

ΑΓΟΡΑ

Fagblad for Klassisk Arkæologi og Klassisk Filologi



Opgaver

Figurdekorede loftskassetter i Grækenland og Lilleasien i 4.-2. årh. f.Kr.2
af Birgitte Prahl

Generelt

Den længste vinter.....32
af Linda Nørgaard

Om fortidens fremtid – red. af Brian Andreasen
- Forsvarstaler for det klassiske34
af Erik Kristensen

Hvor myto-logisk! Forslag til mytelæsninger 2: Den blinde seer og det dunkle orakel.....36
af Chresteria Jakobsen

Om fascismen, Rom, “historiske” film og latin39
af Giuseppe Torresin

AGOPA - Klassisk Arkæologi og Afd. for Klassisk Filologi, Aarhus Universitet.
Red.: Klassisk Filologi, Nordre Ringgade, bygning 415, 8000 Århus C.
Tlf.: 89426406
E-mail: agora@hum.au.dk

Redaktion: Jesper Jensen - klajj@hum.au.dk, Anne Chresteria Jakobsen - Chresteria@Chresteria.dk, Anne Mette B. Hansen - NIBH@mail.tele.dk, Rasmus Gottschalck - oldrg@hum.au.dk, Giuseppe Torresin - Torresin@oncable.dk, Thomas Hverring (Redaktør) - th2v@hotmail.com, Erik Kristensen - homera@image.dk, Søren Sørensen - 5347190m001@stofanet.dk.

Tryk: Det Humanistiske Fakultets Trykkeri

ISSN 0106-2913

Redaktionelt Forord

Velkommen til det første nummer af AGORA i 2004.

Den første artikel er skrevet af *Birgitte Prahl* fra Institut for Klassisk Arkæologi. Der er tale om et utrolig spændende og alt for underbelyst emne, der i denne artikel behandles yderst kompetent, nemlig bygningernes »figurdekorerede loftkassetter«. Birgitte Prahl beskriver og fortolker indgående ikonografien for udsmykningen af syv bygningers loftkassetter, der i tid spænder fra 4. århundrede til hellenistisk tid. Artiklens konklusioner er nyskabende og yderst relevant for alle, der arbejder med græsk skulptur.

Som noget nyt har AGORA modtaget et interview af *Linda Nørgaard* med den græske udvekslingsstuderende *Eleni Koutsopoulou*, der nu er vendt tilbage til Athens Universitet.

Herefter følger en boganmeldelse af *Erik Kristensen* af bogen »Om fortidens fremtid«, der er redigeret af Brian Andreasen. Bogen er udsprunget af debatten om den nye gymnasiereform, men den har samtidig et bredere sigte.

Chresteria Jakobsen fortsætter sin artikelserie om læsninger af græske myter. Denne gang om seerens rolle i de græske myter.

AGORAs flittigste bidragsyder *Giuseppe Torresin* har denne gang valgt at lade AGORAs læsere vente i spænding med fortsættelsen på sin artikelserie *Mythos og logos* og har i stedet valgt at bidrage med en artikel om opfattelsen af Rom under fascismen i artiklen »Om fascismen, Rom, »historiske« film og latin«. Heri undersøger Giuseppe Torresin især Roms betydning og de mange henvisninger til Rom i Italien i førfascistisk og fascistisk tid, og han belyser derved baggrunden for fascismens indtog i Italien.

Desuden vil en brugerbetaling af porto blive genindført fra og med AGORA 3-04. Eftersom AGORA atter er blevet et stabilt tidsskrift og portoen er steget, har vi altså set os nødsaget til at genindføre denne brugerbetaling. Et brev med de nødvendige oplysninger vil blive sendt med næste udgave af AGORA.

Godt nytår
Redaktionen

Opgaver

FIGURDEKOREDE LOFTSKASSETTER I GRÆKENLAND OG LILLEASIEN I 4.-2. ÅRH. F.KR.

af Birgitte Prahl

1. Problemformulering

Opgaven omhandler figurerede loftskassetter i Grækenland og Lilleasien i 4.-2. årh. f.Kr.

Jeg ønsker at undersøge loftskassetternes ikonografi. Hvad er det for nogle motiver der er gengivet og hvordan kan de tolkes? Ydermere vil jeg diskutere, i hvilket omfang loftskassetternes ikonografi korresponderer med eller indgår i bygningens øvrige skulpturprogram, samt tolkningen heraf.

2. Indledning

Jeg har i denne opgave valgt at undersøge ikonografi i græske figurerede, skulpturerede loftskassetter. Dette er et område, der normalt ikke er så stor fokus på, da fragmenterne ofte er sparsomme, men også, tror jeg, fordi kassetterne ofte ikke har været til at se direkte for beskueren, og dermed ofte bliver betragtet som en del af loftskonstruktionen fremfor en skulpturgruppe i sig selv. Overgangen fra skulpturerede kassetter i modsætning til kassetter med florale motiver, sker i begyndelsen af 4. årh. f.Kr. og fortsætter i hellenistisk tid. Det er vigtigt at pointere, at dette skift i udsmykningen ikke er konsekvent, men at de to former for udsmykningen ses sideløbende. Ikonografisk er loftskassetterne spændende og vigtige, da de ofte refererer til det øvrige skulpturprogram på templer eller gravmæler eller til kulten på den pågældende lokalitet, og bidrager dermed til forståelsen af bygningens overordnede budskab. Der er fundet figurerede loftskassetter i templer og gravmæler så geografisk spredt som i Epidauros, på Samothrake og i Sydrusland, men langt størstedelen kendes fra Lilleasiens vestkyst.¹

Jeg har bygget denne opgave op, således at lokaliteterne præsenteres kronologisk. Det er mest hensigtsmæssigt, idet udviklingsforløbet i ikonografien dermed bliver mere overskueligt. Derfor starter jeg med et afsnit om bemalede loftskassetter i begyndelsen af 4. årh. f.Kr. fra Epidauros og Xanthos. Der er også arkæologiske levn fra en kasette med et bemalet figurmotiv fra en sydrussisk gravtumulus, som dog ikke bliver gennemgået i dette afsnit, idet jeg har valgt de to vigtigste lokaliteter ud. Derefter præsenteres figurerede kasetterrelieffer fra 4. årh. f.Kr. og endeligt undersøges de kasetterrelieffer, der tilhører hellenistisk tid, med begyndelse sidst i 4. årh. f.Kr. I samtlige afsnit vil jeg i en stilistisk sammenligning benytte anden reliefskulptur fra bygningsudsmykningen så som metoper, frise og gavlskulptur, med henblik på bestemmelse af motiv og datering. I et afsluttende afsnit vil jeg komme ind på de virkemidler og de betingelser, kassetterne har været underlagt, da dette er vigtigt for forståelsen af denne materialegruppes betydning.

Til sidst et par praktiske ting til læsningen af denne opgave:

- 1) I mine beskrivelser af kasetterreliefferne går jeg altid ud fra beskuerens synsvinkel, således at der i udtrykket "til venstre i billedet" refereres til læserens venstre.

2) Planchehenvisning markeres med (). Der vises ikke plancher af alle bevarede kasettefragmenter, blot dem jeg behandler i teksten. Hvis der blot henvises i fodnoterne til en planche i en bog, jeg i øvrigt ikke har brugt i opgaven, findes alle oplysninger om bogen her og ikke i bibliografien.

2.1. Konstruktion og arrangement

Loftudsmykning med kassetter finder man i antikken i Grækenland i forbindelse med bygninger som templer og gravmæler. De kan være placeret alle steder i bygningen, hvor der er loft – pronaos, cella, opisthodom samt i peristylet. Kassetterne har enten været i træ eller sten, herunder marmor. De består af to dele, en ramme og et låg, som ofte var dekoreret ved bemaling eller udhugget i relief. Rammen er bygget op som en omvendt pyramide, ofte med to til tre »lag«. På selve kasettelåget, *kalúmmata* eller *choinikídes*, som er placeret i bunden af pyramiden, sidder hoveddekorationen. De fleste stenkassetter fra 5. og tidl. 4. årh. f.Kr. har været udhugget fra en enkelt blok, som det er tilfældet med Nereidemonumentet i Xanthos, senere bliver det mere almindeligt at låget laves separat og fastsættes med bronzedyvler. Der er fundet huller til dyvler på kasettelågene fra bl.a. Propylon på Samothrake. Kassetterne har ikke nogen bærende funktion i loftskonstruktionen, men hviler på tværbjælker – *selides* – som støtter kasetterammerne.²

Kassetterne kan også arrangeres på forskellig måde. I 5. og tidl. 4. årh. f.Kr. er det almindeligt med mange små kassetter i rummet mellem to tværbjælker. Dette ses bl.a. i Hephaistaion og Erectheion i Athen.³ I andre bygninger har det været mest hensigtsmæssigt at arrangere kassetterne i par, således at to mindre kassetter er udhugget i samme blok. Disse dobbeltkassetter ses anvendt i fx Nereide- monumentet i Xanthos og Propylon på Samothrake. Fra midten af 4. årh. f.Kr. begynder man at se større kassetter, der fylder én kasette pr. intercolumnia i peristylet, som i mausolæet i Halikarnassos, Athenatemplet i Priene og mausolæet i Belevi, hvor også figurdekorerede scener optræder i kasettelåget. En kombination af store og små kassetter ser ud til at have været tilfældet i Hieron på Samothrake.⁴

2.2. Dekoration

De første loftskassetter kendes fra sidst i 6. årh. f.Kr. i Syditalien, hvor der i det græske Athenatempel i Pæstum er fundet rester af stjerner og rosetter i relief tilhørende kasettelåg. Inspirationen hertil stammer formodentligt fra Ionien og de ioniske håndværkere, der opholdte sig i Syditalien, selvom der ikke er noget arkæologisk levn af loftskassetter i den Ioniske del af Lilleasien på dette tidspunkt. I 5. årh. f.Kr. var det almindeligt, at kasettelågets udsmykning og dekorationen på rammen blev malet på og ikke udhugget i relief. Eksempler på dette er hovedsagligt fundet i Attika og Athen. Her var det udelukkende geometriske og florale motiver, rosetter, palmetter og lotus, der blev gengivet, som det fx findes på de bemalede Parthenonkassetter, der er dekorerede med et lotus-/palmettemotiv. Men reliefudhugget dekoration var stadig at finde, som fx i kassetterne i nordhallen i Erechtheiontemplet i Athen. Denne tradition kulminerer i kasetteudsmykningen i tholos i Epidauros, hvor arkæologiske levn vidner om overdådige floralmotiver og guldbelagte stjerner i højt relief på blå baggrund.

I 4. årh. f.Kr. sker der en forandring i dekorationsmønsteret. Således begynder der, sideløbende med floralmotiverne, også at dukke firgurfremstillinger op. De første bemalede eksempler, Nereidemonumentet i Xanthos og Asklepiostemplet i Epidauros, gengiver ansigter på kasettelåget.⁵ Den første figurdekorerede kasetteudsmykning udhugget i relief kendes fra mausolæet i

Halikarnassos fra midten af 4. årh. f.Kr. Her bruges kasettelåget for første gang som et rum for narrativ figurudsmykning. Dette fænomen fortsætter i den hellenistiske periode. Til decorationen hører også bemaling af de reliefudhuggede kassetter.

Den omgivende ramme har også været dekoreret med en ovolo-profil. Ornamenteringen bestod af kymation, æggestav og astragal, der var bemalet eller udhugget.⁶

3. Bemalede figurdekorerede loftskassetter i 4. årh. f.Kr.

Først fra begyndelsen af 4. årh. f.Kr. er der tegn på forandring i udsmykningen af kasettelågene, idet de første figurdecorationer dukker op. Dette sker i første omgang i Xanthos i Lykien, hvorfra der er arkæologiske levn og i Epidauros på Peloponnes, hvorefter skriftlige kilder beretter om samme fænomen.

3.1. Nereidemonumentet i Xanthos

Fra Nereidemonumentet i Xanthos er der fundet en enkelt bemalet marmorblok, som man mener stammer fra bygningens kasetteloft. Blokken befinder sig i dag på *British Museum*, London.⁷ Kasetteblokken er speciel, idet den er det første eksemplar, der er fundet på et kasettelåg, med en bemalet figurdecoration (1). Ydermere er den blevet forbundet med maleren Pausias, som Plinius nævner som den første, der malede kasettelåg.⁸ Pausias dateres til første halvdel af 4. årh. f.Kr. på samme tid som monumentets opførelse. Motivet i dette kasettelåg består af et kvindeansigt vendt i ¾ profil. Man kan lige akkurat se omridset af hendes ansigt og et lille stykke af halsen. Øjenbrynene er også synlige, og næseryggen samt konturerne omkring højre øje er tegnet med en dobbeltlinie. Munden er lille og især kurven på den øverste læbe er meget svungen.⁹ På hovedet bærer hun en »sákkos« bestående af flere bånd, der er viklet om hovedet. Denne form for hovedbeklædning ses i græsk vasemaleri fra slutningen af 6. årh. f.Kr. og i skulptur fra 5. årh. f.Kr. Kvindens hovedrejning, ¾ profil, ses først i græsk vasemaleri fra midt 4. årh. f.Kr.¹⁰ Det er vanskeligt at finde et tilstrækkeligt sammenligningsgrundlag, motivisk og stilistisk, til at datere dette bemalede hovede til Pausias' tid og Nereidemonumentets opførelse. Kvindehovedet ser ud til at være det første arkæologiske levn vi har af figurdekorerede loftskassetter, som begynder at vise sig i 4. årh. f. Kr. Udsmykningen fra de øvrige kasettefragmenter fra lokaliteten har bestået af floralmotiver.

3.2. Asklepieion i Epidauros

Der findes ingen arkæologiske levn af de figurdekorerede kassetter, der antageligt skulle have udsmykket loftet i Asklepiostemplet i Epidauros fra o. 370'erne f.Kr. Alligevel ved vi en hel del om ikonografi og udformning af netop disse kassetter fra templets byggeindskrifter og antikke kilder. Der eksisterer en velbevaret stele med byggeindskrifter fra templets opførelse, der i dag befinder sig i Museet i Epidauros. Inskriftstelens afsnit A I og B II beskriver, at kassetterne i loftet havde masker (*prósopa*), og at Antilochos malede dem.¹¹ Det er altså på baggrund af disse oplysninger muligt at danne sig et billede af udsmykningen af templets loftskassetter.

Loftskassetterne har været udført i træ.¹² Selve kasettelåget har været bemalet eller betrukket med bladguld. Nogle af kassetterne har antageligt båret rosetter og stjerner, mens andre har været udsmykket med figurer i form af menneskelige ansigter.¹³ Disse ansigter er ofte blevet tolket som personificeringer af planeterne, men dette motiv kendes tidligst fra begyndelsen af 3. årh. f.Kr. Det er derfor uklart, hvad den egentlige udsmykning har bestået i, og hvordan den skal tolkes.¹⁴

Det er imidlertid muligt at slå fast, at de to tidligste eksempler på figurdekorerede loftskassetter var bemalede og gengiver ansigter. Dette motiv fortsætter også længere ned i 4. årh. f.Kr. i de reliefdekorerede loftskassetter. Der er imidlertid ikke tale om, at figurudsmykningen overtager den florale udsmykning, men den gengives sideløbende med den ældre tradition.

4. Kassetter i 4. årh. f.Kr.

Der er som tidligere nævnt ingen beviser i det arkæologiske materiale på figurdekorerede loftskassetter på hverken Nereidemonumentet eller Asklepieion i Epidauros. Det første sikre bevis for et sådant fænomen kan man derimod finde i mausolæet i Halikarnassos og Propylon på Samothrake. mausolæet er ydermere det første eksempel på figurdekorerede loftskassetter, som er bevaret fra 4. årh. f.Kr.

4.1. Mausolæet i Halikarnassos

Mausolæet i Halikarnassos på Lilleasiens vestkyst tilhørte den kariske hersker Mausolos (377-353 f.Kr.) og hans søster Artemisia (død 351 f.Kr.). Byggeriet er formodentligt påbegyndt allerede i hans levetid ca. 360 f.Kr. og spænder over et par årtier til ca. 340 f.Kr.¹⁵ Der blev i 1857 af C.T. Newton fundet ti relieffragmenter i lysegrå marmor indsat i en ca. 5 cm. høj ramme. Fragmenterne befinder sig nu i *British Museum*, London, sammen med en stor del af den øvrige skulptur fra lokaliteten. Disse relieffer har med stor sandsynlighed tilhørt udsmykningen af mausolæets kasetteloft.¹⁶

Kristian Jeppesen, som i 1966 påbegyndte en genudgravning af mausolæet, har i sin *Forschungsbericht 1997* i *Proceedings of the Danish Institute at Athens II* rekonstrueret en plan over kasetteloftet i mausolæets kollonade, hvis bredde varierede med 3,00 m. på nord- og sydsiden (front + bagside) og 2,88 m. i øst og vest (hver langside) samt i front og bagtil ved hjørnerne (2). Herudfra er det muligt at rekonstruere kvadratiske loftkassetter i varierende størrelser fra 0,35x0,35 m. (hjørnekassettedækpladerne) over 0,53x0,53 m. i siderne, til de 0,65x0,65 m. store kasetteplader i front og bagtil.¹⁷

Relieffragmenterne er fundet udenfor mausolæets nordlige peribolos-mur under et moderne hus (3).¹⁸ Størrelsen af reliefferne samt fundstedet indikerer, at de kunne stamme fra de store loftskassetter i nordkollonaden. Et større fragment har et bevaret billedfelt på ca. 58 cm. i længden.¹⁹ Ellers er de bevarede fragmenter generelt ikke særligt store med en fladestørrelse på typisk ca. 0,25x0,25 m. På langt den overvejende del er dele af den markerede standlinie med rester af én eller flere fødder og ben bevaret. På to af stykkerne er resterne af drapperiet bevaret. Det øverste højre hjørne af et andet kasettelåg er bevaret med blot et lille stykke relief tilbage, hvis motiv er svært at identificere som en hånd, der griber fat om en lanse, sådan som A.H. Smith i sin *A Catalogue of Sculpture* gjorde.²⁰ Og endelig er det muligt på det sidste stykke at se en flig af en buet kant, evt. fra et skjold, som strækker sig over 15 cm.²¹ Hvorvidt enkelte af disse fragmenter oprindeligt har tilhørt det samme fragment er endnu uvist, men muligheden vil blive taget i betragtning i det følgende.

I analysen af ikonografien i denne gruppe af kassettedækplader tager jeg udgangspunkt i det bedst bevarede fragment (4), da det, som nævnt ovenfor, er det største fragment, og da der derfor er større mulighed for at fortolke motivet. Her er det meste af standlinien undtagen venstre hjørne bevaret. Man kan se underbenene af en oprejst mand i højre side af billedfeltet, som bevæger sig mod venstre, hvor et venstre ben fra en siddende mand kan genkendes. Han hviler sin ene fod på en sten eller klippe. Der er overlappning mellem den ståendes og den siddendes ben, og de to figurer må formodes at være i en eller anden form for interaktion.

Dette motiv med en oprejst og en siddende mand forekommer flere steder i græsk skulpturs ikonografi. Motivet ses ofte i sammenhæng med en slagscene eller andre dramatiske scener, hvor den oprejste er overlegen i forhold til den faldne/siddende, fx som på det såkaldte Albani-gravrelief eller mausolæets egen amazonomakifrise.²² Motivet ses også i forbindelse med gengivelse af myter og heltesagn, som ofte dekorerer andre afgrænsede felter som fx metoper. Således ses lignende kompositioner i Metope IV fra Athenæernes skatkammer i Delfi samt Nordmetope II fra Hefaistaion på Athens agora, hvor Theseus i begge tilfælde er i færd med at slå tyven Skiron ihjel (5-6).²³ Tanckes rekonstruktion af denne kasette lægger sig op ad Hefaistaion-metopen,²⁴ hvor begge Theseus' arme er i kontakt med modstanderen og skubber ham bagud. Man kunne også forestille sig, at fragmentet, som Smith så som en hånd, oprindeligt tilhørte denne kasette, og at Theseus dermed havde en lanse eller et sværd hævet over hovedet, parat til at gennembore Skiron.

