

Agora 1



The Elgin Marble af Peter Jensen

Denne højaktuelle artikel sætter fokus på problemet om repatriering af kulturskatte. I artiklen diskuteres historien og stridsspørgsmålene omkring Parthenon skulpturerne på The British Museum (de såkaldte Elgin Marbles) og deres fremtid.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Mosaikkerne i det makedonske riges nye hovedstad Pella regnes for højdepunktet inden for rullestensmosaikker. I denne artikel undersøges fire af disse for en forståelse af kunstnernes arbejde med de meget detaljerede mosaikker, der kommer så tæt på det monumentale maleri, som materialet tillader.

Juvenals niende satire – en gigolos mareridt oversat af Ole Thomsen

Gå ikke glip af denne oversættelse, der på moderne dansk gengiver Juvenal i topform. Med en beskrivelse af satirens genremæssige karakteristika. Oversættelsen er et uddrag fra Ole Thomsens kommende romerske litteraturhistorie "Veje til Rom", der som en del af den litteraturhistoriske gennemgang præsenterer et væld af teksteksempler i nyoversættelse.

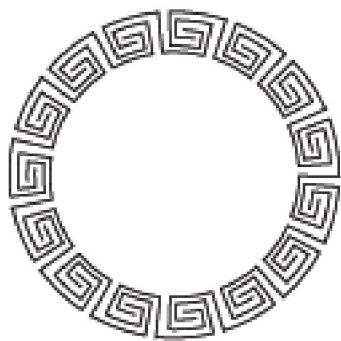
Juvenal 9.1-101: En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

I denne artikel zoomer Bo Larsen ind på Juvenals niende satire. Juvenals karaktertegning belyses gennem en behandling af satirens virkemidler. Ironi bliver her satirens karakter, og karaktertegning bliver her til karikatur.

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

Rasmus Gottschalck giver en indsigtfuld introduktion til Xenophons detaljerede monografi omhandlende ridekunsten i den antikke verden.

"Ingenting udover det rimelige er behageligt, hverken for en hest eller et menneske" (Xen.Eq. 10.14)



The Elgin Marbles af Peter Jensen

Den gruppe af skulpturer fra Parthenon templet, der i dag befinder sig i Duveen rummet på British Museum, kendes populært under navnet Elgin Marbles¹. De danner rammen om den hidtidigt største og mest kendte sag vedrørende repatriering af kulturarv.

Omkring halvdelen af den bevarede skulptur fra Parthenon blev i slutningen af det 18. og i starten af det 19. århundrede fjernet fra templet i Athen af den engelske adelsmand, Thomas Bruce, 7. jarl af Elgin og blev senere solgt til den britiske stat. Omstændighederne vedrørende erhvervelsen af Elgins samling og deres opbevaring på British Museum i London, har igennem de sidste 200 år har dannet fundamentet i problematikken omkring repatrieringen heraf.

Sagen omkring Parthenon skulpturerne på British Museum rummer mange interessante aspekter, og det er formålet med denne artikel at forsøge at redegøre og analysere nogle af disse, som et case study i repatriering af kulturarv. Analysen er koncentreret om debatten igennem de sidste ti år, med særlig fokus på årene 2000 til 2004. Den intense indsats for at få tilbageleveret skulpturerne inden olympiaden i Athen i sommeren 2004 gør netop denne periode karakteristisk, da der blev ofret mange kræfter og ressourcer på at opnå et afgørende resultat.

For at forstå sagens mange facetter er det nødvendigt at give et kort rids af det historiske forløb vedrørende Elgins erhvervelse af skulpturerne. Artiklen indeholder herefter en nærmere diskussion af, hvad der ligger til grund for debatten om Elgin Marbles, og hvorfor den er så interessant som case i repatriering. Desuden vil dette afsnit forsøge at redegøre hvorfor sagen er så vigtig i dag, både som specifik case, men også som et led i den større diskussion af begrebet kulturarv og vores forståelse heraf.

Endvidere vil der i artiklen blive redegjort for de involverede parter i debatten og deres respektive argumenter vil blive analyseret. Desuden vil eventuelle støtteorganisationer kort blive præsenteret og sat i perspektiv til den respektive part. Desuden vil jeg diskutere af nogle af parternes væsentligste argumenter i et forsøg på at fremhæve nogle problematiske aspekter af stridsspørgsmålet.

Det bør bemærkes, at jeg ikke forestiller mig det muligt, at komme med nogen løsning på konflikten vedrørende Elgin Marbles og deres eventuelle repatriering, endvidere at forudsige konsekvenserne for repatriering generelt. Artiklens hovedformål er derimod, at give et analyserende indblik i en af det 20. århundredes mest interessante sager vedrørende kulturarv i international forstand.

Historisk rids

I 1799 blev Lord Elgin udnævnt til britisk ambassadør til det Osmanniske rige i Konstantinopel. Ved hans udnævnelse samlede han en stab omkring sig, som blandt andet inkluderede præsten Philip Hunt, som senere skulle komme til at spille en vigtig rolle i erhvervelsen af Parthenon skulpturerne. I begyndelsen tyder alt dog på, at Elgins interesse for antikke levn begrænsede sig til at hjemføre afstøbninger og kopier af antikke

The Elgin Marbles af Peter Jensen

arkitektoniske bygningsdele. Formålet hermed skulle være at forskønne og uddanne hele den kunstneriske forståelse og smag i England, hvilket forblev hans personlige mål resten af livet².

I efteråret 1800 ankom det hold af kunstnere, som Lord Elgin forinden havde samlet til formålet, til Athen. I 1801 anmodede Hunt Elgin om at anskaffe en udvidet tilladelse fra tyrkerne til både at måtte kopiere, opmåle, tegne og fjerne sten med figurer og inskriptioner. Det er netop denne tilladelse, kaldet en *firman*, der tilsyneladende gav Elgin mulighed for at erhverve sig en stor samling af antikke genstande, hvor Parthenon skulpturerne udgjorde kernen³. I 1803 afsluttede Elgin sin ambassade og forlod Konstantinopel. På dette tidspunkt var noget af samlingen i England mens meget endnu lå klar til transport i Athens havn, Piraeus. De sidste dele af Elgins samling forlod først Athen i 1810.

Efterfølgende udbrød der krig mellem England og Frankrig, hvilket medførte, at Elgin sad som fange i Frankrig i en årrække. Ved hans hjemkomst så han sig nødsaget til at forsøge at sælge sin samling, grundet økonomiske problemer. Efter mange vanskeligheder lykkedes det endelig i 1816 at sælge samlingen til den engelske regering, som derefter indførte den i British Museum senere samme år⁴.

Årsagerne til debatten

Ved Grækenlands uafhængighed i 1829 begyndte striden om repatriering af Parthenon skulpturerne⁵. En af de mest markante skikkelser i nyere tid, der har talt for repatriering er den tidligere græske kulturminister Melina Mercouri, der igennem hele sin embedsperiode lagde pres på den engelske regering og British Museum for at tvinge dem til at tilbagelevere Parthenon Skulpturerne⁶. Efterfølgende har debatten toppet i forbindelse med afholdelsen af de olympiske lege i Athen i sensommeren 2004.

Grundlaget i denne debat skal findes i grækernes forhold til egen fortid. Deres nyvundne selvstændighed medførte en voldsom opblomstring i græsk nationalisme og national-følelse, og man søgte at identificere sig med sin gloriøse fortid, det antikke athenske demokrati. Det ypperligste bevarede symbol på det antikke Athens storhed findes i Parthenon templet på Athens akropolis, som blev opført i midten af det 5. århundrede f.Kr., hvilket samtidig repræsenterer Athens absolutte højdepunkt som førende bystat. Netop derfor berører det grækerne meget, at nogle af de vigtigste symboler på deres fortids storhed i dag befinder sig i England⁷. Grækernes harme bliver ikke mindre af, at British Museum blankt afviser ethvert krav om tilbagelevering af Parthenon skulpturerne. De opfatter sig selv som retmæssige ejere af førnævnte skulpturer, eftersom de lovligt erhvervede dem fra Lord Elgin, der, ifølge den engelske regering og British Museum, lovligt indsamlede og udførte dem fra Athen. Desuden har Parthenon samlingen indgået som en af de væsentligste dele af British Museums samlinger i næsten 200 år, og er dermed en del af British Museums identitet og profil.

Disse faktorer gør sagen uhyre kompliceret, og samtidig tvinger det os selv til at reflektere over, hvordan vi definerer kulturarv, og hvem der i givet fald har krav på den. Ingen kan bestride at Parthenon skulpturerne stammer fra Grækenland og dermed er en del af landets kulturhistorie. Men samtidig har Parthenon skulpturerne været medvirkende til at forme europæisk kultur i oplysningstiden og vestens fascination og glorificering af

The Elgin Marbles af Peter Jensen

det antikke demokratis levn har desuden formet vores arkitektoniske og skulpturelle stilarter i en ikke uvæsentlig grad. Spørgsmålet må derfor være, om kulturarv, i dette tilfælde Parthenon skulpturerne, kan eller skal tilhøre et bestemt land, eller om det skal indgå i en bredere international kulturforståelse.

Parthenon sagen har i dag fået status som *cause célèbre* blandt repatrieringssager af kulturarv⁸. Den repræsenterer konflikten og problematikken vedrørende brugen af følelsesmæssige og etiske argumenter kontra juridiske argumenter. Samtidig har sagen haft en varighed på næsten 200 år, hvilket gør den til den mest udholdende sag vedrørende repatriering overhovedet.

Ovenstående gengiver netop de årsager til, at Parthenon repatrierings sagen er så interessant som case study og samtidig så essentiel for fortolkningen og håndhævelsen af begrebet repatriering. Sagen stiller et vanskeligt spørgsmål, idet vi tvinges til at tage stilling til, om en 200 år gammel sag fortsat skal tages op, eller om den skal bilægges. Steffen Heiberg, museumsinspektør på Frederiksborgmuseet, stillede i en artikel i Politiken spørgsmålet om, hvorfor vi nødvendigvis skal gå i rette med historien og tilbagelevere genstande fra internationale museer. Han påpeger videre, at netop udbredelsen og fordelingen på de europæiske museer af kunst og kulturhistoriske genstande afspejler selve historien⁹. Denne tanke er interessant at fastholde, når jeg i det følgende vil analysere de respektive parter i Parthenon sagen og deres argumenter og synspunkter.

De involverede parter

De to hovedorganisationer i debatten om repatriering af Parthenon skulpturerne er på den ene side British Museum, der er modstander af enhver form for repatriering af museets Parthenon skulpturer, og på den anden side den græske regering, som inderligt ønsker skulpturerne fra Parthenon tilbageleveret til Athen. Dertil kommer begge parters støtte- og interesseorganisationer, der hver især arbejder mere eller mindre sammen med hovedorganisationerne om at tilvejebringe deres respektive formål. British Museum er langt underlegen hvad angår antallet af støtteorganisationer i spørgsmålet om Parthenon skulpturerne, men de nyder derimod støtte fra den engelske regering og landets premierminister Tony Blair. I det følgende vil hver af de to hovedorganisationer blive gennemgået, og deres argumenter vil blive analyseret for at munde ud i en diskussion af, hvorvidt og hvordan deres argumenter adskiller sig fra hinanden.

Den græske regering

Det græske kulturministerium er spydspidsen i grækernes tilstræbelser for at få tilbageleveret Parthenon skulpturerne. Ifølge deres officielle deklARATION fremgår det, at de anser Parthenon som et skamferet monument som tilhører verdenskulturarven¹⁰.

Fra den græske side af Parthenon debatten har argumenterne for repatriering længe båret præg af at være følelseladede, og ikke særligt fagligt funderet. For eksempel, at Parthenon skulpturerne bringes tilbage til det sted hvor de er skabt, hvor den athenske sol i århundreder har kærtegnet deres symmetriske harmoni samt at Parthenon skulpturerne er et kunstværk som kun giver mening som en helhed, og derfor bør forenes¹¹. Denne måde at debattere og argumentere på fortsætter dog stadig, men tendensen er i stigende grad,

The Elgin Marbles af Peter Jensen

at grækerne bevæger sig over til mere saglige og seriøse argumenter. Som eksempel på dette, har det græske kulturministerium opstillet fem hovedargumenter, med hvilke de mener at bevise, at Parthenon skulpturerne skal repatrieres til Athen¹².

De officielle græske argumenter

Det første argument slår fast, at Parthenon er et unikt monument, der kun kan anskues i sin helhed, og derfor må fremstå samlet. Athens Akropolis, hvorpå Parthenon er bygget, var det hellige fokus for det antikke Athen og fungerede som centrum for byen, hvorom alle officielle, lovgivende og lignende bygninger var placeret. Parthenon har i dag status som Athens byemblem og som symbol for græsk kulturel identitet. Endvidere er templet en del af UNESCO's verdens kulturarvs liste, og Parthenon pryder også UNESCO's logo¹³.

Det andet argument redegør for planerne om at skabe et samlet historisk centrum i Athen¹⁴. Projektet er et tværministerielt arbejde, hvis formål er at restaurere og bevare det historiske, kulturelle og terrænmæssige miljø omkring Akropolis. Målet er, at knytte monumenterne på og omkring Akropolis med andre væsentlige historiske levn i nærheden for derigennem at skabe en stor museumspark¹⁵.

Tredje argument sætter fokus på det omfattende restaurerings projekt på Akropolis, som har været i gang siden 1975 og fortsætter kontinuerligt¹⁶. Dette arbejde repræsenterer et af de mest moderne restaurerings projekter i vores tid, hvor hver eneste handling kan reverseres uden skade på det originale monument. For Parthenons vedkommende omfatter projektet primært en strukturel restaurering, overflade bevaring, den bedst mulige bevaring af nuværende skulpturer, en udbedring af tidligere fejlagtige restaurerings projekter samt genindførsel i bygningen af fragmenter på jorden¹⁷.

Det fjerde argument omhandler konstruktionen af det nye Akropolis Museum i Athen. Dette projekt har været udsat for en del tumult, efter det kom frem, at det vindende projekt fra arkitekt konkurrencen ville blive bygget oveni omfattende arkæologiske levn fra den senromerske- og den tidlige kristne periode. Efter en ny arkitekt konkurrence blev det endelig design fundet, hvilket har taget højde for de arkæologiske levn og inkorporerer dem i sit design. Dette blev gjort til dels ved, at museets placering blev flyttet en smule, samt, at dele af udgravningerne blev indbygget som en del af underetagen i museet. Museet, som er sat til at være færdigt i 2006¹⁸, bygges for foden af Akropolis med det specifikke formål at bevare den visuelle forbindelse til Akropolis og især Parthenon. Netop Parthenon skulpturerne er en væsentlig grund til, at museet overhovedet bygges, da det gamle museum på Akropolis dårligt kan rumme de skulpturer, som grækerne forventer at få tilbage fra British Museum. Det nye Akropolis museum vil huse et specielt galleri til Parthenon skulpturerne, der vil vise skulpturerne i de samme dimensioner, som på selve templet. Med det nye Akropolis museum vil Athen for alvor markere sig som et af verdens førende steder for udstilling og bevaring¹⁹.

Femte og sidste argument vedrører de lovmæssige omstændigheder omkring Lord Elgins erhvervelse af Parthenon skulpturerne. Dette punkt er meget kontroversielt, især på grund af de, ifølge grækerne, tvivlsomme dokumentariske beviser. Grækerne sætter spørgsmålstegn ved, om det overhovedet er en *firman* vi har bevaret i italiensk oversættelse. Desuden anklager grækerne Lord Elgin for, at have fremsat trusler mod de tyrkiske

The Elgin Marbles af Peter Jensen

embedsmænd og for at have bestukket førnævnte til ikke at blande sig i sine affærer²⁰. Tolkningen af Lord Elgins handlinger i Athen, hvorvidt de var ulovlige og hvorvidt tyrkerne havde nogen ret til at råde over grækernes kulturarv, ses forskelligt fra begge parter, og afhænger af, hvordan man læser og forstår den italienske oversættelse af Elgins dokument fra det Osmanniske hovedsæde i Konstantinopel.

Et andet tungtvejende argument fra grækerne, er anklagerne af British Museum vedrørende deres bevaring af Parthenon Skulpturerne. I 1937-1938 rensede British Museum skulpturerne forud for deres indsættelse i det nye Duveen rum, der var under opførelse på det tidspunkt. Resultaterne af denne rensning har senere skabt voldsom debat om, hvorvidt British Museum gjorde uoprettelig skade på skulpturerne, hvilket grækerne mener²¹. Denne sag vil jeg gennemgå nøjere i et senere afsnit.

Det græske tilbud

I efteråret 2002 fremsatte den græske kulturminister et nyt og uventet forslag til løsning af den fastlåste konflikt vedrørende Parthenon skulpturerne. Yderligere ville grækerne fralægge sig ejerskabsretten til Parthenon skulpturerne på British Museum, noget som ellers har været en central del af den græske argumentation²².

I stedet har grækerne tilbudt British Museum at bevare ejerskabet over deres dele af Parthenon skulpturerne mod, at de så blev permanent udlånt til Athen. Skulpturerne ville blive udstillet i det nye Akropolis museum og British Museum ville kunne få en del af det nye museum tildelt som et anneks til British Museum. Yderligere ville grækerne tilbyde, at sende nye fund og andre artefakter aldrig før udlånt samt udstillinger til vandredstilling i British Museum og andre regionale museer i England²³.

Ifølge den engelske støtteorganisation, Marbles Reunited, står England til at høste adskillige fordele ved at acceptere det græske tilbud, blandt andet en øget international kulturel forståelse, idet de nye udstillinger fra Grækenland vil hjælpe med at give et nuanceret og dybdegående indblik i antikkens store civilisationer. British Museum ville også blive belønnet i form af et særligt anneks i det nye Akropolis Museum²⁴ og endelig ville den engelske regering og British Museum opnå international anerkendelse og goodwill²⁵.

Internationale støtteorganisationer til fordel for grækernes sag

Som nævnt foroven eksisterer der adskillige organisationer, der har til formål at støtte grækernes krav om repatriering af Parthenon skulpturerne. Overraskende findes der i England flere anselige støtteorganisationer, hvor Marbles Reunited allerede er nævnt. Denne gruppe har til formål at koordinere indsatsen for andre personer og grupper, der støtter grækerne, heriblandt The British Committee for the Restitution of the Parthenon Marbles og Parthenon2004²⁶.

Inspirationen til The British Committee for the Restitution of the Parthenon Marbles blev skabt på baggrund af Melina Mercouris tale ved en konference i Mexico i 1982²⁷ hvorefter gruppen blev dannet i 1983. Organisationens formål er at informere offentligheden om Parthenon skulpturerne og deres repatriering samt at lægge pres på den engelske regering, med henblik på førnævnte.

