udtryk for, at den nu skal lægges væk. Det bliver den tilsyneladende også, for i v. 4. kommer subjektet og verbet i denne sætning, og her siges det, at lyren og våbnene skal

⁵⁰ Shackleton Bailey har i sin tekstudgave valgt at indsætte Campbells komma efter *vixi*, hvorved *nuper* lægger sig til *idoneus puellis*. Det giver imidlertid *vixi* og sætningen som helhed en mere dramatisk nuance, hvis *nuper* lægger sig til *vixi*. Digteren beskriver ikke, hvordan han for nylig var duelig for piger, men at han indtil for nylig levede som sådan. Selvom *vixi* betegner noget definitivt afsluttet, ville ordet dog blive for stærkt emfaseret, hvis det stod alene, hvorimod Horats, hvis man opfatter første vers som én sætning, netop spiller på det dramatiske moment, der er i at digteren godt nok har levet på en bestemt måde, men at han har gjort det indtil for ganske nylig.

⁵¹ Williams 1968, 206 skriver at *vixi* vækker associationer til en gravindskrift.

⁵² *Idoneus* bruges bl.a. om soldater, der er egnede til krigstjeneste. Se fx Quinn 1980, ad loc.

⁵³ At betragte kærligheden som en krigstjeneste er en *topos*, der bruges både hos Plautus, Terents og hos elegikerne. Fx Ovid, Am. 1. 9: *militat omnis amans et habet sua castra Cupido*.

*dediceres til en væg*⁵⁴. Det deiktiske *hic* giver her digtet en dramatisk nuance og er det første tegn på, at dedikationsstilen kun fungerer som ydre ramme for digtet. I vv. 5-6 bliver det beskrevet, hvilken væg, der er tale om, nemlig væggen i et Venustempel. Venus omtales her som *Venus Marina*, hvilket kunne være, fordi hun senere omtales som besiddende Cypern, hvor hun blev født af havets skum⁵⁵. At det siges, at *Venus Marina* bevogter den venstre side kan umiddelbart forekomme mærkværdigt, men Wickham tolker den venstre side som de gode varslers side⁵⁶. Uanset hvilken fortolkning, man foretrækker, kan udtrykket ses som en forsøg på at konkretisere den fiktive verden, digtet foregår i. Hele første afsnit har et højtideligt præg, der dog viser sig at være fingeret, hvilket fx illustreres med den lidt kryptiske beskrivelse af Venus og desuden af metaforens præg af en sammenblanding af krig og kærlighed⁵⁷.

Digtets andet afsnit er vv. 6-8, hvor digtet tager en ny drejning, idet det bliver klart, at der ikke er tale om et dedikationsepigram, som man kunne tro, hvis man ser på det første afsnit⁵⁸. Dedikationsformen brydes her, og den fingerede højtidelighed er afløst af en mere passioneret tone. I digtets midterste linie, v. 6, bliver de indvolvede personer introduceret: Ved imperativen *ponite* viser digteren for det første, at han taler til flere personer og dernæst, at han giver dem en ordre⁵⁹. Imperativen og dens naturlige dramatiske effekt forstærkes af det gentagede deiktiske *hic*, der korresponderer med det deiktiske *hic* i v. 4. Dette får uundgåeligt læseren til at visualisere, hvordan digteren står og peger på præcis det sted, hvor han ønsker tingene lagt. På trods af den indtrådte dramatiske effekt, skal man dog stadig se henvendelsen til slaverne

⁵⁴ *Hic paries* giver associationer til *sacer paries* i *carm.* 1, 5.

⁵⁵ Det er også Venus i den funktion, Zielinsky må have tænkt på, da han foretog sin korretur fra *deo* til *deae* i *carm.* 1, 5.

⁵⁶ Wickham 1891, *ad loc.* Kenneth Quinn mener, at den venstre side er passende for dem, der har mistet deres færdigheder. Quinn 1980, 287, mens K & H ikke mener, at det har nogen betydning for fortolkningen, at det præcis er den venstre side, der nævnes. K & H 1968, *ad loc.*

⁵⁷ Både Williams 1968, 206 og Davis 1991, 65 kalder dette aspekt for "mock solemnity", hvilket er en meget rammende beskrivelse af tonen. Jeg har oversat udtrykket med "fingeret højtidelighed".

⁵⁸ Jvf. Hoppin 1984, 55.

⁵⁹ Heraf kan man konkludere, at digteren taler til sine slaver. Se fx Quinn 1980, 287-288 og Syndicus 1973, 225.

som en fiktiv situation, der bryder digtets umiddelbare form. I v. 7 og v. 8 nævner digteren de genstande, han vil dedicere til Venus - heriblandt *lucida funalia*⁶⁰. Quinn mener, at det mest oplagte er at forestille sig en situation, hvor digteren står uden for Chloes hus med sine slaver, og at vv. 6-8 skal ses som en art vredesudbrud, efter at hun har afvist ham⁶¹. Dermed bliver der ikke tale om, at han vil dedicere sine effekter til væggen i et Venustempel, men derimod til en endevæg på Chloes hus, hvortil han påkalder Venus⁶². Hermed bliver denne del af digtet til et paraklausithyron. Uanset hvad man mener om Quinns fortolkning, må man medgive ham, at der er elementer i vv. 6-8, der giver associationer til paraklausithyra⁶³. Udover *lucida funalia* beder digteren slaverne om at nedlægge andre genstande, som igen giver associationer til paraklausithyra, for der er tale om genstande, der kan bruges til at "true" lukkede døre med, hvorfor *vectes* og *arcus* bliver omtalt som *minaces*⁶⁴. At digteren

⁶⁰ Det kan være problematisk at finde en endegyldig fortolkning af deres betydning: Er der tale om brændende fakler, som man skal forestille sig har lyst vej for digteren, eller skal man snarere se faklerne som litterære symboler, der i overført betydning illustrerer digterens brændende lidenskab? Det mest sandsynlige er en blanding af de to fortolkninger: De brændende fakler skal tages bogstaveligt i den situation, der skildres i digtet her, men samtidig er der tale om en fiktivt tænkt situation, hvorfor man godt kan tolke *lucida funalia* som et symbol på digterens brændende lidenskab.

⁶¹ Quinn 1980, *ad loc.*

⁶² Quinn nævner, at der også kunne være tale om, at digteren er gået fra Chloes hus til et Venus-tempel i nærheden, fx templet for Venus Erycina, der lå i Horti Sallustiani. Denne mulighed anser Quinn dog for at være mindre sandsynlig, og det gør jeg også.

⁶³ Med Quinns fortolkning bliver det meget svært at forklare, hvorfor barbiton nævnes i v. 4. Hvis der skal være nogen mening med dedikationsstilen i digtets første afsnit, skal man forestille sig, at digteren står i et Venustempel og dedicerer sin lyre, og dermed kærlighedsdigtningen som sådan, til Venus. Denne fortolkning er vanskelig at forene med Quinns.

⁶⁴ Af de forskellige rettelsesforslag til et *arcus*, som er at finde i det tekstkritiske apparat i Shackleton Baileys tekstudgave, er Bentleys forslag det vigtigste at overveje. Rettelsen fra *arcus* til *securesque* er givetvis foretaget, fordi Bentley har ment, at det var usandsynligt, at en forsmået elsker ville stå udenfor sin elskedes dør med bue og pil. Shackleton Bailey har ikke anvendt rettelsen i sin udgave, men har derimod sat et *crux* om et *arcus*. Det er sandt, at det kan være svært at forestille sig, at en forsmået *exclusus amator* ville stå med bue og pil ude foran sin elskedes dør, men min fornemmelse er, at problemet vedr. fortolkningen af et *arcus* netop opstår, hvis man tager paraklausithyronformen for alvorligt. Det er absurd at forsøge at rette i

her nævner sine "våben" ét for ét, giver denne passage et humoristisk, næsten overdrevet, præg og giver endvidere læseren det indtryk, at selvom der vækkes associationer til paraklausithyra her, så gøres det dog i en ironisk distanceret tone⁶⁵.