Hvis man accepterer fortolkningen af dette loftskassetterelief, må man, som Tancke rigtigt pointerer, inddrage de øvrige fragmenter i denne betragtning.²⁵ Her er det resterende materiale for sparsomt til at kunne udlede nogen sikker konklusion, men de to fragmenter med rester af drapperi kan, hvis man ser på karakteren af drapperiet, udlægges som amazoner (7-8). I sammenligning med podiumfrisens amazoner på mausolæet, er der stor lighed i drapperiet. De bærer typisk chitoniskoi, som er hægtet fast over den ene eller begge skuldre og holdt på plads af et tyndt bælte om livet, hvor tynde folder i drapperiet »stråler« opefter og nedefter. Dette bælte ses også på fragment (8), hvor enkelte af folderne endnu er bevaret. Disse er ikke så dybt udhugget som på frisen, og dermed ikke så dramatiske i deres udtryk.²⁶

Det var ikke blot Theseus men også den doriske helt Herakles, der ifølge myten kæmpede imod amazonerne. Hvis Herakles har været en del af loftskassetternes ikonografi, kunne fragmentet med den øverste del af et skjold evt. indgå som en del af hans arbejder, da Theseus sjældent er afbilledet med skjold.²⁷ Det er Herakles til gengæld ved flere lejligheder, heriblandt i sin kamp mod Kyknos.²⁸ Kristian Jeppesen fremfører i sin artikel »Zur Gründung und Baugeschichte des Mausolleions von Halikarnassos«, at Theseus netop i samspil med Herakles spiller en stor rolle og går igen som et tema i mange af mausolæets arkitektoniske udsmykninger – således også i loftskassetterne.²⁹ Denne konstellation er ikke fremmed, og ses i metopeudsmykningen både i det tidligere nævnte Hefaistaion ved Athens Agora og Athenæernes skatkammer i Delfi.

At den iøvrigt rigt dekorerede og græsk værdiladede mausolæumsudsmykning også omfatter propagandistiske symboler, Theseus og Herakles, for Mausolos i detaljer som fx loftskassetternes udsmykning, lyder ikke usandsynligt. På den anden side mener jeg, at vi bør holde os til det arkæologiske materiale (loftskasettefragmenterne), som pga. dens bevaringstilstand ikke direkte afslører en forbindelse med Theseus og Herakles. K. Tancke og K. Jeppesens fortolkninger, som udlagt ovenfor, er derfor for mig at se meget at udlede af de sparsomme fragmenter, som vi har til rådighed fra loftskassettedekorationen. Jeg er enig i, at fragmenterne, der gengiver underben og fødder i varierende stillinger, kan tolkes som en aktivitet i form af dramatik/kamp. Benene bærer ikke klæder, men er bare, som det almindeligvis er gengivet hos grækere. Min pointe er, at motivet snarere ud fra det materiale, der står til rådighed, kan tolkes som en kamp mellem grækere og amazoner – en amazonomaki – uden nogle specifikke personligheder. Dette motiv er, som bekendt, et dekorationsselemt, der ikke er fremmed for udsmykningen på mausolæet.

Uanset hvilke af de to fortolkninger man vælger, er det et græsk motiv. Men hvorfor dette græske motiv på et karisk gravmonument? Vi ved, at Mausolos var inspireret og fascineret af den græske kunst og hellenske kultur. Dette afspejles ikke mindst i valget af de græske billedehuggere, som

stod for den skulpturelle udsmykning,³⁰ men også den græske ikonografi, som afspejler græske myter som amazono- og kentaumaki. Måske ønskede Mausolos denne udsmykning, med græske referencer bl.a. i udsmykningen af loftskassetterne, af sit gravmæle for at vise sig som en mand med format af international karakter og med forbindelser til det græske fastland, ligesåvel som han viste sig som en lokal patriot, med fritstående kolossal skulpturer af det hekatomnidiske dynasti, som Waywell placerede på podiet mellem søjlerne.³¹ De græske heroer, Theseus og Herakles, var ikke blot forbilleder for Mausolos. Han ville muligvis ved udsmykningen gøre opmærksom på sig selv, som en karisk pendent til disse helte.³²

4.2. Propylon på Samothrake

P.W. Lehmann og D. Spittle publicerede i 1982 i bindet *Samothrace – the Temenos* de fundne fragmenter af kasetteloftspladerne, der stammer fra propylonbygningen på Samothrake, efter i 1949-50 at have genudgravet området. Bygningen markerer indgangen til den såkaldte *témenos*, der udgør en del af den hellenistiske monumentalisering af helligdommen for »De store Guddomme« på øen, og dateres til ca. 350-340 f.Kr.³³ Der er fundet i alt syv fragmenter, hvoraf tre befinder sig på *Kunsthistorisches Museum* i Wien, og de resterende fire i Museet på Samothrake.³⁴ Alle fragmenter, undtagen ét, er fundet på forskellige lokaliteter i umiddelbar nærhed af temenosområdet i helligdommen (9).³⁵ Ud fra en række fragmenter fra selve kassetterne har det været muligt for Lehmann og Spittle at rekonstruere tre forskellige størrelser loftskassetter og kasettedækplader.³⁶ De to mindste størrelser er kvadratiske, hvorimod de største kassetter antageligt har været rektangulære. De figurdekorerede fragmenter, der er fundet, kan alle pga. deres størrelse tilskrives den mindste type kassetter. Dette giver Lehmann og Spittle anledning til at antage, at kun de små kassetter har været figurdekoreret.³⁷ Man kan ikke alene af den grund udelukke forekomsten af figurscener i de store kassetter, men motiverne taget i betragtning ville det være voldsomt med blot ét hoved i et felt af den størrelse, omvendt ville det være temmelig absurd at begynde at gætte på andre mere komplicerede motiver. I forlængelse af dette foreslår Lehmann og Spittle, at disse kassetter således har været dekoreret med florale motiver. Denne kombination af floral- og figurdekorationer er ikke usædvanlig og kendes både fra Nereidemonumentet i Xanthos og Asklepieion i Epidauros.³⁸

Fem af de syv fragmenter viser kvinde- og mandehoveder i profil, $\frac{3}{4}$ profil eller frontalt.³⁹ De er ikke fuldstændig ens, men varierer i fx alder og frisurer. Det er dog på trods af dette muligt at identificere en fælles stil. Det mest gennemgribende træk er de dybtliggende øjne og den lille mund med fint modellerede læber. Også en regulær lige næse og de fremhævede kindben er fælles træk for disse hoveder. Disse stilistiske træk er især blevet tilskrevet den græske billedhugger Skopas, der virkede i perioden omkring midten af 4. årh. f.Kr. Især mande- og kvindehovedet (10-11) er det meningsfuldt at sammenligne med en række hoveder, der stammer fra Athena Alea templet i Tegea, som netop tilskrives Skopas (12). Specielt mandehovedet (10) repræsenterer den samme unge mandstype, en herotype, som vi ser hos de »skopæiske« hoveder, med kort krøllet hår, dybtliggende øjne og kødfulde brede kindben. Også kvindehovedet bærer de samme træk, blot er hendes hår skrabt løst tilbage og samlet i nakken. Begge disse hoveder ses i $\frac{3}{4}$ profil. Et par af hovederne fra Tegea er blevet fortolket som Herakles og Telephos.⁴⁰ Det er ikke muligt på samme måde at identificere hovederne fra Samothrake, da de ikke bærer nogen form for attributter, der kan tilskrive dem en bestemt person, men man kan konstatere, at typen er den samme. Denne type kan også observeres på både gravsteler og votivrelieffer fra midt 4. årh. f.Kr.⁴¹

En anden ung mandstype ses i profil (13). Hans kraftige hår falder i bløde lokker fra toppen af hovedet til kæbeniveau. Han har en spids næse samt kødfyldte kinder. Lehmann så disse distinkte træk som stammende fra et portræt og fastslår i bogen »*Skopas at Samothrace*«, at denne gengivelse har fælles træk med navnlig ét tidligt portræt af den makedonske hersker Alexander den Store (14).⁴² Der er naturligvis visse lighedspunkter – de dybtliggende øjne og også det lidt viltre hår, men der er imidlertid væsentlige afvigelser i gengivelsen af munden, pande-næseforløbet og kindbenet, som jeg ikke mener stemmer overens med Alexanderportrættet i Athen. Munden på portrættet har et mere nedadgående forløb og læberne er mere fyldige end på kasetterelieffet, som heller ikke har den samme fremtrædende pandevulst, som ses på Alexanderportrættet. Endeligt er den øverste del af kindbenet på relieffet mere kødfyldt end på portrættet og hvælver næsten helt op til underkanten af øjet. Jeg mener derfor, at der ud fra en stilistisk betragtning ikke er belæg for en tolkning af dette relief som et Alexanderportræt, på trods af ovennævnte ligheder.

Endeligt er der relieffet af en skægget mand *en face* (15). Også han har bløde fyldige hårlokke, der når ned til fuldskæggets begyndelse. Han har en lille mund med fyldige læber og brede lave øjenbryn, der giver ham karakter af myndighed og alvor. I øvrigt besidder han de samme gennemgående træk, som ses på de øvrige relieffer. Netop ud fra disse træk er dette hoved blevet tolket som en ophøjet person, både som en guddommelig Zeus eller Hades og som en dødelig hersker, Philip II af Makedonien.⁴³ Det er imidlertid vanskeligt at identificere de bevarede kasetterelieffer ét for ét, da ingen af figurerne har klare attributter, der gør dette arbejde muligt. Ydermere bør disse tolkninger også give mening i forhold til de øvrige kassetter i propylonbygningen og til Samothrake i det hele taget.

Der hersker nogen usikkerhed om Samothrakes guder, kult og herodyrkelse. Disse er ikke så skarpt definerede som de græske guder, og øens store helligdomsområde har også den noget brede betegnelse, helligdom for »De store Guddomme«. ⁴⁴ Der er blandt forskere en vis anerkendelse af, at guderne Axieros, Axiokersos og Axiokersa, en samothrakisk pendant til de græske Demeter, Hades og Persefone, spillede en væsentlig rolle i det lokale pantheon, *Kábeiroi*.⁴⁵ Et relief fra Haterii-graven,⁴⁶ med gengivelsen af to mænd og to kvinder, er tolket som de førnævnte store guddomme fra Samothrake Demeter, Hermes, Hades og Persephone, og danner grundlag for Lehmann og Spittles identifikation af temaet i kasetteloftet i Propylon på Samothrake. Den skæggede mandsperson på relieffet fra graven har mange ikonografiske (ikke stilistiske) lighedspunkter med hovedet fra kasetterelieffragmentet (15), det halvlange hår, fuldskægget og det myndige udseende, og han er Lehmann og Spittles udgangspunkt for denne overordnede fortolkning af temaet.⁴⁷

Også Zeus og Elektra havde stor religiøs betydning på Samothrake, hvor også deres afkom Harmonia giftede sig med Kadmos.⁴⁸ Kvindehovedet (11) er foreslået at forestille enten Elektra eller Harmonia, og mandehovedet i den samme »skopæiske« stil (10) én af de græske heroer, Agamemnon, Odysseus eller Jason, der havde mytologisk tilknytning til øen.⁴⁹ At komme tættere på en identifikation af hovederne ville efter min mening blive for fantasifuldt.

Der er altså i det ovenstående blevet præsenteret et par foreslag om temaet for dette kasetteloft: nemlig den guddommelige-mytiske sfære med fremstillinger af Samothrakes store guder, kultguddomme og legendariske heroer på den ene side, og en række af portrætter af historiske personligheder som Philip II af Makedonien og Alexander den store, der havde betydning for helligdommens opblomstring i hellenistisk tid, på den anden side.

4.3. Sammenfatning

Der er, som det lige er blevet gennemgået, problemer i identifikationen af det ikonografiske program for kasetteloftet i Propylon på Samothrake. Der er imidlertid tilstrækkeligt med materiale til at fastslå, at udsmykningen bestod af en række reliefudhuggede mande- og kvindehoveder i profil, $\frac{3}{4}$ profil og frontalt perspektiv. Dette ikonografiske motiv danner ifølge skriftlige kilder (Pausanias) også basis for kasetteloftsudsmykningen af Asklepiostemplet i Epidauros, som er én af de første lokaliteter vi kender til med bemalede skulpturdekorerede loftskassetter. Motivet dukker på samme tidspunkt op på Nereidemonumentet i Xanthos, hvor én kasettedækplade er bevaret, og motivet, en malet gengivelse af et kvindehoved med *sákkos*, lige akkurat er synligt. Betydningen af disse hoveder er usikker, og bør ses i sammenhæng med lokaliteten i øvrigt. På kassetterne fra Samothrake er et kvalificeret bud derfor at tolke hovederne dér som medlemmer af øens gudforsamling og kreds af mytologiske helte, der blev dyrket i helligdommen.

De tidligst bevarede skulpturerede loftskassetter stammer fra mausolæet i Halikarnassos fra midten af 4. årh. f.Kr. Her er en række fødder og ben bevaret. Man kan deraf udlede, at udsmykningen viste hele figurer i en form for dramatisk handling og i et enkelt tilfælde i interaktion med hinanden. En udbredt fortolkning af mausolæumskassetternes ikonografi har ofte været Theseus' og Herakles' heltegerninger, inspireret fra metopeudsmykningen på det græske fastland. Der er belæg for en fremstilling af en amazonomaki, som ikonografisk ville stemme overens med mausolæets øvrige skulpturprogram.

I 4. årh. f.Kr. kan der spores en forandring i udsmykningen af kasettelofter. Her ser man for første gang eksempler på skulpturerede motiver, i stedet for de tidligere bemalede. Ikonografisk ændrer billedet sig også fra florale motiver (rosetter, palmetter m.v.), som udelukkende har været benyttet fra 6. og 5. årh. f.Kr., til i højere grad at omfatte gengivelser af guddomme og mytiske sagnkredse, som havde betydning for lokaliteten (Samothrake, Asklepieion) eller monumentet (mausolæet i Halikarnassos, Nereidemonumentet). Dette sker stadig i kombination med floralmotiver, som det ses på Nereidemonumentet i Xanthos og mausolæet i Halikarnassos.

5. Kassetter i hellenistisk tid

Der er ikke fundet eksempler på bemalede figurdekorerede kassetter fra hellenistisk tid, som fx kvindehovedet fra Nereidemonumentet i Xanthos fra begyndelsen af 4. årh. f.Kr. Alle eksempler fra hellenistisk tid er udhugget i relief. I kassetterne fra Athena Poliastemplet i Priene, er figurerne udhugget i meget højt relief, næsten rundskulptur, og kompositionerne er mere komplicerede end set hidtil.

5.1. Mausolæet i Belevi

Der er fra mausolæet i Belevi, uden for Ephesos, afdækket en stor mængde fragmenter, der stammer fra mausolæets loftskasetteudsmykning. Disse fragmenter er af C. Praschniker, som har publiceret materialet i *Das Mausoleum von Belevi*, samlet til ti næsten fuldstændige kasettedækplader og elleve mere eller mindre fragmenterede, der i dag befinder sig på *Basmane Museum* i Izmir.⁵⁰ Fra de ti bedst bevarede kassetter er det muligt at rekonstruere et mål på dækpladerne, der svinger mellem 0,75-0,89 m i bredden og 0,76-0,83 m i højden, samt en reliefhøjde på ca. 0,07 m.⁵¹ Da mausolæet er rekonstrueret til at have 8x8 søjler, kan disse indpasses i et arrangement med én kasette pr. intercolumnia i pteron, 24 i alt. Dette samme fænomen gør sig gældende i mausolæet i Halikarnassos, til hvilket Belevimausolæet i øvrigt drager stærke arkitektoniske paralleller.⁵²

Praschniker har, på baggrund af fragmenternes fundsteder (16) og tematikken i ikonografien, rekonstrueret loftskassetternes placering i forhold til hinanden og rækkefølge (17). Dekorationen på kassetterne deler sig tematisk og stemningsmæssigt i to. Fælles for dem er, at de alle gengiver 2-3 figurer i hel statur i interaktion med hinanden. På de to bedst bevarede plader på nordsiden ses atleter og drapperede mænd. På N V (18) ses to atleter i færd med en form for atletisk bokse- eller brydekamp flankeret af en mandsperson iført chiton og kappe. Trods kampen er kompositionen meget statisk, i parallelle vertikale linier. På N IV (19) krones en ung atlet til venstre i billedet af en mand iklædt en kappe. Til højre for dem står endnu en chitonklædt mand, hvor kun underdelen er bevaret. Kompositionen er ligeledes statisk og opbygget af vertikal linier.⁵³ Disse motiver er blevet tolket som begravelseslege til ære for mausolæets afdøde indehaver eller scener fra den afdødes liv.⁵⁴ Det er en sandsynlig tolkning, idet fænomenet ikke er ukendt for udsmykningen af gravarkitektur, og kendes fra to friser og østgavludsmykningen på Nereidemonumentet i Xanthos og frisen fra Heroon i Trysa.⁵⁵ På de øvrige tre sider (vest, syd og øst) er temaet en kentaumaki, hvor hver kasette gengiver en duel bestående af en kentaur og en menneskelig modstander, oprindeligt lapither,⁵⁶ poserende i variende kompositioner. Her er der mere dynamik og dramatik i kompositionerne med krydsende diagonale linier, selvom de også afspejler referencer til mere traditionelle kompositioner og konventionel tematik kendt fra bl.a. metoper fra klassisk tid, i særdeleshed sydmetoperne fra Parthenon.⁵⁷ Inspirationen fra de klassiske metoper undestreges yderligere ved de farvespor, der er bevaret på reliefferne og som indikerer, at baggrunden var malet blå, som det også kendes fra den doriske arkitekturs metoper.⁵⁸

Ikonografisk associerer vest-, syd- og østsidens kentaumaki umiddelbart til kentaumakifr emstillingen på de klassiske metoper fra Parthenons sydside⁵⁹, hvortil der også kan drages visse kompositionelle paralleller. En mindre elegant variant af krydskompositionen på Parthenons sydmetope XXVII finder man således på kasetterelieffet W III (20). Kompositionen er velegnet til et afgrænset felt som metoper eller kasettedækplader, da hele feltet udnyttes, samtidig med at de to modstandere er i kontakt med hinanden og derved skaber dynamik/handling. De to kasetterelieffer W IV (21) og S VI (22), hvor kentauren har overtaget og har armene hævet over hovedet, har stærke paralleller til kompositionen i Parthenons sydmetope IV, blot spejlvendt. Endelig er der stor lighed mellem kasetterelieffet S IV (23), hvor lapithen holder kentauren nede ved at have sit knæ placeret på dyrets ryg, og Parthenons sydmetope III.⁶⁰ Der er ikke blot tydelige ikonografiske og kompositionelle referencer til den klassiske periode i reliefferne fra Belevimausolæet, men også enkelte stilistiske paralleller til kentaumakifrisen i det klassiske Apollon Epikuriostempel i Bassae på Peloponnes. Kentaurene på både mausolæets kasetterelieffer (24) og på Bassaefrisen (25) er meget muskuløse. Viltet hår, skæg og øjenbryn omgiver ansigtet, der er lagt i dybe folder. De bærer kapper eller skin, der flagrer dekorativt bag dem. Deres modstandere, lapitherne, er i modsætning til de klassiske heroisk nøgne pander fra Parthenonmetoperne og Bassaefrisen, iført fuldt krigsudstyr med forskellige typer af hjelme, skjolde og sværd. De bærer alle undtagen O IV, som er nøgen, kyrads og pteryges over deres chiton.⁶¹

Det bevarede lapithhoved fra O II (26) har stilistiske træk, der er sammenlignelige med krigerhovedet fra gavlen på Athena Aleatemplet i Tegea, der tilskrives billedhuggeren Skopas og derved dateres til ca. midt 4. årh. f.Kr. (12). Ud over den attiske hjelm, er de dybtliggende øjne, der skuer ud og op, den runde ansigtsform og den kraftige pande især karakteristisk for disse hoveder.⁶² Jeg vil runde analysen af relieffer af, hvor jeg startede, med N IV (19), hvor en ung atlet krones. Der er bevaret nok af den unge mand til venstre til at se, at han er muskuløs og slank i kropsbygningen. Han står i kontrapost med vægten på højre ben og har som følge deraf niveauforskel i hoftepartiet.