Parthenon2004 blev etableret i foråret 2002, og har til formål, at overtale den engelske regering til at gøre en aktiv indsats for at Parthenon skulpturerne kan blive udstillet i Athen. Gruppen ønskede specifikt at dette løfte ville blive givet inden Olympiaden 2004. Gruppen søger, at få medlemmer af det engelske parlament til at

The Elgin Marbles af Peter Jensen

engagere sig i debatten vedrørende skulpturerne samt at påvirke offentligheden gennem artikler og indslag i medierne²⁸.

De britiske støtteorganisationer har igennem en længere årrække gennemført meningsmålinger i et bredt udsnit af medierne. Ifølge deres konklusioner viser disse meningsmålinger, at et massivt flertal i den engelske befolkning støtter repatrieringen af Parthenon skulpturerne, heriblandt et betydeligt antal medlemmer i det engelske parlament²⁹.

Et andet støtteprojekt til det græske ønske om repatriering blev skabt i 1997 af en gruppe teenagere fra Kreta i samarbejde med deres engelsklærer. Deres hjemmeside indeholder en meget stor mængde materiale, hvor de forsøger at redegøre for synsvinklerne og argumenterne fra begge parter i konflikten. Siden, som igennem årene jævnligt er blevet opdateret, indeholder også en del dokumentariske beviser, der skal underbygge deres gennemgående argument: at Parthenon skulpturerne skal tilbageleveres til Grækenland³⁰.

Endelig har både UNESCO og EU parlamentet udtalt sig til fordel for den græske regerings ønske om repatriering og opfordrer England til at indgå i en konstruktiv debat med det formål at få tilendebragt stridsspørgsmålet³¹.

British Museum

Museet er i dag et af Europas største museer, med omkring seks millioner besøgende om året³². Museet har tildelt en betydelig del af deres hjemmeside for græske og romerske antikviteter til Parthenon skulpturerne og deres udlægning af sagen³³.

British Museum har, i lighed med det græske kulturministerium, opstillet en række argumenter til fordel for deres sag. Først og fremmest slår British Museum fast, at købet af Lord Elgins samling skete efter en særlig kommission fra det engelske underhus havde undersøgt de retmæssige omstændigheder vedrørende Elgins erhvervelser i Grækenland. Denne kommission fandt det bevist, at Elgins samling var blevet lovligt erhvervet med gyldig tilladelse fra det tyrkiske overherredømme, selvom kommissionen aldrig blev forevist den relevante *firman*³⁴. British Museum opfatter sig dermed som retmæssige ejere af Parthenon skulpturerne³⁵.

Den engelske regering har svaret det græske udenrigsministerium, at det er formynderne af British Museum³⁶ der har råderet over samlingerne og i så fald ville det være dem, der skulle udtrykke ønske om at tilbagelevere skulpturerne. Det er de imidlertid forhindret i, som følge af betingelserne i The British Museum Act fra 1963, hvor det forbydes formynderne permanent at udskille genstande fra samlingerne³⁷.

Ud over disse rent lovmæssige argumenter, har British Museum også opstillet andre argumenter til fordel for deres sag. Først og fremmest er Parthenon skulpturerne en integreret del af British Museums samlinger og fremstår som den græsk-romerske afdelings absolutte stjernestykker. De udstilles i det dertil byggede Duveen rum, som blev opført i 1938, men grundet krigen først endeligt færdiggjort i 1962. British Museum har ud over selve udstillingen tilføjet interaktive gengivelser af Parthenon skulpturerne og af deres originale placering på templet i Athen, audioguides på syv sprog samt informationstavler og genstande der fortæller om Parthenons historie fra Elgins tid og fremefter³⁸.

The Elgin Marbles af Peter Jensen

British Museum fremsætter yderligere et argument om, at museet er et internationalt museum, der fortæller historien om den menneskelige kulturelle formåen. Museet påstår, at ingen andre steder vises græsk kulturs afhængighed og sammenhæng med andre oldtids- kulturer mere tydeligt og samtidig græsk kulturs påvirkning og indflydelse på senere europæisk kulturudvikling³⁹. Museet anklager det nye Akropolis museum for, i modsætning til British Museum, at være et lokalt regionalt museum med særlig fokus kun på det antikke Athens historie⁴⁰. Fra engelsk side har der også været rejst en anklage om, at en tilbagelevering af Parthenon skulpturerne vil sætte præcedens for yderligere repatrieringer og igangværende sager. Dette argument er ikke officielt fremsat af British Museum, men ytres ofte af politikere som taler til fordel for British Museum.

Skandalen omkring rensningen af Parthenon skulpturerne i 1937-38

I vinteren 1999 afholdte British Museum en konference for at undersøge de dokumentariske og visuelle beviser for rensningen udført i 1937-38 med det mål at bestemme hvordan og i hvilken udstrækning skulpturenes overflade var blevet ændret.

Sagens kerne ligger i de metoder der blev brugt til at rense skulpturerne, hvilket i tillæg til de foreskrevne metoder med brug af vand og sæbe også inkluderede uautoriserede rensning med kobbermejsler og karborundum. Dette blev sandsynligvis gjort på foranledning af opfordringer fra det nye rums donator, Lord Duveen, der ønskede at skulpturerne skulle fremstå mere hvide end tilfældet var⁴¹. Da British Museum blev klar over problemet forsøgte det at nedtone rengøringen for offentligheden for at undgå en skandale, hvilket dog ikke lykkedes. British Museum erkender nu, at måden hvorpå Duveen foranledigede rensningen var en skandale og at måden hvorpå museet forsøgte at skjule rensningen var en skandale. Men var det, der rent faktisk blev gjort, en skandale? British Museum vedstår, at rensningen langt fra var korrekt og sandsynligvis aldrig burde være udført som den blev gjort, men museet erkender at de ikke er ufejlbarlige⁴². Derimod er British Museum stadig overbeviste om, at skulpturerne i London er i langt bedre stand, end hvis de var forblevet på Parthenon siden 1801.

Diskussion af parternes argumenter

Fra græsk side havde man for alvor satset på, at få bragt striden omkring Parthenon skulpturerne til ende inden Olympiaden i 2004⁴³. Flere støtteorganisationer havde arbejdet målrettet på, at få den engelske regering til i det mindste, inden Olympiaden, at love en tilbagelevering. Fra engelske side holdt man dog stædigt fast i sine argumenter og nægtede at indgå i en forhandling.

I november 2002 mødtes den nyligt udnævnte direktør for British Museum, Neil McGregor, med den daværende græske kulturminister Evangelos Venizelos, for at diskutere det ovennævnte græske tilbud⁴⁴, som dog blev afvist af museet. Året efter udtalte Neil McGregor, at Parthenon skulpturerne aldrig ville blive leveret tilbage til Grækenland, ej heller til låns. Samtidig afbrød han kontakten til de engelske støtteorganisationer efter kun et enkelt møde. Dermed var Grækenlands håb om, at få Parthenon skulpturerne tilbage inden Olympiaden det følgende år forgæves⁴⁵.

The Elgin Marbles af Peter Jensen

Debatten har traditionelt haft sin begyndelse med Lord Elgins handlinger i Athen. Centralt for den græske opfattelse er nemlig, at Elgin uden gyldig tilladelse med vold fjernede omkring halvdelen af de bevarede skulpturer på templet. Grækerne påstår, at den engelske regerings køb af Elgins samling må anses for ulovlig, da skulpturerne blev fjernet mens Grækenland hørte under Osmannerne. Dette svarer, ifølge grækerne, til, at købe hælervarer⁴⁶. Problemet med dette argument ligger i, at tyrkerne havde haft over-herredømmet i Grækenland i over 350 år da Elgin blev udnævnt til ambassadør i 1799. På dette tidspunkt anså omverden efter al sandsynlighed tyrkerne som de retmæssige herrer over Grækenland.

Grækerne anklager også Elgin for, at have bestukket sig til ydelser hos tyrkerne, herunder den omstridte *firman*⁴⁷. Det er ganske veldokumenteret, at Elgin overøste sine tyrkiske værter med værdifulde gaver, eftersom han selv inkluderer disse i sit regnskab, der dannede basis for hans senere salgspris til den engelske regering. Men Elgin modtog også selv kostbare gaver i stort omfang af tyrkerne, og ifølge British Museum var det almindelig skik på Elgins tid at udveksle kostbarheder mellem officielle embedsmænd⁴⁸. Det er muligt, at Elgin udnyttede sin position til at anskaffe sig den omstridte *firman*, men i så fald, er det langt mere sandsynligt, at hans succes skyldtes Englands hjælp til generobring af Ægypten fra Frankrig, end at det skyldtes lukrative bestikelser. Sagen omkring den nu tabte originale *firman* må anses som højst problematisk, eftersom vi kun har en italiensk oversættelse at basere vores vurderinger på. Grækerne sår dertil tvivl, om det overhovedet er en *firman*, vi har bevaret i oversættelse⁴⁹.

Et andet vigtigt argument for begge parter er bevaring. Et af nyere tids argumenter fra British Museum mod repatriering har været, at grækerne ikke var i stand til at passe ordentligt på deres fortidsminder. Dette begrundes især med det faktum, at der op igennem hele industrialiseringen i Athen sad store mængder skulptur på Parthenon og andre monumenter, som blev udsat for kraftig forurening og syreregn. Så sent som i 1993 blev der taget frise stykker ned fra templet og der sidder stadig metoper tilbage, som engang var blandt de bedst bevarede. Først i 1998 blev der installeret luftrensings anlæg i Akropolis museet⁵⁰. Endvidere blev der i 1920'erne og 30'erne udført katastrofale restaurationer på Parthenon, der senere har ført til en forværring af monumentets tilstand⁵¹. British Museum argumenterer yderligere for, at skulpturerne faktisk blev skånet for tyrkernes regelmæssige beskadigelser på skulpturerne samt den øgede efterspørgsel på skulpturfragmenter i forbindelse med oplysningstidens dannelsesrejsende, hvor mange ønskede små transportable souvenirs⁵².

Grækernes modangreb har været de tiltag, som Elgin foretog sig for at få skulpturerne bragt ned fra templet. Han fjernede dele af tagkonstruktionen og måtte skære den udhuggede del af frisen af selve blokkene. Grækerne påstår også, at skulpturerne blev eroderet i de år, hvor Elgin udstillede dem i London, indtil den engelske regering købte samlingen⁵³. Dertil kommer British Museums rensning i 1930'erne og de efterfølgende skandaler som nævnt ovenfor, hvilket har plettet museets rygte og svækket anklagen om utilstrækkelige græske bevaringsmuligheder. I dag anerkendes Grækenland som værende fuldt på højde med andre europæiske lande med hensyn til bevaring og konservering.

Men spørgsmålet er, om hele debatten vedrørende Lord Elgin og hans handlinger faktisk har relevans for den nuværende case om repatriering. For hvor præcist kan vi udlede de historiske omstændigheder og

The Elgin Marbles af Peter Jensen

begivenheder, der i sidste ende førte til Englands erhvervelse af Elgins samling, og hvad har de i givet fald med sagen at gøre nu? At basere debatten på ufuldstændig historisk viden fører næppe til nogen afgørelse i striden. Faktum er, at Elgins handlinger beskadigede Parthenon i et vist omfang, men hvorvidt skulpturerne ville have haft det bedre af at blive i Athen end London, kan være meget vanskeligt at bestemme.

I dag ligger sagens kerne ikke længere på ejerskab, idet grækerne har tilbudt af afstå herfra, mod at få Parthenon skulpturerne tilbage som permanent udlån i det kommende Akropolis museum. Problemet ligger derimod i, at British Museum og dets formyndere betragter Parthenon samlingen som en integreret del af museets samlinger. Samtidig argumenterer museet for, at skulpturerne indgår i en bredere europæisk kulturforståelse i London, end de ville gøre i Athen.

På trods af et tilsyneladende flertal i den engelske befolkning er for repatriering vælger British Museum at se sagen ud fra museale principper om samlingernes integritet og uadskillelighed. Endvidere har der fra engelsk side været fremsat varsler om, at Parthenon sagen kan skabe præcedens i lignende sager og vil starte tømningen af store internationale museer. Grækenland har dertil svaret, at de kun ønsker Parthenon skulpturerne tilbage og ikke vil fremsætte krav om andre genstande, hverken nu eller i fremtiden. Endvidere har sagen antaget en principagtig karakter i Grækenland, og det ville betyde et stort diplomatisk nederlag for grækerne, hvis de droppede deres krav om repatriering.

Slutteligt bør det bemærkes, at Parthenon sagen er en af flere sager vedrørende repatriering af antikke genstande og samlinger. To væsentlige konflikter vedrørende samlinger er tyrkernes krav om tilbagelevering af skulpturerne fra Pergamon altret samt sagen omkring guldskatten fra Troja, hvis tilhørsforhold er meget komplekst. Endvidere har Ægypten lanceret en større kampagne for at kræve, hvad de kalder stjalne genstande tilbage fra hele verden. Heraf er Rosetta stenen på British Museum blandt og også her afviser museet ægypternes krav om repatriering⁵⁴.

Konklusion

Repatrieringssagen om Parthenon skulpturerne fra British Museum danner i dag baggrund for en yderst interessant debat vedrørende kulturarv i international forstand. Sagen tvinger os til at betragte vores kulturskatte og spørge os selv, hvorvidt vi vil tillade, at udbredelsen af et lands kulturarv gøres til fælleseje.

Da Lord Elgin i starten af det 19. århundrede gennem sine agenter fjernede omkring halvdelen af den bevarede skulpturelle udsmykning på Parthenon templet i Athen, var han på ingen måde klar over hvilke vanskeligheder han gav sig i kast med. Sytten år efter hans udnævnelse til ambassadør var hans økonomi tvunget i knæ, og han måtte sælge sit livsværk til den engelske stat. Dermed blev et nyt led i Parthenon sagen tilføjet og efter Grækenland opnåede selvstændighed startede striden om, hvorvidt skulpturerne skulle opholde sig i London eller Athen.

Debatten har indenfor de sidste fire år været ført med meget høj intensitet, som ikke er set siden Melina

The Elgin Marbles af Peter Jensen

Mercouris embedsperiode som græsk kulturminister. Målet var at få afgjort sagen inden Olympiaden i sensommeren 2004, hvilket viste sig umuligt, efter British Museums direktør officielt afviste at tillade enhver form for tilbagelevering eller udlån til Athen. Et nyt kapitel blev dermed tilføjet den 200 år gamle sag idet grækerne nu tilsyneladende må gå nye veje, hvis de fortsat vil opretholde deres krav - et krav, som end ikke pres fra UNESCO, EU parlamentet og et tilsyneladende flertal i den engelske befolkning kan få British Museum til at efterkomme.

Parternes argumenter har igennem tiden været mange og forskellige, men i de seneste år har debattens argumenter forandret sig. De meget følelsesladede og anklagende argumenter er nu til dels forsvundet til fordel for videnskabelige og etiske argumenter samt en stærk græsk vilje til at få bragt striden til ende.

I de kommende år vil det blive uhyre interessant at følge udviklingen i Parthenon sagen, der med sin status som *cause célèbre* blandt repatrieringssager af kulturarv utvivlsomt vil få indflydelse på lignende emner, som for eksempel Pergamon- og Troja sagerne. Hvordan denne indflydelse vil udforme sig, vil ud fra et musealt synspunkt være afgørende for vores fremtidige definition af kulturarv.

Peter Jensen

Stud.mag. Klassisk Arkæologi og Museologi

Aarhus Universitet

rkdek@stofanet.dk

Litteraturliste

Heiberg, S. *Krigens kunstneriske konsekvenser*. Politiken, 20/7-2002, 2. sektion, s. 5.

Jenkins, I. *Cleaning and Controversy: The Parthenon Sculptures 1811-1939*. The British Museum Occasional Paper Number 146, 2001.

Jenkins, I. *The Elgin Marbles: Questions of Accuracy and Reliability*. International Journal of Cultural Property, Vol 10, No. 1, 2001, s. 55-69.

St. Clair, W. *Lord Elgin & the Marbles*. Oxford 1998.

Internetsider

The British Committee for the Restitution of the Parthenon Marbles.

<http://www.parthenonuk.com/>

The British Museum, Department of Greek & Roman Antiquities, Parthenon.

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>

Hellenic Ministry of Culture: The Restitution of the Parthenon Marbles.

The Elgin Marbles af Peter Jensen

<http://www.culture.gr/6/68/682/index.html>

Marbles Reunited.

<http://www.marbelsreunited.org.uk/>

Parthenon 2004.

<http://www.parthenon2004.com/>

The Parthenon Marbles.

<http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/>

The Parthenon (or) Elgin Marbles.

<http://www.athensguide.com/elginmarbles/lordelgin.html>

Vranopoulos, E. *The Parthenon and the Elgin Marbles*. Athen 1985.

<http://www.museum-security.org/The%20Parthenon%20and%20the%20Elgin%20Marbles.htm>

Avisartikler fra The Telegraph online

Edwardes, C. & Milner, C. *Egypt demands return of the Rosetta Stone*. 20/7-2003.

<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2003/07/20/nroset20.xml>

Hastings, C. *British Museum opens talks over return of Elgin marbles*. 26/5-2002.

<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/05/26/nelg26.xml>

Hastings, C. *Elgin marbles "will never be returned to Greece"*. 23/2-2003.

http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=%2Fnews%2F2003%2F02%2F23%2Fnelgin23.xml&secureRefresh=true&_requestid=296115

Hastings, C. & Bamber, D. *Greeks offer treasures to have Elgin marbles back by 2004 Games*. 19/8-2001.

<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2001/08/19/nelg19.xml>

Reynolds, N. *Curator comes clean over Elgin Marbles*. 1/12-1999.

<http://www.telegraph.co.uk/htmlContent.jhtml?html=/archive/1999/12/01/nelg01.html>

Reynolds, N. *Greece offered deal for Elgin Marbles*. 3/2-2000.

<http://www.telegraph.co.uk/htmlContent.jhtml?html=/archive/2000/02/03/wgre03.html>

Reynolds, N. *Greeks in plea to Blair over marbles*. 12/11-2002.

<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/11/12/nelg12.xml>

Reynolds, N. *Museum to come clean over Elgin Marbles*. 29/11-1999.

<http://www.telegraph.co.uk/htmlContent.jhtml?html=/archive/1999/11/29/nelg29.html>

Reynolds, N. *Poll claim on Marbles*. 16/10-2002.

<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/2002/10/16/nelg16.xml>

Woolf, M. *Museum permits Greeks to inspect Elgin Marbles*. 27/10-1999.