Digtets sidste afsnit er vv. 9-12, der er udformet som en bøn til Venus. Her genoptages den fingerede højtidelighed fra vv. 1-6. At henvendelsen først kommer i digtets sidste strofe, bryder den traditionelle dedikationsstil, som evokes her igen, hvilket viser, at stilen kun er en ydre ramme, hvis form brydes nærmest i det øjeblik, den introduceres. At henvendelsen først kommer nu, har imidlertid en stor dramatisk effekt, da digtets første og sidste strofe derved bliver kædet sammen. Henvendelsen indledes med *o quae*, der som relativt korresponderer med *regina* i v. 11. Typisk for sådanne henvendelser er, at guden eller gudinden påkaldes med en benævnelse af nogle af de steder, hvor vedkommende har helligdomme knyttet til sig⁶⁶. Her er det Cypern og Memphis, der bliver nævnt. Cypern nævnes, fordi det var her, Venus blev født, og korresponderer godt med *Venus Marina* i v. 5. Memphis nævnes muligvis, fordi der her var en kendt Afroditehelligdom⁶⁷. Hvor

teksten, så man finder frem til de våben, man bedst kunne forestille sig digteren bruge, da hele sceneriet foregår i en fiktiv kontekst, hvor Horats godt nok spiller på en allerede eksisterende litteær topos, men bruger den i en humoristisk og overdreven kontekst som dramatisk element. Derfor er stedet efter min mening ikke et *locus desperatus*, da et *arcus* netop tydeliggør, at der er tale om en parodi eller, om man vil, dramatisk overdrivelse. Davis 1991, p. 60, note 60 mener, at et *arcus* er en metafor på *Cupidos bue*. Dette er dog næppe sandsynligt, for ordenes egentlige betydning virker for så vidt stærkere og mere humoristisk end at opfatte *arcus* som en metafor.

⁶⁵ Quinn 1980, *ad loc.* skriver om *minaces*, at man får det indtryk, at våbene tidligere har virket. Jeg er enig i, at man kan fornemme denne undertone, der bliver ét af de humoristiske elementer i denne passage.

⁶⁶ Jvf. Hoppin 1984, 55.

⁶⁷ K & H 1968, *ad loc.* mener, at når Venus nævnes som herskerinde over Memphis, er det, fordi hun her skal sidestilles med Isis, blandt hvis tilbedere der i augustæisk tid var mange græske hetærer (og Chloe må næsten nødvendigvis opfattes som en hetære. Jvf. note 12). Santirocco 1986, 144 har imidlertid to andre fortolkningsforslag: Enten nævnes Memphis slet og ret for at danne kontrast til *Sithonia nive*, eller også er der tale om en indirekte reference til *carm.* 3, 25, hvor digterens lidenskab for politik og poesi bliver sammenlignet med *Bacchus*, der strejfer om i Thrakisk sne. Memphis kommer med sin hede hermed til at stå i skarp kontrast til den verden, Horats skitserede i 3, 25, hvorved ordet her kan tolkes som et symbol på hele den erotiske sfære,

Cypern betegnes med en sædvanlig epitet - nemlig *beatam* - betegnes Memphis med det lidt mere kryptiske *caentem Sithonia nive*. Både Afroditehelligdommen såvel som den lidt løjerlige epitet har Horats sandsynligvis læst om hos Bacchylides og Herodot⁶⁸. At han her bruger udtrykket *caentem Sithonia nive*, betegner, at Memphis (og dermed Venus) er varm, mens Sithonien er kold. Hvis Chloe er den Chloe, der omtales i *carm.* 3, 9, 9, kommer hun fra Thrakien, hvilket kunne forklare, hvorfor Sithonien nævnes her⁶⁹. Sneen kunne dermed symbolisere Chloes følelsesmæssige kulde, der bliver sat i kontrast til Venus' varme og lidenskab. Denne kontrast bliver også tydelig i ordstillingen, hvor Memphin og *nive* står som henholdsvis første og sidste ord i v. 10 og dermed hver især dels får emfase i kraft af deres position, dels kontrasterer hinanden. At Memphis beskrives som manglende thrakisk sne, er et humoristisk element, men også et eksempel på, at digtet befinder sig i en aldeles litterær kontekst, hvor selv forsøgene på at konkretisere denne litterære sfære bliver en illustration på det fiktive element. I v. 11 kommer sidste del af subjektet i henvendelsen, nemlig *regina*, der fungerer som epitet til Venus. I dette vers tager digtet et ny drejning, for digteren har just bekendtgjort at have nedlagt genstande, der indirekte vedrører både kærligheden og kærlighedsdigtningen, hvorfor man som læser kunne fristes til at tro, at han herefter intet vil have med kærligheden at gøre. Man kunne forvente, at han nu med sin henvendelse til Venus vil ytre taknemmelighed over, at hun har bistået ham i hans arbejde, hvorved den højtidelige tone ville blive opretholdt, men indholdet af hans bøn, som det kommer til udtryk i vv. 11-12, bryder ikke blot denne højtidelighed, men kommer desuden som en overraskelse for læseren: Han ønsker, at Chloe atter skal strejfs af Venus' pisk⁷⁰.

digteren ønsker at tage afsked med. Jeg tilslutter mig begge Santiroccos fortolkninger, da den ene ikke udelukker den anden.

⁶⁸ Armstrong 1989, 84: "He [Horats] remembered everything he read, including an epithet (not particularly exciting at first glance) used by the fifth-century B.C. lyric poet Bacchylides: *acheimanton Memphin* (fragment 30), 'snowless Memphis'. He also knew from Herodotus that the Greeks in Egypt called the goddess Hathor of Memphis 'foreign Aphrodite'".

⁶⁹ Quinn 1980, 288.

⁷⁰ At Venus her har en pisk, er ifølge K & H 1968, *ad loc.* en variant af Cupidos fakkelt, men kan desuden ses som et strafredskab: Chloe skal straffes for sin arrogance og hendes trods skal knækkes. Wickham 1891, *ad loc.* skriver, at pishen snarere ville være passende for furierne. Quinn 1980, *ad loc.* gør rede for

3.2. Fortolkning af *carm.* 3, 26

Der er noget paradoksalt over digtets form, idet det ved første øjekast ligner et klassisk eksempel på *recusatio amoris* og så i slutningen viser sig at være om ikke det modsatte så i hvert fald et ønske om, at Venus vil få det sidste ord over for Chloe. Om digteren beder Venus om at gøre Chloe forelsket i ham, eller om han slet og ret ønsker hævn over sin trodsige udkårne, kan diskuteres. Bønnen til Venus er blevet tolket som digterens ønske om, at Chloe atter skal blive forelsket i ham, og selvom det giver en stor indre modsætning i digtet, er det blevet forsvaret med, at digteren kunne være blevet påvirket af synet af Venus' statue, eller at det slet og ret er en del af kærlighedens væsen, at man aldrig kan tage definitive beslutninger⁷¹. Imidlertid giver *arrogantem* og ordets forklaring på det foregående af digtet snarere associationer til et hævnmotiv: Digteren vil ikke have mere med Chloe at gøre, men ønsker dog, at hun også skal føle den smerte, han har følt p.g.a. kærligheden til hende, hvorved vv. 1-2 kan tolkes som hans vredesudbrud mod hende⁷². Denne fortolkning gør digtets indre selvmodsigelse mindre, men det overraskelsesmoment, der er i at digtets umiddelbare form brydes, forbliver lige stort. I sin udformning minder første og sidste del af digtet om et dedikationsepigram, og man fristes til at sige, at digtets første afsnit godt kunne være inskriptionen på den *tabula*, som digteren i 1,5 hænger op på tempelvæggen⁷³. Dedikationsstilen bliver imidlertid brudt undervejs: Først i v. 6 og senere i vv. 11-12, hvor den så at sige falder helt fra hinanden, idet de to sidste vers og specielt digtets sidste ord, *arrogantem*, bliver en forklaring på resten af digtet: Det er fordi Chloe har været utilnærmelig, at digteren vil dedicere sine instrumenter til Venus og ikke p.g.a. et overordnet ønske om tilbagetrækning. Hermed bliver vv. 1-2 ikke en digters generelle beskrivelse af sine tidligere bedrifter, men snarere

to forskellige muligheder, hvorpå man kan forstå *semel arrogantem*; enten lægger *semel* sig til tange eller til *arrogantem*. Jeg mener, at den første mulighed er den mest sandsynlige.