Det samme standmotiv findes hos Agias fra Daochos-monumentet fra Delfi, som tilskrives billedhuggeren Lysippos, og dateres til 337/36–333/32 f.Kr.⁶³ Ud fra det ovenstående er det tydeligt, at kassettereliefferne fra Belevimausolæet i høj grad inspireres af klassisk skulptur fra det græske fastland. Det har også stærke paralleller til et andet lilleasiatisk monument, nemlig mausolæet i Halikarnassos, hvis skulpturprogram på samme måde i ikonografi og stil kan føres tilbage til tidligere græske monumenter. Det er derfor nærliggende at fortolke tilstedeværelsen af et græsk motiv (kentaumaki) i et lilleasiatisk mausolæum i Belevi på sammen måde som hos mausolæet i Halikarnassos: En hersker har villet gøre opmærksom på sine forbindelser til Grækenland, både i personlig smag og i sin politik.

Hvor mausolæet i Halikarnassos er fastdateret via skriftlige kilder, er man i mausolæet i Belevi henvist til at datere skulpturen på baggrund af stilistiske træk. Dette kan være vanskeligt, netop fordi stilen, ihvertfald i kassettereliefferne, er orienteret mod reliefskulptur fra hovedsagligt 4. årh. f.Kr. Dateringsforeslagene er derfor mange og spænder fra 3. årh. f.Kr. til 3. årh. e.Kr.⁶⁴ Dateringen af skulpturen må derfor ofte ske i sammenhæng med en analyse af mausolæets arkitektur og ornamentering. Dette tilsammen har resulteret i en datering af kassettereliefferne til o. 280'erne f.Kr.⁶⁵ En øvre datering er mulig, idet der findes tydelig stilistisk inspiration og paralleller hertil i græsk skulptur (Skopas, Lysippos), dateret til sidst i 3. årh. f.Kr. En datering umiddelbart derefter, mener jeg, er et plausibelt bud. Den store lighed med mausolæet i Halikarnassos, både hvad angår den arkitektoniske struktur og ikonografisk (kentaumaki, amazonomaki), mener jeg også er et belæg for en datering relativt tæt på 300 f.Kr. eller umiddelbart efter.

5.2. Athena Polias templet i Priene

Over 100 relieffragmenter i marmor fra kasetteloftet i Athena Polias Templet i Priene blev fundet af to omgange i 1869 under udgravninger ledet af R. P. Pullan og i 1895-98 af Wiegand og Schrader, og befinder sig nu dels i *British Museum*, London, og dels i *Det Arkæologiske Museum*, Istanbul.⁶⁶ En nyere gennemarbejdning af materialet er samlet af J. C. Carter i *The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene* (1983). De over 100 fragmenter fra kasetteloftet blev i 1974-79 sat sammen til 65 fragmenter, der igen ved analyse af pladetykkelse, materiale, ramme, komposition og stilistiske træk ved drapperi samt anatomi, kunne samles til 25-26 reliefdekorerede loftskassetter.

Ud fra fundsted, langs templets fire sider samt den formodning, at der var træloft i templets pronaos og cella, må man slutte, at de skulpturerede marmorkassetter har været placeret i templets peristyl.⁶⁷ De reliefudsmykkede dækplader er rekonstrueret til ca. 0,70x0,70 m, dvs. en anelse større end de største af kasettepladerne fra mausolæet i Halikarnassos og en anelse mindre end kassetterne i Belevimausolæet. Pga. denne størrelse har der kun siddet én kasette pr. intercolumnia, hvilket også var tilfældet i mausolæerne i både Halikarnassos og Belevi. En del af kasetteloftets figurer er udhugget helt eller delvist som rundskulptur, hvilket ikke er set tidligere i denne form for udsmykning.

Det overordnede tema for kasetteloftsudsmykningen kan man, ud fra de bevarede fragmenter, identificere som en gigantomaki. Der er også fundet fragmenter med rester af amazonegengivelser, men om der er tale om en regulær amazonomaki, kan ikke udledes fra det bevarede materiale.⁶⁸ Kompositionelt arrangeres figurerne i billedfeltet i grupper på to til tre stk. i interaktion med hinanden, som det også kendes fra metopeudsmykning i Grækenland. Tematisk er gigantomakien også et motiv, der rækker tilbage til arkaisk tid i græsk kunst. Det er derfor muligt, at man skal

helt tilbage til gigantomakien på frisen fra Sifniernes skatkammer i Delfi for at finde det motiviske forbillede for Prienekassetterne. I 6. og 5. årh. f.Kr. blev en gigantomaki forbundet med Athena og hendes rolle i kampen. Således er dette tema slået an på Peisistratidernes Athena Polias-tempel på Akropolis og senere på Parthenontemplets østmetoper. I Lilleasien adopteres dette tema og kulminerer med den store frise fra Pergamonalteret.⁶⁹

På grund af de mange bevarede fragmenter, som det ville være umuligt at behandle her, vil jeg tage udgangspunkt i tre af de fragmenter, der bedst illustrerer ikonografien i disse loftskassetter. Fragmentet (27) viser en frontalt siddende drapperet figur, hvor kun benene er bevaret, til venstre i billedfeltet og en nøgen liggende mand, som mangler hoved og underben, til højre. Drapperiet hos den siddende figur er meget voluminøst og samler sig ved skødet i dybe folder. Over knæene er stoffet glattet ud, hvilket giver en kontrastvirkning til det folderige drapperi i skødet, ikke bare i lys-/skyggeforholdet, men også i drapperiets lette/tunge udtryk. Denne effekt demonstreres i høj grad på gigantomakifrisen på alteret i Pergamon. Men typen af drapperi er også synligt i kolossalstatuerne (den såkaldte Mausolos og Artemisia) fra mausolæet i Halikarnassos samt Themis fra Rhamnous. Den nøgne mand er muskuløs, med brede skuldre, markeret brystkasse og fremtrædende atletlommer. Muskulaturen er ikke overdreven, som det er tilfældet på Pergamonalterets figurer, men mere afdæmpet i sin stil, og det er muligt at finde denne anatomi hos nogle af de græske krigere på amazonefrisen fra mausolæet i Halikarnassos.⁷⁰ Denne stilistiske sammenligning kritiserer Tancke imidlertid, idet hun mener, at den »bulede« abdomenmuskulatur, ikke kun hos denne liggende mand men hos mange Prienefigurer, kan sammenlignes med Pergamonalterets frise.⁷¹ Der er ingen attributter, der peger i retning af en sikker identifikation af den drapperede figur, alligevel er den af Carter identificeret som Zeus pga. den majestætiske stilling, det voluminøse drapperi samt størrelsen af figuren i forhold til den mindre liggende figur. Zeus gengives derudover ofte som en siddende altseende figur.⁷²

Resterne af en anden kasettedæklade (28) er rekonstrueret som Kybele siddende på en løve. Her er en chitonklædt kvinde (bortset fra hoved, arme og fødder), holdende en flad skive (formodentlig en tamburin) i sin venstre hånd, bevaret. Hun sidder på et dyr, hvis midterparti er det eneste, der er tilbage. Typen, gudinde riddende på et dyr, stammer fra Nærorienten, og var veletableret i den græske ikonografi i 4. årh. f.Kr. og fortsætter også i hellenistiske tid.⁷³ Kybele ses ofte i sammenhæng med løver, bl.a. på Sifniernes skatkammer, og tamburinen, som hun holder i sin venstre hånd, er også et af hendes almindelige attributter.⁷⁴ Kybeles chiton er arrangeret i folder, der samles mellem brysterne og danner en stor trekantet fold. Under brystet sidder et tyndt bælte. Denne form for arrangement er et stilistisk træk, der ses i græsk skulptur fra sidste halvdel af 4. årh. f.Kr.⁷⁵ Hun bærer også en himation, som går bagom hendes ryg, og lægger sig som en »pølse« af dybe folder af stof henover hendes skød. Under dette ses det nederste af hendes chiton, som er formet som rækker af parallelle, vertikale folder.⁷⁶ Drapperiet er strakt glat ud ved lår og knæ, som vi også så det hos Zeus (27), men hos Kybele afsløres kroppens former bag drapperiet i langt højere grad. Denne type af drapperi, mener jeg, ses i Themis fra Rhamnous fra o. 300 f.Kr., men typen ser ud til at fortsætte og findes flere steder på Telephosfrisen, som også Tancke pointerer.⁷⁷ Til dette relief hører formodentligt et andet, som forestiller en gigant, med benene, der endnu er placeret i jorden.⁷⁸ Denne type optræder allerede på Hefaistaiens vestfrise. Det er imidlertid et nyt ikonografisk træk, at disse to typer optræder sammen, som det er tilfældet her.⁷⁹

Resterne af kasetterelieffet (29) er også tilstrækkeligt velbevaret til en analyse af motivet. På relieffet ses det meste af en person stående i en vogn. Foran vognen er der fragmenter af flere heste. Ud fra sammenligning med et lignende motiv på Parthenonmetope øst 14, en metope fra

Athenatemplet i Illion samt Pergamonalteret, er kasetterrelieffet identificeret som Helios med sit firspand.⁸⁰ Helios er gengivet frontalt, iført kappe og en lang chiton med et bredt bælte under brystet, som det også ses i eksempelvis vognstyren fra Delfi.⁸¹ Fra bæltet falder drapperiet meget roligt og fladt ned, uden dramatisk dybe folder, men snarere i læg. Dette står i stærk kontrast til drapperiet hos Heliosfigurerne fra Ilion og Pergamon, som er gengivet meget voldsomt og voluminøst. Der er ingen tegn på en modstander på kasetterrelieffet, da hestene synes at have fyldt denne del af relieffet ud.⁸² Da vognen er fragmentarisk bevaret, har det givet anledning til forskellige meninger om, hvorvidt vognen har stået på standlinien på højde med hestene, som Carter har rekonstrueret kassetten (30), eller om den er steget op fra standlinien, som det er tilfældet på Parthenonmetopen og Pergamonalteret.⁸³ Sammenlignet med Helios på Pergamonfrisen, er Helios fra Priene placeret meget højt i forhold til hestene, og hovedet ville, hvis det havde været bevaret, have oversteget hestenes. Dette, mener jeg, er et rimeligt argument for, at Helios har stået på en høj vogn, der var placeret direkte på standlinien.

På de øvrige kasetterrelieffer har Carter, på baggrund af de tilbageværende fragmenter, usikkert identificeret andre guder som Hermes, Artemis, Afrodite, Nike og Herakles. Dette er bl.a. sket ud fra en sammenligning med figurerne på frisen fra Sifniernes Skatkammer. Deres modstandere, giganterne, er ofte nøgne og bevæbnet med skjold, sværd eller spyd. På den måde er de også fremstillet på Pergamonalteret.⁸⁴ Nogle generelle kompositionelle træk og mønstre træder frem trods fragmenternes svingende bevaringstilstand. Næsten alle reliefferne er omgivet af en simpel ramme, som danner standlinie for figurscenerne, ligesom på reliefferne fra mausolæet i Halikarnassos. Alle scenerne indeholder, som nævnt ovenfor, figurer i interaktion, hvor en gud og en gigant næsten altid er indbyrdes protagonister (Heliosrelieffet (29) er en undtagelse). Når en tredje figur er til stede, er det som oftest i form af en løve eller et andet dyr, der hjælper guden (fx Kybelerelieffet (28)). Relieffernes komposition er præget af diagonale linier – enten parallelle diagonaler⁸⁵ eller krydsende diagonaler (pyramidal-komposition) (28). En del af kompositionerne er meget komplekse og viser en tredimensionalitet, der ellers ikke er set tidligere i loftskasetterrelieffer, herunder hestene i Heliosrelieffet (29) og Kybele og løven (28).⁸⁶ En generel tendens i reliefferne er en bevægelse i feltet fra venstre mod højre. To steder er der angivet en klippeagtig grund,⁸⁷ men generelt er der ingen form for udhugget baggrund (i de få tilfælde, den er bevaret), hvilket kan være et udtryk for, at den oprindeligt har været påmalet.⁸⁸ Tancke ser til trods for dette sparsomme materiale alligevel en rummelighed og brydning af rum, som har paralleller til Telephosfrisen.⁸⁹ Jeg mener, at Telephosfrisen arbejder med flere niveauer og er mere tredimensionelt, end det umiddelbart er muligt at observere på Prienereliefferne.

Der er stor uenighed om dateringen af disse relieffer. Da de første relieffer blev fundet, blev de dateret til sidste halvdel af 4. årh. f.Kr. og stilistisk sammenlignet med skulpturerne fra mausolæet i Halikarnassos, hvis arkitekt Pytheos også stod for opførelsen af Athenatemplet i Priene. Med fundet af gigantomakifrisen fra Pergamonalteret blev en datering af Prienereliefferne af mange sat ned i 2. årh. f.Kr. Der findes træk i figurerne, der stilistisk er sammenlignelige med skulptur fra sidst i 4. årh. f.Kr., herunder drapperiet, der drager paralleller til skulpturer fra mausolæet i Halikarnassos og Themis fra Rhamnous. Til gengæld genkalder selve temaet og den tredimensionalitet, der findes i reliefferne, gigantomaki- og telephosfrisen fra Pergamonalteret, som dateres til 2. årh. f.Kr. Carter er af den opfattelse, at kassetterne er sat op i forbindelse med tempelbyggeriet, og at de har været en del af arkitektens plan fra begyndelsen.⁹⁰ Dette udelukker selvfølgelig ikke, at de kan være sat op senere end templets opførelse. Det er imidlertid muligt at sige entydigt om kassetternes ikonografi, at de med deres gengivelse af kamp mellem guder og giganter

følger op på traditionen fra kasettelofterne fra mausolæerne i Halikarnassos (amazonomaki) og Belevi (kentaumomaki), med motiver, der er velkendte fra det græske fastland og bevæger sig inden for den græske sagnkreds.⁹¹ I Athenatemplet i Priene har gigantomakitemaet haft betydning, idet gudinden Athena var, eller havde været, historisk knyttet til sagnet om denne kamp.

5.3. Hieron på Samothrake

En række marmorfragmenter er fundet fra kasetteloftet fra Hieronbygningen på Samothrake, som er lokaliseret i helligdommen for »De store Guddomme« på øen (31). Disse fragmenter befinder sig idag dels på *Kunsthistorisches Museum* i Wien og dels på Museet på Samothrake. De blev i 1969 publiceret af P.W. Lehmann i bindet *Samothrace – the Hieron*. De rester, der er tilbage af kasetteloftsudmukningen, består af gengivelser af en række hestehove, menneskehænder og et enkelt hoved, der er blevet tolket som et kentaurhoved i højt relief.⁹² På baggrund af en undersøgelse af arkitekturen, dokumenterer Lehmann, at loftet i både indgangssøjlehallen samt pronaos og cella var udsmykket med loftskassetter. Ved hjælp af en række bevarede loftsbjælker og kasettefragmenter kan man rekonstruere forskellige størrelser loftskassetter i både indgangshallen og pronaos, hvoraf kassetterne i pronaos har haft tre forskellige størrelser (32).⁹³ De reliefdekorerede kasettefragmenter menes at stamme herfra. En rekonstruktion af én af kassetterne (33) viser et figurdekoreret felt på ca. 0,80x0,80 m, hvilket passer med kassettelåget på de største kassetter i pronaos, der måler 0,816x0,816 m.⁹⁴

På baggrund af de bevarede fragmenter, hænder, hove og især hovedet er figurerne gengivet i disse kassetter tolket som kentaurer. Lehmann har i en undersøgelse af bl.a. antallet af hove kunnet finde fragmenter til i alt fem kentaurer.⁹⁵ Jeg vil i en stilistisk sammenligning med lignende motiver tage udgangspunkt i kentaurhovedet (34), da dette tydeligst udtrykker stilen i denne loftskassettedekoration. Kentauraens hår er udhugget i grove lokker, der indrammer ansigtet som en strålekrans. Fuldskægget går fra midt på kinderne ned til brystet. Munden er åben og øjnene er små. Huden omkring øjnene er poset og kødfyldt. Dette lettere groteske ansigt associerer til et af giganthovederne fra Pergamonalteret (35), med hvilket det deler visse lighedspunkter, det viltre hår, som står i en krans om hovedet, det store skæg og den åbne mund. Kentaurhovedet er imidlertid ikke så barokt og dramatisk i sit udtryk som giganthovedet med de dybtliggende øjne og den furede pande fra Pergamon. Det er derimod mere løst i formen og blødere modelleret, og udtrykket er mere tilbageholdende og genert end den udtalte lidelse i giganthovedet. Denne næsten maleriske stil ser både Lehmann og Tancke som post-pergamensk og begge mener, at kassetterne skal dateres til ¼ af 2. årh. f.Kr.⁹⁶ Kentaurhovedet har således lighedspunkter med et giganthoved fra vestsiden af den senhellenistiske Hekateionsfrise i Lagina.⁹⁷ Den bløde modellering af ansigtet, hår- og skæggengivelse, den åbne mund, de høje kindben og den posede hud omkring øjnene er alle fællestræk hos de to hoveder.

Som nævnt ovenfor er der lavet en rekonstruktion af én kasetteplade, hvor dette kentaurhoved samt andre fragmenter indgår (33).⁹⁸ Med denne rekonstruktion er der skabt en kentaurtype, i hvilken man kan tage udgangspunkt i fortolkninger af kasetteloftets overordnede tema og udtryk. Denne type viser en lettere stejlede kentaurer, som bærer en kappe, der flager ud bag ham. Hovedet er bøjet let bagover for at give plads til den venstre hævede arm. Både stillingsmotiv og ansigtetsudtryk fortæller, at det er en munter kentaur, og dermed ikke en kentaur i kamp, som man ser det gengivet i kentaumomakier i almindelighed, herunder i Belevimausolæets kasetteudsmykning. Den slags muntre kentaurer kendes derimod bl.a. fra en frise fra Dionysostemplet på Teos fra 2. årh. f.Kr.,

hvor kentaurene danser i et optog, idet de spiller på forskellige musikinstrumenter (36). Der er ikke fundet noget sikkert spor af musikinstrumenter i fragmenterne fra Samothrake, men et fragment med en hånd der holder et kegleformet objekt⁹⁹ kan evt. tolkes som et instrument. Desuden kunne kentauren på rekonstruktionen, med den venstre hævede arm have holdt et sådan instrument. Antikke kilder¹⁰⁰ vedrørende mytologien på Samothrake omtaler musik i kabeiroikulten. Fundet af et fragment fra et lille kasettelåg, formodentligt fra indgangshallen, der viser to vinblade og en klase druer, indikerer ydermere visse bakkiske og dionysiske elementer i kulten på Samothrake. Hvis vi antager, at rekonstruktionen er et billede på den genrelle udsmykning i de øvrige kassetter i pronaos af den storrrelse, har de muntre, musikspillende kentaure i kasetteloftet svirret over hovedet på den besøgende i hieronbygningen og har måske været i færd med et dionysisk thiasos. Denne ikonografi har også referencer til templets øvrige udsmykning, hvor der på nordgavlen er rester af en kvinde, der bærer en klase vindruer.¹⁰¹

5.4. Sammenfatning

Det er muligt at observere ud fra det foreliggende materiale, at kompositionerne i kasettereliefferne i hellenistisk tid bliver mere komplicerede, med gigantomaki (Priene) og kentauiomaki (Belevi), end gengivelser af hoveder, som vi så det hos Asklepiostemplet, Nereidemonumentet og i propylon på Samothrake. I Belevimausolæets kasetteloftsudsmykning var der foruden kentauiomaki på vest-, syd- og østsiden gengivet scener fra den afdødes liv på nordsiden. Denne form for ikonografi kendes også fra Nereidemonumentets friser og er et udtryk for propaganda. Det propagandistiske element er i særdeleshed også udtrykt i skulpturudsmykningen af mausolæet i Halikarnassos, til hvilket Belevimausolæet kan drage mange både stilistiske og arkitektoniske paralleller. Halikarnassosmausolæets amazonomaki i kasetteloftet føres videre i Belevimausolæets kentauiomaki, idet begge disse elementer tilhører den samme sagnkreds inden for græsk ikonografi. Dette udtrykkes på fornemste vis i metoperne fra Parthenontemplet, til hvilket det også for Belevimausolæets kassetter er muligt at drage kompositionelle paralleller. I kassetterne i Priene så vi en højde i reliefferne og en tredimensionalitet, der ikke tidligere er observeret. Til gengæld er motivet, gigantomaki, velkendt, og kendes ikke alene fra Parthenons østmetoper, men er også at finde på Sifniernes skatkammer i Delfi og Athena Poliastemplet på Athens Akropolis fra arkaisk tid. Ydermere giver gigantomakien associationer til den store frise fra Pergamonalteret. Stilistisk blev sammenligningspunkter med bl.a. kolossalstatuerne fra mausolæet i Halikarnassos og anden skulptur fra 4. årh. f.Kr. fremhævet. På baggrund af templets opførelse i sidste halvdel af 4. årh. f.Kr. og de stilistiske sammenligninger konkluderede jeg en datering af kasetteloftet i Priene til o. 300 f.Kr. Ikonografisk så vi en ny type kentaur i loftskassetterne fra Hieron på Samothrake. Her var der gengivelser af kentaure, men ikke grove og lidende, som eksempelvis i kentauiomakien fra Belevi. Kentaurene fra Hieron er tværtimod muntre og har formodentligt båret musikinstrumenter. Denne slags kentaure kendes bl.a. fra et relief fra Teos, og også skriftlige kilder har berettet om tilstedeværelsen af et dionysisk element i øens kultdyrkelse.