<http://www.telegraph.co.uk/htmlContent.jhtml?html=/archive/1999/10/27/nelg27.html>

The Elgin Marbles af Peter Jensen

Noter

- ¹ Begrebet Elgin Marbles dækker i dette henseende kun Parthenon skulpturerne på British Museum i London, og ikke hele Lord Elgins samling af antikke skulpturer og andre genstande, som blev solgt til den engelske stat.
- ² William St.Clair, *Lord Elgin & the Marbles*, Oxford 1998, s. 1-11 (herefter St.Clair).
- ³ Denne *firman*, hvis indhold er yderst omdiskuteret, findes i dag kun i en italiensk oversættelse. Den er gengivet i sin fulde ordlyd på italiensk og engelsk i St. Clair, s. 337-341.
- ⁴ En udførlig historisk beretning om Lord Elgin og hans erhvervelse af Parthenon skulpturerne findes i St.Clair, s. 1-280. En kortere gennemgang kan findes på <http://www.athensguide.com/elginmarbles/lordelgin.html>.
- ⁵ http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=%2Fnews%2F2003%2F02%2F23%2Fnelgin23.xml&secureRefresh=true&_requestid=296115
- ⁶ I dag er hendes arbejde fortsat i The Melina Mercouri Foundation, som kan findes på <http://www.culture.gr/4/41/411/e41101.html>
- ⁷ <http://uk.digiserve.com/mentor/marbles/speech.htm>
- ⁸ Jeanette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge 1989, s. 47.
- ⁹ Steffen Heiberg, *Krigens kunstneriske konsekvenser*, Politiken, d. 20. juli 2002 – 2. sektion, side 5.
- ¹⁰ <http://www.culture.gr/6/68/682/e68213.html>
- ¹¹ *ibid.*
- <http://www.marblesreunited.org.uk/about/objectives.html>
- <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/intro.htm>
- ¹² Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>
- ¹³ Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>, punkt 4.1
- ¹⁴ Kaldet ”The Unification of the Archaeological Sites in the Historical Centre of Athens”.
- ¹⁵ Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>, punkt 4.2
- ¹⁶ Fani Mallouchou-Tufano, *The Anastylis of the Acropolis Monuments 1975-2000*, <http://www.culture.gr/6/68/682/appendix7.pdf>
- ¹⁷ Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>, punkt 4.3
- ¹⁸ Museet var oprindeligt sat til at være færdigt i 2004 til afholdelsen af Olympiaden.
- ¹⁹ Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>, punkt 4.4
- <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/museum/htm>
- <http://www.marblesreunited.org.uk/campaignstory/proposal.html>
- ²⁰ Memorandum on the Parthenon Marbles, <http://www.culture.gr/6/68/682/memorandum.pdf>, punkt 4.5
- <http://www.museum-security.org/elginmarbles.html>
- ²¹ Resultaterne af grækernes undersøgelser af Parthenon skulpturerne, med henblik på at bestemme det eventuelle omfang af skader udøvet, som en konsekvens af 1937-38 rensningen, kan ses på <http://www.culture.gr/6/68/682/appendix5.pdf>
- ²² <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/11/12/nelg12.xml>
- <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/2002/10/16/nelg16.xml>
- ²³ De nyeste og fineste fund i Grækenland sendes normalt ikke til udstilling i udlandet, men udstilles eksklusivt på græske museer.
- ²⁴ Der ses en klar tendens til, at museer åbner annekser i andre lande og byer, f.eks. Guggenheim i Bilbao og Berlin samt Boston Fine Arts Museum. <http://www.marblesreunited.org.uk/campaignstory/proposal.html>
- ²⁵ *ibid.*
- ²⁶ Der eksisterer samarbejder med komitéer i Canada, New Zealand, USA, Australien, Belgien, Sverige, Italien, Serbien, Spanien, Cypern, Rusland, Tyskland og Chile. <http://www.culture.gr/6/68/682/e68211.html>
- ²⁷ International Conference of Ministers of Culture in Mexico, August 1982. http://www.parthenonuk.com/who_are_we.php
- Et foredrag af Melina Mercouri, afholdt i 1986, kan findes på <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/speech.htm>
- ²⁸ http://www.parthenon2004.com/about_the_campaign.html
- ²⁹ Resultaterne af disse undersøgelser kan læses på <http://www.culture.gr/6/68/682/e68212.html>, <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2001/10/16nelg16.xml> og <http://www.culture.gr/6/68/682/e68210c.html>
- ³⁰ <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/>
- ³¹ <http://www.culture.gr/6/68/682/e68210c.html>
- <http://www.culture.gr/6/68/682/e68206c.html>
- ³² [http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=compass&_IXFIRST_=1&_IXMAXHITS_=1&_IXSPFX_=graphical/full/&\\$+with+all_unique_id_index+is+=\\$=ENC850&submit-button=summary](http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=compass&_IXFIRST_=1&_IXMAXHITS_=1&_IXSPFX_=graphical/full/&$+with+all_unique_id_index+is+=$=ENC850&submit-button=summary)
- ³³ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>
- <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/parsculpt.htm>
- ³⁴ Lord Elgins agent, Philip Hunt vidnede foran kommissionen, og på baggrund af hans udtalelser vedrørende den pågældende *firman*, som han beklageligvis ikke havde medbragt til mødet, vurderede kommissionen at der var givet de gyldige tilladelser fra det tyrkiske styre. <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 3.1.
- ³⁵ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/parsculpt.htm>
- ³⁶ Engelsk: Trustees.
- ³⁷ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 3.2.
- ³⁸ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 4.4.
- ³⁹ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/parsculpt.htm>
- ⁴⁰ *ibid.*
- ⁴¹ Skulpturerne var dækket af mørke lag af snavs og farve. Der er diskussion om hvorvidt dette kan betegnes som historisk patina.
- ⁴² <http://www.telegraph.co.uk/htmlContent.jhtml?html=/archive/1999/12/01/nelg01.html>
- Ian Jenkins, *Cleaning and Controversy: The Parthenon Sculptures 1811-1939*, British Museum Occasional Paper nr. 146, 2001.
- ⁴³ Som indikator herpå ses blandt andet det nye Akropolis museum, oprindeligt planlagt til at stå færdigt i 2004, den engelske støtteorganisation, Parthenon2004 samt Marbles Reunited.
- ⁴⁴ <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/11/12/nelg12.xml>
- ⁴⁵ http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2003/02/23/nelgin23.xml&secureRefresh=true&_requestid=296115
- ⁴⁶ <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/answers.htm>
- <http://www.museum-security.org/elginmarbles.html>
- ⁴⁷ *ibid.*
- ⁴⁸ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 9.3.
- ⁴⁹ <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/illegal.htm>
- ⁵⁰ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 9.4
- ⁵¹ <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>, punkt 9.4.3.

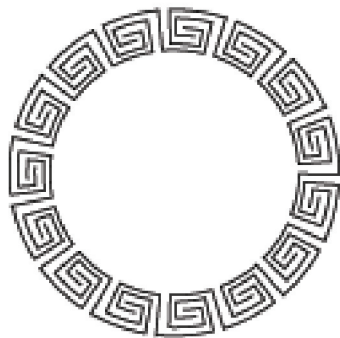
The Elgin Marbles af Peter Jensen

⁵² Ofte blev hele skulpturer udsat for overgreb og fik hugget hoveder, næster, ansigter og andre fragmenter af.

⁵³ <http://www.uk.digiserve.com/mentor/marbles/answers.htm>

⁵⁴ <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2003/07/20/nroset20.xml>

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen



Mosaikkerne i det makedonske riges nye hovedstad, Pella, bliver af mange set som højdepunktet inden for rullestensmosaikker. Den detaljerigdom og kompakte stensætning, der ses i disse mosaikker gør, at de komme så tæt på det monumentale maleri, som materialet tillader. Hér bruges for første gang gradueringer og lys/skyggeeffekt til at skabe rum i billedet og figurerne er formet således, at de fremtræder tredimensionelt.

I Pella er ca. et dusin mosaikker kommet for dagens lys, heriblandt mosaikker med geometriske mønstre og figurer. De blev fundet i to huse, som okkuperer to insulae i midten af byen.

I denne artikel undersøges fire af disse mosaikker,¹ *Løvejagten*, *Dionysos på gepardryg*, *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse*. Der forelægger ingen fast datering af mosaikkerne fra Pella, men det er tydeligt at disse fire figurmosaikker belyser en periode indenfor mosaikkunsten, hvor der hidtil har været et hulrum; perioden mellem den klassiske og den hellenistiske periode, dvs. overgangen mellem rullestensmosaikker og tesseraeteknikken. De to første mosaikker, *Løvejagtmosaikken* og *Dionysosmosaikken*, blev fundet i det første af husene, som blev udgravet, mens de to næste, *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse*, blev fundet i det andet hus, der lå to insulae fra det første hus.

Pellas historie

Den antikke by Pella var placeret ved Thermaikosgolven, tæt ved floden Axios. Den blev af den makedonske konge Archelaos I (ca. 413-399 f.Kr.) gjort til den nye hovedstad omkring 400 f.Kr. Den tidligere hovedstad var Aegae, der nu hedder Vergina, som lå på den modsatte side af den lille bugt, der i dag er drænet. Pella lå på et lavt plateau mellem bjerget Paiko og det lave marskland, som blev dannet af de fire floder, Haliakmon, Axios, Loudias og Gallikos. Pga. disse floder var området frugtbart og blev derfor et af de rigeste områder i det antikke Makedonien. Men disse floder gjorde samtidig også, at landskabet ændrede sig konstant. Indtil første halvdel af det fjerde århundrede kunne man sejle til Pella, og omkring årtusindeskiftet var der hér dannet en sø. Pga. det store tilløb af mudder og andre materialer flyttede kystlinien sig lidt efter lidt og dannede en sø, kaldet Loudias. I moderne tid er denne sø blevet drænet, både for at forhindre oversvømmelser, malaria, samt for at få inddæmmed land tilbage til landbrug.

Området omkring Pella havde tidligere været beboet, men da Archelaos flyttede hovedstaden dertil, fik byen herefter en opblomstringsperiode. Flytningen af hovedstaden skal sættes i forbindelse med de nye militære interesser mod nord og øst.

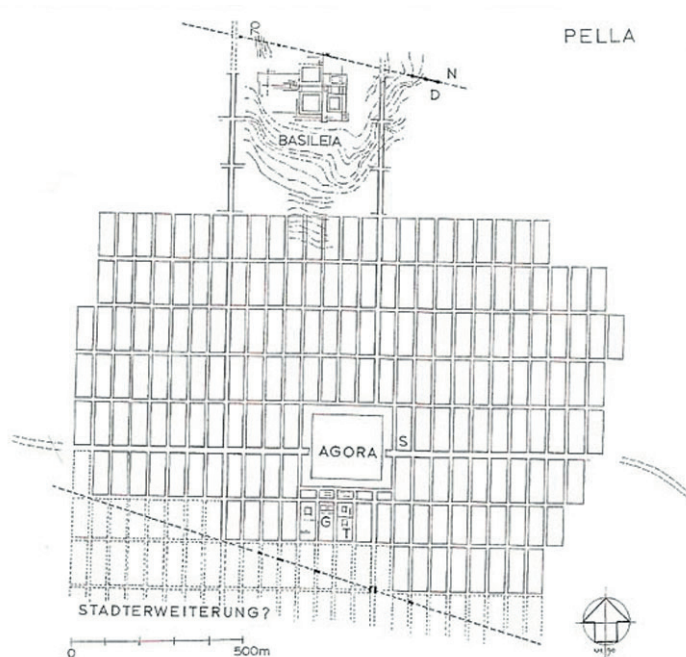
Der var på dette tidspunkt fred mod vest, da Athen i 424/423 f.Kr havde mistet Amphipolis, som var udskibningshavn for tømmer til skibe. Dette førte til en alliance mellem athenerne og makedonerne, der betød, at Athen ville få rettighederne til skibsårer fra Makedonien.

Spørgsmålet om, hvorvidt Archelaos virkelig var grundlægger af Pella som hovedstad, kan besvares af de arkæologiske fund. Men udgravningen, som er foregået fortløbende siden 1957, er sket mindre systematisk pga. af områdets store areal, som dækker flere hundrede tusinde kvadratmeter. Som følge heraf bliver svaret på spørgsmålet udskudt, indtil området er udgravet.

På Archelaos' tid var Pella endnu en mindre by set i forhold til de mægtige græske byer, såsom Athen og Korinth. Men byen fik ry for at være mæcen for kunstnere og digtere, og Archelaos fik tidens største kunstner, Zeuxis, til at udsmykke sit palads og inviterede personer som tragediedigterne Euripides og Agathon til hoffet.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Først da Phillip II udvidede byen, blev den til den største og rigeste i det makedonske rige. Alexander d. Store var født og opvokset i Pella, og som følge af hans erobringer i øst, strømmede yderligere rigdomme til Makedonien og især Pella. Dette har været baggrunden for mosaikker af sådan en høj kvalitet, som vi ser dem i de private boliger. Pella forblev rigets midtpunkt og en af de rigeste byer, indtil romerne besejrede og ødelagde byen i 168/7 f.Kr. Desværre blev byen plyndret, og alt af værdi blev bragt til Rom. Byttet skulle eftersigende havde taget en dag at vise frem.² Langt senere fungerede ruinerne som stenbrud for de lokale, og der er derfor ikke megen arkitektur tilbage i dag. Det er her imellem de tilbageværende ruiner, at nogle af de bedste rullestensmosaikker er fundet.



Beskrivelse af bygningerne

De første udgravninger på stedet blev udført i 1914 af G. Oikonomou, men blev afbrudt af 2. Verdenskrig. Herefter blev udgravningerne i Pella først påbegyndt igen i juni 1957, da det Græske Arkæologiske Selskab foretog prøveudgravninger i april 1957, som gav gode resultater.

Selve byen dækker et område på 2 x 1,5 km, eller ca. 2.500.000 m², og blev bygget efter det Hippodamiske system. Den blev beskyttet af en mur, som var ca. 8 km lang.

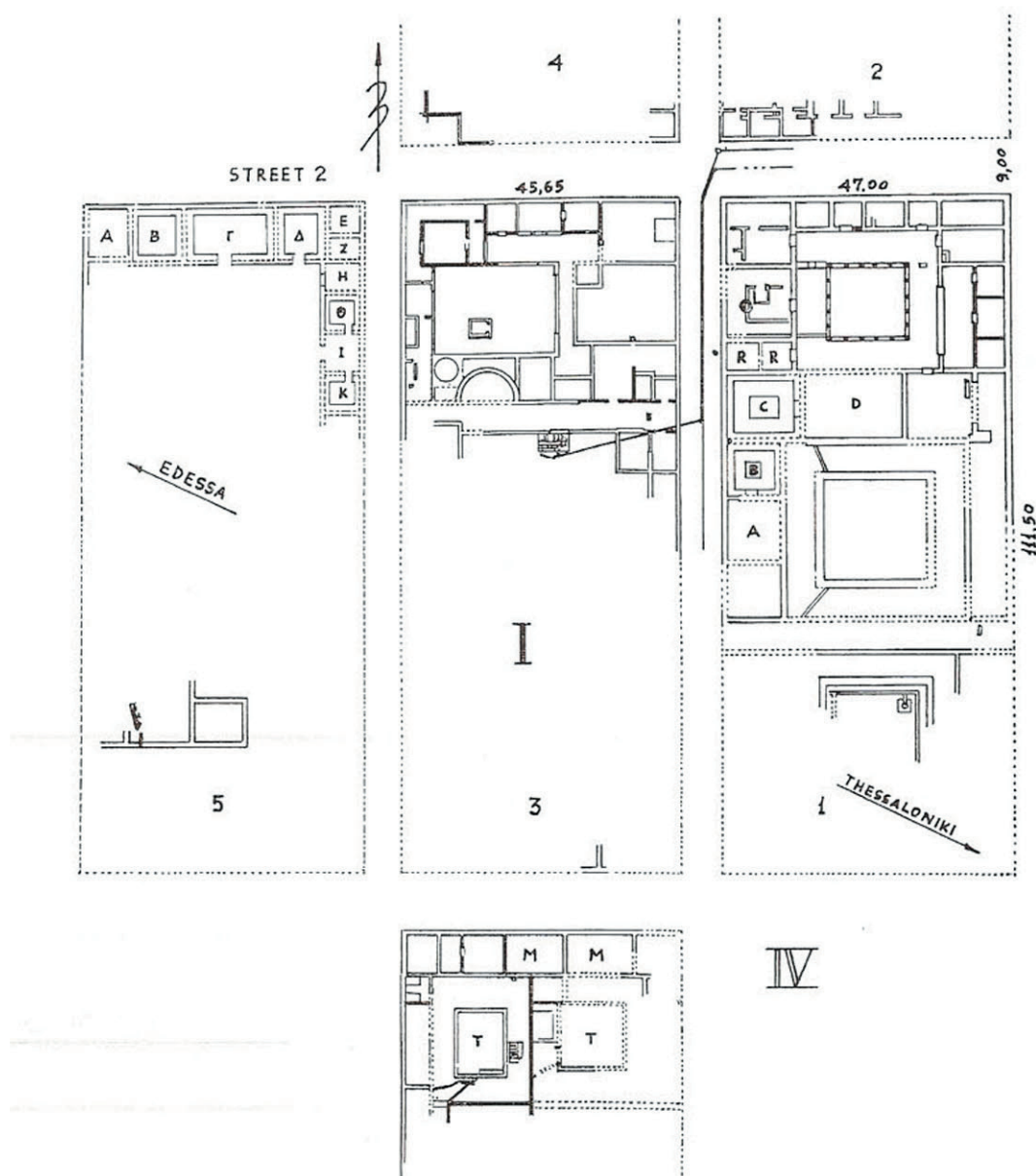
Agoraen ligger i midten af byen og okkuperer her 36400 m² (200 x 182 m). Det svarer til fem insulae i retningen øst-vest. Stoaer og forretninger omgiver agoraen. De største huse, hvoraf vi skal se nærmere på to, ligger syd for agoraen. Dette netværk af insulae bliver skåret igennem af nord-sydgående veje, som er 6 m brede og øst-vestgående veje 9 m i bredden. Hovedgaden er 15 m bred og skærer igennem den 200 m lange agora. Mod nord med udsigt ud over byen lå det royale palads og bredte sig over ca. 60.000 m² på byens akropolis.³

Paladset bestod af fem individuelle strukturer, hver af disse strukturer var planlagt omkring en traditionel græsk peristylgård, og hvor én fungerede som privat beboelse, mens en anden som officielle rum med bankethaller og lagerrum. Derudover var der et gymnasium og et svømmebassin.

De store huse syd for agoraen, de såkaldte private "paladser", er måske bedre kendt som Dionysos' hus og

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Helenas hus. De er i dag opkaldt efter mosaikkernes motiver, som blev fundet i husene.



Dionysos' hus, Pella I, 1

Det var det første der blev udgravet i 1957. Huset, som dækker et areal på 3169 m² og okkuperer en hel insula (47 x 111,50 m), består af to eller tre peristylgårde, hvor den nordligste er udført i den joniske orden og den sydlige i den doriske orden.⁴ Indgangen til huset ligger imellem disse to. Den nordlige del var den private beboelse, og den sydlige var den officielle del af huset.