⁷¹ Williams 1968, 207, Syndicus 1973, 227. K & H 1968, introduktionen til 3, 26 tolker digterens kovending som om det er synet af Venusstatuen, der får ham til at skifte mening.

⁷² Denne *topos* kendes også fra Catul, 8. Jones 1971, 81-82 argumenterer meget overbevisende for, at der er tale om hævnmotivet snarere end ønsket om, at Chloe skal blive forelsket i digteren.

⁷³ Jvf. note 55.

et vredladent udbrud, der skal minde Chloe om, at hun ikke ved, hvad hun går glip af. Hvorfor Chloe har afvist digteren, gives der ingen forklaring på, men det kunne være, fordi han er for gammel til hende⁷⁴. At digtet ikke viser sig at være et dedikationsepigram, giver det et humoristisk præg, der vidner om, at dedikationens indhold ikke skal tages helt alvorligt. Der er ikke tale om *recusatio amoris* i traditionel forstand, for med hævnmotivets bliver der snarere tale om en pludselig indskydelse forårsaget af en fiasko med Chloe end om en velovervejet tilbagetrækning. Det er en del af den føromtalte *topos* at opfatte kærligheden som en krig, men om digteren her siger farvel til kærligheden som sådan eller til kærlighedsdigtningen kan diskuteres; ved at nævne barbiton sammen med våbnene (der i øvrigt evokerer paraklausithyronformen) bliver det tydeligt, at der må være tale om et farvel til kærlighedsdigtningen⁷⁵. Der er noget paradoksalt i at barbiton dels bliver beskrevet med et militærlignende ord, *defunctum*, dels optræder i en militær sammenhæng⁷⁶. Som regel repræsenterer lyren jo netop noget andet end krig, men at den bliver brugt i denne sammenhæng, kan ses som Horats egen forklaring på den metafor, han har påbegyndt i vv. 1-3, nemlig at den gebet, han ønsker at sige farvel til, er kærlighedsdigtningen⁷⁷. At det mislykkede forhold til Chloe bliver incitamentet for at lægge kærlighedsdigtningen på hylden bevirker, at kærligheden og kærlighedsdigtningen bliver blandet sammen og så at sige er to sider af samme sag i dette digt. Dette kan ses som et udtryk for, at Horats illustrerer den overordnede *pointe* - farvel til kærlighedsdigtningen - med et fiktivt og dog konkret eksempel - kærligheden til Chloe. Hvis kærligheden til Chloe er symbolet på kærlighedsdigtningen, bliver det nødvendigt at overveje, hvilken rolle vv. 11-12 spiller: Hvorfor ønsker digteren at få hævn over Chloe? Hævnmotivets kunne netop være et argument mod den

⁷⁴ Chloe betyder "spire" eller "skud" på græsk, hvilket kunne betyde, at der er tale om en ung kvinde. Digteren afslører i vv. 1-2 at han er en erfaren og dermed muligvis ældre mand.

⁷⁵ Fx Davis 1991, 64.

⁷⁶ Ibid. Se desuden *carm.* 1, 15, 15.

⁷⁷ Lyren optræder bl.a i *carm.* 1, 1, der kan ses som et programmatisk digt for oderne, og i 1, 12. At lyren optræder i *carm.* 1, 1 indikerer, at der ikke kun er tale om en afslutning på kærlighedsdigtningen, men på digtningen som sådan. Santirocco 1986, 145.

altopslugende kærlighed, da den får folk til at handle helt irrationelt. Det kunne også være et udtryk for, at digteren undsiger sig kærligheden og kærlighedsdigtningen, men kun modvilligt og ønsker en sidste og meget kraftfuld salut. Det sidste er det mest sandsynlige, eftersom det kommer til at afspejle Horats' kærlighedssyn, der bl.a. har som udgangspunkt, at denne altopslugende kærlighed er forgængelig, hvilket man skal acceptere, da alt andet bliver absurd⁷⁸. Hermed bliver det relevant at se på digtets programmatisk funktion ikke blot i 3. bog, men i de første tre bøger af oderne. Digtet er en del af en triade, hvor alle digtene har en vis indbyrdes affinitet, bl.a. fordi de alle på den ene eller anden måde er udtryk for et farvel til eller en afslutning på kærligheden og dermed kærlighedsdigtningen⁷⁹. Udover placeringen i en afslutningstriade har digtet imidlertid også relationer til andre digte i oderne: 3, 25 handler om digterens engagement i politik, og dette digts indhold sidder stadig i læseren, når vedkommende påbegynder en læsning af 3, 26. Herved bliver politik og kærlighed kontrasteret, og meningen med 3, 26 kunne så være, at digteren nu vil bevæge sig væk fra kærlighedsdigtningen for at give sig i kast med vigtigere ting⁸⁰. Ligeledes har det relevans for fortolkningen at sammenligne 3, 26 med 1, 5, for mens 1, 5 står som det femte digt i 1. bog af oderne, står 3, 26 som det femte sidste digt i 3. bog⁸¹. Begge digte vækker i større eller mindre grad associationer til dedikationsstilen, og handler desuden begge om en digter, der undsiger sig kærligheden, omend på forskellige måder, for i 1,5 er der tale om en taknemmelig digter, der har undsluppet en kvinde, mens der i 3, 26 er tale om en digter, der er vred, fordi han netop ikke

⁷⁸ Lyne 1980, 204. Det er ligeledes en del af Horats' kærlighedssyn, at denne type kærlighed hører ungdommen til.

⁷⁹ Disse digte er 3, 26; 3, 27 og 3, 28. Venus optræder i alle digtene, og i alle digtene optræder kvinder, som digteren er forelsket i: Chloe, Galatea og Lyde. Santirocco 1986, 143-147.

⁸⁰ Santirocco 1986, 143. Her nævnes det bl.a. at nuper i v. 1 henviser til tiden før 3, 25, mens nunc henviser til indholdet af 3, 25.

⁸¹ Quinn 1963, 77, n. 20 afviser helt og aldeles, at disse to digte kan sammenlignes, men giver ingen begrundelse herfor. Modsat skriver Minadeo 1982, 25, at hvis der er noget, der ligger fast i Horats-forskningen, så er det, at dispositionen og rækkefølgen af oderne er vigtig. Det samme mener Santirocco 1986, 145 og Jones 1971, 82.

har været sammen med sin udkårne⁸². Begge digte befinder sig i en rent fiktiv litterær kontekst, og ligesom Pyrrha i 1, 5 kunne ses som en arketype, kan Chloe og hendes kærlighed også ses som en arketype på en kærlighed, som digteren ikke længere kan deltage i, måske på grund af sin alder⁸³. At der i digtets midte optræder redskaber, der giver associationer til paraklausithyra og dermed elegisk digtning, kunne betyde, at Horats her undsiger sig den elegiske kærlighed, som han gjorde det i 1, 5, hvor det dog ikke var i form af paraklausithyronelementer, men i en mere generel form.