6. Polykromi og synlighed

Der er visse ting, der er vigtige at påregne, når man studerer udsmykningen af kasettelofte. Disse ting er ikke umiddelbart synlige på de arkæologiske levn, men har stor betydning for dekorationens udtryk og den måde den blev opfattet på i antikken. Således bør man være opmærksom på deres oprindelige placering, ofte i stor højde, hvor belysningen var dårlig, for at få den rette opfattelse

af dem. Var det meningen, at folk skulle se kasetteudsmykningen som et enkelt budskab eller indgik udsmykningen som en del af det overordnede program? Derudover er der flere steder på fragmenterne spor af bemaling, som vidner om, at kasettereliefferne har været bemalt med forskellige farver. Dette har naturligvis forstærket deres udtryk og beskuerens mulighed for at se decorationen.

Den brug af farve, man havde i græsk reliefskulptur i 5. årh. f.Kr., fortsatte i bemalingen af skulptur i 4. årh. f.Kr.¹⁰² Her var det den mest hyppige brug af farve, at baggrunden var malet blå, drapperi rødt og hud rødbrunt, som farverester fra metoperne fra bla. Hefaistaion og Parthenon viser. Det samme fænomen gjorde sig sandsynligvis ligeledes gældende på kasettefragmenterne fra mausolæet i Belevi, hvor farverester af en blå baggrund er bevaret. Også kvindeansigtet fra Xanthos er tegnet med rødbrune streger.¹⁰³ Mønstret kunne meget vel være det samme i mausolæet i Halikarnassos, selvom der ikke er fundet farverester på nogle af kasettefragmenterne herfra. Til gengæld indikerer rød farve fra drapperiet fra en af figurerne fra Prienekasetterne, at den rød/blå kombination fra 5. årh. f.Kr. også fortsatte her.¹⁰⁴ I hellenistisk tid ændrede billedet sig farvemæssigt med den såkaldte Alexander-sarkofag fra Sidon. Farverne bliver generelt lysere og følger en mere pastelfarvet skala end de mættede blå og røde farver på den arkaiske og klassiske arkitektur og skulptur. Velbevarede farvespor på sarkofagen vidner om gulbrune og rosa/violette farver, der dominerer farverne på hud og drapperi og som noget nyt forbliver en del af baggrunden i marmorens egen farve.¹⁰⁵ Desværre er der ingen farvespor fra de hellenistiske loftskasetter, der gør det muligt at se denne forandring her. De antikke malere benyttede sig af to maleteknikker til bemaling af marmor, tempera og enkaustik. I temperateknikken benyttedes undertiden æg som bindemiddel, mens man i den enkaustiske teknik brugte opvarmet voks som bindemiddel og påførte det, mens det stadig var varmt.¹⁰⁶

Man kan stille sig selv det spørgsmål, om de udsmykkede kasetter overhovedet var synlige på trods af bemalingen med ofte stærke farver. Man kan også overveje, om det overhovedet var meningen at man skulle se dem og opfatte deres budskab specifikt, sådan som tilgangen bliver i studiet af kasetterne. Det må ofte have været svært at se kasetteudsmykningen alene p.gr.a. den højde, de har været placeret i. Ydermere har de kun været synlige, hvis beskueren har stået i en bestemt vinkel i forhold til resten af bygningen, hvilket ikke altid har været muligt. Det er derfor relevant at spørge, om figurdecorationen i loftskasetterne har været en del af og et supplement til det overordnede skulpturprogram og den symbolik, der har været udtrykt dér, eller om det blot har været et element som indgik i en eller anden form for helhed på linie med bygningens øvrige ornamenter.¹⁰⁷

Der har formodentligt fra foden af det monumentale mausolæum i Halikarnassos med en samlet højde på ca. 50 m. været en meget ringe grad af synlighed op til bygningens loftskasetter, som var udhugget i lavt relief, hvilket ikke har øget muligheden for at udsmykningen. Det har ikke været muligt at se detaljer eller af opfatte ikonografiske budskaber her, og kasetterne har blot kunnet bidrage til det samlede indtryk. Det samme gør sig gældende i forbindelse med mausolæet i Belevi, hvor loftskasetterne formodentligt har siddet i en højde af ca. 21,5 m. Det har ikke været muligt at komme op på det høje podium, men man har været nødt til at se på dem nedefra, hvor mur og søjler har forstyrret udsynet. Man må slutte af dette, at det har været umuligt for besøgende at se detaljerne i kasetterne, selvom den farverige bemaling utvivlsomt har været med til at fremhæve udtrykket og deres generelle tilstedeværelse.¹⁰⁸ Sagen forholder sig imidlertid anderledes i kasetteloftsudsmykningen i peristylet i Priene, hvor det har været muligt for beskueren at stå lige under kasetterne og kigge op. Dette er yderligere forstærket ved bemaling og ved det faktum, at

kassetteskulpturerne var udhugget helt eller delvist i rundskulptur. Det har ud fra dette været muligt at opfatte symbolikken i kasetteudsmykningen i forhold til templets arkitektur, funktion og øvrige skulptur.

Vi har set eksempler ovenfor på, hvor umuligt det under tiden har været at se kasetteloftsudsmykningen for beskueren. Det er derfor svært at tro, at kassetterne alene har tjent et dekorativt og ofte propagandistisk formål. Man fristes til at tro, at kassetterne undertiden blev sat op af rent tekniske grunde for at lette selve tag-/loftkonstruktionen. Ydermere må man huske på, at det langt fra er normen at udsmykke dem så detaljeret og at figurdekorere dem i det hele taget, men at de ofte har haft et bemalet floralmotiv eller ingen udsmykning overhovedet.

7. Afslutning

Jeg har i nærværende opgave undersøgt ikonografien i de figurdekorerede loftskassetter, der er bevaret fra 4. årh. f.Kr. til hellenistisk tid.

De første figurdekorerede motiver stammer fra begyndelsen af 4. årh. f. Kr. De første eksempler var bemalede, Asklepieion i Epidauros og Nereidemonumentet i Xanthos, hvorefter de i midten af århundredet med kassetterne fra mausolæet i Halikarnassos blev udhugget i relief. Ikonografisk var denne første periode præget af gengivelser af mande- og kvindehoveder. Betydningen af disse hoveder er problematisk. I Propylon på Samothrake gav det dog imidlertid mening at tolke dem som medlemmer af den gude- og heroforsamling, der havde tilknytning til øens kult. Det var derimod ikke vanskeligt at se en forbindelse mellem amazonomakien på mausolæet i Halikarnassos og den propaganda, der i øvrigt er udtrykt i den skulpturelle udsmykning på bygningen.

Sidst i 4. årh. f.Kr. og længere ned i hellenistisk tid blev den ikonografiske traditionen fra mausolæet i Halikarnassos ført videre i Priene og i Belevimausolæets kassetter. Her blev motiverne tolket som hhv. en gigantomaki i Priene og en kentauiromaki i Belevi. Disse motiver tilhører den samme overordnede ide om det civiliseredes kamp mod barbarer, og det umiddelbare ikonografiske forebillede må hentes i metoperne fra Parthenon i Athen, hvor både amazonomaki, kentauiromaki og gigantomaki er gengivet. I Hieron på Samothrake så vi et lidt aparte motiv med muntre kantaureer i færd med et thiasos. Dette motiv er ikke set før, og må have haft betydning for stedets kult.

Det er altså muligt i nogle tilfælde at konstatere, at ikonografien i kasetteloftsudsmykningen understøtter og bidrager til det budskab bygningens øvrige skulpturudsmykning ønsker at formidle. Andre gange, som på Hieron på Samothrake og i Priene, er der ikke andet arkitektonisk skulptur og budskabet må tolkes alene på baggrund af loftskassetternes ikonografi, hvilket undertiden kan være en vanskelig affære.

Fra midten af 4. årh. begynder man at se en tendens til større kassetter med én kasette pr. intercolumnia, som i mausolæet i Halikarnassos, Athenatemplet i Priene, og mausolæet i Belevi. Dette sker naturligvis i takt med at kasettereliefferne bliver mere detaljeret og mere kompliceret i komposition og motiv.

Bibliografi

- Burford, A., 1969: *The greek Temple Builders at Epidauros* (Liverpool).
- Burkert, W., 1985: *Greek Religion* (Harvard University Press).
- Carter, J.C., 1983: *The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene* (London).
- Carter, J.C., 1979: "The Date of the Sculptured Coffers from the Temple of Athena Polias at Priene", i P. Heinrich & M.B. Moore, eds., *Studies in Classical Art and Archaeology – a Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (New York), s. 139-153.
- Coupe, P. & Demargne, P., 1969: *Fouilles de Xanthos III,1*, (Paris).
- Eichholz, D. E., 1962: *Pliny, Natural History X*, (Cambridge, Mass.).
- Graeve, V.v. & Preusser, F., 1981: "Zur Technik Griechischer Malerei auf Marmor", *JdI* 96, s. 120-156.
- Jeppesen, K., 1998: „Das Maussolleion von Halikarnass, Forschungsbericht 1997“, i S. Dietz & S. Isager, eds., *Proceedings of the Danish Institute at Athens, II*, s. 161 – 233.
- Jeppesen, K., 1977/78: "Zur Gründung und Baugeschichte des Maussolleions von Halikarnassos," *IstMitt* 27/28, s. 169 – 211.
- Jones, H. L., 1928: *The Geography of Strabo*, (Newyork/London).
- Lawton, C. L., 1995: *Attic Document Reliefs* (Oxford).
- Lehmann, K. 1957: "Kallistratos meets a Centaur", *AJA* 61, s. 123-127.
- Lehman, P.W., 1973: *Skopas in Samothrace* (Smith college).
- Lehman, P.W., 1969: *Samothrace 3 – the Hieron* (Princeton).
- Lehman, P.W. & Spittle, D., 1982: *Samothrace 5 – the temenos*.
- Naumann, F. 1983: "Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst", *IstMitt* BH 28.
- Newton, C.T., 1862: *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, vol. II 1 (London).
- Praschniker, C., 1937: "Die Gigantomachie-Reliefs von Priene", *ÖJh* 30, s.45-49.
- Praschniker, C., 1979: *Das Mausoleum von Belevi*, FiE VI (Wien).
- Rackham, H., 1961: *Pliny, Natural History IX*, (Cambridge, Mass.).
- Reuterswärd, P., 1960: *Studien zur polychromie der Plastik*, (Stockholm).
- Ridgway, B.S., 1990: *Hellenistic Sculpture I – the Styles of ca. 331 –200 B.C.* (Bristol).
- Ridgway, B.S., 1997: *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton).
- Ridgway, B.S., 1999: *Prayers in Stone*, (Californien).
- Roux, G., 1961: *L'Architecture de L'Argolide aux Ives et IIIe Siècles avant J.-C.* (Paris).
- Six, J., 1905: "Pausias", *JdI* 20, s. 155-169.
- Smith, A.H., 1900: *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum vol. II.
- Stewart, A.F., 1977: *Skopas of Paros* (Park Ridge).
- Stewart, A.F., 1990: *Greek sculpture – an exploration* (New Haven & London).
- Tancke, K., 1989: *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken* (Frankfurt am Main).
- Waywell, G.B., 1989: „Further Thoughts on the Placing and Interpretation of the Freestanding Sculptures from the Mausoleum,“ i T. Linders & P. Hellström, eds., *Architecture and Society in Hecatomnid Caria: Proceedings of the Uppsala Symposium, 1987* (Uppsala) 23 – 30.
- Webb, P.A., 1996: *Hellenistic Architectural Sculpture – Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean Islands* (Wisconsin).
- Wyatt, W.F. & Edmonson, C., 1984: "The Ceiling of the Hephaisteion", *AJA* 88, s. 135-167.

Billedliste:**Nereidemonumentet i Xanthos:**

- 1) Bemalt kasettelåg med kvindehoved fra Nereidemonumentet i Xanthos. Six 1905, fig. 3.

Mausolæet i Halikarnassos:

- 2) Arrangement af loftskassetter. Jeppesen 1998, s. 175, fig. 6 + egne indtegninger af de tre kasettestørrelser.
- 3) Kort over Mausolæet. Newton 1862, plate II + egne indtegninger af fundsteder.
- 4) Fragment af kasettelåg + rekonstruktion. Tancke 1989, pl. XIX.
- 5) Metope IV fra Athenæernes skatkammer i Delfi. De La Coste-Messelière, P., 1927: *Sculptures Grecques de Delphes*, IV (planches), Pl. XLVII, 1.
- 6) Metope II fra Hephaistaion. Koch, H., 1955: *Studien zum Theseustempel in Athen* (Berlin), pl. 26.
- 7) Kasettefragment med rester af drapperengivelse. Tancke 1989, pl. XV.
- 8) Kasettefragment med rester af drapperengivelse. Tancke 1989, pl. XVI.

Propylon på Samothrake:

- 9) Kort over helligdommen + egne indtegninger af fundsteder. Lehmann & Spittle 1982, fig. 1.
- 10) Kasettefragment. Lehmann & Spittle 1982, fig. 130.
- 11) Kasettefragment. Lehmann & Spittle 1982, fig. 131.
- 12) Hoved fra gavlen fra Athena Aleatemplet i Tegea. Stewart 1990, fig. 543-544.
- 13) Kasettefragment. Lehmann & Spittle 1982, fig. 126.
- 14) Alexanderportræt. Lehmann 1973, fig. 52.
- 15) Kasettefragment. Lehmann & Spittle 1982, fig. 125.

Mausolæet i Belevi:

- 16) Kort over mausolæet + egne indtegninger af fundsteder. Praschniker 1979 fig. 4.
- 17) Rekonstruktion af kasetternes placering. Praschniker 1979, fig. 53.
- 18) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 57.
- 19) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 56.
- 20) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 59.
- 21) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 60.
- 22) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 65.
- 23) Kasettefragment. Praschniker 1979, fig. 64.
- 24) Brudstykke fra Kasetteplade med kentaurhoved. Praschniker 1979, abb. 62.
- 25) Fragment af frise fra Apollontemplet i Bassae. Hofkes-Brukker, C., 1975: *Der Bassaifries*, München, H 9-521.
- 26) Brudstykke af fragment med krigerhoved. Praschniker 1979, fig. 106.

Athena Polias templet i Priene:

- 27) Kasettefragment. Carter 1983, pl. VII a.
- 28) Kasettefragment. Carter 1983, pl. XI a.
- 29) Kasettefragment. Carter 1983, pl. XIV a.
- 30) Rekonstruktion af kasettefragment. Carter 1983, pl. XIV b.

Hieron på Samothrace:

- 31) Kort over helligdommen + egne indtegninger af fundsteder. Lehmann & Spittle 1982, pl. 1.
- 32) Rekonstruktion af kasetteloft. Lehmann 1969, pl. LXXXV.
- 33) Rekonstruktion af en loftskasette. Lehmann 1969, fig. 187.
- 34) Kentaurhoved. Lehmann 1969, fig. 204.
- 35) Giganthoved fra Pergamonalteret. Lehmann 1969, fig. 205.
- 36) Fragment af frise fra Dionysostemplet på Teos. Lehmann 1969, fig. 208.

Noter

¹ For den geografiske spredning, se Tancke 1989, fig. 1.

² Carter 1983, s. 57-58.

³ For Hephaistaion, se Wyatt & Edmonson 1984, s. 135-167. For Erechtheion, se Paton, J.M., 1927: *The Erechtheum - plates* (Cambridge, Mass.), pl. VIII, XVII og XXVII.

⁴ Tancke 1989, s. 6.

⁵ Carter 1983, s. 58-59.

⁶ Tancke 1989, s. 9-11.

⁷ BM 934,3 Coupel & Demargne 1969, s. 94-96, pl. 41, 1.

⁸ Plinius, NH 35,124 (Rackham 1961). Six 1905, s. 165-167 argumenterer for en sammenhæng mellem Pausias og kvindehovedet i Xanthos ved sammenligninger med møntbilleder og et spejl med et indridset kvindehoved fra midten af 4. årh. f.Kr. Tancke mener ikke at dette grundlag er holdbart, og ser sammenhængen med Pausias som tvivlsom, Tancke 1989, s. 12-14.

⁹ Six 1905, s. 157, 165.

¹⁰ Tancke 1989, s. 12-13.

¹¹ Burford 1969, s. 214 (A I, 65-66), 219 (B II, 270).

¹² Rent teknisk kan det diskuteres, om kasetterne i Asklepion er ægte kasetter eller blot har bestået af planker i træ, der er sat op. Tancke 1989, s. 16.

¹³ Roux 1961, s. 127.

¹⁴ Tancke 1989, s. 15.

¹⁵ Ridgway 1997, s. 112-114.

¹⁶ Den fremspringende ramme er meget lav og har derfor ikke med stor sandsynlighed kunnet beskytte relieffet. Dette indikerer, at reliefferne har siddet i beskyttelse af mausolæets tagkonstruktion. Reliefferne blev af Pullan (1862) rekonstrueret som vægrelieffer siddende på cellas yderside (Se rekonstruktion Smith 1900, s. 76, fig. 2, A.), for C.T. Newon senere i samme århundrede identificerede fragmenterne som tilhørende mausolæets kasetteloft. Tancke 1989, s. 18-19.

¹⁷ Jeppesen 1998, s. 161/62, 175.

¹⁸ Newton, 1862, s. 117.

¹⁹ Tancke 1989, s. 19.

²⁰ Smith 1900, s. 121 (nr. 138).

²¹ For billeder af fragmenterne, Tancke 1989, pl. X-XIX.