Der har været uenigheder om, hvorvidt huset bestod af to eller tre peristylgårde,⁵ idet det ikke har været muligt at udgrave den sydlige del af huset pga. den moderne vej mellem Thessaloniki og Edessa, som løber direkte igennem området. Propylon, der ligger i den østlige del af komplekset, fører ind til en vestibule, hvorfra man både kan komme ind i den nordlige og den sydlige peristylgård. I den sydlige peristylgård fører et anterum i den vestlige del ind til to andrones, som ligger på nord og sydsiden af anterummet.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

I det nordligste af disse to rum blev mosaikken med *Dionysos på ryggen af en gepard* fundet. Den sydlige peristylgård har endvidere to rum mod nord, som sandsynligvis også har fungeret som et andron. Et stort anterum, som ligger centralt mod nord, fører ind til et mindre andron, hvor mosaikken med *løvejagts*scenen blev fundet. Den nordlige peristylgård, der var noget mindre end den sydlige, havde i den nordlige ende to etager. Dette var den private beboelse med flere mindre rum arrangeret rundt om søjlehallen. Denne del er svært beskadiget, og det har derfor ikke været muligt at identificere de enkelte rums funktion.

Helenas hus

I 1961 blev yderligere et hus opdaget længere mod øst for Dionysos' hus. Dette hus

Privatpalads, Pella I,5, også kaldet huset med *Helenas bortførelse*, dækker et område på 2350 m².⁶

Kun den øverste fjerdedel af dette hus er blevet udgravet, idet vejen mellem Thessaloniki og Edessa løber hen over huset.

Det har været muligt at se, at den nordligste del af huset består af en peristylgård med doriske søjler, og etagen ovenover havde joniske marmorsøjler. Rummene var arrangerede rundt om peristylgården, mod nord lå tre andrones og mod øst to. Imellem disse andrones lå anterum, som førte ind i hver af rummene. I det midterste og største rum mod nord blev mosaikken med *Helenas bortførelse* fundet, og ved siden af dette rum mod øst lå mosaikken med *Hjortejagten*.

Teknikken

Metoden, hvormed mosaikken er fremstillet, er beskrevet indgående i den antikke litteratur bla. i Plinius' Naturhistorie⁷ og udgravninger har afsløret opbygningen af grundlaget og behandlingen af materialerne.

Det rum, hvori mosaikken skal placeres, får stampet og udglattet jorden, således at overfladen er jævn og parat til det næste lag. Store sten bliver herefter lagt ud og ovenpå disse hældes et lag groft cement. Som afslutning ligges et lag fint cement ud. Denne fine cement er fundament for stenene og den bliver derfor kun lagt på lidt efter lidt, for at cementen ikke skal nå at størkne, førend stenene er lagt i. I Pella blev desuden en skitse, sinopia, påmalet i en rød farve. Dette så man, da *løvejagt*mosaikken blev løftet op af sit fundament. Man må ydermere tro, at der er blevet lavet en detaljeret skitse, efter hvilken strimlerne af terrakotta er lavet. For disse må være brændt på forhånd for præcis at passe til de enkelte elementer. Det mere fleksible bly har derimod været et ideelt materiale, som ikke på forhånd skulle støbes, men kunne formes på stedet. Til sidst, når mosaikken var lagt, blev den jævnet ud og vasket ren.

De tidlige mosaikker blev lagt med store mellemrum mellem stenene, hvorved cementen, som ofte var farvet en lys rød, kunne ses. I det sene 5. årh. f.Kr., tidlig 4. årh. f.Kr. var de mest fremherskende farver i mosaikkerne sort og hvid, med enkelte udtagelser, hvor også gule og røde sten blev brugt. Stenene var af forskellige størrelser og først i anden tredjedel af det 4 årh. f.Kr blev de lagt tættere, således at cementen ikke var så tydelig at se mellem stenene. Størrelsen og formen på stenene blev også mere ensformige.

Sidst i det 4. årh. f.Kr blev stenene omhyggelig udvalgt efter farve og størrelse for at kunne bruge nuancerne til detaljer i mosaikkerne.

Stenene som blev brugt i Pella var højst sandsynligt fra den nærved liggende flod.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

På dette tidspunkt blev andre materialer også indført, som f.eks. farvede terrakottakugler og indlagte strimler af bly eller terrakotta, som man ser det i mosaikkerne i Pella. Dette er højdepunktet inden for rullestensmosaikkerne, for da kravet efter flere og mere intense farver bliver større, bliver rullestenene som medium udkonkurreret af de udhuggede rektangulære sten, tesseraeteknikken.

Disse sten kunne lægges tættere, så indtrykket af en glattere flade, som kunne minde om et maleri, bedre kom til udtryk.

Mosaikkernes udviklingshistorie

Mosaikker brugt til udsmykning af gulve, ses allerede meget tidligt og dukkede op, hvorend betingelserne og materialerne var der. Nogle af de tidligste eksempler ses på Kreta i den neolitiske periode. I Tyrins blev en mosaik med små rullesten sat i et rudeformet mønster fra den mykenske periode,⁸ men efter bronzealderen ændrede udformningen sig pludseligt, og herefter var de fleste gulve uden dekorationer i mønstre. Hertil kom, at flere farver kom i brug, men stadig ikke med egentlige dekorationer.

Anderledes forholdte det sig uden for Grækenland. Her ser man allerede de første mosaikker med forskellige dekorative mønstre lavet i dette materiale fra den frygiske periode omkring 8. årh. f.Kr. De blev fundet i 1956 i Gordion i Lilleasien.

Den ene mosaik, som oprindeligt dækkede et område på 0,75 x 0,51 m,⁹ men som er stærkt beskadiget, består af forskellige geometriske mønstre, bla. trekantede, firkantede, kryds, linier i bla. røde og gule sten.

Den anden mosaik,¹⁰ som blev fundet i forrummet og hovedrummet i Megaron 2, dækkede et areal på 1,085 x 0,974 m og er, på nær få steder, velbevaret. Denne er uden en egentlig overskuelig opbygning, idet mønstrene; ruder, swastika, skakbrætmønstre etc. ligger tilfældigt spredt. Mosaikkerne ligger i det tredje frygiske beboelseslag, der også kaldes paladsperioden, der blev ødelagt under Kimmerernes invadering i 690/80 f.Kr. Denne periode kan bruges som en terminus ante quem, da bygningerne blev brændt, og dette brandlag ligger mosaikkerne nedenunder.

En nærmere datering kan man komme ved at se på de ornamentale mønstre, heriblandt den rosette i midten af mosaikken, som bærer lighed med keramikken fra starten af den senere frygiske periode omkring år 730-690/80 f.Kr.¹¹

De tidligste dekorerede mosaikker i Grækenland stammer fra det sene 5. årh. f.Kr. Et af de tidligste eksempler ses på det græske fastland i Korinth, hvor der er afbilledet en sort/hvid mosaik forestillende et hjul med forskellige geometriske borter udenom. I to af hjørnerne er der bevaret en kentaur og et æsel.¹² Selvom dette er en af de tidligste faser af mosaikkunsten, som er fundet, viser kvaliteten i arbejdet, at dette bestemt ikke var en kunstform, som netop var påbegyndt. Mosaikker fra den senklassiske periode ses hovedsageligt i de private huse, hvilket også er tilfældet i Pella. Dette viser, at der var et voksende antal af velhavende borgere, som ønskede at dekorere deres huse med mosaikker, som hovedsageligt var forbeholdt templer i den arkaiske periode.

Disse luksuriøse dekorationer fandtes oftest i bankethaller, hvor værten underholdte sine gæster med det formål at imponere de indbudte.

I den nordgræske by Olynthos, som blev grundlagt i 432 f.Kr og ødelagt af Philip II i 348 f.Kr findes et stort antal af mosaikker fra den senklassiske periode. De fleste findes i spisehallerne, andrones, hvor de oftest befinder sig i centrum af rummet, og gulvet udenom, hvor klinerne har været placeret, er hævet en smule. En af mosaikkerne

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

herfra forestiller Dionysos.

Her ser man først en bort med et bølgemotiv, herefter en palmettefrise. Billedfeltet er delt op i to, rundt om billedet med Dionysos er en frise med dansene mænader, satyrer og hjorte. Feltet med Dionysos er indrammet af en efeuranke, det forestiller guden stående i en vogn trukket af to pantere. Han er klædt i en khiton og en chlamys.

Foran panterne løber en nøgen mand med en stav i hånden og kigger samtidig tilbage på guden over sin højre skulder. Over bigaen flyver Eros mod højre. Disse tre sort/hvide rullestensmosaikker er dateret til omkring 380/70 og 370/60 pga. måden, hvorpå figurerne er fremstillet og rankefriserne. Disse udviser en dybdevirkning, som ikke var set førend det 4 årh. f.Kr. Figurerne poserer i stillinger, der ikke tidligere har været brugt, 3/4 profil og overlapninger.¹³

Den videre udvikling herfra ser man i Mosaikkernes hus i Eretria. Her bliver farvespektrummet udvidet, så det ikke længere kun indeholder sorte og hvide sten, men røde og gule farver bliver brugt til at fremhæve beklædningsgenstande.

Ydermere bliver bevægelser af kroppen brugt mere frit. Man ser overlapninger og forskellige poseringer.¹⁴

I den senklassiske og tidlige hellenistiske periode, som også betragtes som højdepunktet inden for rullestensmosaikker, ser vi mosaikkerne i Pella. Figurerne i billedfelterne er mere naturalistiske end hidtil set. Der er frit brug af forkortninger, lys/skyggevirkninger, overlapninger, trekvartprofil og indviklede figurstillinger. Der er endvidere rig brug af farver. Detaljer, såsom negle og ansigter, er fremhævet ved brug af strimler af bly eller terrakotta. Dette viser en mere behændig forbehandling af materialerne. Stenene bliver her omhyggeligt udvalgt efter størrelse, form og farvenuance. Resultatet af dette kan bedst ses i *hjortejagten* hvor den udprægede brug af disse nuancer og forskellen i stenenes størrelse, gør denne mosaik detaljerig og naturalistisk.

Mosaikkerne i Pella er så unikke, at de ikke kan ses i sammenhæng med en kronologisk udvikling i det græske område, men snarere som et udtryk for den rigdom, som var kommet til den makedonske hovedstad på dette tidspunkt.

De senere rullestensmosaikker viser et udbændt medie, hvor udførelsen af håndværket aldrig kommer op på niveau med det i Pella. De fortsætter med at blive produceret igennem det 3. og ind i det 2. årh. f.Kr., men en voksende utilfredshed med begrænsningerne inden for rullestensmosaikker kan ses, hvor flere og flere eksperimenter med andre teknikker, såsom tilhugning af sten, så de passede til brugen af f.eks. øjeæblet.

Dette var overgangen til tesserae, som forskere endnu ikke i dag ved præcis, hvornår de første gang blev brugt. De to teknikken må også have eksisteret sideløbende, som det var tilfældet med rød og sortfigursteknik inden for vasemaleriet. Spørgsmålet om, hvornår tesseraeteknikken opstod, er et omdiskuteret emne. Den ældste henvisning til tesserae er fra Athenaios, som fortæller om et skib tilhørende kong Hieron II (275/74 - 215), som havde mosaikker med scener fra Illiaden.¹⁵

Den mosaik, som tolkes som den første i tesseraeteknikken, blev fundet under en udgravning i 1959 i Morgantina på Sicilien. Den lå i et lag som, pga. bygningerne, blev dateret til midten af det 3. årh. f.Kr.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

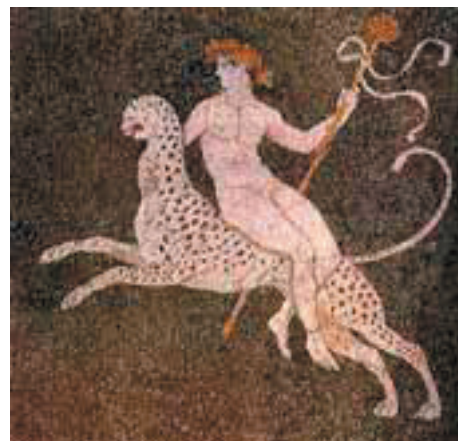
Genstandsbeskrivelse

Dionysos på gepardryg

Pella I, 1, rum b

(2,70x2,65 m)¹⁶

Stenstørrelse: 0,5-1,5 cm



Mosaikken forestiller en ung, skæglos Dionysos siddende i sidesadel på ryggen af en gepard. Den unge gud sidder vendt mod højre i 3/4 profil, mens ansigtet i profil vender mod venstre. Denne sortplettede og langlemmede gepard¹⁷ gengives som springende mod venstre med forbenene strakt ud foran sig. Det højre forben er placeret lidt højere end det venstre, og de spændte bagben er strakt bagud. Dionysos holder i den venstre hånd en thyrsosstav, der har et bånd bundet omkring den øverste del af staven. Dette rødplettede bånd bugter sig bagud i vinden. Selve staven går i en diagonal linie ned bag ham og geparden. Han holder den højre arm let rundt om halsen på geparden.

Omkring det mørke, krøllede hår bærer han en krans. Det ikke muligt at se, hvilken plante den er lavet af, men det kunne enten være en efeu- eller en vinranke, da de knytter sig tæt til Dionysos. Hans krøller, som stikker ud igennem bladene, er halvlange og falder ned langs nakken, og et par enkelte vildfarende krøller ses under hagen. Ansigtet har en let åben mund og en lige næse, der næsten går i et med panden. De fine detaljer såsom øjet, øret, næsen og ansigtskonturen er modeleret med strimler af bly eller terrakotta.

Brystmuskulaturen er gengivet ved at lade en række mørke sten løbe fra kravebenene ned mellem brystmusklerne og derved danner sternum og derefter ud til hver armhule. Måden, hvorpå han sidder, er understreget ved at fremhæve et par hudfolder, dér hvor mellemgulvet bliver presset sammen. Underlivet er markeret med en linie af sten op ad lysken og over hoften.

Hans ben er krydsede ved læggene, og om den højre ankel bærer han en kæde.

Gepardens krop og Dionysos' er adskilt fra hinanden ved at lade grå sten følge Dionysos' krop, dér hvor den overlapper gepardens. Dette ses især omkring gudens ben.

Billedets baggrund er af sortblå eller antracit sten. Hvide sten er blevet brugt til kroppen og skygger og muskler er blevet indikeret med grå sten. Detaljer såsom læber, brystvorter og gepardens tunge, er angivet med røde sten. Til kransen og toppen af thyrsosstaven er der brugt terrakottakugler, som har været malet grønne.¹⁸ Gule sten har været brugt til bl.a. staven, kæden og kransen. Blystrimler er brugt til at markere detaljer på f.eks. ansigtet og krøllerne på hans skuldre, hænder og fødder samt neglene på disse. Strimler af terrakotta er brugt til gepardens hoved og krøller på hovedet af Dionysos.

Figurernes øjne har muligvis været indlagt med halvædelstene, idet de i dag ikke længere er bevaret. Der er ingen indikation af en grundlinie i mosaikken, da figurerne svæver midt i det mørke billedfelt.

Af denne grund adskiller den sig fra resten af mosaikkerne, der er fundet i Pella.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Løvejagten

Pella I, 1 rum c

(4,90 x 3,20 m)¹⁹

Stenstørrelse: 0,5-1,5 cm



Denne mosaik ligger i det bagerste rum af indgangspartiet imellem de to peristylgårde (rum c). I centrum af det rektangulære rum ligger mosaikken med dets langside korresponderende med rummets langside. Selve billedfeltet måler 4,90 x 3,20 m. Rundt om mosaikken er der lagt et bredt bånd med store sten, som varierer i bredden mellem 3-9 cm.

Rammen rundt om billedfeltet består af fire rækker af hvide sten tættest på billedet, herefter en perlestav, der er ca. 0,23 m høj, og en frise med blomsterranker på 0,56 m. Perlestaven består af skiftevis to spoler og en perle af hvide sten. Der er lagt skygge på højresiden af perlerne, hvilket giver dem en tredimensionel form, således at det ligner et arkitektur element. Blomsterfrisen består af en akantus i hvert hjørne, hvor ranker snor og vrider sig mod højre og venstre og mødes i midten i en palmette. På disse ranker vokser forskellige arter af blomster.

I billedfeltet ser man en komposition af to mænd stående på hver deres side af en løve.

Manden til venstre holder i sin højre hånd et spyd løftet, som er parat til at sendes af sted, hvilket understreges af hans spændte armmuskler. I sin venstre hånd holder han et sværd ud for sig, der endnu er i sin skede. Han står med spredte ben. Det højre ben er bøjet, og det venstre strakt ud med foden gemt bag løvens højre forpote. Han er klædt i en chlamys, som er hæftet i halsen med en broche.

Kappen er formet ved brug af lys/skyggevirkninger, således at draperinger og folder fremstår tydeligt. Chlamysen, som dækker den venstre del af hans brystkasse og hele venstre arm, har på den nederste del af kappen en bred rød kant, og i hjørnerne af kappen sidder en lille hvid sten. Dette var for at tyngde siderne ned på den, så den sad pænere og ikke så nemt blev blæst rundt af vinden. På hovedet har han en petasos. Kroppen er frontal, mens ansigtet er i 3/4 profil, vendt mod løven.

Kropsmuskulaturen er kraftig. Man kan se, hvorledes biceps og deltoid i overarmen er fremhævet ved at lave to buer og markere deres kontur med mørke sten. Mavemusklerne er vredet mod hans højre side, således som bevægelsen kræver det. Lårmuskler og lægmuskler er fremhævet vha. de grå sten, og det frontale knæ er fint formet ved at lægge skygge rundt om knæskallen.

Munden er let åben og har fyldige rødlige læber, og øjne og næse er markerede vha. strimler af bly. Et langt stykke former først næsen og bliver derefter til det venstre øjenbryn. En fin detalje er halsens udformning, hvor hovedets bevægelse er fremhævet ved brug af skygge omkring struben.

Løvens krop står vendt mod venstre, mens hovedet er vendt mod højre. Den står med forpoterne strakt ud foran sig, som om den var parat til at springe. Hele fremstillingen antyder en rasende løve, halen slår i luften, og munden er åben, men den har tilsyneladende ingen tænder. Hver enkelt lok i den røde manke er gengivet ved brug af terrakottastrimler. Den har kraftige ben og en meget muskuløs krop, og poterne er formet med blystrimler, således at hvert led er tydeligt.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Yderst til højre står den anden mand. Han står på samme måde som den første mand, i den såkaldte heroiske diagonal. Hans højre ben er i profil og bøjet, og det venstre er frontalt og strakt ud bag ham. Ansigtet, som er i profil, ser på løven. Hans højre arm med sværdet er løftet op over hovedet, og den venstre arm strækker han ud foran sig med skeden i hånden. Han er nøgen bortset fra hans chlamys, der blafrer bag ham. Kappen er ligesom den første mands også fæstnet med en broche og har også denne hvide sten i det nederste hjørne af kappen som vægt.