4. Konklusion

Min opgave har introduceret to indgangsvinkler på baggrund af hvilke, man kan vurdere, om *carm.* 1, 5 og 3, 26 er et udtryk for et farvel til kærligheden: For det første digtenes indhold og tematik samt deres brug af allerede eksisterende litterære former. For det andet digtenes programmatisk funktion, herunder deres indbyrdes forhold. Begge digte evokerer dedikationsstilen såvel som elegiske karakteriska, men bryder også begge den introducerede form. Hermed bliver disse digte symptomatiske for mange af oderne, hvor Horats introducerer en konventionel litterær form, der dels bruges i en ny sammenhæng, dels brydes og således kun fungerer som ydre ramme for digtet⁸⁴. At dedikationsformen brydes i 3, 26 er bl.a. et udtryk for, at digtets indhold ikke skal tages helt alvorligt. Når det gælder 1, 5 er dedikationsaspektet også et udtryk for, at digtet ikke er et farvel til kærligheden som sådan, men blot et farvel til Pyrrha og hendes type kærlighed⁸⁵. 1, 5 er et udtryk for en afstandtagen til den elegiske kærlighed⁸⁶, men endnu vigtigere er det at se digtet som en art forord til kærlighedsdigtene i oderne: Horats introducerer her to forskellige digterroller, der går igen i oderne og desuden er temaet

⁸² Det er muligvis pga. denne sammenhæng mellem de to digte, at Zielinsky i 1,5, *rettete deo til deae*, for at begge digte dermed udtrykker en dedikation til Venus. At der er et dedikationsaspekt i begge digte retfærdiggør dog stadig ikke hans rettelse, jvf. min argumentation mod rettelsen i note 36. Se også Jones 1971, 82.

⁸³ Det er næppe tilfældigt, at navnet Chloe er valgt her. Se note 75.

⁸⁴ Fx 1, 25.

⁸⁵ Jvf. Hoppin 1984, 76 og Quinn 1963, 76. Skal man følge analogiens tanke, er dét, at en skibbruden dedikerer sit våde tøj til en gud ikke i sig selv et udtryk for, at han aldrig nogen sinde vil sejle ud på havet igen.

⁸⁶ Brugen af betydningsladede ord, der giver associationer til elegisk digtning, beviser dette.

i 1, 5 typisk for kærlighedsoderne generelt: Den blinde kærlighed kan næsten kun føre til stor skuffelse og smerte⁸⁷. Dette tema går også igen i 3, 26, der så at sige bliver konklusionen på den indledning, 1, 5 var udtryk for: Når det gælder kærlighedens omskiftelige væsen og menneskenes problemer med at acceptere dette, er der tilsyneladende intet, der forandrer sig. Derfor kan det også konkluderes, at de to digte ikke er et farvel til kærligheden som sådan: 1, 5 er dels en afstandtagen til Pyrrha og hendes (elegiske) kærlighedstype, dels en art prototype på kærlighedsoderne, der næsten alle behandler de problemer 1, 5 har introduceret⁸⁸. 3, 26 korresponderer med 1, 5 når det gælder placering og tematik. Digtet er et udtryk for en afslutning på kærlighedsdigtningen eksemplificeret ved et farvel til en bestemt type kærlighed. At 3, 26 korresponderer med det første kærlighedsdigt i oderne både hvad angår den ydre ramme - dedikationsstilen - og tematikken - en afstandtagen til en bestemt type kærlighed - viser, at oderne nærmer sig en afslutning⁸⁹. Hermed viser det sig, at de to digte ikke udelukkende er, hvad de giver sig ud for. De er så at sige *simplices munditiis*.

⁸⁷ Jvf. Pöschl 1970, 27 og Sutherland 1995, 451. Se desuden *carm.* 1, 13, 17-20: *felices ter et amplius quos irrupta tenet copula nec malis divulgus querimoniis suprema citius solvet amor die!*

⁸⁸ Fx Kærlighed mellem to ulige parter og den altopslugende kærligheds ødelæggende følger.

⁸⁹ Jones 1971, 82 og Santirocco 1986, 145-146.

Bibliografi

Tekstudgave og kommentarer:

- Bailey, Shackleton D. R. *Horatius Opera* (3. ed., 1995), Teubner.
 Kiessling, A. und Heinze, R. Q. *Horatius Flaccus Oden und Epoden.*(3.ed,1968), Dublin/Zürich
 Nisbet, R.G. M & Hubbard, M. *A commentary on Horace: Odes Book 1* (1970), Oxford.
 Quinn, Kenneth *Horace The Odes* (1980), St. Martins Press.
 Wickham, E. C. *Horace Odes, Carmen Seculare and Epodes* (1891), Oxford.

Leksika:

- Jensen, J. C og Goldschmidt, M. J. *Latinsk-dansk Ordbog* (12. ed., 1993), Gyldendal
 OLD = *Oxford Latin Dictionary* (1968), Oxford.

Litteratur: (Forkortelser i overensstemmelse med *L'année Philologique*)

- Armstrong, David *Horace* (1989), Yale.
 Davis, Gregson *Polyhymnia - The Retic of Horatian Lyric Discourse* (1991), Californien.
 Fredricksmeier, E. A. "Horace's Ode to Pyrrha (carm. 1, 5)" (1965), *CPh* 60, 180-185.
 Hoppin, M.C. "New Perspectives on Horace, Odes 1, 5" (1984), *AJPh* 105, 54-68.
 Jones, C.P. "Tange Chloen Semel Arrogantem" (1971), *HSCP* 75, 81-83.
 Lyne, R.O.A.M. *The Latin Love Poets - From Catullus to Horace* (1980), Oxford.
 Minadeo, Richard *The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's odes* (1982), Amsterdam.
 Pöschl, Victor *Horazische Lyrik - Interpretationen* (1970), Heidelberg.
 Quinn, Kenneth "Horace as a Love Poet" (1963), *Arion* 2, 52-77.

Santirocco, M. S. Unity and Design in Horace's Odes (1986), North Carolina.

Sutherland, Elizabeth Hamilton "Audience and Emotional Experience in Horace's 'Pyrrha Ode'" (1995), AJP 116 (3), 441-452.

Syndicus, Hans Peter Die Lyrik des Horaz Bd. 1 (1972), Darmstadt.

Syndicus, Hans Peter Die Lyrik des Horaz Bd. 2 (1973), Darmstadt.

Vessey, D. W. T. "Pyrrha's Grotto & the Farewell to Love: A Study of Horace (Odes 1, 5)" (1984), AJP, 105, 457-469.

West, David Horace Odes 1 Carpe Diem (1995), Oxford.

Williams, Gordon Tradition and Originality in Roman Poetry (1968), Oxford

Apostrofe i det antikke epos og den antikke tragedie med særligt henblik på Seneca og Lucan

af Hans Balling

Genstanden for mit arbejde er en bestemt retorisk figur: apostrofen. Nu kunne man godt skrive en hel ph.d.-afhandling, eller i hvert fald et speciale, om hvad en apostrofe egentlig er, men lad os nøjes med en kort præsentation: apostrophé er græsk og betyder 'venden tilbage' eller 'venden bort' og bruges i den klassiske retorik som teknisk betegnelse for det at en taler vender sig fra sit egentlige publikum og tiltaler noget andet. Det kan være en tilstedeværende person, som når en anklager i en retssag vender sig fra dommerne og tiltaler den anklagede. Men ofte vil det være en ikke-tilstedeværende person, enten levende eller afdød. Det kan også være en gud eller en ting, der kan være noget konkret eller noget abstrakt.