- ²² Albani-relieffet, se Stewart 1990, fig. 428. Amazonefrisen, Stewart 1990, fig. 530 (duellen i højre side af relieffet).
- ²³ Disse gengivelser er spejlvendt i forhold til mausolæumskassetens motiv, men benstillingen hos de to figurer er den samme. Allerede Newton påpegede denne overensstemmelse, Newton 1862 II 1 2, s. 247. Tancke 1989, s.19 nævner også et Theseus/Skiron-motiv på frisen fra Poseidontemplet i Sounion samt fra Heroon i Trysa.
- ²⁴ Efter Boardman, J., 1985: *Greek Sculpture – The Classical Period*, fig 111, north 2.
- ²⁵ Tancke 1989, s. 20.
- ²⁶ For amazonernes drapperi: Ridgway 1997, s. 131, billeder og inv.nr. I Ashmole, B., 1972: *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London), fig. 206 (BM 1013), fig. 205 (BM 1006), for sammenligningen Tancke 1989, s. 20.
- ²⁷ Tancke 1989, s. 21.
- ²⁸ Se De La Coste-Messelière, P., 1927: *Sculptures Grecques de Delphes*, IV (planches), pl. XLII.
- ²⁹ Jeppesen 1977/78, s. 210. Jeppesen nævner B. Ashmole's tolkning af både Theseus' og Herakles' tilstedeværelse i Mausolæets amazonefrise.
- ³⁰ Ang. de græske billedhuggere, Plinius NH 36.31. (Eichholz).
- ³¹ Waywell 1987, s. 28 - 29.
- ³² Ridgway 1997, s.128-129.
- ³³ Lehmann & Spittle 1982, s. 142-147.
- ³⁴ De er ikke alle fundet under samme kampagne. To stk. fundet i 1873 og ét i 1875 af Conze, Hauser & Niemann. Fire stk. blev fundet ved senere kampagner. Tancke 1989, s. 22.
- ³⁵ Lehmann & Spittle 1982, s. 151-158. Numrene på planen (9) korresponderer med mine egne planchenumre.
- ³⁶ Lehmann & Spittle 1982, s. 75–76.
- ³⁷ Lehmann & Spittle 1982, s. 148.
- ³⁸ Dog kun via litterære kilder, se denne opgave s. 5. Lehmann & Spittle 1982, s. 148 - 151.
- ³⁹ De to resterende er mindre brudstykker, der ikke kan identificeres som hoveder/ansigter. Jeg vil derfor ikke koncentrere mig yderligere om disse to fragmenter i denne opgave, men henviser til Lehmann & Spittle 1982, s. 153–156.
- ⁴⁰ Stewart 1977, s. 53-54.
- ⁴¹ Se Clairmont, C. W., 1993: *Classical Attic Tombstones*, kat.nr. 3.459a – 3.480.
- ⁴² Dette tidlige portræt af Alexander er fundet på Athens Akropolis. Lehmann 1973, s. 14. Her argumenterer Lehmann også for tilstedeværelsen af Phillip II og Alexander på Samothrake, og deres tilknytning til og betydning for lokaliteten.
- ⁴³ Tancke 1989, s. 23-24.
- ⁴⁴ Ang. uklarhederne omkring Samothracers *theoi*, se Burkert 1985, s. 183 – 185.
- ⁴⁵ Burkert 1985, s. 283. Lehmann 1973, s. 3. Lehmann & Spittle 1982, s. 163.
- ⁴⁶ Reference til dette relief: Lehmann & Spittle 1982, s. 162, note 28. Samme side, fig. 137.
- ⁴⁷ Lehmann & Spittle 1982, s. 162-164.
- ⁴⁸ Burkert 1985, s. 284.
- ⁴⁹ Lehmann & Spittle 1982, s. 166. Disse fortolkninger har Lehman & Spittle sat ind i et samlet rekonstruktionsforsøg over kasetteloftet, Lehmann & Spittle 1982, fig. 139. Det bør påpeges, at det er ren spekulation og ikke dokumenteret arkæologisk.
- ⁵⁰ Praschniker 1979, s. 128.
- ⁵¹ Praschniker 1979, s. 73.
- ⁵² Tancke 1989, s. 25.
- ⁵³ For mere udførlige beskrivelser af de to kasetteplader, se Praschniker 1979, s. 74.
- ⁵⁴ Webb 1996, s. 23. Tancke 1989, s. 27.
- ⁵⁵ For Nereidemonumentet i Xanthos, se Ridgway 1997, s. 81-82, 86. Heroon i Trysa, Ridgway 1997, s. 91-92.
- ⁵⁶ Jeg vil i denne opgave tage udgangspunkt i, at de menneskelige krigere er lapither, selvom Ridgway har en pointe

i at sætte spørgsmålstegn ved, om der på dette tidspunkt i denne kontekst er tale om lapither. Ridgway 1990, s. 196.

⁵⁷ Praschniker 1979, s. 86-87.

⁵⁸ Tancke 1989, s. 29.

⁵⁹ Referencer i det følgende til metoperne fra Parthenons sydside findes i Brommer, F., 1967: *Die Metopen des Parthenon*, Mainz, pl. 169 (III), 173(IV), 217(XXVII).

⁶⁰ Praschniker 1979, s. 86-87.

⁶¹ Ridgway 1990, s. 195-196.

⁶² Praschniker 1979, s. 87.

⁶³ Tancke 1989, s. 28. For Agias, se Stewart 1990, fig. 553.

⁶⁴ For detaljer og baggrund for de forskellige forslag, se Praschniker 1979, s. 140-141.

⁶⁵ Praschniker 1979, s. 109. Opsummeret i Tancke 1989, s. 28-29.

⁶⁶ Tancke 1989, s. 30.

⁶⁷ Formodningerne om et træloft i cella, pronaos og muligvis opistodom stammer fra fundet af et betydeligt askelag fundet på gulvet i cella samt pronaos. Carter 1983, s. 56.

⁶⁸ Carter 1983, s. 44-54. For amazonefragmenterne, se Carter 1983, pl. IX e (ben og torso), pl. X a-e (hoved).

⁶⁹ Carter 1983, s. 90-91.

⁷⁰ Carter 1983 s. 106-107.

⁷¹ Tancke 1989, s. 38.

⁷² Carter 1983, s. 106.

⁷³ Eksempelvis på Pergamonalterets sydfrise. Nauman 1983, s. 233.

⁷⁴ Carter 1983, s. 123. Burkert 1985, s. 178.

⁷⁵ Lawton 1995, s. 71-72.

⁷⁶ Carter 1983, s. 123.

⁷⁷ Tancke 1989, s. 40. For Telephosfrisen, se Stewart fig. 713 (den siddende kvinde til højre i billedet).

⁷⁸ Carter 1983, pl. XI b.

⁷⁹ Carter 1983, s. 86.

⁸⁰ For Parthenon, se Brommer 1967 (se note 58 i denne opgave), pl. 79. For Illion, se Holden, B. M., 1964: *The Metopes of the Temple of Athena at Ilion*, pl. 1. For Pergamonalteret, se Kähler, H., 1948: *Der Grosse Fries von Pergamon*, pl. 9.

⁸¹ Coste-Messelière 1927 (se note 28 i denne opgave), pl. XLIX-L

⁸² Carter 1983, s. 133-135.

⁸³ Tancke 1989, s. 35.

⁸⁴ Carter 1983, s. 91-95.

⁸⁵ Se rekonstruktionen Carter 1983, pl. VIII c, XVIII a.

⁸⁶ Carter 1979, s. 145.

⁸⁷ Carter 1983, pl VIII a, IX e.

⁸⁸ Carter 1983, s. 84-88.

⁸⁹ Tancke 1989, s. 40-41.

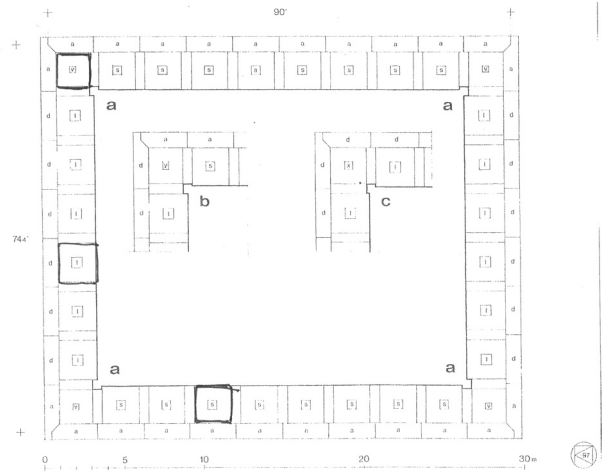
⁹⁰ Carter 1979, s. 140, 146. Mere uddybende om de forskellige dateringsforslag og deres baggrund, se Carter 1979, s. 140-143. For et overskueligt sammendrag, se Tancke 1989, s. 31-32.

⁹¹ Det bør understreges, at stilen i reliefferne fra disse tre lokaliteter er forskellig, og at der udelukkende er tale om en ikonografisk sammenhæng.

⁹² Lehmann 1969, kat.nr. C(v)1-5, C(s)1-10.

⁹³ Hvorvidt kassetterne i cella og indgangshallen alle var reliefudsmykket vides ikke. Kassetterne i cella er identificeret ud fra en række bronzekymatia, som har dekoreret kassetterammerne. Der er kun fundet ét fragment af en loftskasette fra indgangshallen. Lehmann 1969, s. 110-116, 142-144.

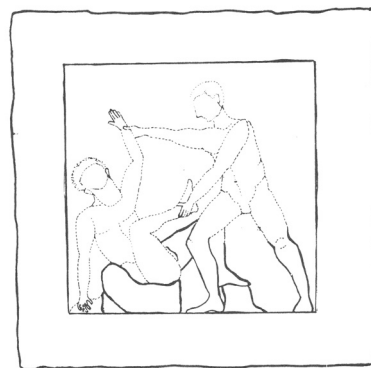
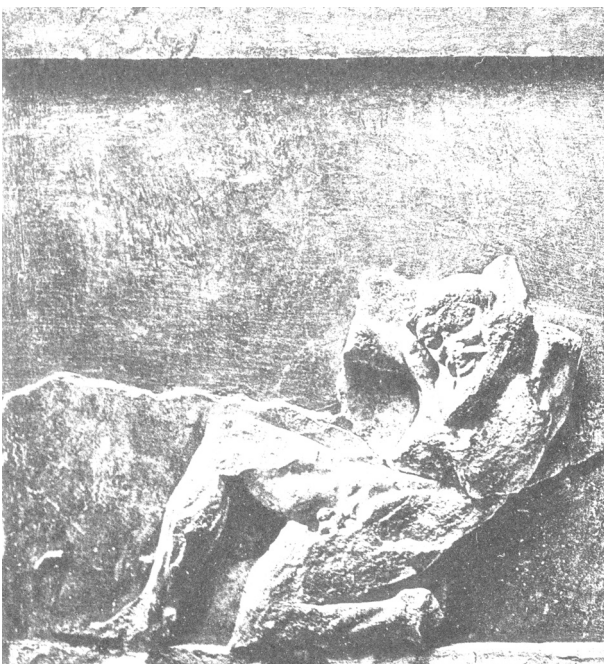
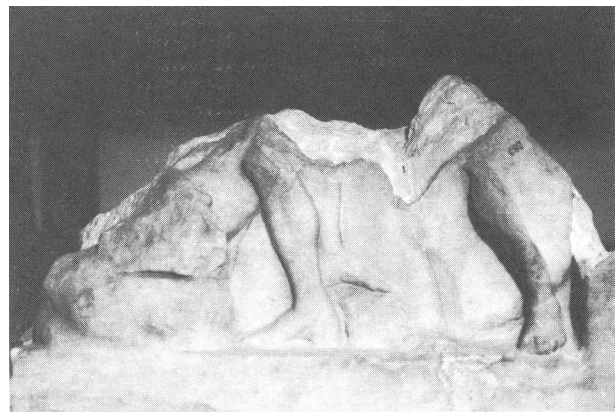
- ⁹⁴ Lehmann 1957, s. 123. Rekonstruktionen er lavet af billedhuggeren Zumbush. Der er intet belæg for at disse fragmenter stammer fra det samme relief.
- ⁹⁵ Lehmann 1969, s. 244.
- ⁹⁶ Lehmann 1969, s. 247-250, Tancke 1989, s. 43.
- ⁹⁷ Stewart 1990, s. 226, fig 829.
- ⁹⁸ Fragmenterne består af: hovedet med en del af venstre skulder, enden af en kappe, halvdelen af højre underarm, et smalt stykke af en menneskelig abdomen, tre dele af højre forben, fire stykker fra de to bagben, samt det yderste af en hestehale. Lehmann 1969, s. 237-238.
- ⁹⁹ Lehmann 1969, kat.nr. C(v) 6.
- ¹⁰⁰ Strabo 10.3.7. (Jones).
- ¹⁰¹ Lehmann 1969, s. 251-252. Tancke 1989, s. 42.
- ¹⁰² Reuterswärd 1960, s. 83.
- ¹⁰³ Coupel & Demargne 1969, s. 94.
- ¹⁰⁴ Carter 1983, s. 169.
- ¹⁰⁵ Reuterswärd 1960, s. 62.
- ¹⁰⁶ Graeve & Preusser 1981, s. 120, 147.
- ¹⁰⁷ Ridgway opererer med begreberne *conscious and unconscious perception*. Ridgway 1996, s. 75.
- ¹⁰⁸ Ridgway 1999, s. 76-77.

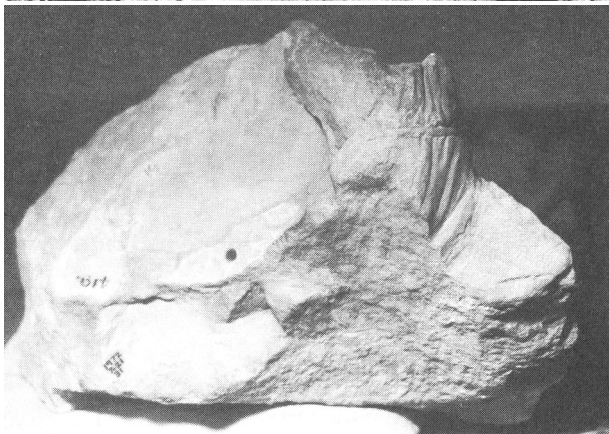


- Bil.: 1** **Bil.: 2**
- Bil.: 3**
- Bil.: 5** **Bil.: 4**

Modsatte side

- Bil.: 6** **Bil.: 7**
- Bil.: 8** **Bil.: 9**
- Bil.: 10** **Bil.: 11**





9.