Våbnet, som denne jæger bruger er meget lig den græske kopis, det er et enkeltægget sværd, som blev brugt i en kraftfuld, nedadgående overhåndsbevægelse. Den var løftet om bag den venstre skulder, som man ser det i denne fremstilling, og blev herefter kraftfuldt hugget ned i ofret. Det er svagt buet, tippet er vendt lidt op, og den er bredest nær spidsen, hvor vægten, som skulle give mere gennemslagskraft, lå. Skæftet var formet således, at hånden ikke ville glide hverken frem eller tilbage, når man mødte modstand i hugget.²⁰

Denne mands muskulatur er mere udtalt end hos den første. Især torsoens muskler hvor man ser kraftigere optegninger både omkring atlethåndtagene, lysken og brystet. Armmusklerne og benmusklerne er også mere voldsomt gengivet med en mørkere sten.

I denne mosaik er der igen brugt strimler af terrakotta til at markere konturen. Ydermere er ansigtstrækkene, genitalierne og håret også markeret af disse strimler. I løvens manke er de enkelte lokker formet af terrakotta, og også omridset af dens poter og ansigt er udformet af terrakotta.

De hvide sten er igen brugt til figurernes hud. Muskulaturen hos menneskene er vist vha. grå sten, mens løvens kraftigere muskulatur er understreget ved brug af en sandfarvet og en mørkere grå farve. Til håret, manken og halespidsen, samt brocherne på kapperne er der brugt sten i en honningfarve, sandfarve samt en varmbrun farve. Figuren til venstres broche er honningfarve omgivet af mørkere terrakottafarvede sten.

En mørkere rødbrun farve er brugt til sværdscederne, den nederste bort på kapperne og til det meste af løvens manke, dens næsebor, tunge og genitalier. En lys rødfarvet sten er brugt til læber og brystvorter. En mængde forskelligfarvede sten er brugt til grunden de står på.

Fingerne på figuren til højre er indikeret med sorte sten.

Også på denne mosaik har øjnene været indlagt med hel- eller halvædelstene, idet de nu er fjernet.

Helenas bortførelse

Pella I, 5, rum Γ

(5,80 x 11,40m)²¹

Stenstørrelse: 0,5-1,5 cm



Dette 8,40 x 2,80 m store billedfelt viser Theseus' rov af Helena. Navnene på figurerne står øverst på mosaikken.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Selve billedet er indrammet af en 1,2 m bred ramme af sort/hvide lanseformede ruder og en 0,3 m bred ramme af en bort med en swastikamæander brudt af kvadrater med kryds i midten.

Yderst i venstre side ses et firspand i 3/4 profil med Phorbas ved tøjlerne. I midten af mosaikken ses Theseus og Helena, og yderst til højre står Deianeira. Mosaikken er desværre stærkt beskadiget, men der er nok bevaret til at kunne se mange detaljer.

Quadrigaen i 3/4 profil vender mod venstre, hestene stejler og springer, som om at de er ivrige efter at komme afsted. Den første hest fra venstre er meget ødelagt, og det er kun muligt at se lidt af kroppen. De tre andre heste er kun beskadiget ved hovederne og enkelte mindre steder på kroppene og benene, men man kan se den fine udførelse af bla. modelleringen af kroppene og deres "mimik". Brugen af lys og skygge er meget fint brugt hos hestene, hvor der ligger skygge hen over ryggen og under maven på af dem, endvidere kaster hver enkelt en skygge på hesten, som står ved siden af. Muskulaturen er kraftfuldt formet på benene og brystet, hvilket tydeligt kan ses på hesten forrest i billedet, hvor kraften i springet især viser sig på bagbenene, hvis sener og muskler er gengivet med grå og sorte sten. De hvide heste har gyldne maner og haler, og mulerne er udført i en lys laksefarve. Phorbas, som holder tøjlerne, står i 3/4 profil med hovedet vendt over den venstre skulder for at se sceneriet bagved sig. Han er klædt i en lang, kortærmet chiton, som er bundet højt oppe på brystet. En del af det løse stof kan ses bagved den forreste hests bagben. Dette er draperet på samme måde som Deianeiras dragt med stor folderighed og brug af lys/skyggevirkninger til at illustrere bevægelsen i det. Yderligere brug af skygge kan ses på Phorbas' arme og ansigt, hvor undersiden af armene og armhulen samt venstre side af ansigtet er i skygge.

Det midterste parti af billedet er stærkt beskadiget, men det kan fastslås, at det er Theseus, som holder Helena med sin venstre arm, mens han samtidigt holder fast i vognen med den højre. Han står frontalt i den heroiske diagonal med ansigtet drejet let mod sin venstre side. Helena vender sig om mod Deianeira og strækker sine arme ud mod hende. Om hendes håndled er gyldne kæder. Hendes ben er løftet op over jorden. Hendes venstre fod er frontal, mens den højre er i profil. Det venstre lår drejer således, at hendes hoft sandsynligvis har været set frontal. Det er ikke muligt at se vriddet i kroppen som denne bevægelse kræver, idet netop dette område er ødelagt. Både Theseus' og Helenas klædedragt bølger voldsomt rundt om dem, hvilket understreger den dramatiske handling. Deianeira rækker sin højre hånd ud mod Helena, men løber på samme tid mod højre og derved væk fra scenen. Hendes lange klædedragt er faldet ned over den højre skulder og blotter brystet.

Den hvide farve er gennemgående brugt til hud, tøj og heste, læber og brystvorter er udført i en rød farve. Phorbas' hår er i en gylden farve, mens Theseus' hår har en mørkere farve, næsten samme rødbrune farve, som er brugt til tøjlerne. Helenas og Deianeiras hår har den samme gyldne farve som Phorbas'. Deianeira lader ydermere til at have noget i håret, et pandebånd eller et diadem, i den rødbrune farve, som også bliver brugt til tøjlerne. Vognen er udført i en lidt mørkere honningfarvet sten, mens tøjlerne er i en brunlig farve. Figurernes detaljer er her gengivet med små, mørke sten tæt sammensat for at give en vis afgrænsning af konturen, man ser det i f.eks. tøj, ansigtstræk og hår og omridset af kroppene. Baggrunden er igen udført i denne mørke sten som også blev brugt i de beskrevne mosaikker. Jorden bliver også her illustreret med de forskelligfarvede sten.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Hjortejagten

Pella I, 5, rum Δ

(3,10 x 3,10 m)²²

Stenstørrelse: 0,5-1,0 cm



I rummet øst for rummet med *Helenas* repræsentation af en hjortejagt fundet. måler 3,10 x 3,10 m, altså 9,60 m². Selve 67 m², og mosaikken, inklusiv rammer og rummets gulv ud. Rundt om billedfeltet er sort/hvid bølgemotiv, herefter kommer en bred blomsterfrise og så selve billedfeltet. Disse friser bliver adskilt af rammer med fire rækker med hvide sten.

Blomsterfrisen består af to akanthus i hvert sit diagonale hjørne. Herfra breder de sig mod højre og venstre, idet de mødes i en palmettelignende afslutning med den anden plante i hjørnerne imellem dem. Akanthusernes slyngtråde bugter sig op og ned og bliver af og til afbrudt af nodie med blade. Ud fra disse nodier kommer en eller to snerlelignende slyngtråde, der enten ender i en proptrækkerkrølle eller blomst. Disse blomster er meget forskellige fra hinanden. Nogle minder om magnolieblomster, andre om liljer og åkander og andre igen om snerler og engletrompeter.

Til venstre i billedfeltet står en mand, hvis krop er drejet en anelse mod hans venstre og derved i retning af hjorten, men er ellers frontalt. Benene er spredte, og skinnebenene er gemt bag en sten og hjorten. Ansigtet ses i 3/4 profil, og blikket er rettet mod hjorten. Han er nøgen bortset fra hans chlamys som blafrer op mod højre. Hans arme er løftede op over hans hoved, hvor han holder en dobbeltøkse, parat til at lave et udfald mod hjorten.

Et sværd, hvis rem går skråt over hans bryst, kan ses ved hans venstre side, hvor dets skæfte stikker ud bag ham. Kroppen er formgivet ved hjælp af gradueringer i farverne. Lys og skygge er med til at give muskler og kapperne en tredimensionalitet og rundhed i figuren. Man ser det bla. på armene og i lysken på figuren til venstre. En diskret ændring i farverne får musklerne til at træde frem og giver dem herved en naturlig form. Detaljerne i ansigtet er fremhævet ved brug af små, tæt sammensatte, mørke sten til øjne, næse og mund. Håret er udført i forskellige lyse, gyldne og brune farver, hvor snoede rækker af de forskellige farver er med til at give liv til det vindblæste hår. Hans læber og brystvorter er lavet i en lys rødlig farve.

Yderst til højre står endnu en mand. Hans krop er drejet ind mod midten, og ansigtet, som er i profil, ser mod højre med blikket rettet mod hjorten. Hans ben er spredte, og det meste af det højre ben er gemt bag hjorten. Foden og låret, der er i profil, er henholdsvis under og over dyrets bagparti. Han holder fat i hjortens gevir med sin venstre hånd, mens den højre hånd med sværdet (*kopis*) er hævet op over hovedet. Ansigtet og håret er gengivet på samme måde som hos manden til venstre. Han er også nøgen bortset fra hans chlamys, som blafrer bag ved ham og hans petasos, der er fløjet af hans hoved.

Muskulaturen er meget diskret lavet vha. gradueringer i farverne. Det kan bla. ses ved armhulerne og på benene, hvor lægmuskler og den øvre del af låret er spændte.

bortførelse, blev denne Mosaikkens billedfelt rummet har et areal på friser, fylder næsten hele der først et bånd med

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Hjorten, der står mellem de to mænd, er vendt mod venstre. Dens bagben vender hver deres vej og det ene forben balancerer på stenen længst til venstre, mens det andet er løftet op over jorden. Dette kunne indikere, at den prøver at komme fri. Halsen er bøjet tilbage pga. trækket i dens gevir. Tungen stikker ud af munden og øjnene er opspærrede. Dens pels er i en gul farve ned af nakken, ryggen og bagen på dyret. Hoved, bryst og ben er i en lys farve. De sorte aftegninger på krop og hals er hesteskoformede.

Hunden, som ses forrest i billedet, springer diagonalt ind mod midten af billedet og bider hjorten i siden, så blodet løber. Halen og det venstre bagben er adskilt fra stenen bag ved den, ved at trække konturen op med mørke sten. Detaljerne i dette billede er ikke, som tilfældet var med mosaikkerne i Dionysos' hus, blevet lavet med strimler af terrakotta eller bly, men med meget små sten til at fremhæve f.eks. ansigtstræk og figurernes kontur. Lys/skyggevirkning, forkortninger og formgivning af muskulaturen er meget naturalistisk gengivet hér. Vi ser diskrete skygger lagt på bla. hjortens bagparti, ryg og hovedet. På mændene er dette især tydeligt i ansigtet, lysken og omkring armene. Også kapperne og hatten er levende gengivet ved brug af skygge. En indskrift øverst i billedet fortæller, hvem kunstneren var, som udførte denne mosaik, *Gnosis epoisen*.

Analyse

Disse fire mosaikker, fundet i to huse i den makedonske hovedstad, Pella, er det ypperste præsteret inden for rullestensmosaikker. Det er hér tydeligt at se, at gulvmosaikker ikke længere blev betragtet som blot et stykke gulvbeklædning men som kunst på lige fod med relief, skulptur og maleri. Ved hjælp af lys/skyggevirkning, overlappninger og forkortelser blev der skabt et tredimensionelt billede, hvis lige man ikke tidligere har set i mosaikkunsten, og hvis lige man først ser, da tesseraemosaikkerne dukker op.

Hvis man ser på motiverne brugt i disse fire mosaikker, *Dionysos*, *Løvejagten*, *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse*, er hér tale om personer og emner, som man ofte ser fremstillet i kunsten.

Dionysosmosaikken og *Løvejagtmosaikken* fra hus I,1 har tydeligvis sine rødder i den klassiske periode. Disse to mosaikker har en mere simpel komposition, og hér ser man ikke så stor brug af de teknikker, der blev brugt til *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse*. Men udover rullestenene blev både bly- og terrakottastrimler og farvede terrakottakugler taget i brug. På den anden side har man *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse*, som udnytter mediet til fulde. Her er brug af gradueringer i farver og mindre sten til detaljer såsom ansigtet, hvilket giver mosaikkerne en større lighed med de senere tesseraemosaikker, hvor disse teknikker også blev brugt i stor udstrækning. Der blev i disse to ikke brugt andre materialer end rullestenene.

Hvis man ser nærmere på ikonografien er der en rød tråd gennem mosaikkerne, som peger hen på de kongelige beboere, som vi må formode residerede i Pella.

Jagtscener var yndede motiver hos den makedonske royale familie, hvor Alexander d. Store specielt var ivrig tilhænger af løvejagterne. Netop løvejagter var et yndet orientalsk motiv og kunne ses bla. i Det persiske Rige og i Ægypten. Disse jagtscener var næsten blevet ensbetydende med royal tidsfordriv, og man forventede at se dem på de royale afbildninger.

Alexander havde gennem sine erobringer stiftet bekendtskab med løvejagten, og som storkonge over Asien var det derfor også forventeligt at se ham afbilledet på disse jagter.

Det er blevet foreslået, at fremstillingen af *løvejagten* skulle forestille, at Krateros kommer Alexander til

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

undsætning.

Dette er ikke sandsynligt, idet ingen karakteristika, som kunne vise, at hér var tale om en afbildning af Alexander, er tilstede.

Stillingsmotivet, den heroiske diagonal, som man her ser, er en posering, som man ser dukke op i vasemaleriet omkring midten af det 5. årh. f.Kr, og især i det 4. årh. f.Kr blive et motiv, der er kendetegnende for friser og relieffer. Man ser det bla. på frisen fra Apollon Epikur templet i Bassai²³ hvor grækere og amazoner kæmper mod hinanden. Løvejagtmosaikken gør næsten ingen brug af overlappning, kun foden af figuren til venstre er gemt bag løvens højre forpote. Endvidere er skyggevirkningerne holdt på et minimum, og de ses kun i gengivelsen af kapperne. Brugen af konturlinier og mørkere sten til at indikere muskler er med til at give figurene en vis form for tredimensionalitet.

Ikonografisk set er løvejagten et motiv, der først dukker op i den græske kunst omkring det 4. årh f.Kr. Tidligere har man set Herakles kæmpe med løven, men egentlige jagtsener ser man først på Alexander den stores tid.

I de litterære kilder er løvejagter nævnt af f.eks Plinius²⁴ og Plutarch, som nævner Kraterosmonumentet i Delfi, der var udført af Lysippos og Leochares.²⁵

Endnu en løvejagtsener ser man på Alexandersarkofagen fra Sidon,²⁶ som behandles senere i artiklen.

Opbygningen af løvejagtmosaikken, med få overlapninger, en energisk posering og gengivelsen af muskulatur og draperi kan sammenlignes med amazonomachifrisen fra Mausoleet i Halikarnassos.²⁷ På et stykke af frisen ses en græsk kriger i heroisk nøgenhed, kun iført en chlamys, som blafrer bag ham, tvinge en amazone i knæ ved at gribe hende i håret. Sammenlignet er jægeren til højre og denne kriger forbløffende lig hinanden. Det gælder stillingsmotivet, kappens udformning og muskulaturen. Især den samme muskulatur er påfaldende, hvor hver torso med gengivelsen af sternum, mellemgulvet, og lysken er den samme kraftfulde, meget markerede, fremstilling. Draperingen af kapperne har de samme dybe folder som om, at vinden har ”taget” begge kapper, hvilket giver dem et løft, der får gengivelsen til at virke endnu mere levende og dramatisk.

Den eneste forskel er alderen på de to, hvor krigeren er ældre, da han har skæg, hvorimod den unge jæger er skægløs.

Et gravrelief fra Tarent²⁸ bærer mange ligheder med både *løve-* og *hortejagten*. Beklædningen og udformningen af muskulaturen er meget lig hinanden. På relieffet ses to mænd bevæge sig mod højre. Figuren længst til venstre er klædt i en chlamys og bærer en petasos. Han står i den heroiske diagonal med den højre arm løftet over mod den venstre skulder. I venstre hånd holder han skeden til et sværd. Figuren længst til højre er iklædt en chlamys og en hjelm. Armene, ansigtet og dele af kroppen er stærk beskadiget. Behandlingen af draperiet og kroppen kan sammenlignes med begge jægere i *løvejagten*. Måden draperiet er gengivet i vinden kan ses hos figuren til højre, og her er den kraftige muskulatur i torso også formet på samme måde.

Som kontrast til teknikken brugt til *Løvejagten* har man *Hortejagtmosaikken*.

Her ses en rig brug af overlappning og lys/skyggevirkning. Hunden overlapper horten, som til gengæld overlapper jægerens ben. Dette giver en større følelse af dybde i billedet og en tredimensionalitet, der ikke tidligere er set inden for denne kunstart.

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Stillingsmotivet er den såkaldte heroiske diagonal, som også bruges i *løvejagten*. Det må konkluderes, at den oftest er brugt i sammenhæng med enten kamp- eller jagtsener, hvor en vis energi og et højt tempo skal udtrykkes. Et eksempel som på mange områder ligner figurerne i hjortejagtmosaikken, er Alexandersarkofagen, som tilskrives den sidste konge af Sidon, Abdalonymos.



På vestsiden af sarkofagen er gengivet en løve- og hjortejagt. Persere og grækere (eller makedonere) deltager i jagten afbilledet på heste og til fods. Løven har angrebet en hest i midten af billedet, hvorpå kongen, Abdalonymos, sidder. Han er ved at drive et spyd ind i løven. Spydet er ikke længere bevaret, idet våbnene og et diadem på hovedet af en af grækerne, tolket som Alexander, alle har været af metal og nu er forsvundet. Hjorten er yderst til højre i billedet hvor en græker har grebet fat i geviret og skal til at svinge et sværd, der også mangler.

Denne sarkofag ligger på overgangen mellem den klassiske og den hellenistiske periode. Ansigterne på personerne er enkelte steder idealiserede og anonyme, mens andre har tydelige personlige karakteristika.

Opstillingen kan på mange områder sammenlignes med kunsten i den senklassiske periode, men tætheden og den energiske komposition giver indtryk af den efterfølgende hellenistiske kunst. Begge steder ses denne dramatiserende overlappning, modelleringen af kroppen og musklerne og det flyvende draperi, som minder meget om hjortejagtmosaikken.