I retorikken hører apostrofen altså ind under 'læren om troper og figurer' (der hvor vi også finder sådan noget som metaforen, det retoriske spørgsmål). Læren om troper og figurer er igen en del af ornatus-læren, dvs. læren om hvordan man udsmykker sin tale på den mest hensigtsmæssige måde, som igen er den vigtigste komponent i den del af talerens arbejde der kaldes elocutio, og som har at gøre med selve udarbejdelsen af talen til forskel fra fx inventio der handler om at finde ud af, hvad man vil sige, eller actio der vil sige selve fremførelsen. I den klassiske retorik er apostrofen som retorisk figur altså et stykke ornamentik der tilføjes selve talen med henblik på at opnå en bestemt effekt. Og den effekt hedder patos, lidenskab. Aristoteles siger at der er tre måder, man kan påvirke et publikum på: man kan gøre det ved sin tales logos, dvs. ved argumentets eller den ligefremme sagsfremstillings egen overbevisningskraft, man kan gøre det ved at henvise til sin egen persons ethos, dvs. karakter, personlige troværdighed, eller man kan

gøre det ved at vække pathos i publikum. Apostrofen er et af de midler man kan bruge til at vække patos med.

Det interessante er nu at apostrofen ikke kun findes hos de klassiske talere, men også i den klassiske poesi lige fra Homer og frem. Hos Homer er den ikke særlig hyppig. Den bruges noget oftere i den attiske tragedie, men i den hellenistiske og romerske litteratur bliver den pludselig meget almindelig og Lucan er den der bruger den allerhyppigst. (Ifølge én opgørelse, der ganske vist ikke er helt uproblematisk, bruges apostrofen i Iliaden i gennemsnit lidt over én gang pr. sang, i Odysseen knap halvt så ofte, i Apollonios' Argonautika derimod 8,5 gang pr. bog, i Æneiden knap så ofte med godt seks en halv gang pr. bog, i Ovids Forvandlinger næsten ti gange pr. bog og hos Lucan dobbelt så ofte.) Fra den antikke litteratur er figuren gået over i de europæiske nationallitteraturer, som specifikt politisk, ikke-prosaisk udtryksmiddel. Man kan bare tænke på Oehlenschlägers Guldhornene: I gamle, gamle, hensvundne Dage, da det straalte I Norden, da Himlen var paa Jorden giv et Glimt tilbage. Eller: Himlen sortner, Storme brage! Visse Time du er kommen. Sådan ville ingen på Oehlenschlägers tid drømme om at sige i en tale.

Hvad er grunden til denne udvikling? Jeg tror at man ved at undersøge det nærmere kan lære noget væsentligt om den antikke litteratur og europæisk litteratur i det hele taget.

Lad os tage udgangspunkt i et paradoks: ifølge teorien vækker apostrofen patos, men selv for en overfladisk betragtning viser det sig at allerede Homer ikke kun bruger figuren til at udtrykke patos, for han bruger den i sammenhænge hvor der overhovedet ikke er grund til at vise eller vække særlig sindsbevægelse. Det samme gælder hans efterfølgere. De traditionelle forklaringer går i to retninger. For det første: Når Homer og de andre epikere bruger figuren hvor der ikke udtrykkes patos, skyldes det enten metrisk nødvendighed, dvs. fx at en vokativ af det personnavn digteren har brug for at nævne passer bedre ind i versemålet end andre former af ordet ville gøre, eller et ønske om variation, fx i kataloger, som er så almindelige i det antikke epos. Det med metrisk nødvendighed passer bedst på Homer: En stor del af apostroferne hos ham optræder i de såkaldte formler, men de gør det ikke alle sammen.

For så dygtige versmagere som Vergil og Ovid, der desuden ikke digter i formler, er denne forklaring usandsynlig. De skulle nok kunne klare sig udenom apostroferne ved hjælp af andre omformuleringer, hvis de ville.

Mere for sig har den opfattelse at brugen af apostrofen i de tilfælde hvor den ikke udtrykker patos, skyldes ønsket om at skabe variation. Det er iøjnefaldende at apostrofen ofte bruges i kataloger og andre typer af opremsninger, som fx i beskrivelsen (ekfrasis eller *descriptio*). Men for det første kan sådanne apostrofer der skaber variation i en opremsning også have andre funktioner, fx at henlede opmærksomheden på særlig vigtige personer i opremsningen eller at markere afsnit i teksten. For det andet har man i virkeligheden ikke forklaret ret meget ved at henvise til variationen. Der findes jo andre midler til at skabe variation end apostrofen, og det at der overhovedet forekommer den slags kataloger i den antikke litteratur tyder ikke på at dens oprindelige læsere fandt den slags uudholdeligt.

Den anden retning de traditionelle forklaringer på brugen af apostrofen har taget, fastholder den opfattelse at dens egentlige funktion er at vække patos. Så når Lucan bruger figuren så hyppigt, så skyldes det et af to: Enten er brugen af figuren blevet ren konvention for ham, og han bruger den så at sige uden at tænke over det. Figuren virker stadig patetisk, men effekten er ikke motiveret af handlingen i digtet. Lucan er med andre ord en dårlig digter der ikke økonomiserer med sine virkemidler. Eller også forsøger han bevidst at skabe et så patetisk epos som muligt. Af Aristoteles' tre former for retorisk effekt forkaster han *logos*'en og *ethos*'en og satser alt på ét bræt. Således betragtet bliver Lucans brug af apostrofen et udtryk for hans og hans periodes meget omtalte 'manierisme'. 'Manierisme' er jo oprindelig en betegnelse hentet fra kunsthistorien og bruges almindeligvis om perioden mellem renæssancen og barokken. Imidlertid har romanisten E. R. Curtius i sit berømte værk om *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) også bragt betegnelsen i anvendelse for litteraturens vedkommende, ikke som betegnelse for en bestemt periode, men som komplementarbegreb til begrebet 'klassik', dvs. som betegnelse for det at en digter i stedet for bare at sige det der skal siges med lige netop de ord det kræver, forsøger at overraske og chokere sine tilhørere ved at udtrykke sig

på en måde der afviger fra normen, fx ved overdreven brug af retoriske figurer. Fra Curtius har betegnelsen vundet indpas som betegnelse for den romerske litteratur i 1. årh. e. Kr. – ikke mindst i kraft af en lille bog af Erich Burck fra 1971 der bærer titlen *Vom römischen Manierismus*.

Men hvad skyldes manierismen så? Forklaringerne bevæger sig ad to veje som krydser hinanden, og som vi kan betegne som hhv. den politiske og den retoriske vej. Den politiske ser den romerske manierisme som en afspejling af periodens politisk-socialt forhold. Den koncentrerer sig om den litterære manierisme, men antager at der også kan tales om manierisme i den samtidige billedkunst. (Jeg har set ordet 'barok' anvendt om tidens kunst i fremstillinger af arkæologer og kunsthistorikere, men det er vist ikke ukontroversielt?) Der er for denne betragtning to grunde til at litteraturen udvikler sig som den gør. For det første betyder principatet at man ikke længere kan ytre sig frit om nogen ting. Så må man kompensere ved at gøre så meget mere ud af formen. Denne opfattelse stammer i sig selv fra antikken: Den kan i hvert fald føres tilbage til Tacitus' kritik af talekunstens udvikling i *Dialogus de oratoribus*. For det andet opfattes principatet som et tyranni der i sig selv sætter de mennesker der lever under det, under pres, et pres der ikke kun manifesterer sig i påtvungne selvmord og fortvølede oprør, men altså også i manierisme. Man hæfter sig ved Lucans usympatiske fremstilling af Cæsar og hans direkte udfald mod kejsermagten, og forklarer den hyldest til Nero han indleder sit digt med, som et udslag af ironi, hele hans digt skal opfattes som en Anti-Æneide i både tankegang og udformning, værkets uklassiske stil skal forstås som en indirekte protest mod kejserdømmet, osv. Denne fortolkning står i dag meget stærkt og jeg vil ikke direkte angribe den. Det ville også føre for vidt at diskutere den nærmere ved denne lejlighed, så lad mig bare nøjes med at påpege ét svagt punkt: dens ensidige opfattelse af principatet, det at den ser reaktioner på undertrykkelse i alle tidens frembringelser uanset hvordan de mennesker der har frembragt disse værker, på det givne tidspunkt har forholdt sig til kejseren. Men nok om det. Den vej mit projekt følger er snarere den anden, den retoriske.