17. TEMENOS MED PROPYLONBYGNING.





Bil.: 12

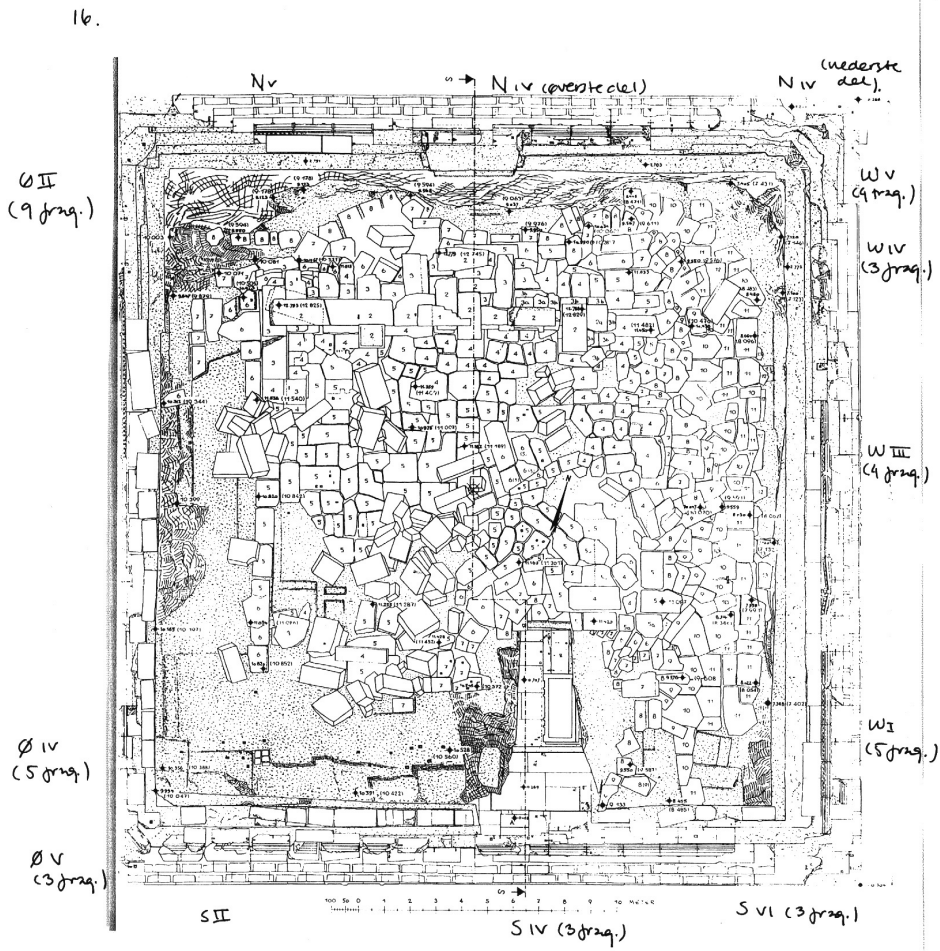
Bil.: 13



Bil.: 14

Bil.: 15





Bil.: 16

Bil.: 17

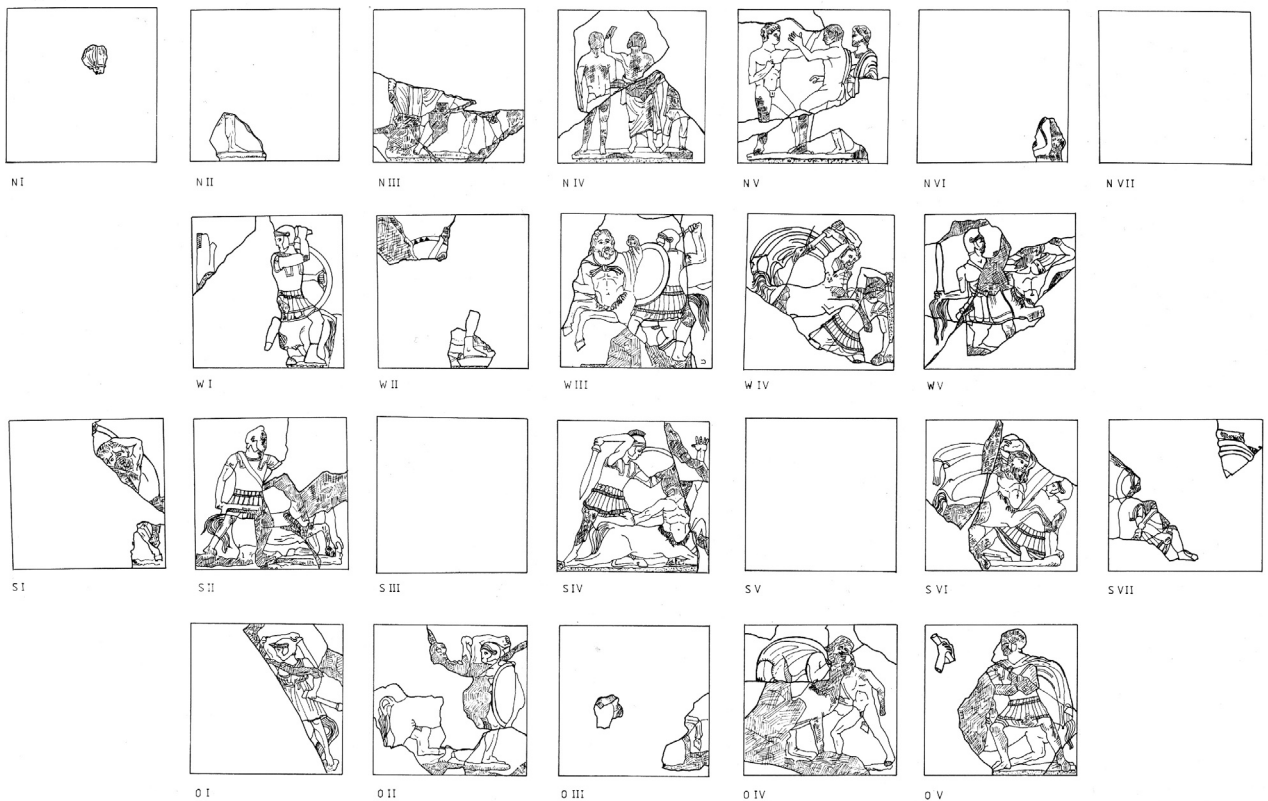


Abb. 53: Kassetenreliefs, Nordreihe, Westreihe, Südreihe, Ostreihe

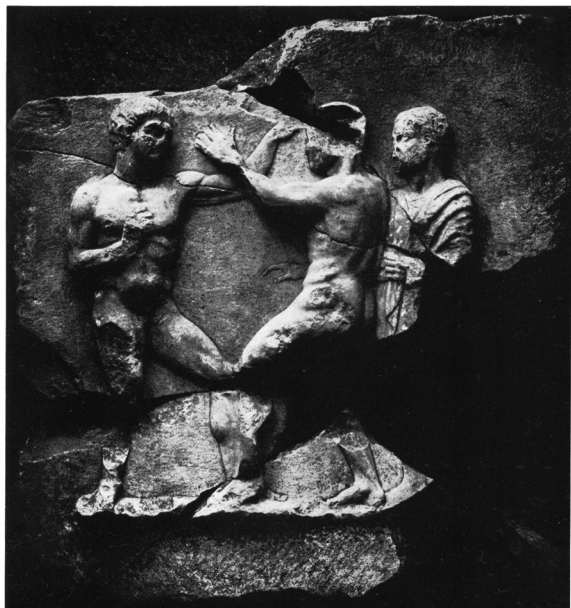


Abb. 57: Kassettenplatte N V

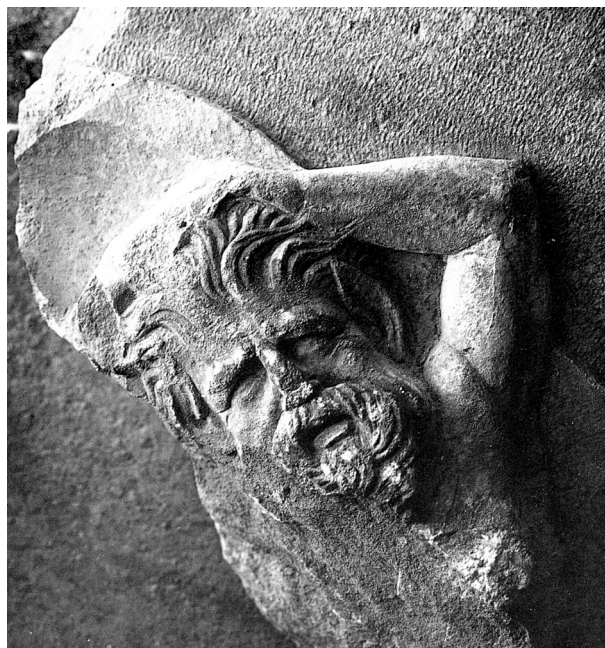


Bil.: 18
Bil.: 20
Bil.: 21

Bil.: 19
Bil.: 22



Abb. 65: Kassettenplatte S VI



Bil.: 23

Bil.: 24

Bil.: 25

Bil.: 26

Bil.: 27

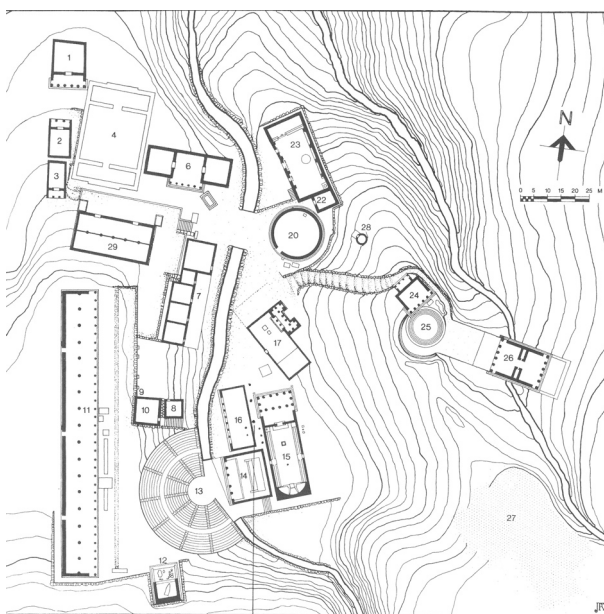
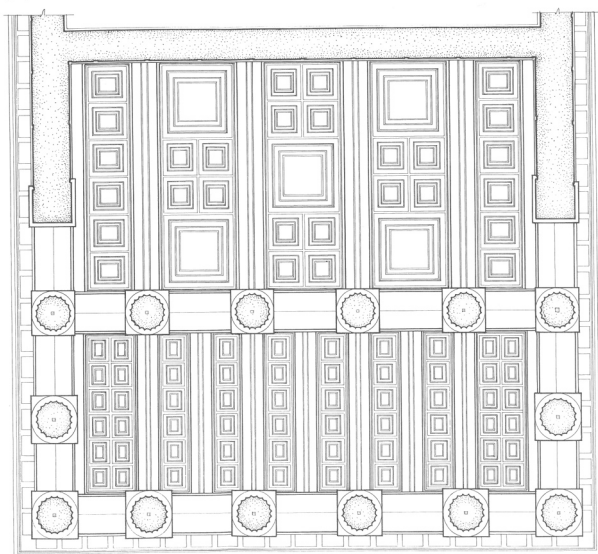




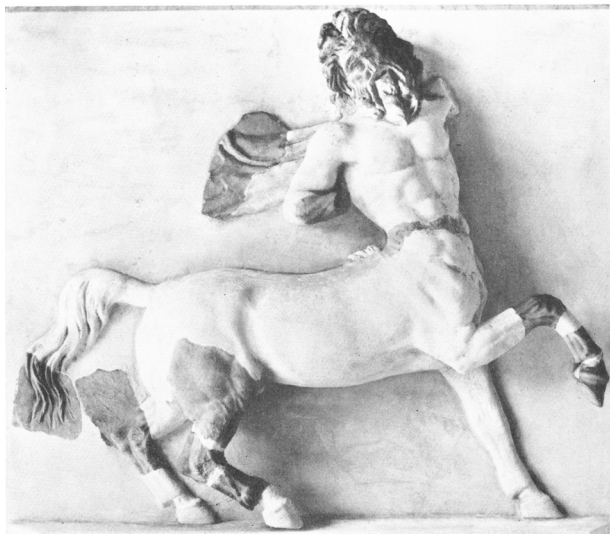
Bil.: 28
 Bil.: 30
 Bil.: 32

Bil.: 29
 Bil.: 31

32.



15. HIERON.
 Kentaurohoved.

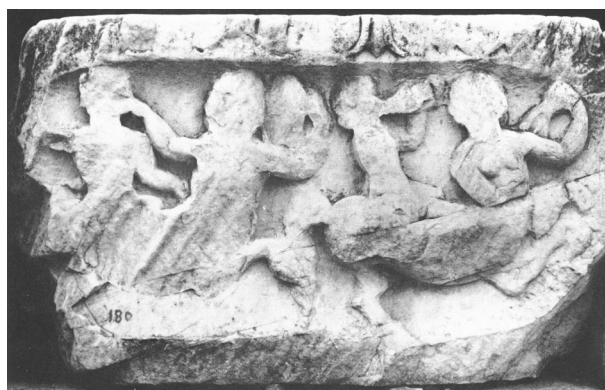


Bil.: 33

Bil.: 34

Bil.: 35

Bil.: 36



Generelt

DEN LÆNGSTE VINTER

af Linda Nørgaard

Eleni Koutsopoulou fra Athen har været udvekslingsstudent på Oldtid og Middelalder i efteråret 2003. Jeg mødte hende en kold januardag før hendes hjemrejse 2. februar til en snak om at være græker og læse klassisk filologi på et dansk universitet. Interviewet foregik på engelsk, men jeg har oversat til dansk.

Lena, hvorfor valgte du lige netop at komme til Danmark?

I Grækenland har vi en idé om, at hele Sydeuropa har den samme mentalitet og kultur, så jeg kunne godt tænke mig at komme nordpå for at opleve forskellen. Jeg overvejede både England, Tyskland, Norge og Sverige, men jeg havde været i England, og jeg taler ikke tysk. Og Norge og Sverige blev alligevel for nordligt, så derfor blev det Danmark.

Hvad vidste du om Danmark, før du kom hertil?

Jeg kendte selvfølgelig til vikingerne og Hamlet. Og til den kongelige familie, der jo har berøring med den græske. Og så har jeg mødt danskere på ferie på Rhodos, hvor min familie er fra. Det er nok en generel idé i Grækenland, at nordboer er lukkede og distancerede. Når jeg så oplevede danskerne helt anderledes, så tænkte jeg, at det måtte være, fordi folk er anderledes, når de er på ferie. Men mens jeg har været her, er jeg blevet overrasket over at opleve danskerne så venlige og åbne.

Hvad har du personligt fået ud af at være i Århus?

Jeg har fået mange venner. Ikke mindst takket være International Student Center, hvor jeg har mødt mange i samme situation som mig selv. Og så har jeg boet på kollegium, hvor jeg også har knyttet en masse kontakter.

Hvad har du fået ud af opholdet rent fagligt?

Det vigtigste er næsten, at jeg har lært den engelske terminologi i vores fag. I Grækenland bliver der jo undervist på græsk, og vi bruger kun de græske termer, derfor har jeg aldrig før brugt de engelske termer. Jeg har også lært meget af at høre den internationale udtale af græsk, jeg er vant til at udtale oldgræsk på nygræsk.

Hvilke forskelle er der på vores institut og dit institut i Athen?

Først og fremmest er der en større kontakt med underviserne hér. Måske fordi instituttet er så lille. I Athen er der jo mindst 500, der studerer klassisk filologi, det er jo vores egen fortid. Men jeg er imponeret over, at der er måske 50 her i Århus, der interesserer sig for vores kultur. Jeg synes også, at jeres studium er meget velorganiseret. Det er måske også, fordi der er så få mennesker. Der er en stor nærhed, det er ligesom en lille familie med kagedag og andre hyggearrangementer.

Hvad har din største oplevelse i Danmark været?

Det største har faktisk været at prøve at bo alene – og så i et andet land. Og jeg har lært at lave mad selv. I Athen bor jeg hos mine forældre i vores forstad.

Hvordan har du oplevet det danske vejr?

Her er utrolig koldt, synes jeg, sammenlignet med hvad jeg er vant til. Det har været mit livs længste vinter. I Grækenland starter vinteren lige så stille i november, men her har det været vinter for mig siden begyndelsen af oktober. Jeg har aldrig set så meget sne. Og jeg syntes, at det var køligt selv i september, da det var varmt efter dansk standard og alle andre gik rundt i korte ærmer.

Har du lært at tale dansk?

Nej, det har jeg ikke, men jeg har fået lagt et grundlag. Det er ikke så svært at skrive og læse dansk, men det er svært at tale. Det virker, som om der ikke er nogen regler for udtale. Jeg har jo været blandt danskere, så jeg har hørt meget dansk, og jeg vil gerne fortsætte med at lære det, når jeg kommer hjem. På skrift synes jeg, at dansk ligner engelsk meget. Men jeg kan ikke for eksempel forstå en hel dansk udsendelse i fjernsynet.

Kommer du til Danmark igen?

Ja, helt bestemt. Om ikke andet på ferie, men jeg kan heller ikke udelukke, at jeg kommer på et længere ophold igen. Når jeg tager hjem, vil jeg savne afslappetheden i udvekslingsstudentertilivet. Nu skal jeg tilbage og knokle med mit studium.

Linda Nørgaard
Oldtid og Middelalder
lindasolskin@privat.dk

OM FORTIDENS FREMTID – RED. AF BRIAN ANDREASEN

- Forsvarstaler for det klassiske

af Erik Kristensen

Om fortidens fremtid – Forsvarstaler for det klassiske. Redigeret af Brian Andreasen med bidrag af Susanne Høeg, Jesper Carlsen, Klaus Neiiendam, Marianne Pade, Jørgen Huggler, Maria Fabricius Hansen, Bo Tao Michaëlis, Ole Thomsen, Kim Michael Skovgaard-Hansen, Johannes Adamsen, Brian Andreasen, Ivar Gjørup, Chr. Gorm Tortzen, Peter Zeeberg, Ove Petersen & Hans Hauge. Aarhus Universitetsforlag 2003. 304 sider, illustreret, kr. 248,- inkl. moms. Uddrag af bogen på www.unipress.dk.

Foranlediget af debatten om den nye gymnasireform, hvor bl.a. antikfagene er blevet sat under pres, har Brian Andreasen, stud.mag. ved Aarhus Universitet, indsamlet en række bidrag i form af artikler fra både universitetsfolk og gymnasielærere. I modsætning til Klassikerforeningens udgivelse *Levende Ord* (også 2003), der var et decideret forsvarsskrift i debatten om de klassiske fags stilling i gymnasiet efter reformen, er der her først og fremmest tale om en artikelsamling, hvor mange af de enkelte bidrag er egentlige forskningsartikler. Enkelte bidrag rummer dog specifikke betragtninger over antikfagenes position og nytte. Første og sidste artikel i samlingen – henholdsvis Susanne Høegs og Hans Huges bidrag – har således karakter af at være polemiske bidrag. Susanne Høeg giver på blot 15 sider en oversigt over den græsk-romerske kulturs store betydning for Europa og undrer sig derfor over, at de klassiske fag nedprioriteres, når de faktisk burde opprioriteres. I det hele taget kan et grundigt kendskab til den komplekse antikke kultur hjælpe os til en bedre forståelse af vores egen ligeså komplekse, slutter artiklen. I artiklen »Globalisering er oldtidskundskab« viser Hans Hauge på anskuelig vis, hvorledes den klassiske dannelses betydning i høj grad hang sammen med de europæiske imperier og mistede sin betydning i takt med, at nationalstaten blev den almindelige organisationsform. Nu da nationalstaternes betydning gradvis mindskes, og vi ikke længere er borgere i Danmark, men borgere i en »global landsby« – et »storimperium«? – må den naturlige konsekvens følgelig være, at der igen bliver brug for den klassiske dannelse. Hans Hauge ser således med optimistiske øjne på fremtiden.

I forordet skriver Brian Andreasen, at bogen først og fremmest er tænkt som en *lærebog* og ikke en *lærebog*, og som lærer finder man ganske rigtigt megen god inspiration i de enkelte artikler. Især nu hvor der i det »nye« gymnasium lægges særlig vægt på receptionshistorie både i faget oldtidskundskab, men i særdeleshed også i det nye »almen studieforberedelse«, hvor der ifølge læreplanskommissoriet kan indgå forløb, der tager udgangspunkt i væsentlige historiske perioder, eller forløb, der omhandler væsentlige ideer og forestillinger i historisk perspektiv. Eksempler på den slags finder man netop i rigelig mængde i denne bog. Marianne Pades artikel om »Shakespeare og Plutarch« giver fx et godt indtryk af, hvorledes Shakespeare på eklektisk vis anvendte Plutarchs *Sammenlignende Levnedsskildringer* (i oversættelse), da han skrev *Julius Caesar*. Marianne Pade mener desuden at kunne spore Plutarchs direkte indflydelse på Joseph L. Mankiewicz' filmatisering (1953 – den med Marlon Brando). I »Det episke, det romanagtige, det moderne og det postmoderne« af Bo Tao Michaëlis spores de mange stemmer (polyfonien), der

er tilstede i *Odysseen*, og legen med tid og sted. Under en sådan synsvinkel fremtræder eposet nærmest som en roman, og forholdet mellem *Iliaden* og *Odysseen* beskrives af Michaëlis som forholdet mellem det »moderne« og det »postmoderne« i oldtiden. Har man mod på at drøfte oversættelser og oversættelsesteknik med nogle elever – nok primært et klassikerhold –, er der inspiration at hente i Brian Andreasens egen artikel om Sappho og Thøger Larsen eller i Peter Zeebergs artikel om Saxo-oversættelser. I et samarbejde med naturvidenskabslærere kunne man meget vel inddrage eller finde inspiration i Chr. Gorm Tortzen bidrag – »Videnskabshistorien og de klassiske fag«, der giver en »sammenlignende levnedsskildring« af Theofrast og Ole Rømer. Tortzen viser her, hvordan videnskabshistorien er en væsentlig del af kulturhistorien, og hvordan kendskab til sprogene græsk og latin er en nødvendig forudsætning for at kunne bedrive seriøs videnskabshistorisk forskning. Disse er blot eksempler på nogle af artiklerne, alle er interessante.

Udover bogens indholdsmæssige kvaliteter skal det da også nævnes, at den er ganske flot udstyret med illustrationer og et sobert layout. Der er også små forfatterbiografier og et person- og værkindeks. Brian Andreasen har med udgivelsen af denne artikelsamling gjort et godt stykke arbejde for antikformidlingen i Danmark.

Erik Kristensen
AGORA
homera@tiscali.dk

HVOR MYTO-LOGISK! FORSLAG TIL MYTELÆSNINGER 2: DEN BLINDE SEER OG DET DUNKLE ORAKEL

af Chresteria Jakobsen

Blindhed er karakteristisk for den antikke seer, som dunkle svar er det for gudernes direkte talerør, oraklerne. Men hvad har blindhed og uforståelig tungetale med indgående kendskab til gudernes verden at gøre? Det lyder jo umiddelbart, når man tænker over det, underligt – eller i hvert fald lidt omvendt, at en blind kan se, og et talerør ikke gøre sig forståelig. Men inden for det mytologiske univers' egne rammer er det faktisk ganske logisk (myto-logisk). Man skal bare lige lære myternes særlige logik at kende . . .

Seerens og oraklets funktion er den samme, nemlig at formidle gudernes hensigt eller vilje til menneskene. Man kunne derfor godt kalde seerne omvandrede orakler, der blot ikke er tilknyttet specifikke orakeltempler, eller oraklerne en særlig form for seere. Men de to grupper »adskiller« sig ved deres forskellige karakteristika, blindhed og dunkel tale, karakteristika, som dog er to udtryk for det samme, nemlig en nærhed til det guddommelige

I denne (meget) lille myte-appetitvækker vil jeg inden for det antikke univers af guder og deres menneskelige talerør se på tre forskellige, men beslægtede skikkelser, der alle er formidlere af det guddommelige bag verden: seeren, skjalden og oraklet. Umiddelbart synes først- og sidstnævnte nok at hænge mest sammen, men faktisk kan sangeren ses som en nær kollega, i hvert fald hvis man studerer denne profession i sit udspring. De antikke orakler benytter sig af flere forskellige teknikker, f.eks. lodkastning, men kun den dunkle tale vil blive behandlet her.

Den mest kendte af de antikke blinde spåmænd er nok Teiresias, men også en skikkelse som Phineus må lide blindhedens skæbne. I myterne forklares sådanne figurers blindhed altid som en straf fra guderne for en overtrædelse og ikke som forudsætningen for deres særlige evner. Dette gælder begge seere. Phineus straffes decideret for at have anvendt sine spådomsevner, og blindheden kommer altså i fortællingen først bagefter brugen af disse.

En sådan ombytning af elementerne er typisk og skyldes, at myten, på trods af den tætte tilknytning til ritualer, desforuden skal tage hensyn til det narrative. Det er nemlig de (få) narrative elementers opgave at klistre mytens grundelementer sammen. Ellers ville der jo ikke være nogen historie at fortælle. F.eks. straffes Keyx & Alkyone i en mytevariant af Hera for at have udgivet sig for guder, hvilket dækker over en ældre variant, hvori de to faktisk optræder som et ældre gudepar, ganske på linie med Zeus & Hera. Mere oprindelige elementer bruges altså ofte på en ny måde gennem mytekompleksets udvikling.

Når man skal forstå de enkelte myteelementer, kan man således være nødt til at »isolere« dem fra de narrative hensyn, eller prøve at se dem i deres mere oprindelige, i.e. rituelle, funktion. Det er ofte et indviklet puslespil, men ligesom med f.eks. den filologiske analyse eller potteskår, der skal samles, er vi jo i forvejen vant til at vende og dreje brikkerne for at få dem til at passe. Det er en metodisk nødvendighed.