En senere mosaik fra Alexandria er næsten identisk med motivet i Pella.²⁹ To eroter står på næsten samme måde som de to jægere i *hjortejagten*. Længst til højre er tilføjet endnu en erot, men denne er stærkt beskadiget og kun dele af benene og den ene hånd er synlig. Figuren længst til venstre står i den heroiske diagonal og holder en dobbelt økse op over hovedet. Eroten i midten holder i sin højre hånd et sværd og i den venstre et spyd. Han bærer sværdskeden i en rem, som går tværs over torsoen. Han står i 3/4 profil med ansigtet i profil. Den sortplettede hjort ligger på knæ mod venstre imellem disse to eroter. Det er her tydeligt, at skaberen af denne mosaik har brugt *Hjortejagten* som skabelon. Materialet brugt til mosaikken er en blanding af tesserae, rullesten og specielt udskårne sten til f.eks. øjne og tænder.

Fra en anden del af *hjortejagten*, nemlig blomsterfrisen, ser man ligheder med det apuliske vasemaleri. Billedfeltet omkring halsen på disse vaser er ofte dekoreret med et blomstermotiv, der ifølge Plinius³⁰ skulle være opfundet af Pausias fra Sikyon, som var forelsket i en kvinde fra byen Glycera, der var blomsterbinder. Han gengav derfor hendes guirlander og blomsterdekorationer i maleriet. Disse vasemalerier bærer lighed med Pellamosaikkerne pga. den store variation af blomster og udformningen af slyngtrådene. Den eneste

forskel er, at de apuliske vaser oftest har et kvindehoved i midten af disse blomsterranker, og dette ser man ikke i blomsterfrisen fra Pella. På en volutkrater af Ganymedesmaleren ser man denne blomsterdekoration, hvor blomster og slyngtråde minder meget dem i blomsterfrisen fra Pella.³¹

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Et andet motiv, der er foreslået som en reference til Alexander og hans erobringer mod øst, er *Dionysosmosaikken*. Sagnet siger, at Dionysos, efter at være blevet gjort sindssyg af Hera, som var jaloux over, at Zeus igen havde fået et barn, drog mod øst over mod Indien, hvor han lærte befolkningen kunsten at dyrke vin. Her fik han en tiger, som red ham tilbage mod vest. En mere plausibel forklaring på Dionysos' optræden i dette rum er den næsten åbenlyse sammenhæng mellem Dionysos og brugen af et andron, hvor der til hvert måltid blev ofret til vinguden.

Det Dionysiske billede ses derfor ofte i forbindelse med disse rum, som f.eks. i Olynthos.³² Og motivet med Dionysos ridende på et kattedyr kan i tid spores på flere forskellige mosaikker bla. to på Delos og en enkelt i Pompeii. Disse eksempler er lavet i tesseraeteknikken.

Dionysos og dennes kreds har altid været et af de dominerende motiver inden for udsmykninger af huse og husgeråd, hvilket selvfølgelig skal ses i sammenhæng med netop denne guds karakter og egenskaber. Når man ser mosaikker, vægge og keramik udsmykket med motiver fra den dionysiske sagnkreds, handler det ofte om udsmykninger af bankethaller og keramik-kr. brugt til vin, da Dionysos er vinens gud, er dette meget logisk. Afbildningerne af Dionysos ses allerede i det tidlige sortfigurskeramik. Her bliver han fremstillet som en mand med langt skæg og krøllet hår, der af og til er opsat men oftest løsthængende. F.eks. på François-krateren.³³ Omkring det 4. årh. f.Kr. bliver Dionysos afbilledet som en skæglos yngling med korte eller skulderlange slangekrøller.³⁴

Mosaikken med *Dionysos på ryggen af en gepard* i Pella er ikke den eneste skildring af dette motiv. Dette motiv dukker op omkring 400 f.Kr.

Det ses på et fragment af en attisk rødfigursvase i Bosten³⁵ og især på mosaikkerne ser man motivet, men oftest i tesserae, bla. på Delos i Maskernes hus.³⁶ Her sidder en dionysisk figur i siddesadel på en panter, som går mod højre. Figuren holder en thyrsosstav i den højre hånd og en skål i den venstre.

En anden mosaik fra Delos viser en dionysisk figur med vinger siddende på en tiger.³⁷ En tredje mosaik, som forestiller det bevingede dionysosbarn siddende på en tiger, er fra Faunens hus i Pompeii.³⁸

Dionysos-mosaikken er anderledes end de andre mosaikker fra Pella. Grunden til dette er, at stilen er holdt meget simpel, dvs. forkortninger er forsøgt undgået, lys/skyggevirkninger er holdt på et minimum, dog afgiver dyrets hoved en skygge på rytterens arm. Selve den lineære renhed og den skarpe kontur, som er opnået pga. af strimlerne i bly og ler, minder på mange måder om f.eks. attisk rødfigurskeramik fra det 4. årh. f.Kr. Måden, hvorpå Dionysos afslappet sidder på geparden, ligner fremstillingen af Dionysos på en pelike af den Eleusismaleren,³⁹ og en oinochoe fra New York, som forestiller Pompe stående mellem Eros og Dionysos.⁴⁰ Denne afslappede måde, hvorpå de sidder, ses ofte ved afbildninger af Dionysos i den senklassiske periode. Det er også på dette tidspunkt, at eksotiske afbildninger, såsom guden ridende på et kattedyr bliver populære.

Den fjerde og sidste mosaik viser *Helenas bortførelse*. Teknisk set er denne den mest avancerede af de fire.

Det ambitiøse billede er tættere på vægmaleriet i både motiv og fremførelse, end de andre.

Her er gjort stor brug af skygge, der ses på hestene og Phorbas' venstre side af ansigtet, idet han drejer det, og i særdeleshed på Deianeiras kjole, som er draperet på en måde, der forsøger at gengive lys/skyggevirkningen i stoffet, som bliver blæst rundt af vinden.

Scenen, som virker meget dramatisk, kan også ses i Persephonegraven i Vergina, bortset fra at der dér er tale om bortførelsen af Persephone.⁴¹ Vægmaleriet har den samme dramatiske opbygning som mosaikken. Hades, som står med den ene fod på vognen af quadrigaen, holder den modvillige Persephone med sin venstre arm. Persephone,

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

hvis lyserøde klædedragt kun dækker hendes hofter, kæmper for at komme fri. Den perspektiviske gengivelse af hjulet, vognen og firspandet er påfaldende lig den, man ser på mosaikken med *Helenas bortførelse*.

Theseus' bortførelse af Helena er ikonografisk en afbildning som kan følges fra den arkaiske periode. Motivet er gengivet på en rødfigurs amfora af Euthymides, hvor Theseus holder Helena i sine arme.⁴² Men opstillingen på mosaikken i Pella med Phobas, Theseus, Helena og Deianeira er aldrig blevet set før.

Myten fortæller, at Theseus og Pirithous enes om at hjælpe hinanden med at bortføre en datter af Zeus. Theseus vælger Helena, og Pirithous vælger Persephone. Derfor er de fleste afbildninger af dette foretagende gengivet med Pirithous ved tøjlerne. Phobas skulle ifølge Pherecydes være vognstyrer for Theseus, da han bortførte amazonedronningen Antiope.⁴³

Også Deianeira var ikke med i det oprindelige sagn men var til gengæld et tilnavn, betydende mandeødelægger, til amazonerne. Man kunne derfor tro, at disse to sagn, Helenas bortførelse og Antiopes bortførelse, på et tidspunkt er blevet blandet sammen.

Signaturer

Mens navne på malere, billedhuggere og vasemalere ofte er kendte og overleverede, kender man kun navnene på få af mosaikkunstnerne. Navnet på kunstneren af ovenstående mosaik, Gnosis, er et af de få og tidligste navne, som er overleveret.

Tilsyneladende signerede kunstnere, som var berømte, deres værker, men deres antal er få. Signaturen på *Hjortejagten* var som tidligere nævnt den ene af to fra det sene 4. årh. f.Kr. Den anden kommer fra Athen men er desværre ikke velbevaret. Fra den hellenistiske periode kendes et lille antal signaturer, bla. fra Pergamon og Delos. Disse er alle udsøgte mosaikker, men ikke alle af de mosaikker, som i dag bliver betragtet som mesterværker af sin tid, har signaturer, heriblandt Alexandermosaikken. I den republikanske tid og kejsertiden er der meget få signaturer. På dette tidspunkt var der endnu stor interesse for de hellenistiske mosaikker. De signaturer der er overleveret fandtes oftest på, hvad man i dag ville kalde kopier af de store mesterværker. Det som blev beundret på den tid var, hvor præcis reproduktionen af en tidligere kendt mosaik var, og hvorledes et tidligere emne blev transformeret til at passe til disse nye omgivelser. Derfor var det med stolthed at kunstnerne signerede "deres" værker.

Datering

En datering af disse fire mosaikker: *Dionysos på gepardryg*, *løvejagten*, *Helenas bortførelse* og *hjortejagten* må blive en datering dels på grundlag af sammenligninger med andre medier, som har en fast datering, dels på grundlag af fundomstændighederne i husene. I det foregående blev det påvist, at mosaikkerne var enestående mht. udførelse og den polykrome farveanvendelse, hvor en diskret udtoning af skygger og formgivning giver dem deres unikkeudtryk. Selvom der er tydelige forskelle på mosaikkerne i Dionysos' hus og Helenas hus, betyder det ikke, at der herved findes en større forskel i tid. Der er snarere tale om to forskellige værksteder med to forskellige teknikker, der arbejdede på omtrent samme tid.

En datering ud fra konteksten ved fundstederne er en vanskelig sag, men ifølge J. Touratsoglou, som foretog en undersøgelse af keramikken under *Hjortejagten*, *Helenas bortførelse*, et rankemotiv og *Løvejagten*, blev resultatet, at det seneste keramik stammer fra omkring 350-325 f.Kr. Dette kan derfor fungere som en terminus ante eller terminus

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

post quem for disse mosaikker.⁴⁴

En relativ kronologi ud fra sammenligningerne med andre medier såsom vægmaleriet, vasemaleriet og andre mosaikker taler for en datering omkring 340-300 f.Kr.

Dionysosmosaikken ligner som tidligere nævnt vasemaleriet fra den sidste halvdel af det 4. årh. f.Kr. *Løvejagten* har visse ligheder med en af friserne på Mausoleet i Halikarnassos dateret til ca. 350-340 f.Kr. *Hjortejagten* kan sammenlignes med Alexandersarkofagen, der er dateret til ca. 325-310 f.Kr., og *Helenas bortførelse* ligner vægmaleriet fra Persephones grav i Vergina dateret til ca. 340 f.Kr.

Konklusionen, må være, at mosaikkerne mere eller mindre kan dateres til samme tid. Selvom *Dionysos* og *Løvejagt*mosaikken er mere simpel, gør de brug af andre materialer, hvilket viser at her også var en stræben efter en videreudvikling af mosaikteknikken. Dette resulterede til sidst i overgangen til udhuggede sten, tesserae, som kunne formes efter behov. *Hjortejagten* og *Helenas bortførelse* var teknisk bedre udførte med brug af teknikker, som kendtes fra vægmaleriet og relieffet, men her blev andre materialer til gengæld ikke brugt i den udstrækning, som man så det i de to andre. Heraf kan det udledes, at her var tale om to forskellige værksteder. Stilistisk er det indlysende, at disse mosaikker er udarbejdet i overgangen fra den klassiske til den hellenistiske periode. Den 3/4 profil er karakteristisk for vasemaleriet i begyndelse af 4. årh. f.Kr., hvor det lykkedes at gengive den naturalistisk.

I disse mosaikker er personernes ansigter endnu ikke individuelle, men stadig anonyme, ungdommelige ansigter, som man også ser dem på Parthenonfrisen. Dog er den dramatiske, næsten manneristiske måde, hvorpå enkelte af figurerne er opstillet som et udtryk for den senere hellenistiske dramatik. Derfor bør en datering af de fire undersøgte mosaikker ligge et sted mellem 340 og 300 f.Kr.

Konklusion

De fire mosaikker er på mange måder enestående inden for rullestensmosaikkerne. Deres billedlige værdi er ikke tidligere set inden for mosaikkerne og bliver først rivaliseret, da tesseraeteknikken dukker op. Den påviste datering mellem 340 og 300 f.Kr er fundet ved at sammenligne med forskellige grene inden for den antikke kunst, og derved er det påvist, at mosaikkerne har lighed med relieffet og vasemaleriet fra den anden halvdel af det 4. årh. f.Kr. Endvidere er det påvist, at mosaikkernes motiver både er innoverende, men samtidig ser de tilbage på tidligere kendte temaer. Man må udlede af disse oplysninger, at motiverne er inspirerede af miljøet og personerne i den makedonske hovedstad Pella. Denne dyrkelse af det heroiske skal muligvis ses i sammenhæng med den makedonske elite og i særdeleshed med den royale familie.

Jagte, kampe og bortførelser var alle yndede emner hos eliten, og de ses i mosaikkerne, vægmalerierne og reliefferne i Det makedonske Rige. Ydermere er det tydeligt, at der ofte er en forbindelse mellem et rums funktion og udsmykning, hvilket man kan se på de mange afbildninger af den dionysiske sangkreds, der er at finde i bankethallerne. Indbyrdes har de fire mosaikker hver deres særlige udtryk, der gør, at de er så specielle. *Dionysosmosaikken* som med den lineære renhed og en vis fornægtelse af teknikker såsom lys/skyggevirkning er den mest afdæmpede og stoiske af de fire, og dens rødder skal findes i rødfigurskeramikken fra d. 4. årh. f.Kr. Men på trods af denne enkle stil er den fremadskuende, idet der hér er taget brug af andre materialer såsom farvede terrakottaperler. *Løvejagtmosaikken*

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

er med sin kraftfulde modellering og brug af farver, en mere dramatisk afbildning, men da der ikke findes brug af overlappninger, giver det et lidt stivnet udtryk. Mere levende og tredimensionel er fremstillingen af en *Hjortejagt*. Her er rullestensteknikken udforsket til dens yderste kroge. Her er ingen brug af andre materialer, men teknikker som ses i relieffer og vægmaleriet er der hér gjort brug af. En diskret brug af lys/skygge og gradueringer af farver gør billedet til et mesterværk inden for dette medie.

Endelig har vi *Helenas bortførelse*, der er et dramatisk værk, hvor ligheden med vægmaleriet er slående. Hér er brugen af teknikkerne tidligere nævnt presset til det yderste. Selv om disse fire mosaikker har deres forskelligheder, er de alle bundet sammen af en stræben efter en billedlighed, der kunne sammenlignes med de andre grene inden for den antikke kunst.

Bibliografi

Alle tidsskriftsforkortelser og hovedværeker følger retningslinierne i American Journal of Archeology 104 (2000) 6-24.

Akugal, E. 1955. *Phrygische Kunst*. Ankara

Andronicos, M. 1974. *The Greek Museums, Pella Museum*, Athen

Boardman, J. 1997. *Athenian red figure Vases: the Archaic period*. London. Reprint. Original 1975

Boardman, J. 1989. *Athenian red figure Vases: the Classical period*. London. Reprint. Original 1975

Boardman, J. 2001. *The History of Greek Vases*. London

Borza, E. N. 1990. *In the Shadow of Olympo; the emergence of Macedon*. Princeton

Carpenter, T. H. 1986. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*. Oxford

Carpenter, T. H. 1997. *Dionysian Imagery in fifth-century Athens*. Oxford

Daux, G. 1962. „Macédoine occidentale et centrale.” *BCH* 86: 805-813

Dunbabin, K. M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge

Havelock, C. M. 1971. *Hellenistic art*. London

Hatzopoulos, M. B. & L. D. Loukopoulos (eds.) 1992. *Philip of Macedon*. Athen.

Hoepfner, W. 1996. „Zum typus der Baileia und der königlichen Andrones“. I *Basileia - Die Palästre der Hellenistischen Könige*, Internationales Symposium in Berlin, 16.12.1992 bis 20.12.1992. Mainz am Rhein: 1-44

Ling, R. 1998. *Ancient Mosaics*. London

Nielsen, I. 1994. *Hellenistic Palaces: Tradition and Renewal*. Århus

Papaioannou, K. 1972 *Griechische Kunst*. Freiburg, Basel & Wien.

Pasinli, A. 1992. *Archäologische Museen Istanbul*. Istanbul.