Den retoriske vej har to udgangspunkter: et produktionsæstetisk og et receptionsæstetisk. Først det produktionsæstetiske: Hvor lærte de

romerske digtere at formulere sig? Det gjorde de i retorskolerne. Og hvad lærte de der? At deklamere, at holde øvelsestaler. Denne praksis er for tiden omkring Kr. f. veldokumenteret i Seneca den Ældres *controversiae* og *suasoriae*, dvs. øvelsestaler i hhv. retstalen (*genus iudicale*) og den politiske tale (*genus deliberativum*). Karakteristisk for disse øvelsestaler er at deres indhold er komplet ligegyldigt. De tjener udelukkende det formål at give anledning til at opøve evnen til at tale overbevisende, bl.a. ved hjælp af diverse retoriske figurer. Så Lucans retoriske stil, hans overdrevne brug af retoriske figurer, ikke mindst apostrofen, kan forklares som et produkt af hans uddannelse, ikke bare sådan at forstå at han har lært figurerne at kende, og lært at bruge dem, men også i den forstand at hele hans måde at tænke sproglig, litterær kommunikation på er blevet afgørende præget af uddannelsen i retorskolen.

Den retoriske vejs andet udgangspunkt er receptionsæstetisk. Hvordan formidlede en digter på Lucans tid sin poesi? Det gjorde han i vid udstrækning ved at lade sit værk recitere offentligt. Den praksis var blevet indført i Rom af historikeren Asinius Pollio i 1. årh. f. Kr. Klassiske digtere som Vergil og Horats har tilsyneladende kun benyttet sig af recitationer for mindre, private forsamlinger, hvis man da tør kalde Vergils recitation af sine værker for Augustus for en privat handling. Men fra og med Ovid ser det ud til at offentlige recitationer bliver almindelige. I hvert fald de efterfølgende digtere frem til midten af 2. årh. har distribueret deres værker på denne måde. Argumentet lyder nu: den hyppige forekomst af retoriske figurer og andre manierede træk i poesien fra og med Ovid og med Lucan som et højdepunkt skyldes digternes forsøg på at trænge igennem til og gøre indtryk på et stort publikum i skrap konkurrence med andre offentlige forlystelser som gladiatorlege og den slags.

Det er dette receptionsæstetiske eller kommunikationsteoretiske udgangspunkt der også er mit. Men det kræver modifikation på to punkter. For det første: Det antages at recitationsformens karakter af mundtlig fremstilling for et publikum er det der betinger litteraturens manierede præg. Men mundtlighed er et af de mest karakteristiske træk ved den antikke litteratur i det hele taget. Det vil ikke sige at den er talesprogspræget, men det vil sige at den

bærer præg af at være udformet med henblik på at blive læst højt, eller altså reciteret. Hele den arkaiske og klassiske græske poesi er enten opstået som mundtlig poesi, som de homeriske eposer, eller med henblik på fremførelse i en social sammenhæng, enten offentligt, som de attiske dramaer, eller privat, som den symposiastiske, lyrisk-elegiske digtning. Selv prosaværker der ikke som retstalen eller den politiske tale, er beregnet på offentlig fremførelse i en bestemt situation, tilpasser sig i vid udstrækning stilnormer der gælder for sådanne taler, eller snylter på andre typer af mundtlig talesituation, som fx Platons dialoger. Først i den hellenistisk-romerske periode opstår der poesi der ikke er skrevet med henblik på mundtlig fremførelse i en bestemt situation. Og selv den bibeholder mundtlige træk, man kan bare nævne det at den stadig er på vers, og fiktionen om at være indfældet i en bestemt kommunikativ situation (oplagt at nævne i vores sammenhæng: brugen af adressater i den i bred forstand lyriske poesi). Det sker i forbindelse med bibliotekets opståen. Apollonios var bibliotekar ved biblioteket i Alexandria, og Asinius Pollio fra før, der var den der indførte de offentlige recitationer i Rom, er for resten også manden bag grundlæggelsen af det første offentlige bibliotek i Rom. Det er også på den tid at romanen opstår og skolevæsnet får sin definitive boglige karakter. Det er med andre ord først i denne periode at skriftligheden triumferer over mundtligheden. Stadigvæk ikke i den forstand at prægnet af mundtlighed helt forsvinder, men dog i den forstand at det fra nu af virkeligt er noget sekundært, noget der tilføjes i en sekundær bearbejdningsproces. Dvs.: Vi kan måske forklare forskellen på Lucan og Vergil, herunder fordoblingen af antallet af apostrofer, med recitationer, men forskellen på Lucan og Homer, herunder tyvedoblingen af antallet af apostrofer, skal stadig forklares med overgangen fra mundtlighed til skiftlighed.

For det andet: Vi begyndte med at sige at apostrofen er en retorisk figur der vækker patos. Men så tilføjede vi at når digterne bruger den så virker det ikke altid velmotiveret udfra konteksten at der skal vækkes patos. Måske de bare bruger den for at skabe variation i udtrykket. Måske, men det er fristende at gå en helt anden vej. Hvis man anlægger en mimetisk eller narrativ betragtning, hvad er så karakteristisk for apostrofen? Hvordan kan man beskrive den som fremstillings- eller repræsentationsform? Hvilket forhold etablerer den mellem der taler, og det han taler om? Ja, apostrofen

er på en måde en mellemform mellem hvad man med Platon og Aristoteles kunne kalde den diegetiske og den dramatiske, eller moderne udtrykt mellem telling og showing. Når fortælleren griber til apostrofen, og fx tiltaler en af sine personer, så placerer han sig så at sige i niveau med denne, så transponerer han sig i en vis forstand fra det diegetiske niveau til det dramatiske: Han bliver populært sagt selv en del af sin fortælling. Omvendt, når en af personerne i fortællingen bruger apostrofen, og fx som i Senecas tragedier tiltaler sin hånd eller anden legemsdel eller sit sind, så træder han i en vis forstand ud af fortællingen og indtager fortællerens plads. I apostrofen sker der en dobbeltbevægelse mellem inderliggørelse og yderliggørelse: fortælleren træder ind i fortællingen, personerne i fortællingen giver udtryk for deres tanker og følelser ved at tiltale ting i deres omverden. Denne dobbelthed kan måske forklare at apostrofen viser sig at være knyttet til bestemte diskurstyper. Når en person 'tænker højt', så bruger han en apostrofe. Når fortælleren præsenterer læseren eller tilhøreren for en beskrivelse af et eller andet, så kan han gribe til apostrofen og dermed præsentere en detalje i det beskrevne som noget for hans egen bevidsthed helt nærværende. Endelige kan apostrofen have helt andre funktioner, som fx at markere afsnit i teksten, skift af fokus fra en ting til noget andet.

Rejsebrev fra Egypten: Litteraturen og verden

af Hanne Roer

Kl. 6.30 en fredag morgen i marts bliver vi afhentet på vores hotel i Cairo af Professor Ahmed Etman, klassisk filolog, litterat og skuespilforfatter. Vi skynder os ud i den ventende taxi, hvor jeg møder en litteraturprofessor med speciale i fransk litteratur. Vi skal nå toget kl. 7 fra Ramses Station for at nå til El Minia hvor vi skal til en konference om komparativ litteraturvidenskab. Vi når stationen i god tid til at beundre den ægyptiserende stil, palmerne og livet på stationen hvor alle mulige mennesker myldrer forbi, fra vestligt klædte mænd og kvinder over sortklædte stammekvinder og mænd i den hvide egyptiske kaftan til enkelte kvinder i burka, dvs. hel tilsløring. Doktor Amina - i Egypten bruger man titel og fornavn - køber ugens engelske Al-Ahram, fordi der er et bogtillæg jeg skal se.