Den thebanske seer Teiresias' blindhed gives der hele tre forklaringer på, som dog alle viser tilbage til samme rationale. Ovid fortæller i sine fantastiske *Metamorfoser*, et mytologisk

skatkammer, historien om Teiresias, der forstyrrer to slanger under deres parring.¹ Han er med andre ord vidne til et hierogami, det utilslørede guddommeliges møde med denne verden per se, og som følge deraf oplever han også at være kvinde.²

Derfor spørger Zeus & Hera ham til råds under en af deres sædvanlige skærmydsler, idet de ønsker at vide, hvilket af kønnene der får mest ud af sex. Da han svarer »Kvinden«, bliver Hera, som ellers (af gode grunde) har holdt på, at det er manden, vred og blinder ham, men som et plaster på såret skænker Zeus ham spådomsevnen.

I denne myte ses sammenhængen mellem fysisk anomalitet og guddommelig evne tydeligt, idet de to ting gives side om side. Dog er førstnævnte stadig en straf, et synspunkt, man godt kan forstå, når man ser på det fra den jordiske side. Normalt anskues blindhed jo ikke som så favorabelt et træk. Men den for os at se omvendte logik er følgende: Når man er blind, er man blind for *denne* verden, men til gengæld kan man se ind i den anden, gudernes, verden. Blindheden åbner en dør et andet sted hen. Hvad der for jordiske forekommer at være en forbandelse, er, set fra det guddommeliges side, en velsignelse – mønten har to sider.

Den engelske digter John Milton, der selv blev blind, beskriver rammende blindhedens guddommelige side i *Paradise Lost*, hvor han identificerer sig med netop Teiresias:

»But cloud instead and ever-during dark
Surrounds me, from the cheerful ways of men
Cut off, and, for the book of knowledge fair,
Presented with a universal blank
Of Nature's works, to me expunged and rased,
And wisdom at one entrance quite shut out.
So much the rather thou, Celestial Light,
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate; there plant eyes; all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight.»

Som med Ødipus' gennemborede ankler baner fysiske defekter/begrænsninger vejen for andre »kvaliteter«, eller sagt på en anden måde: I det mytologiske univers må den fysiske, menneskelige normalitet ofte deformeres for at udtrykke, at den pågældende skikkelse kan bevæge sig i andre dimensioner end de jordiske. For fysikken, med dens evner og begrænsninger, er jo netop bundet til det jordiske plan. I myterne udstrækkes dette tema endvidere til også at omfatte beklædningsgenstande associeret med de forskellige fysiske lemmer, jf. Iasons tabte sandal.

De to andre forklaringer på Teiresias' blindhed er enten, at han ser Athena nøgen, mens hun bader, dvs. igen bliver vidne til det utilslørede guddommelige på samme måde som i Ovids version, eller at han, som Phineus, røber guddommelige hemmeligheder. I begge tilfælde er blindheden igen, narrativt set, en straf og kan siges at udtrykke det jordiske syn på den fysiske deformitet, nemlig som en forbandelse.

Skjalde hører til samme kategori, idet de i stil med seerne er formidlere af det guddommelige bag verden. Dette slægtskab bliver tydeligt, hvis man tænker på såkaldt »primitive« samfund, eller rettere skriftløse kulturer, hvis karakteristiske nære forhold mellem menneske og skabelsen/opretholdelsen af verden går igen som et tydeligt træk i den homeriske kultur. Når myterne om verden og dens indretning fortælles omkring lejrbalet, sker det som en genskabelse af verden

– verden er noget, der aktivt og kontinuerligt skal frembringes, hvis den ikke skal ophøre eller ende i kaos. Dens ordnede karakter er noget, mennesket påtvinger den, som en klump ler, der skal formes.

Derfor er skjalden eller sangeren en magiker. I og med at hans sang er verdensskabende, optræder den som formidling af det guddommelige, ganske som seeren kan hjælpe folk med deres skæbne og valg i livet. Af denne grund er skjalde også ofte blinde, som f.eks. den homeriske sanger Demodokos hos Phaiakerne. Dette gælder ligeledes den mytiske sanger Thamyris fra Thrakien. Blindheden er det karakteristikon, der tydeligst binder skjalden sammen med seeren i de antikke kulturer. Også skjaldenes skjald, Homer, fremstilles i traditionen som blind, hvilket stemmer godt overens med hans mytiske status.

Beslægtet med seeren er oraklet. I Delphi raser Pythia, og i Apollons vold fremkommer hun med orakelsvar, som en præst må bringe videre til rådspørgeren. Selv i dennes kommunikerende fortolkning er de tvetydige og dunkle, ofte svære for modtageren at tyde rigtigt. Mest berømt er måske Kroisos' mistolkning af det store rige, der ville blive bragt til fald. Men hvorfor skal gudernes direkte talerør formulere sig så dunkelt?

Igen er svaret i og for sig ganske logisk. Der eksisterer et skel mellem gudernes og menneskenes verden, som nogle, særligt begavede mennesker forstår at transcendere. Men sproget er ikke det samme i de to verdener, og selv om man formår at opholde sig begge steder, kan de ikke forenes fuldstændigt. Pythia kan ikke formulere sine orakelsvar mere tydeligt (for mennesker), end hun gør. Hun er ganske enkelt for tæt på det guddommelige.³

Det dunkle sprog kan sammenlignes med den religiøse ekstase, hvor den normale væremåde må vige for et vanvid, en guddommelig rasen. På samme måde viger det normale sprog for det guddommelige. Jo tættere man er på selve guden, jo mere utydeligt taler man, og derfor er mellemmand ofte påkrævet, når orakelsvaret skal kommunikeres videre fra oraklet til modtageren. Disse kan således siges at optræde som en slags talerør for talerøret.

Det guddommeliges vej til menneskene foregår på denne måde trinvist, som vand, der løber gennem forskellige bassiner, jf. også tempelarkitekturen, hvor det guddommelige koncentrerer sig i det allerhelligste. Det skal »fortyndes«, eller udsættes for en gennemgribende fortolkning, for at nå frem til menneskene i en form, de kan forstå og tåle. Og derfor indtager mediet så central en plads i det religiøse system, ikke mindst i dets sproglige udtryksform, myterne.

Chresteria Jakobsen
Klassisk Filologi
chresteria@chresteria.dk

Noter

¹ Ovid *Met.* 3.316ff.

² Rituel set betyder dette, at han dermed oplever at være mandlig initiand, jf. den effeminerede mandlige myste, som også kendes fra f.eks. Dionysos-kulten. Dette forklares i sin helhed i Erwin Neutsky-Wulffs kommende bog *Det overnaturlige*, del VI kap.10, som udkommer foråret 2004 på Borgens Forlag. Her uddybes også rationalet bag blindheden.

³ En semitisk parallel findes i den faste formel *ne'um YHWH*, der i den danske bibeloversættelse gengives med »lyder det fra Herren«, men egentlig betyder udtrykket »Jahwes mumlen«. Denne mumlen er netop karakteristisk for de medier eller profeter, som guden betjener sig af. Den er et andet udtryk for deres dunkle tale. Se Erwin Neutsky-Wulffs nyoversættelse af Første Mosebog *For længe siden* p. 67, Kbh. 2000.

OM FASCISMEN, ROM, "HISTORISKE" FILM OG LATIN

af Giuseppe Torresin

Nogle falske forestillinger om fascismen synes at konsolidere sig i Danmark idet de ustandseligt gentages, især om fascismens forhold til den romerske arv. I hele Italiens historie har man ikke kunnet undgå politiske referencer til Rom. At citere Hobsbawms begreb traditionsopfindelse angående fascismens anvendelse af Rom og myten om Rom, som Jesper Carlsen gør det i »Om fremtidens fortid«, virker forvirrende og misvisende på mig. Man kan godt sige, at Holger Danskes nationale funktion er et tilfælde af traditionsopfindelse, fordi denne funktion ikke er i direkte eller polemisk forbindelse med eksistensen af figuren i det franske og italienske epos og i de danske viser eller med marionetten på Sicilien af samme navn. Mange traditioner ser også gamle ud, men er genopstået efter en lang afbrydelse. Men eksistensen af byen Rom og af et religiøst/præsteligt magtcentrum i Rom, der nogle gange skulle, andre gange ikke magtede at legitimere det imperiale magtcentrum uden for Italien, som de forskellige italienske umiddelbart magtudøvende stater enten var allierede med, eller satellitter eller også modstandere af, har været det dominerende problem i den politiske diskussion i Italien. En lidenskabelig mening om berettigelse, om kontinuitet eller afbrydelse og genskabelse skulle enhver have derom, ikke bare for eller imod, men altid i polemik mod den modsatte opfattelse. Naturligvis med forsigtigt blik på censuren. At have en mening har været en forudsætning for at deltage i den politiske diskussion.

Der var også et alternativ: at erklære at en politisk diskussion var udelukket i Italien. Italien var Pavens og kunstens internationale land. Politik var udelukket én gang for alle. Punktum. Denne erklæring skyldtes ofte italienernes resignation og kynisme. Men de som kunne bevise at de ideologisk beherskede masserne, proklamerede ofte også dette alternativ som en trussel. En mening om Rom måtte de sidstnævnte dog også have. Når præsterne ledede lange processioner og fik folk til at synge på latin: »Christus vincit, Christus regnat, Christus, Christus imperat«, så forstod folket i processionen ikke den dybere mening, men modstanderne fik denne kendsgerning slynget i ansigtet på det rigtige sprog: drøm ikke om at italienerne kan kalde sig tilbage til Rom på anden måde end den nuværende: regnum, imperium og victoria¹, det romerske imperiums arv er vores, og se! masserne er parate til at være sanfedistiske herskare under vores førerskab. Og således blev den guelfiske tradition i det 17. og 18. årh., der tilkaldte sig det republikanske Rom, forfalsket, og man påstod at det kommunale Italien i middelalderen udelukkende havde kæmpet til forsvar for Paven. Hver generation genfortalte hele den italienske historie med hver sin version af forholdet til Rom. Lad os koncentrere os om det 19. årh. I århundredets begyndelse så den ny-guelfiske retning (Troia, Capponi, Manzoni) polemisk på Roms imperium. I fortsættelse af historikeren Micali, anså ny-guelferne det republikanske Roms "erobring", netop erobring, af Italien som den første form for imperial beherskelse, der senere skulle blive verdensomfattende ved italienernes forbryderiske medvirken. Italienerne skulle efter imperiets sammenbrud sone denne historiske synd ved at undertrykkes af fremmede magter i århundreder, så at de måtte fornægte imperiets væsen for evigt, før de kunne opnå national selvstændighed. Pietro Treves, der har studeret ny-guelfernes spredte værker, har betragtet denne ideologiske retning som en historiografi og en filologi der svarede til den tyske i romantismens tid², men det blev bemærket

af mange, at denne parallelisme er forkert: retningen forblev, hvad oldtidens historie angår, på et rent ideologisk prædikende plan, mens den var i stand til at bygge varende videnskabelige værker angående middelalderhistorien.

I modsætning til denne fortrydelse og fordømmelse af det romerske imperium var der mange, som var stolte af Roms krigeriske bedrifter, som blev brugt til at beklage Italiens dekadence i de toner der allerede var traditionelle i den antispanske litteratur i det 17. årh. Også den unge Leopardi kunne se mange triumfbuer fra oldtiden, men ikke oldtidens militære glorie videreført i sin samtid (»*All'Italia*«). Den krigeriske glorie, som han og mange andre savnede, var dog ikke en drøm om imperiale erobringer, men et håb - efter Alfieris model - om en korrektion af italienernes nu så »imbelle«, ukrigeriske, bøjelige og tjenstvillige karakter. Så kunne man lige så godt bruge en kulturel fornyelse til dette formål, sml. Foscolos »auspicia« taget fra den kulturelle historie, eller Leopardis lovprisning af Mai for at have opdaget palimpsesten med Ciceros *De Republica*.

Men den mest inspirerende påkaldelse af Rom vedblev dog at være den gamle republikanske, der betragtede imperiet som den romerske glories ende, og Brutus, både Republikkens grundlægger og Cæsars morder, som sine helte. Leopardi tilslutter sig denne tradition få år efter »*All'Italia*« og betragter imperiets begyndelse som begyndelsen på et totalt fald i den menneskelige eksistens' historie. »Poi che divelta nella tracia polve giacque ruina immensa l'italica virtude...« (»*Bruto Minore*«) »Efter at Italiens virtus lå knust i støvet ved Philippi som et mægtigt træ løst fra sine rødder...«: altså Brutus og Cassius er Italien, Antonius og Augustus er anti-Italien.

Mazzini giver kød og konturer til denne opfattelse, fordi han knytter kampen for Italiens frihed og selvstændighed til en universal - for Rom værdig- funktion; han taler derfor om et *trede Italien*. Det første Italien var samlet omkring Rom i frihed, det andet tog inspiration fra det første og kæmpede med de middelalderlige kommuner mod den tyske kejser og generelt mod kejserdømmet i frihedens navn. Det tredje skulle kæmpe for alle folkenes frihed og afskaffe Pavestaten, således at paven kunne blive virkeligt fri og bidrage til folkenes frihed og Europa-nationernes føderative samarbejde. Garibaldi kunne godt lade sig påvirke så meget af idealet om nationens enhed, at han kunne afvige fra sin lærer Mazzinis republikanske program og betingelsesløst forære Victor Emanuel d.2 et kongerige i Teano, efter befrielsen af Syditalien, men ideen om afskaffelsen af Pavestaten med militær magt opgav han aldrig.

Ny-guelferne blev tvunget af republikanernes program og initiativer til i deres program at tale om den guelfiske italienske føderations universalistiske funktion (Gioberti); de moderate, for så vidt de var ledet af regeringsansvarlige personligheder, turde ikke udfordre den internationale offentlighed ved åbent at tale om Pavestatens afskaffelse, de viste ved finanslovgivningen, hvad liberal politik kunne gøre angående kirkens frihed og statens og kirkens adskillelse, men de modsatte sig garibaldinernes mange initiativer for at befri Rom. De præsenterede sig for Europas mægtige som de eneste, der kunne standse det vilde folks initiativer, og fik så belønningen: Rom forblev Pavens, men resten af Pavestaten blev italiensk.

Garibaldinerne fortsatte deres forsøg. Carducci, (1835-1907) nationaldigter, men republikaner, kommenterede polemisk de moderates »byzantinske« politik (Impronta Italia domandava Roma, Bizanzio essi le han dato³), og mange byer og landsbyer blev udsmykket med monumenter og indskrifter, hvor det antikke Rom, Graccherne, Scipios hjelme, Garibaldi og det miserable moderate forræderi blev nævnt side om side. Skuffelsen, der fulgte efter halvøens enhed og Roms erobring i 1870, skabte en tilslutning til denne opfattelse langt ind i de moderates rækker. I overensstemmelse

med disse idealer satte folket sig på skinnerne, når togene transporterede tropper til de italienske kolonikrige. Og selv folk, der mente at også Italien skulle have sine kolonier, vovede ikke at tale om imperiet eller kalde sig tilbage til Rom for at retfærdiggøre denne politik.

Også socialisterne talte om latifundier, der altid havde været Italiens ødelæggende skade, og om Graccherne, udover naturligvis om Spartacus, som hele Europa⁴.

Fasces var det romerske symbol, som det republikanske Amerika og det republikanske Frankrig havde anvendt, med tilføjelse af en konnotation af broderskab, af solidaritet til symbolet. Fasces blev derfor i den efterfølgende tid ikke kun symbol for republikanske politiske foreninger, men også for de første fagforeninger. En af den slags blev på Sicilien knust af en opsigtsvækkende voldsom nedkæmpelse. Fasces blev derfor symbolet på mange republikanske og anarkistiske foreninger i hele Italien især efter socialisternes og anarkisternes adskillelse. Efterhånden blev ordet Fasci anvendt for at betegne tværgående foreninger eller bevægelser. Under 1. verdenskrig fandtes der ved siden af Mussolinis »Fasci for revolutionær aktion« (som brugte fasces som symbol) og de beslægtede »Fasci futuristi« også en »Unione di fasci« og »Fascio parlamentare«, som samlede nationalist og monarkister og derfor ikke brugte symbolet. Eftersom Mussolini gerne ville overtage arven fra de revolutionære krigstilhængere, kaldte han sin ny bevægelse i Milano »Fasci di combattimento« og brugte symbolet for at understrege at bevægelsen var ufortøvent republikansk. Så længe bevægelsen pralede af sine republikanske og revolutionære intentioner, blev voluntarismen, garibaldinismen og republikanismen fremhævet sammen med symbolet. Snart blev musikken en helt anden, og af og til blev symbolet fasces ironisk forbundet med den stok, som fascisterne så gerne brugte mod strejkende og demonstranter. Man kan altså se, at det italienske ord fasci omkrig første verdenskrig havde tabt sit forhold til den antikke romerske republik, og symbolet fasces henviste til republikansk overbevisning uden en klart defineret opfattelse af arven fra Rom. Hvis nogen efter fascismens magtovertagelse vovede at nævne fasces' oprindelige betydning, var dét tilstrækkeligt til at blive kaldt forræder og upatriotisk med de tilhørende konsekvenser. I fascismens imperiale tid efter 1936 blev selv fasces' fysiske form ofte ændret fra den traditionelle, for at de skulle ligne de romerske så lidt som muligt. De blev til søjler med øksen stiliseret og placeret i bunden eller næsten i bunden af søjlen. Mussolini nævnte aldrig symbolet med dets historiske tankeassociationer, så vidt jeg ved, og blev aldrig i stand til at udtale ordet fascisme korrekt: i hans romagna-mund blev det til fassisme.

Men lad os vende tilbage til det 19. århundrede. Til det republikanske Roms dominerende stilling i den politiske diskussion i Italien på den tid bidrog også den italienske og den europæiske historiske forskning, der i hele Europa havde sin primære interesse i alle fænomeners oprindelse, derfor også i byen Roms oprindelse og i staten Roms første tider. Ikke mindst Roms forum blev udgravet og undersøgt, og de efter-republikanske monumenter blev om nødvendigt nedprioriteret.

I slutningen af det 19. årh. havde Roms kejsere et særligt dårligt ry også fra en anden side. Sienkiewicz, en polsk forfatter, skrev en succesfuld roman *Quo vadis* (1896) om kristne i Rom under Neros forfølgelser. Andre romaner fulgte efter i de samme dystre toner. Kejserne var frygtindgydende, og retstilstandene helt væk, de kristne levede skjult i katakomberne. Men romanernes dystre toner var forberedt af en lang interesse for katakomberne under hele den 2. del af 19. årh. Katakomberne var elsket især af pilgrimmene, for hvem romerske håndværkere specialiserede sig i affærdigelsen af suggestive souvenirs. Atmosfæren i Rom og blandt pilgrimmene, mens Paven betragtede sig som fange i Vatikanet, er beskrevet i Gides roman *Les Caves du Vatican* (1914).

Ved århundredeskiftet steg dog historikernes interesse for det romerske imperium og den sociale historie under imperiet. Ciccotti, en oldtidshistoriker inspireret af marxismen, skrev om slaveriet under det romerske imperium (1899)⁵. Imperiets vigtighed i Europas historie blev mere klar, og de imperiale monumenter, som fandtes i Europa (bl. a. imperiets grænse, limes), blev restaureret og beundret. Den romerske kunst, også den fra senantikken, blev højt æstimeret. Projekter for arkæologisk forskning i Italien af monumenter fra den tid blev iværksat.