Pedley, J. G. 2002. *Greek Art and Archaeology*. Third Edition. London

Petsas, Ph. 1965. “Mosaics from Pella”. I *LA MOSAÏQUE GRÉCO ROMAINE colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique*. Paris 29 Aout -3 Septembre 1963: 41-56

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

- Petsas, Ph.1964. *Pella*. (SIMA XIV). Lund.
- Pollitt, J.J. 1966. *The Art of Rome c.753 B.C.-337 A.D. Sources and Documents*. Cambridge
- Pollitt, J.J. 1986. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge
- Pollitt, J.J.1990. *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. Cambridge
- Robertson, M.1982. *Early Greek Mosaic*. (Studies in the History of Art vol. 10 Macedonia and Greece in late Classical and Early Hellenistic Times. National Gallery of Art). Washington: 241-9
- Robertson, C. M 1965. "Greek Mosaiks." *JHS* 85: 72-89
- Salzmann, D. 1982. *Untersuchungen zu den antiken kieselmosaikken*. Berlin
- Schefold, K. 1930. *Kertscher Vasen*. Berlin
- Snodgrass, A. M.1967. *Arms and Armour of the Greeks*. Ithaca
- Τουρατσόγλου, Γ. 1975. "Μελλε.... Πελλα" *ADelt* 30:
- Walter-Karydi, E. 1996. „Die Nobilitierung des griechischen Wohnhauses in der spätklassischen Zeit“. *Basileia - Die Palästre der Hellenistischen Könige*, Internationales Symposium in Berlin vom 16.12.1992 bis 20.12.1992. Mainz am Rhein: 56-62

Illustrationsliste

Billed 1 & 2

<http://www.macedonian-heritage.gr/HellenicMacedonia/en/B1.2.3.3.html>

billede 3

http://chicago.agrino.org/images/con_marbles/mosaics_kinigi_liontariou_1000_bg.jpg

billede 4

http://chicago.agrino.org/images/con_marbles/Liontari_Dionysos_mosaics_750_bg.jpg

billede 5

http://www.bbc.co.uk/history/ancient/greeks/alexander_the_great_05.shtml

billede 6

http://www.stormfront.org/whitehistory/hwr11_files/alexsac01.jpg

billede 7

<http://www.people.auckland.ac.nz/Frances/Classical%20Art/Classical%20Free-Stand.%20Sculpture/Halikarnassos%20Frieze%203.JPG>

billede 8

<http://www.greatcommission.com/greece/2002062.jpg>

Mosaikkerne i Pella af Christina Fauerskov Pedersen

Noter

- ¹ Når en af de fire mosaikker nævnes er de fremhævet i *kursiv*, således at der ikke hersker tvivl om, hvilken jeg taler om.
- ² Andronicos 1975, 254; Pollitt 1966, 44
- ³ Basilea 1996, 27ff
- ⁴ Nielsen 1994, 84ff
- ⁵ Nielsen 1994, 84ff; Basilea 1996, 58
- ⁶ Basilea 1996, 58
- ⁷ Pl. NH XXXVI, 184
- ⁸ Salzman 1982, 5
- ⁹ Salzman 1982, 93. "*Gordion 1*".
- ¹⁰ Salzman 1982, 93. "*Gordion 2.3*".
- ¹¹ Agurkal 1955, 39ff
- ¹² Salzman 1982, pl. 9
- ¹³ Salzman 1982, 102 "*Olynth 12*"; pl. 14
- ¹⁴ Dunbabin 1999,
- ¹⁵ Salzman 1982, 59
- ¹⁶ Salzman 1982, 104 "*Pella 3*"
- ¹⁷ Jeg benævner dyret som en gepard pga. det lille hoved, det kraftige brystparti, den magre bug, som alle er elementer der adskiller en gepard fra en leopard og en panter
- ¹⁸ Petsas 1965, 46
- ¹⁹ Salzmann 1982, 105 "*Pella 5*"
- ²⁰ Snodgrass 1967, 119
- ²¹ Salzmann 1982, 106 "*Pella 8*"
- ²² Salzmann 1982, 107 "*Pella 10*"
- ²³ Papaioannou 1972, figs. 580-8
- ²⁴ Plin. Nat.His., 34, 66; Pollitt 1990, 108
- ²⁵ Plutarch, Alexander 40,4; Pollitt 1990, 100
- ²⁶ Pasinli 1992, 26-7
- ²⁷ Papaioannou 1972, fig. 623; pl. nr. 1022
- ²⁸ Havelock 1971, fig. 149
- ²⁹ Dunbabin 1999, 24, fig. 22
- ³⁰ Pollitt 1990, 164-5
- ³¹ Boardman 2001, 144, fig. 149
- ³² Salzmann 1982, 102 "*Olynth 12*"
- ³³ Carpenter 1986, pl. 1
- ³⁴ Carpenter 1997, pl. 36b og 37b
- ³⁵ Boardman 1989, fig. 328
- ³⁶ Havelock 1971, pl. XVIII
- ³⁷ Dunbabin 1999, 33
- ³⁸ Dunbabin 1999, 44
- ³⁹ Boardman 1989, fig. 392
- ⁴⁰ Schefold 1930, pl. 10
- ⁴¹ Hatzopoulos 1992, 209
- ⁴² Boardman 1997, fig. 34, 1,2
- ⁴³ Robertson, 80
- ⁴⁴ Touratsoglou 1975, 165-84

Juvenals niende satire - en gigolos mareridt

oversat af Ole Thomsen

Uddrag fra Ole Thomsens kommende bog om romersk litteratur ”Veje til Rom”.

Digteren:

1. Nævolus! Næh, goddag! Hvorfor ser du så trist ud for tiden?
2. Panden er rynket som skind af en flået Mársyas. Du skal
3. ikke løbe rundt og se ud som Rávola, da han blev taget
4. med den våde moustache i Rhódopes kusse, og vi så
5. smak ham én, som man gør med slaver der slikker glasuren.
6. Din forgræmmede mule er klammere end Creperéjus
7. Pollio, der fiser rundt og tilbyder tredobbelt rente,
8. men ikke finder den torsk, der vil låne ham! Hvorfra de rynker,
9. pludselig så mange? Du var en romersk ridder med slag i,
10. glad ved dit liv, populær som gæst for dine replikker:
11. vid og grinende bid, en blomst af den romerske stenbro.

12. Nu er bøtten skam vendt! I dit ansigt står alvoren malet,
13. håret ligner en tørkeramt skov, og huden er glansløs,
14. savner de kultjæreplastre du tog hjem fra Sydens plantager,
15. læggene skæmmes af buske af børster, og du la’r dem være.
16. Hvorfor er du så tynd og ser ud som det kroniske offer,
17. ham der af trofaste venner nu kun har sin fjerdedagsfeber?
18. Det, som en skrantende krop fremviser, er kvaler i *sjælen*,
19. omvendt viser den friske, at *sjælen* er glad; joh, vort ydre
20. henter sit op og sit ned fra psyken: Det er tydeligt, du har
21. ændret mentalitet, totalt revideret din livsplan.

22. Til for nylig var templer, så vidt jeg erindrer, gebetet:
23. Isis, Pax, Ganymedes, Kybeles dulgte paladser,
24. Ceres (ja, hvilket tempel er *uden* damer, der trækker?!),
25. dér var du bolleven, mere søgt end Aufidius Knepper.
26. Damernes *mand* (men om det er du tavs) konfirmered du også.

Nævolus:

27. Mit liv er lige så nyttigt som andres; men mig er der ingen,
28. der betænker med noget. I det højeste får jeg en frakke
29. til at tage over min toga, af stof der river og kradser,

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

30. slet banket ud af en væver i en af Galliens flækker,
 31. eller en smule bestik, hvor sølvet er plettet af messing.
 32. Skæbnen styrer os alle, og også de ædlere dele,
 33. skjult af togaen, ligger i skæbnens hånd: Står din stjerne
 34. stille, hænger det ned, dit lem det uhørt kolossale,
 35. om så Virro han glor på den bare i badeanstalten,
 36. fråder og prøver at gejle dig op med breve i strømme;
 37. hvad siger ikke Homer: ”Der trækkes i manden af bøssen”.
38. Findes der værre kreatur end en listepik der er nærig!
 39. ”Først fik du dit, og så dat, og siden hen fik du bonus.”
 40. Han tæller op og han vimser med røven, men jeg vil have status,
 41. penge på bordet kontant: Tæl op, fem tusind sestertier
 42. alt iberegnet, og tæl, ved siden af, mine strabadser!
 43. Er det monstro en svir at drive en ordentlig sjover
 44. op i tarmene og dér løbe ind i diner’en fra i aftes?
 45. Slaven, der hakker i jord, har det meget bedre end slaven,
 46. der hakker rundt i sin herre; men du, du tænkte selvfølgelig,
 47. du var en knægt, delicious, på højde med gudernes mundskænk.
 48. Aldrig bliver I generøse mod jeres arme bedækker,
 49. når I ikke vil gi’ jeres egen perversion, hvad den koster!
50. Gi’ den listepik dér en grøn paraply, og gi’ ham dér
 51. rav til hans fødselsdag eller når det regnfulde forår
 52. er her igen og han ligger i lænestole og henslængt
 53. piller genert ved presenter under festen for vore matroner.
54. Vipstjert! Hvem er de til, de bjerge, de apuliske godser,
 55. glenterne der må gi’ op: Dine græsgange har ingen ende?
 56. Proppet til randen bliver du af vinstokke fra dine skrænter
 57. ved det grønne Neapel, ved Gaurus-vulkanen, ved Cumae
 58. (tønder tættet med beg til druesaft der skal holde,
 59. hvem har flere end du?), men hvad så med at belønne
 60. nosserne på din udbrændte klient med et par tønder land jord?
 61. Skal da din præsteven, eunukken, der spiller på cymbel,
 62. arve den lille på godset, hans mor, hans hytter og hunde -
 63. hvalpen, der leger med drengen? ”Hvor næsvist at kræve og kræve!”
 64. Huslejen råber: ”Kræv ind!”, ”Kræv ind!” si’r min eneste slave,
 65. én, som kyklopens øje (det var derfor Odysseus ku’ smutte).
 66. Endnu en slave må købes, ham her rækker ikke, og begge
 67. skal fodres af. Hvad gør jeg, når vinterstormene tuder?
 68. Når det blæser fra nord, hvad siger jeg til slavernes fødder
 69. og deres bare skuldre? ”Hold ud, cikaderne kommer!”?!

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

70. Skjul kun sandheden, glem alt andet, men dét, at din kone
 71. endnu var jomfru den dag i dag, hvis ikke jeg var dig
 72. en hengiven klient, ja, hvad takserer du dét til?
 73. Du kan nok huske, hvordan, hvor tit og hvor lokkende du har
 74. tryglet om dét. Når hun løb, holdt jeg 'din pige' tilbage
 75. med et knald. Bryllupskontrakten var brudt, ja, hun var allerede
 76. ved at signere en ny, det var lige knap jeg fik ordnet
 77. det problem med en hel nats knoklen, og du stod og tuded
 78. uden for døren; på det er sengen mit vidne og du selv,
 79. ud til hvem sengens knirk og fruens gisp kom i bølger.
 80. Når et ægteskab raver, når det revner, når det næsten er helt brudt,
 81. så er en ægteskabsbryder i mange familier recepten!
82. Hvor du skal vikle dig hen?! Hvad du nu skal sige til dit forsvar?!
 83. Er det da ingen merit, din løftebryder, slet ingen,
 84. at der bliver født dig en dreng eller også en pige ved min hjælp?
 85. Du tager dem op lige så stolt, for nu kommer de i avisen,
 86. tegn på din virilitet. Hæng krans op over døren!
 87. Nu er du far! Jeg har givet dig noget der kan stive prestigen.
 88. Nu har du Faderens Ret, du begunstiges i testamenter,
 89. holer den hele arv, og oveni: arvetillægget!
 90. Hertil kan føjes et væld af andre profitter, hvis jeg nu
 91. laver et tredje barn.

Digteren:

92. Din klage er yderst begrundet,
 93. Nævolus. Hvad mon han siger som svar på dine kritikker?

Nævolus:

94. Intet! Han søger et nyt, et andet tobenet æsel.
 (*pause*)
 95. Alt, du har hørt, har jeg kun sagt til dig, du må huske at gemme
 96. hele min jammerklage i den inderste krog af dit hjerte.
 97. Har man en pimpstensglattet som fjende, så lever man farligt.
 98. Hvis han har handlet fordækt, er han tændt af had til sit vidne,
 99. tror åbenbart, jeg har sagt, hvad jeg ved, og betænker sig ikke
 100. på at gribe til våben, at stikke en stang i mit kranium
 101. og sætte ild til min dør. Nej, det må du ikke se bort fra:
 102. Ingen gift er for dyr for de rige. Forti, hvad jeg her har
 103. sagt dig, som var du en dommer fra Areópagos-højen!

Digteren:

104. ”Åh! Corydon, Corydon!” Tror du, at millionærer
 105. har nogen hemmelighed? Sæt slaverne tier, så snakker
 106. muldyr og lænkehund og stolper og marmor! Luk skodder,
 107. dæk deres sprækker med tæpper, stæng dør, fjern lamper fra rummet,
 108. send dem ud alle mand, så ingen ligger og spiser,
 109. *dog* vil den riges bedrifter ved andet hanegal, være

110. kendt i kvarterets knejpe før daggry, hvor værten han også
 111. ved, hvad den riges konditor og kokke har digtet af rygter.
 112. Hvorfor ikke pådutte de høje herrer det værste,
 113. når man med rygter får hævn for alle de pisk, de har uddelt?
 114. Også til dig vil der komme en type og gylpe sin drukne
 115. snak i dit øre på gaden, skønt du stritter mod. Det er *dém*, du
 116. burde be’, ikke mig, om diskretion, men se, de vil
 117. endnu hellere sladre end søbe af hugget Falerner-
 118. vin, om det så var den dunk, præstinden Saufeja ku’ bælle.
 119. Blandt de mange motiver til høj moral, der kan nævnes,
 120. har dette vægt: at så kan man blæse på slavernes tunge.

Nævolus:

121. Rådet, du giver, er skam godt, men jo ikke af de specifikke!
 122. Hvad er rådet til *mig* nu og her efter spildet af tiden
 123. og disse bristede håb? Mit mål af år er begrænset,
 124. og den flygtige blomst af mit snærende liv smutter fra mig;
 125. mens vi drikker og mens vi kalder på kranse, parfume,
 126. kalder på piger, bliver vi snigende gamle og ænser det ikke.

Digteren:

127. Frygt ikke! Mangel på ’venner’ for dig at bedække vil aldrig
 128. opstå, så længe som Roms syv høje står: De vil stimle
 129. ad alle veje til Rom, i kærter, i smækker, de herrer,
 130. der kun klør sig i knolden med én af fingrene. – Et andet
 131. håb er der også, hvis du, som andre, slår dig på gamle
 132. koner; blot hent stimulans i agersenneppens safter!

Nævolus:

133. Folk på den grønne gren kan du stikke den slags eksempler.
 134. *Mine* skæbnegudinder er glade, blot svansen kan fylde
 135. maven. - Oh, husguder kære, I er små, men ved gud, I er mine,
 136. (I kan formildes med hirse, lidt myrra, en krans af de klejne),
 137. hvornår *rammer* jeg noget, hvorved mit liv kan betrygges
 138. imod tiggerens måtte og stav? En snes tusind i renter,
 139. grundet på sikkert pant, og skåle af sølv, ganske små, dog
 140. flotte nok til at censor gør noter, og to bomstærke slaver
 141. ud af Møsiens horder, som siger, mens de bær' mig på nakken
 142. oppe i bærestolen: ”Træd De kun trygt på dem alle
 143. her i det støjende Cirkus!” Og giv mig dertil en slave,
 144. der kan gravere i sølv, og en hurtigmaler. Ikke andet!
 145. Hvornår mon jeg bliver blot *fattig*? Et sølle ønske, men grundløst,
 146. uden håb! For hvis jég påkalder Lykkens gudinde,
 147. stopper hun øret med voks der stammer fra skibet, hvis mandskab
 148. undslap Sirenerne sang, fordi de alle var døde.

Ligesom komedier handler satirer i overvældende grad om *love and money*, sex og status. Lad denne temaangivelse være det overordnede synspunkt for følgende bemærkninger, som også kommer ind på satire og samfund, satire og karaktertegning, satire og drama, satire og ironi, satire og patos:

Navnet Nævolus, som egentlig betyder: Lille Skønhedsplet, var også blevet brugt af Martial (epigram 3.71 og 3.95), men dér som navn på en *passiv* bøsse, en *cinaedus*. Juvenals Nævolus har kun foragt til overs for kinæder (se bl.a. linje 49): Men nu er der sket det fatale, at han ikke længere har noget at have denne foragt i. Potensen har forladt ham. Her er dramaets *point of attack*: hovedpersonen har for ganske nylig (linje 22) pludselig (linje 8) fået ryggen mod muren.

Nævolus er en deklasseret romersk ridder. Han er altså medlem af den næsthøjeste stand (efter senatorstanden). Indtil for nylig havde han det åbenbart helt fint med, at midlerne var begrænsede: Han var ifølge linjerne 9-10 ”tilfreds med lidt” og ”gav rollen som proletarisk-slagfærdig ridder” (*verna eques*, med eftertryk på *verna*). Men *nu* er han dybt utilfreds med det, han oplever som sin fattigdom; blandt meget andet trygler han sine husguder om ”tyve tusind sestetier i rente” (linje 140); formue-minimum, census, for en romersk ridder var 400.000 sestetier; Nævolus opererer altså, ret beskedent, med en rente på 5% pro anno (12 % regnedes for ok).

Om satirernes form, om ånden i satirerne og de værdier, der hylides i denne romerske digtform, er der endvidere bl.a. følgende at sige:

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

Når satiredigteren, i stedet for at ivre og præke og tugte og spotte i enetaler, går over til at bruge dialog, kommer der et tilskud ind af underfundighed og ironi, og måske ligefrem af humor. Dialog i satirer former sig typisk som en samtale mellem udsøgt høflige samtalepartnere, og hvor der er *udsøgt* høflighed, er der grobund for ironi; ironi er nemlig en i overdreven grad ”hjertelig samtale” (Kierkegaard), ironi er kommunikativ pseudo-kooperation.

Via dialogen slipper satiredigteren flere stemmer ind i sin tekst. Det er som om der rører sig skikkelser i den, og der er ikke så langt til komedien, det komiske drama. Horats havde anvendt dialogformen i *Satirerne* 2.1, og Juvenal gør det her i *Satire 9 Scire velim, quare totiens mihi, Naevole, tristis/occurras* ... (denne satire om Nævolus findes i Juvenals værks tredje bog, som omfatter satirerne 7-9); dialogformen bliver ret hyppig i den senere europæiske satire, den findes bl.a. hos Holberg i hans satirer, *Skiemte-Digtene* fra 1722. I nogle dialog-satirer optræder digteren (således hos Horats og Juvenal i de nævnte to værker, og således hos Holberg i den satire, der hedder ”Critique over Peder Paars”), i andre ikke.

Nu et par ord om kommunikationen, om vilkårene for samtale i satirer. Der er det fascinerende og foruroligende ved de fleste romerske satirer - også mange af dem, der ikke er dialogiske på samme indlysende måde som fx Juvenal 9 -, at der foregår en indædt undergrundsdiallog i dem; taleretningen skifter, og blikretningen med den. Af dette kommunikative kaos følger, at man som tilhører/læser skal spidse øren, når der står anden persons pronomener, altså ’du’ og ’I’, i satirer. Det er ikke særlig svært at se, at Nævolus citerer sin ’sponsor’ i linje 39 (og formentlig også i 63); men også ’du’ i 46f. går på den impotente millionær, og ikke, som den overordnede dialogform kunne lede en til at tro, på Digteren. Derefter følger der, i 48f., et ’I’, som henvender sig til millionæren og hans ligesindede. Umiddelbart derefter følger et ’du’ i 50, som er rettet, ikke til disse fisser, men tværtimod til deres tilbeder. Derefter følger der, i 54, et ’du’, der, ligesom det i 46f., går på den rige kinæde. Det er vigtigt, at vi ikke tager disse skift som tegn på ubehjælpssomhed; formålet med dem er, som kunstfulde improvisationer, at imitere virkeligheden (*vita*) – og holde satirens tilhører på tærne. Det har også bidraget til det drillende ved den satiriske kunstform, at ’du’ i 50, for ikke at tale om det i 46f., strengt taget *kunne* tages som sigtende til Digteren!!

Satirer betjener sig (i lighed med komedier) af parodi, hvad der typisk vil sige, at de ophøjede kunstformer epos og tragedie trækkes ind, med eller uden forvanskning af de autentiske digterord. Se henholdsvis linje 37 (i *Odyseen* 16.294 og 19.13 står der ”der trækkes i manden af jernet”, forvanskningen indtræffer altså, ligesom i mange vittigheder, på sidstepladsen ... efter tre prikker så at sige) og linje 102, hvor Corydons forelsket-patetiske selvtaltale fra Vergils *Ekloger* 2.69 formelt set er uændret (også hos Vergil er sammenhængen homoseksuel: Corydon er betaget af den ”grusomme Alexis [hankøn]”).