Helt præcist er titlen på konferencen: The Future of Comparative Literature in the Light of Globalisation. Jeg er selv ph.d. i litteraturhistorie fra Århus Universitet, hvor den officielle oversættelse af instituttets navn til engelsk er Department of Comparative Literature. Det skyldes at en direkte oversættelse af "Litteraturhistorie" er meningsløs på engelsk og ikke, at man i Århus bekender sig til komparativ litteraturvidenskab. Snarere tværtimod idet faget netop hed sammenlignende litteraturvidenskab indtil studenteroprøret, der reformerede instituttet fra grunden og gav det det dengang politisk korrekte navn, litteraturhistorie, hvor litteraturen på ægte ideologikritisk vis underordnes historiens store bevægelser. Da ideologikritikken brød sammen og efterlod ansatte og studerende i en flerårig paralyse, var der navnet tilbage som et minde om de revolutionære dage, de glade tider hvor man havde en sag at kæmpe og skrive for. Et ubehageligt minde for med 1980'ernes dekonstruktion blev litteraternes fokus rettet mod den litterære tekst i dybdeborende enkeltanalyser. Historie og ideologi var blevet

lige så fjerne størrelser som den sammenlignende litteraturoidenskab.

I 1990'erne kom der en ny bølge fra USA, postcolonial studies hvor litteraturoidenskabens eurocentrisme blev beskudt fra forskellige sider og den amerikansk-europæiske kanon blev kritiseret og på nogle amerikanske universiteter erstattet af et nyt pensum, hvor indiske, asiatiske, arabiske forfattere dukkede op og på nogle universiteter helt erstattede de gamle europæiske klassikere. I Danmark bredte diskussionen sig også og gør det stadig men så vidt jeg kan se har post colonial studies først og fremmest bragt en række nye litteraturteoretikere, stjerner på den amerikanske universitetshimmel, med sig, uden at røkke ved den kanon som hersker på litteraturinstitutterne. Vi læser Joseph Conrads Heart of Darkness i diskussion med Edward Said og andre kostkoloniale teoretikere, men vi læser ikke mange afrikanske eller arabiske forfattere på landets litteraturinstitutter.

Eurocentrisme er dog ikke den eneste grund til denne konservatisme: den sproglige barriere er et andet og større problem. Nogle engelsksprogede forfattere fra den nye verden (Indien, Australien) er trængt igennem, men med det akademiske krav om kun at forske i litteratur på originalsproget forbliver en stor del af verdens litteratur fremmed for universitetslitteraterne. Og hermed tilbage til Egypten hvor det går op for mig, at jeg er den eneste udlænding på konferencen i El Minia. Foredragsholderne fra Cairo og El Minia taler dog alle udmærket engelsk, udover det sprog som de måtte være specialiseret i, og jeg får fyldige referater på engelsk af de andre foredrag. Jeg genkender navnene på de amerikanske stjerner i post colonial og gender studies, de dukker hyppigt op sammen med navne på kanoniserede forfattere som Sofokles, Thomas Mann og Bertolt Brecht i den ellers for mig uforståelige strøm af arabisk. Det navn jeg hyppigst kan skelne, er dog Naguib Mafouz, Egyptens mest kendte moderne forfatter og nobelprismodtager. Til dansk er bl.a. oversat Midaq - gyden, der skildrer det brogede liv i en lille gyde midt i Cairos basar.

Konferencen er den første litteraturkonference siden begyndelsen af 90'erne i El Minia. Byen er for tiden mest kendt for at være hjemsted for den egyptiske jihadbevægelse, der tog ansvaret for

nedskydningen af 58 tyske turister og 4 egyptiske guider ved Luxor i 1997 (hvad jeg opdagede lige inden min afrejse). Bevægelsen havde tilknytning til universitetet i El Minia hvor unge kvinder blev terroriseret til at klæde og opføre sig takkeligt. På turen gennem universitetsområdet ser jeg da også at alle kvinder er tilslørede eller bærer tørklæde (flertallet foretrækker den minimale udgave), men ellers kunne det være studerende i en hvilken som helst by: cowboybukser og sweaters dominerer billedet hos begge køn. Konferencen om den komparative litteraturvidenskabs fremtid er arrangeret af den lokale unge professor i litteratur og overværes af hans studerende. De virker som eksemplariske studerende, der lytter, skriver og stiller spørgsmål, som gjaldt det livet. Den iøvrigste og mest velformulerede (at dømme efter hendes gestik og reaktionerne på hendes indlæg) studine er den mest tilslørede, hvilket ikke er usædvanligt, fortæller mine egyptiske kolleger mig. Hun er den mest rabiante og afkræver sine professorer en arabisk litteraturkritik: ikke mere import fra USA, hvor de yngre lærere (som også her i DK) har været på lange studieophold. Professorerne giver hende ret i at der er et misforhold mellem på den ene side begejstringen for en ny identitetsskabende arabisk litteratur og dertil hørende litteraturvidenskab og på den anden side de amerikanske kritikeres altoverskyggende globale status.

Professorerne fortæller mig at problemet er, at der ikke har været nogen selvstændig arabisk litteraturkritik siden middelalderen, hvor den arabiske lyrik blomstrede. At middelalderen var den arabiske litteraturs højdepunkt, tror jeg dog ikke at de vover at insistere alt for kraftigt på over for de yderligtgående studerende, mest af alt af pædagogiske grunde, tænker jeg; der er ingen grund til at ødelægge begejstringen med en kedelig akademisk konstatering af at de sidste 6-7 århundreder har været en nedgangsperiode. Dette er blot mit indtryk, må jeg understrege, da jeg ikke helt forstod detaljerne i diskussionen. Nogle af de mere polemiske ville i øvrigt hævde at der har været en selvstændig arabisk kritik, ikke blot en import af vestlig litterære former og teori gennem de sidste 200 år. Om de formår at ændre billedet totalt ved jeg ikke, men sikkert er det at deres genlæsning af fx den egyptisk litteraturhistorie har

bragt nu med urette glemte navne på arabiske litteraturforskere frem i lyset.

Det vigtigste i debatten fik jeg fat i, gennem de engelske referater og mine samtaler med kollegerne i pauserne: spørgsmålet om hvorvidt den komparative litteraturvidenskab har en fremtid i globaliseringens tidsalder. Den komparative litteraturvidenskab hører det 19. årh. til; kritikere som Georg Brandes sammenlignede forskellige nationallitteraturer og forfatterskaber for at finde de enkelte forfatters og nationallitteraturernes inspirationskilder og udviklingsmønstre. I *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur* beskrev Brandes netop litteraturhistorien som en dialektik mellem reaktion (1700-tallets revolutionære bevægelser), modreaktion (kirke og stat finder hinanden igen i en orthodoxy) og endelig overvindelsen af reaktionen, en syntese af de fornyende kræfter i revolutionen og besindelsen i modreaktionen. I den sidste fase var det litteraturkritikerens rolle at sammenstemme disse modsatrettede kræfter. Brandes kritiserede den danske litteratur for at være fastspændt i en altfor lang modreaktion og immun over for de moderne tendenser i forskellige europæiske litteraturer.