Nationalismens fremgang ved århundredeskiftet kunne ikke grundlæggende ændre situationen. Ganske vist blev Italiens romerske grænser påberåbt som retfærdiggørelse for det nationale krav om indlemmelsen af Trento og Trieste (irridentismo), men eftersom irridentismo var rettet mod Østrig og altså mod den italienske regering, der var Østrigs allierede, blev den en farlig blanding af nationalisme og republikansk oppositionel voluntarisme. Oberdan der havde forsøgt at myrde den østrigske kejser, fik flere monumenter med romerske symboler. Nationalismens yndlingsmenu, foretrukket i de borgerlige og reaktionære kredse, var Dalmatien, Adriaterhavet og Tyrkiet. Men her var det Venedig, der var den historiske reference. Nationalisterne kunne kun se Venedigs republik, »datter af den romerske«, som en ekspansionistisk magt! Og D'Annunzio blev deres digter og efter 1. Verdenskrig deres leder ved at krænke våbenhvilebetingelserne og besætte Fiume. Herfra kommer anvendelsen af romerske ord for at betegne soldater og officerer (militi, legionari, centurione). Den første verdenskrig havde - og ikke kun i Italien - skabt et religiøst sprog, især når man ærede de faldne (altare della patria, martyr, sacrificium), og dette sprog fortsatte direkte ind i fascismen.

For at se hvor stor en rolle henvisningerne til Rom spillede i Italien i før-fascistisk tid, er det nyttigt at nævne Vilfredo Pareto (1848-1923), en højremand af kaliber, internationalt berømt, der i sine økonomiske og sociologiske værker ustandseligt bruger den romerske historie for at slå ned på den idealistiske tilbagekaldelse til Rom og belyse de evige undtagelsesfrie love, der ifølge ham behersker verden. Pareto, grundlægger af élite-teorien, døde umiddelbart efter fascismens magtovertagelse. Fascisterne proklamerede ham som en af fascismens forløbere og inspiratorer. Men vi kan allerede nu sige, at vi ikke i fascismens propaganderede ideologi eller i fascistiske intellektuelles værker kan finde noget spor af Paretos teorier og intet af hans måde at se den romerske historie på. Man var ikke interesseret i fx at benytte den parallelisme mellem den antikke verdens dekadence og Europas dekadence, som Pareto flere gange havde behandlet, skønt påstanden om de gamle nationers (England og Frankrig) dekadence i Europa var en grundpille i fascistisk propaganda.⁶ Fascisterne greb kun *ordet* élite (»åndens aristokrati«) fra Pareto, og læste ham ikke.

En anden bog skal også nævnes: Guglielmo Ferreros (1871-1943⁷) *Grandezza e decadenza di Roma*, udkommet i 5 bind mellem 1902 og 1907, hurtigt efter oversat på 7 sprog, en international succes også i akademiske kredse uden for Italien. Succesen skyldtes ikke denne liberale forfatters forskningsindsats i romersk historie, men ud over den livligt fortællende stil det faktum, at Ferreros begreb, imperialisme, foregreb og ledsagede de diskussioner, som optog marxistiske (Hilferding, Kautsky, Luxemburg, Lenin) og liberale kredse i disse år. Læserne elskede en aktualiseret behandling af den antikke historie. Fascisterne havde kunnet benytte et lignende begreb, imperialisme, da de bekæmpede det britiske-franske imperium, (»Italien belejret i Middelhavet«, »det proletariske Italien«), men gjorde det ikke, og udviklede en positiv selvfejrende opfattelse af

imperium, så snart de proklamerede imperiet genopstået på Roms høje. Et imperium der ikke var imperium, og intet havde at gøre med det romerske. Samtidigt fortsatte de propaganda-krigen med England og Frankrig.

Fascismen behøvede altså ikke at opfinde en tradition, men kunne dog polemisk vælge side eller lave en original kombination af forskellige elementer. Men fascismens sammensatte væsen og udenrigspolitikens zigzaghistorie, sameksistensen af de oprindelige fasci di combattimento, Matteottis mordere, med fascismen i doppiopetto (dobbeltradedet) og monarkiet gjorde ethvert klogt forsøg desangående umuligt. Også m.h.t. anvendelsen af Roms myte kan man derfor godt sige at en kohærent fascistisk kultur af værdi ikke findes⁸. Fascismen accepterede formelt alle de eksisterende traditioner for påberåbelse af arven fra Rom, og derved tømte den alle for indhold og betydning. Man kan nok sige, at en variation af dette miskmask har fundet sted under de tyve års diktatur, med en større og større fremvisning af de imperiale former efter 1936-37 og grundlæggelsen af et italiensk imperium, men en fornægtelse af de modsatte avantgardistiske elementer har aldrig fundet sted. Avantgardismen blev dyrket i de fascistiske studenters aviser (GUF) og i Littoriali (navnet henviser til fasces lictori), ungdommens kulturfestivaler. De kunne derfor hentes frem efter 1943 i den genfødte voldelige fascisme under den tyske besættelse, men de var tågede efter det lange underjordiske liv i de tyve år før. Fascister efter 1943 var kun republikanere, fordi de følte sig forrådt af monarkiet. Disse falske republikanere (repubblichini blev de kaldt) levede under så ekstremt farlige livsvilkår, at former for antihierarkisk krigerisk demokrati opstod mellem dem i deres indbyrdes omgang, men, hvis jeg ikke tager fejl, forsvandt hentydningerne til Rom og romerske institutioner helt fra den republikanske fascisme i 1943-45. Jeg tror ikke, at det udelukkende skyldtes, at de ikke ville tage for megen afstand fra de beundrede tyske kæmpefæller.

I de første år efter magtovertagelsen hentydede fascismens anvendelse af myten om Rom ikke til et program om at erobre nogle kolonier og »genskabe« det romerske imperium, men fremstillede Roms republik som politisk model for patriotisme, for total hengivenhed til fædrelandet; altså i den samme ånd som den århundredgamle republikanske tradition i Europa havde set tilbage på Roms republik. Der var en vis antiklerikalsk farve i denne ideologi, der forsvandt med Konkordatet med Vatikanet i 1929. Fascismen tilføjede et militant nationalistisk element, at italienerne skulle være stolte af denne arv, som altså tilhørte Italien som nation og ikke andre, mens Frankrig og England i og efter Versailles ikke ville anerkende Italiens berettigede krav. Men den republikanske tradition i Europa havde også understreget de demokratiske elementer i Roms republik, især folkets suverænitet og almuetribunatet, den fascistiske ideologi anså derimod den romerske republik for bare at være en model for streng disciplin og blind tro på de overordnede. Også angående dette aspekt havde fascisterne forløbere, men at tale om disciplin under et diktatur er milevidt forskelligt fra den mest reaktionære opfattelse af disciplin i den mest reaktionære liberale stat.

I tyve år talte fascisterne om Roms grandezza, storhed. Men ved grandezza forstod fascisterne bare den kvantitative storhed, ikke de romerske egenskaber som havde fået så mange tænkere og politikere i moderne tider til at tale om Roms storhed. Derfor var fascisterne stolte af Trajans udvidelse af grænserne og af enhver erobring. Grandezza var opfattet rent geografisk. Derfor var Cæsar, ikke så meget på grund af overgangen over Rubicon, som på grund af sine militære erobringer, fascismens helt snarere end Augustus, den politiske grundlægger af imperiet.⁹ Sidstnævntes andet millennium

faldt i 1937, og så blev også han fejret, på samme måde som alle andre slags »glorie« blev fejret som beviser på Italiens storhed, Vergil, Horats, Mazzini? Om hans tanker var der tavshed, men man fremhævede hans store fædrelandskærlighed. Tommaseo, hvis tænkning var det modsatte af Mazzini? Stor fædrelandskærlighed. Cavour? Stor fædrelandskærlighed. Og så videre.

Hvad ville Romanità sige? Storhed. Og hvad ville storhed sige? Romanità. Det var vanskeligt også for os gymnasiaster at skrive retoriske variationer over disse begreber i vores patriotiske stile, der var en del af gymnasiets pensum. Romanità skulle vi før 1935 modstille Germanesimo, derefter skulle vi skrive at Romanità og Germanesimo var to komplementære storheder. Snart blev den imperiale Romanità kun forbundet med den urbanistiske ekspansion af byen Rom og den fascistiske monumentale arkitektur (i modsætning til den futuristiske arkitektur, som fascismen havde foretrukket i sine første tider og som dog aldrig blev helt fornægtet). Fascismen talte om et *Tredje Rom* efter det kejserlige og det pavelige i renæssancen. Nogle fascistiske intellektuelles forsøg på at vælge og at være mere kohærente mislykkedes også: de arkæologiske udgravninger af kejserlige anlæg blev foretaget uden en plan og gav anledning til urbanistiske løsninger af tvivlsom værdi.¹⁰ Det kunne være gået helt anderledes med de mange gipsreproduktioner af monumenter og redskaber fra hele Europa, som samledes til den planlagte udstilling om Civiltà romana.¹¹ Men de talte et universelt sprog, de talte om kulturcentre uden for Italien i et ikke helt Romcentraliseret imperium, og de talte om fred og sociale problemer. Fascisterne var døve for dette sprog.

Et andet begreb, som stammede fra den politiske refleksion om Rom, blev anvendt af fascisternes: romana volontà (romerske vilje). Med dette begreb henviste man traditionelt til den stædighed, romerne viste i opnåelsen af deres mål, deres parathed til de rationelt beregnede ofre for at opnå et fjernt mål, men ikke mindst henviste man til deres dygtighed i at mobilisere de enorme materielle ressourcer, som krævedes til opnåelsen af målet. Men fascisternes havde en rent idealistisk opfattelse af viljen, ja de talte med foragt om de smålige sjæle, der tvivlede på, at viljen alene kunne udføre noget. Viljen skulle erstatte ressourcer, bare den var stærk og romersk nok. «Otte millioner bajonetter!» Kun udstyret med denne misforståede romerske vilje gik mange unge studenter frivilligt ind til en sikker massakre i krigen, med gummisko på i sneen og med tunge støvler i ørkenen. Heldigvis kastede de soldater, der ikke havde lært om romersk vilje deres gammeldags våben væk og overgav sig så hurtigt som muligt til fjenden, som havde moderne våben og gode cigaretter.

I ubevidst modsætning til den universelle karakter af Roms indsats, men som en karakteristisk del af fascismens blanding af alt muligt, forsøgte nogle fascistiske intellektuelle at annektere den romerske litteratur til Italien. Italienerne som nation, men ikke andre latinstuderende nationer skulle besidde en privilegeret forståelse af den latinske litteratur. Filologien blev erklæret som fjende.¹² De indviede en serie bøger, der var rigt udsmykket med romerske ørne og fasces, og offentliggjorde hurtigt mange romerske forfatteres værker forsynet med fortællinger skrevet af fascistiske personligheder.¹³ Bøgerne blev solgt og foræret væk i massevis. Ingen læste disse bøger, og derfor opdagede publikum ikke det utal af trykfejl og andre fejl, der gjorde det hele latterligt. I modsætning til denne sjuskede serie var det så, at Italiens Akademi startede serien af kritiske klassiske udgaver og fik Mussolinis velsignelse: »Iussu Beniti Mussolini« var skrevet på seriens forside. Fascismen var overalt det samme: pro et contra samtidigt. Den udmærkede serie eksisterer endnu uden nævnelser af sponsoren (iussu) fra den gang.

Under hele fascismen gør der sig også et andet element gældende, der også i de imperiale tider bidrog til, at man interesserede sig for den romerske republiks personligheder. Et element der ikke er eksklusivt italiensk. I litteraturen før og efter den første verdenskrig er der ved siden af et billede af mennesket, der er fuld af svagheder og usikkerhed om sig selv, ja af et menneske der endog dvæler selvtilfreds ved sine svagheder, også et ideal af nogle personligheder, der skærer igennem, fulde af selvtillid, af overbevisning om en ide. En kult for de store personligheder kan spores overalt i Europa, i Danmark skulle jeg måske nævne den gamle Brandes og Kaj Munk, i Italien virker Nietzscheanismen og D'Annunzio i samme retning. Den romerske republik gav fascisternes talrige personligheder til denne myte. Igen var Cæsar (veni, vidi, vici) viljens helt og Mussolinis forbillede¹⁴, også gestikulationerne og hagen skulle være cæsariske. Således præsenterede han sig for de fremmede journalister og biografer, som så gerne ville høre om hans utæmmelige vilje. Mussolini var også inspirator til en række film, hvis grundide blev betroet Forzano. En var om Scipio, den anden om Cavour og Victor Emanuel d. 2. Begge var eksaltation af viljen, der skærer igennem, der risikerer alt og vinder alt. »Noi tireremo diritto«, Vi går direkte frem uden at høre på indvendinger fra de andre nationer, var skrevet på alle husenes mure.

Jaget af partisanerne i april 1945 forsøgte han at flygte til Schweiz forklædt som tysk soldat, efter at han havde spildt tid ved at køre frem og tilbage til grænsen uden at være i stand til at tage en beslutning. Hvis det ikke havde været for hans elskerindes støtte, havde han ikke været i stand til at stå bare nogenlunde oprejst, da han blev skudt.

En sidste betragtning: italienskstuderende i Danmark skal nødvendigvis kende fascismens påberåbelse af Rom, som en del af Italiens historie. Men hvad har dette emne at gøre med latin, historie eller oldtidskundskab? Kan en falsk forestilling om Rom i et fremmed land under et tyveårigt diktatur have betydning for danske elever og studenter? Naturligvis ikke som motivation til at studere latin.

Også som kritisk sammenligning af de fascistiske falske forestillinger med den romerske virkelige historie vil et sådant emne være en intetsigende detalje for elever, der ikke har tid til at gå i dybden med studiet af fascismen som politisk fænomen. For studenter og elever, der vil gå i dybden og derfor studere også de ikke fascistiske opfattelser fra den tid, vil emnet være for arbejdskrævende i forhold til den betydning, som emnet besidder.

En sådan sammenligning vil derimod være betydningsfuld for at se og vurdere film med romersk baggrund. Det vil være belærende at vise, hvor mange anakronismer der bliver puttet ind i disse film uden grund, fordi enkeltheder af den slags kunne have været historisk eksakte også uden særlig anstrengelse, men ukultiverede mennesker har svært ved at forestille sig en hverdag, der er forskellig fra den, de oplever. Det vil også være belærende at se, hvor mange generøse følelser eller bevidste grusomheder instruktørerne putter ind i deres film om Rom eller andre historiske film, fordi de ikke er i stand til at acceptere, at historien (som for resten nutiden) ikke kender til den rene katalogisering af menneskene efter god eller dårlig karakter uden at tage ideologierne med. Mod slaveriet, når slaveriet er afskaffet, men ikke før! De vil altså ikke bruge antik historie til at forsøge at forstå den verden, vi selv lever i med dens problemer og kompleksitet og med de muligheder for at ændre den, som altid er tilstede. Også disse films kunstværdi vil kunne belyses ved fx at inddrage Shakespeares Cæsar og sammenligne dette dramas anderledes forhold til den romerske historie og til kilderne

Men er det værd at beskæftige sig med opfattelsen af Rom under fascismen på de danske gymnasier mere end de få minutter det koster at forklare gymnasiasterne under en ekskursion til Rom at nogle symboler, de ser nogle steder i Rom, er resterne af den foragtelige sygdom, som fascismen var? Der er mange andre emner, som den direkte iagttagelse af Roms monumenter kan befordre, fx renæssancesarkitekturens forhold til den antikke arkitektur, byplanlægningen i antikken, middelalderen og moderne tider. Disse emner er mindre arbejdskrævende og mere frugtbare end beskæftigelsen med emnet fascismen og Rom, som bl. a. kræver kendskab til italiensk, hvis eleverne og studenterne skal arbejde selvstændigt.

Giuseppe Torresin

AGORA

Torresin@oncable.dk

Noter

¹ Også sejr: vi har vundet og vil altid vinde. Mameli, der ville et Italien forenet med militær opstand og ikke med diplomatiske manøvrer (elmo di Scipio), spørger og svarer : »dov'è la vittoria? Le porga la chioma che schiava di Roma Iddio la creò«. Hvor er sejren, Roms skæbnebestemte slavinde? Lad Italien gribe ved sejrns hår

² Se især »Lo studio dell'antichità nell'ottocento" (Cur. Pietro Treves) Ricciardi .

³ Ustandseligt krævede Italien Rom. De (de moderate) har givet nationen Byzanz. (*Giambi e epodi*) Per V. Caldesi skrevet efter 1870 da Rom blev italiensk. Her er den væsentlige modsætning mellem det republikanske Rom og det imperiale i dets mest despotiske form klar.

⁴ Navne Gracco, Caio og Spartaco var ofte anvendt af partisaner som kampnavne i den anden verdenskrig.

⁵ Ciccotti, *Il tramonto della schiavitù nel mondo antico* (1899) er genoptrykt af Mario Mazza, Laterza 1977 med fyldig introduktion. Fra 1890 til 1894 var Mommsen også helt koncentreret om Kejsertiden.

⁶ Ifølge De Felice, *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario* s.299 spiller Roms universalisme en rolle i udformningen af Mussolinis demografiske og snart racistiske tankegang efter 1937. Han skulle have villet stille opfattelsen af den åndelig race mod Hitlers etniske i Tyskland inden for rammen af delingen i Europa mellem de nye og de gamle folk.

⁷ Guglielmo Ferrero var landflygtig efter fascismens magtovertagelse og døde i Schweiz. Han holdt et foredrag på Kapitol om »Rom i den moderne kultur« d. 21 april 1910. Festsdagen eksisterede før fascismen, men fascismen proklamerede den 21. april for arbejdets fest i stedet for d. 1.maj.

⁸ Når man siger det, påstår man ikke at den eneste kultur af værdi under fascismen var den antifascistiske og den bevidste a-fascistiske. Der var også en passiv konformistisk kultur. Diskussionen i Italien om disse vurderinger er heftig: sml. M.Cagnetta, *Antichità classiche nella Enciclopedia italiana*, 1990. P. Simoncelli, *Cantimori, Gentile e la Normale di Pisa*. 1994. I ethvert nummer af »*Quaderni di Storia*« vil man finde polemiske indlæg om vurdering af den italienske kultur under fascismen.

⁹ M.Cagnetta og Cl. Schiano (Der neue Pauly. B.13 s. 1102) ser for meget på bøgerne og for lidt til den daglige propaganda, især den visuelle, når de skriver om Cæsars rolle i forhold til Augustus.

¹⁰ Også opdagelsen, at Trajans forums arkitekt havde gravet det saddelbjerg, der forbandt Kapitolium med Quirinal væk, blev ikke rigtigt vurderet.

¹¹ Udstillingen var planlagt for 1942 og var en fortsættelse af Mostra Augustea della Romanità der havde fundet sted i 1937 som en del af Augustus' totusindår (bimillenario). Men den første udstilling havde en propagandistisk itinerarium, Roms historie blev kommenteret fra begyndelsen indtil kulminationen, Augustus' grundlæggelse af imperiet, den planlagte udstilling skulle være struktureret efter områder: maskiner, veje, broer, vogne, etc. Med understregning af de faste fredelige tilstande. Men allerede rekonstruktionen af Ara Pacis i 1937 talte et tvetydigt sprog: selvfejrende tilfredshed efter skabelsen af et imperium ved siden af de andre, eller ny omfordeling af magten i Europa gennem krigen?

¹² Det drejer sig også om en gammel italiensk sygdom, der fik sin kulmination i Romagnolis polemik mod Vitelli og Pasquali under første verdenskrig. Det er vanskeligt at finde på traditionsopfindelser i Italien for dem der kender

italiensk historie.

¹³ Hvis man vil se hvor lidt også de mere begavede fascistiske toppolitikere kendte til romersk historie, se Grandis brev til Mussolini i De Felice, *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario* s. 792.

¹⁴ Om Mussolinis personlige mening om Cæsar se De Felice, *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario* s.268.

Deadline 1. Februar

Udgivelse 1. Marts

Deadline 1. April

Udgivelse 1. Maj

Deadline 1. September

Udgivelse 1. Oktober

Deadline 1. November

Udgivelse 1. December

**Retningslinjer: Materiale afleveres senest på dagen for deadline, i Wordformat og på diskette, med eventuel udskrift, eller via e-mail til agora@hum.au.dk. Hvis man vil benytte sig af græsk tekst, bruger man 'Greek Old Face' med 'Son of Wingreek'.
Skriv navn, tilhørsforhold og e-mail/tlf. Hvis man ønsker det, kan e-mailadressen blive offentliggjort i ΑΓΟΡΑ.**