Det kritiske perspektiv for de egyptiske nykomparativister som jeg mødte i El Minia, var på en måde det samme, nemlig at udvide forståelsen af hvad litteratur er ved at udvide litteraturhistorien, altså nedbryde den europæiske og amerikanske litteraturs monopol. Ved at kræve forfattere fra andre verdensdele indføjet i kanon bliver eurocentrismen hos vestlige kritikere tydelig. En indskrænkethed hos ophavsmændene til "Litteraturhistorien" tegner sig. Fx. kritiserer én af komparativisterne fra Cairo de tyske litteraturhistorikere der i midten af det 20. århundrede var med til at konstruere et sejlivet billede af den europæiske litteraturs historie. Især går hans kritik ud over Ernst Robert Curtius hvis *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* fra 1948 altid har været et af mine yndlingsværker. Curtius ville egentlig skrive om den latinske, skolastiske litteraturs indflydelse på Dantes *Guddommelige Komædie*, men opdagede at den latinske kultur gennemsyrrer europæisk litteratur frem til slutningen af 1700-tallet. Hans store bog er et repertorium af temaer fra den latinske kultur, og han viser hvordan de forvandles og omformes, sommetider til

næsten ukendelighed, gennem den europæiske litteraturhistorie, for slutteligt at miste deres kulturdefinerende status. En pointe hos Curtius er at der ikke findes nogen tysk litteratur før Goethe, en pointe rettet mod nazisternes forsøg på at konstruere en arisk kulturhistorie, hvilket jeg troede var ganske modigt. Min egyptiske kollega hævder at Curtius ikke var provokerende, faktisk var han den eneste af de store romanister der blev på sin professorpost i tyskland i nazitiden og under krigen. Det var ikke fordi nazisterne ikke forstod den implicitte kritik i hans bog, hævder komparativisten fra Cairo, men de accepterede ham fordi han var med til at cementere forestillingen om at den europæiske litteratur har udviklet sig i et eget forløb, isoleret fra og hævet over andre kulturer. Et argument der virker mere plausibelt når man befinder sig et sted uden for den europæiske universitetsverden.

I hvert fald er det først her i El Minia, blandt de begejstrede studerende og undervisere på universitetet og i samtalerne med kollegerne under gåturene langs med Nilen, at mit perspektiv bliver vendt op og ned. Mærkelig nok kommer mit eget foredrag på konferencen om Dante til at bekræfte min egyptiske kollegas kritik af Curtius, idet jeg taler om den radikale aristotelismes indflydelse på Dantes poetik og æstetik. Nogle af disse aristotelikere var arabere, Avicenna og Averroes, hvilket viser at den europæiske litteratur ikke hviler i sig selv eftersom arabisk filosofi og naturfilosofi har haft afgørende indflydelse på Dante. Og at Dante er en europæisk superklassiker, dvs. en klassiker som senere vestlige digtere har måttet definere sig i forhold til, er de fleste europæiske og amerikanske litteraturhistorikere enige om. Curtius nævner gerne de arabiske aristoteleskommentatorer som var en vigtig del af den latinske skolastik, og jeg må give min polemiske egyptiske ven ret i at Curtius derved kommer til at modbevise sin egen påstand om, at der findes en unik europæisk litteratur funderet på den latinske litteratur og dens transformationer. Den latinske litteratur udvikler sig i middelalderen ikke i ophøjet isolation men i stadig kontakt med den arabiske kultur og litteratur. Dette gælder i øvrigt også den provencalske troubadourlyrik som med sin påfaldende dyrkelse af den uopnåelige kvinde, poesien og vinen meget vel kan være inspireret af middelalderlig arabisk lyrik, der om noget priste vinen

og de sortøjede piger som iflg. Koranen vil fryde den troende i Paradisets have. Det er dog en teori som man dog ikke har kunnet finde konkrete beviser på, såsom belæg for kendskab til arabisk hos nogle af de provencalske digtere, men sandsynligt i betragtning af den tætte forbindelse mellem arabisk og europæisk filosofi og naturvidenskab i middelalderen.

Når den sammenlignende litteraturvidenskab blev upopulær skyldtes det bl.a. at man sammenlignede nationallitteraturer, med det formål at bestemme nationallitteraturernes særtræk. For de kritikere som stadig bekendte sig til den nationalromantiske tro på at den nationale litteratur udtrykker et folks karakter, blev den sammenlignende litteraturvidenskab dermed en vej til at definere nationens egenart. Dette potentielt chauvinistiske program er der næppe nogen der bekender sig til i dag, men troen på at identitet kan og skal findes i litteraturen er en sejlivet romantisk myte. Jeg har på tidligere konferencer hørt amerikanske litterater insistere på at den vestlige litteraturs monopol på universiteterne og i kulturen så at sige gør kvinder, indvandrere, homoseksuelle og andre undertrykte usynlige, som var det litteraturen der frem for alt skulle give disse marginaliserede grupper identitet. Det forekom mig dengang at være et akademisk synspunkt, endda et opportunistisk synspunkt der smuttede uden om mere farlige politiske krav om lige løn, rettigheder, uddannelse osv. Kort sagt at litteraterne hang fast ved et i øvrigt forladt romantisk syn på litteraturen som identitetsgivende for derved at konsolidere deres egen status, uden at få beskidte hænder. I El Minia var det derimod klart at litteraturprofessorerne var drevet af et ønske om at give den egyptiske litteratur en plads i litteraturhistorien for derved at styrke den nationale stolthed.

For de mest kritiske var det et spørgsmål om at revidere den opfattelse at den arabiske litteratur bygger videre på den græsk-romerske og/eller at der ikke har været nogen selvstændig arabisk litteratur siden middelalderen (da fx den moderne arabiske roman er overtagelsen af en europæisk kunstform). Kritikeren af Curtius, Prof. Magdi Youssef, hævder således at der er en arabisk dramatisk tradition som udelukkende er blevet overset pga. akademikernes eurocentrisme. Prof. Etman, den klassiske filolog og forfatter til

flere dramaer (heraf nogle oversat til fransk og engelsk), holder derimod på at teatret er en græsk kunstform, og at kendskabet til den græsk-romerske tradition og dens europæiske videreudvikling er nødvendig for at kunne etablere en arabisk teatertradition. At litteratur er identitetsgivende er altså også her en skjult forudsætning, selvom de alle tager afstand til det 19. århundredes komparativisme og dens mere eller mindre implicitte chauvinisme. At dømme efter iveren hos såvel lærere som studerende er det ikke et akademisk spørgsmål, men noget der virkelig betyder noget for dem. Spørgsmålet er så om de, som så mange vestlige akademikere, er spærret inde bag universitetsinstitutternes trygge mure, eller om deres krav har noget at gøre med det moderne Egypten som helhed. Det kan jeg ikke afgøre men jeg kan se at de tilhører en privilegeret klasse, og at de med deres langvarige udlandsophold har en kritisk og intellektuel distance til flertallet. Ikke desto mindre er det et bevis på deres idealisme at de er vendt tilbage til Egypten, for flere af deltagerne i konferencen har haft gode stillinger i fx Tyskland og Grækenland.

Flertallet af de 60 millioner egyptere lever på et eksistensminimum, eller derunder, en kendsgerning som udspilles for vores øjne da vi på konferencens udflugtstur kører gennem en række landsbyer. Vi kører til landsbyen Bahanasa, det gamle Oxyrrhincus, det sted hvor der er fundet mange papyrusruller eller stumper, dér hvor den beboede verden går over i ørkenen. Landsbyerne tættest ved El Minia og dermed Nilen ser ud til at være om ikke velstående, så dog antagelige og egnede til menneskelig beboelse (at der er meget beskidt og en vrimmel af geder alle vegne synes ikke at genere egypterne, og det forekommer overalt, selv midt i Cairo). Men jo tættere vi kommer til ørkenen på vores udflugtstur, jo mere beskidt og fattigt bliver der, små børn sidder overalt på den bare jord tværet ind i jord og hvad der er værre. I det mørke sand har man fundet talrige papyrusruller i lerkrukker, eller rettere bønderne har. De egyptiske bønder er berømte for at rive rullerne (det gælder dog ikke stumperne fra Oxyrrhincus men fra andre steder i Egypten) i stykker for at få tjene så meget som muligt på dem. Hvis man lever på sultegrænsen er det et forståeligt forhold til litteratur. Man kan kun håbe at de idealistiske egyptiske intellektuelle, uanset fag, måtte

kunne gøre noget for at ændre på tingenes tilsyneladende håbløse tilstand. For litteraten er kritikken den eneste, langsommelige vej.