På lignende vis betjener satirer (ligesom komedier) sig af allusioner, fx mytologiske eller historiske; se vers 2: Satyren/silenen Marsyas, der blev flået af Apollon, fordi han udfordrede guden i fløjtespil og tabte; og vers 101: Areópagos-domstolen i Athen, hvis dommeres tavshed var ordsproglig.

Foruden parodi og lærd allusion, benytter satiren (ligesom komedier og revyer) såkaldt topikale – dvs. stedbundne – referencer. Referencerne kan gælde personer, med eller uden anvendelse af dæknavn; se linjerne

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

4-7 (vi kan ikke rigtig sige noget om de tre nævnte personnager), 25 (Aufidius, en kendt jurist fra Domitians tid), 35 (her med ironisk spil på *vir*, mand; men navnet blev båret af romere i det virkelige liv), 117 (som hustru til en konsul eller prætor leder Saufeja ceremonierne ved festen for Bona Dea). De topikale referencer kan også omfatte institutioner, fx linje 53: Matronalie-festen den første marts hvert år, hvor kvinderne fik kvindegaver, og de referencetunge linjer 84-90, hvor der refereres til skikken med at faderen skal lyse nyfødte i kuld og køn, til *acta diurna populi Romani*, den romerske statstidende, til skikken med at pryde døre med en krans, til kejser Augustus' ægteskabslovgivning, der pålagde barnløse mænd begrænsninger i forbindelse med arv, og omvendt tildelte fædre med tre børn privilegier. De topikale referencer kan også være af geografisk art, se fx 56f. om Campanien og denne landsdels fine vin, og 143 om de stærke slaver fra Møsien (ca. det nuværende Bulgarien); det er også typisk, at Juvenal i 150 taler om Sirenernes *sicilianske* sang. – På den anden side må referencerne gerne appellere til læserens/tilhørerens kvikhed og fantasi, og altså ikke være alt for tydelige altid. Hermed kan man jævnføre de eksempler på mere eller mindre gådefulde du'er, der blev omtalt ovenfor.

Parodi, allusion og topikal reference lader sig ikke altid helt klart og indiskutabelt adskille. Til sammen bidrager disse kunstmidler afgørende til at forlene satirerne med dette flaksende kulørte præg, som er et vigtigt aspekt af det, som man må betegne som satirens realisme (der cirkulerer mange advarsler mod at tale om en sådan; men lad os sige til de advarende beroligelse, at vi godt ved, at satirer overdriver og forvansker, ja opfinder). Graden og arten af satirerealismen kan diskuteres, men det kan ikke diskuteres, at konkrethed og detaljerigdom er en nødvendig, om end ikke tilstrækkelig, forudsætning for humor.

Satiren er, med sin interesse for sex og status, en social litteraturform, og man kan med betydelig ret tale om dens *sociale* realisme. Satirerne er således en vigtig kilde til det romerske slaveri, se fx 60-61 (idyllikeren Nævulus kender den nuttede og legesyge slavedreng ude fra sin 'sponsors' gods) og 102-119 (slavers indiskretion). Nævulus selv er ingenlunde slave (45f. må ikke misforstås)!

Hvem skal vi holde med her? Jeg synes, fortolkerne taler enten for firkantet om dette (den "sordid" Nævulus hånes) eller også for florumvundet (der ér nu alligevel en vis sympati, ja medfølelse med den stinkende ridder). Lad os prøve med følgende betragtning, inspireret af erfaringer med komedier:

En person står stærkt i satirer (og det samme gælder komedier), hvis han er vittig og på elegant vis mestrer parodiens og allusionernes kunst. Det gør Nævulus (se bl.a. 37 og 148-150, ja, se 9-11). Dette at Nævulus har et vist greb om kunsten og udmærker sig ved drastisk vid (44: "løbe ind i diner'en fra i aftes", 64: jeg har lige så mange slaver, som kyklopen Polyfem havde øjne), overbeviser mig om, at denne satire ikke *bare* er en hån af en gigolo og sæddonor med lykkedrømme uden jordforbindelse (se fx den komiske sammenfatning i 146: "Ikke andet!", jf. 66-67) og ikke *kun* et grin over en bruger af stoiske og astrologiske fraser indsat i en absurd fallisk sammenhæng (32ff.). Læg til viddet den prægnans og patos, hvormed Nævulus får lov at tale i *carpe diem*-linjerne 124-129 og i 137f. i optakten til bønnen til Lærerne; og endelig er det jo også Nævulus, der får det sidste ord i hele digtet, hvilket sker i 148-150 med deres galgenhumoristiske, melankolsk-poetiske allusion til Odysseus' roere (hvis ører Odysseus havde stoppet til for at gøre mændene døve for Sirenernes lokkende sang, *Odysseen* 12.39ff.).

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

Den dialogiske satire iværksætter altså et værdisystem, der er sådan skruet sammen, at en selvmedlidende, selvhøjtidelig, fattigfin og snobbet sexmaskine, der lever – eller i alt fald indtil for ganske nylig har levet – af sin *penis legítimus* (43-44, jf. 34, 59, 134) med alt hvad dette indebærer af ulækre ydmygelser af fysisk og social art, kan komme ud af kunstværket med format. Hertil bidrager naturligvis også, i dette dramalignende univers, at Nævulus' modpart, den impotente millionær, får lov at fremstå som lige netop så hæslig, som Nævulus siger han er; han er den griske kinæde, *mollis avarus* (ordret: en blødagtig nærig eller: en nærig blødagtig, linje 38). Men her males ikke i helt sort-hvidt: Nævulus' eget pengebegær er jo også betragteligt. Dog, som ridder har han jo sin standard som gentleman at tage hensyn til.

Efter min mening skal man altså ikke – i alt fald ikke primært - høre sarkasme og spot i digterens ord i 90f.: ”Din klage er yderst begrundet, Nævulus”. Der er for resten tidligt i digtet en lille sætning, som nok afslører, at Digteren selv færdes i Roms *red district*; jeg sigter til ordene ”så vidt jeg erindrer”, *ut répeto*, i linje 22.

Lad os se lidt mere på Juvenal 9 som kilde til de socio-seksuelle forhold i Rom (på kejser Hadrians tid). Jeg tror, de syv ord i vers 92 (jf. 125f.) skal fortælle, at det er kommet til et for Nævulus fuldkommen traumatisk brud med millionæren, den farlige *mollis avarus* (digtet navngiver ham ikke; Virro i 35 er efter alt at dømme bare et flygtigt badebekendtskab, som Nævulus aldrig får sex med). Bruddet, eller rettere: kassationen, skyldes, synes det, Nævulus' hårde hån af denne *patronus*; og det ser ud til, at Nævulus så, efter tabet af denne indkomstkilde, er blevet impotent (hvad han udlægger fatalistisk-astrologisk, 32ff., se også 134), hvorfor han nu på det sidste (22) er hørt op med at frekventere templerne med alle damerne (og deres mænd), og er gået i fysisk og psykisk forfald. Man kan ikke rigtig hævde, at Nævulus har ændret ”livsplan”, *propósitum*, som Digteren siger i 21; han har overgivet sig til planløshed og dagdrømmeri (137ff.). – Når man imidlertid ikke kan være 100% sikker i rekonstruktionen af denne historie, skyldes det, at Juvenal fortæller om Nævulus på en måde, der tangerer det generaliserende (fx står der i vers 91: ”Hvad mon han siger som svar?”; der står ikke fortid ’sagde’, som man ville vente, hvis der var tale om en unik historie).

Socio-seksuelt er det bemærkelsesværdige, at den socialt underlegne (*cliens*, 59, 72) er den seksuelt totalt overlegne, idet klientens *patronus* eller *amicus* (130) er en *cinaedus* (37): han er *mollis* (38) og *páthicus* (130), en af de herrer, der glatter hår af huden med pimpsten (95) og som kun klør sig i hovedet med én finger ad gangen (133; af hensyn til frisuren). Ifølge Nævulus ligger sådanne typer ligefrem under for en perversion, en sygdom (*morbus*, 49), i hvert fald hvis de samtidig er pengegriske.

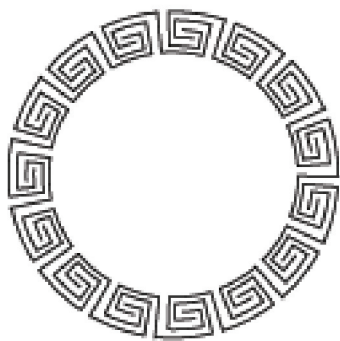
Temaet kvindagtige mænd behandles heftigt i Juvenal 2; den ulidelige tilværelse som klient, specielt ved spisegilder, er temaet for Juvenal 5.

Ovenfor er det betonet, hvordan satirerne er forpligtet på det konkrete og detaljerede. Omvendt findes der en abstrakt og generaliserende, undertiden ligefrem filosofisk, tendens i satirernes sentenser. Fx linjerne 18-20 (om det psykosomatiske fænomen), 32, 79f. (et kynisk paradoks om ægteskabshelende ægteskabsbrud) og 110ff. (psykologisk funderet samfundskritik). Sentensen er ofte anbragt, hvor fremstillingen behøver et indsnit – og den oplæsende digter applaus. Jf. knaldeffekter som dem i 26 og 119.

Juvenals niende satire - En gigolos mareridt, oversat af Ole Thomsen

Note om teksten: Efter linje 134 er der en lakune i den latinske tekst; det kan vi se, men om hullets omfang kan man ikke sige noget sikkert. Lakunen er her i oversættelsen, ved hjælp af de indsatte ord ”hvis ... koner”, fyldt ud med en henvisning til dem, der af økonomiske grunde går over til at betjene gamle damer; jf. Martial epigram 11.87.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen



Juvenals (herefter J.) niende satire, rost for dens form og dadlet for dens indhold,¹ rummer en af de mest levende og interessante karikaturer i det corpus af seksten satirer, som er os overleveret fra J.s hånd. Den afdankede metrosexuelle *cinaedus* Naevolus udstilles og latterliggøres over 150 vers i dialog med en anonym ironisk samtalepartner, som på bedste sokratiske vis kun spiller rollen som fødselshjælper for en total blodlæggelse af Naevolus' fordærvede livsstil. At der i Rom i 2. årh. e.kr. levede *cinaedi* og nærige patroner, behøver vi ikke tvivle om, men vi kan også være helt sikre på, at de ikke talte og agerede, som J. fremstiller Naevolus og patronen i satiren. Satire er forvrængningskunst, og selvom J. ofte er blevet rost som realist, vil de følgende sider vise aspekter af J.s satiriske teknik som en litterær konstruktion, der indeholder træk, som er uforenelige med realisme-begrebet.²

Vi skal forfølge J.s satiriske karaktertegning som appliceret på Naevolus og patronen. Ikke for at rekonstruere en historisk virkelighed eller moralske/idehistoriske fænomener, men for at blive klogere på, hvordan satirikerne, i dette tilfælde J., opnår sine mål gennem en sublimt tilrettelagt skildring af sin valgte genstand. Denne analyse vil selvfølgelig kunne danne grundlag for videre studier af historisk, idehistorisk eller litterær karakter, hvilket dog ikke er målet her. Det er målet at identificere og analysere de satiriske virkemidler i J.s niende satire for at nå frem til nogle almene betragtninger om satiren anskuet som *mimesis*, dvs. den verden, satiren skaber ud fra sit objekt. I analysen vil vi belyse og give eksempler på et udsnit af J.s satiriske redskaber. Vi vil behandle satirens struktur og placering i J.s værk, fortælleteknik, fysiognomisk beskrivelse, stilbrud og parodi med konstant fokus på disse redskabers funktion i satiren. Undersøgelsen vil særligt fokusere på to problemer. For det første: kan vi i niende satire iagttage et satirisk program, der er forskelligt fra J.s program i første satire (*indignatio*)? For det andet: hvordan forholder den satiriske teknik i niende satire sig til passagen i sjette satire, hvor J. lader sin satire bruge tragedien i skildringen af sin genstand? Vi betragter satiren som en litterær konstruktion, hvilket medfører, at vi, når vi på de følgende sider taler om J., ikke referer til den historiske person, men til J. som forfatter til satiren eller til den litterære *persona* J., som den fremtræder i satiren. Vi forudsætter, at Naevolus' samtalepartner i satiren er denne *persona*, som følgelig omtales som J. Som tekstudgave bruges Willis' teubnerudgave,³ den hidtil mest radikale Juvenaludgave. Willis' udgave er kontroversiel og vil ikke i alle tilfælde blive fulgt. De tekstkritiske problemer vil blive taget op og diskuteret undervejs.

Juvenals tredje bog og 9. satires stilling i værket

Før vi begynder analysen af enkelte passager til belysning af J.s satiriske karaktertegning, vil det være på sin plads at give et kort overblik over J.s satiriske vision i tredje bog. Det er almindeligt anerkendt, at vi i tredje bog (satirerne 7-9) møder en revideret udgave af J.s satiriske poetik, og at disse tre satirer danner overgang til en radikalt anden opfattelse af satirens mål og midler i fjerde og femte bog.⁴ De to første bøgers fokus på den til tider ukontrollerede, og dermed utroværdige, *indignatio*⁵ som grundlaget for J.s satiriske stil erstattes gennem de programmatisk erklærede i syvende satire af en knapt så voldsom, men mere kynisk, satirisk ironi, som i tiende satire introduceres som eksemplificeret i Demokrits latter (10.33-35). Anderson har vist, hvordan J. udvikler sin satiriske teori i dialog med Senecas teorier om *tranquillitas* og *ira*.⁶ *Indignatio/ira* var en moralsk tilstand, der af Seneca og samtidens moralfilosofi blev betragtet som til tider berettiget, men generelt utroværdig og skadelig,⁷ og J.s satiriske program havde altså brug for en revidering, hvis J.s *persona* ikke skulle ende med i sine vredesudbrud at blive lige så patetisk og ude af balance som sine ofre. Braund⁸ følger appliceringen af det i første satire præsenterede

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

satiriske program og finder allerede i løbet af første bog indikationer på, at J. selv er klar over det utroværdige ved sin alt for bitre og ukontrollerede vrede.⁹

I tredje bog begynder transformeringen af *indignatio* til ironi. I syvende satire, en klage over de pekuniære vanskeligheder for datidens litterater og en indirekte bøn til den nykårede kejser Hadrian om at skabe bedre betingelser for litteraturen, bekræfter J. sin status som satiriker, afsværger epos og henvender sig til ungdommen og opfordrer den til at skrive store digterværker til Hadrians ære, da den nu aldrende poet (vi fastholder at vi taler om J.s *persona* og ikke personen Juvenal) ikke selv kan (7.20-1). Ironien kommer blandt andet til udtryk i vers 27-9, hvor J. først skaber sympati for litteraten, der ikke kan forvente nogen løn for sit arbejde og derfor opfordres til at forlade sit hverv (27-8) for i næste vers (29) at kritisere ham for at have forkerte ambitioner med sin virksomhed.¹⁰ Der er en ændret tone i denne satire. Selvom poesien har trange kår, er der dog *spes et ratio studiorum* (7.1), et håb om fremgang under den nye kejser. Sådanne ytringer er helt fraværende i de to første bøger, og vi kan på dette grundlag forvente en mere konstruktiv, fremadskuende og knapt så bitter stil. Introduktionen af *ratio* er vigtig at bemærke her. Dette begreb spiller en stor rolle i udviklingen af den mere afdæmpede, men nu kynisk spottende, ”demokritæiske” satire i fjerde og femte bog.¹¹ Sammen med den satiriske ironi udgør denne mere positive attitude de to mest signifikante ændringer i J.s satiriske program, som vi møder det i syvende satire og derfor kan forvente udviklet i ottende og niende.¹²

Struktur og fortælleteknik

Niende satire kendetegnes i sin form først og fremmest derved, at den som den eneste af J.s satirer er holdt helt igennem i dialogform. Det kan ikke undre, at vi møder dialogformen første og eneste gang i tredje bog, eftersom dialogen er den ironiske genre par excellence.¹³ Dialogen giver rig mulighed for at moralisere og at lade en samtalepartner udstille sig selv, ofte forstærket af ironi fra modparten, og da J.s tredje bog netop er kendetegnet ved øget moralisering og ironi og en knapt så eksplicit og hidsig satire, kan det ikke undre, at J. placerede sine eneste dialog-satire i denne bog. Et lignende træk findes hos Horats, som også brugte dialogformen, primært i anden bog af sine satirer, *Sermones*.¹⁴ Rendyrket dialog ses regelmæssigt, men ikke tit, hos de romerske satirikere. Den dominerende form, i hvert fald fra og med Horats, er diatriben. Diatriben adskiller sig fra dialogen ved, at dens protagonist ofte har en imaginær samtalepartner, der ofte er ret anonym og kun tjener det formål at give indholdet, for det meste moraliserende, en dramatisk form. Den har sit ophav i den platoniske dialog, der af den kyniske skole blev videreudviklet til diatriben, hvis første repræsentant var kynikeren Bion. Denne dramatiske, moraliserende form, der også omfatter anekdoter, fabler og litterær parodi, blev overtaget af de romerske satirikere. Den spiller en stor rolle i den romerske satire lige fra begyndelsen, hvor den dog er krydret med elementer fra den filosofiske dialog og komedien.¹⁵ Der er også diatribeelementer i niende satire. Naevolus’ samtalepartner er ret anonym. Efter den indledende skildring af Naevolus fysik, som giver anledning til fremstilling af hans moralske fordærv (1-26), træder samtalepartneren næsten helt i baggrunden og sørger kun for at holde samtalen i gang, så Naevolus selv får lov til at udstille sin egen elendighed. Men netop prologen er med til at give satiren sin dialogform. Diatribesatirerne har ofte ikke sådanne prologer, hvor hovedpersonerne føres frem for læseren og skildres levende i en slags dramatisk rammefortælling, før den egentlige dialog starter. Funktionen af en sådan prolog er ikke bare dramatisk, men læseren forberedes ofte også på, hvad der venter. Små psykologiske karikaturtegninger indfører lige fra start publikum i hovedpersonernes karakter, og deres fysik præsenteres. Før Naevolus har sagt et ord, er han allerede stemplet og forfatteren er i gang med at latterliggøre og spotte ham. Det er blevet sagt, at prologen til

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

niende satire ikke har nogen dramatisk funktion og kun yder information om Naevolus udseende og hans tidligere liv.¹⁶ Vi skal snart se, at beskrivelsen af Naevolus er mere end en realistisk gengivelse, og at den satiriske ironi allerede er i fuld funktion i prologen.

Fortælleteknikken i resten af satiren er ved første blik som sagt mere karakteristisk for diatriben. J. træder tilbage som samtalepartner og bryder først ind igen i vv. 90-1 for igen at tie indtil v. 102, hvor han først kommenterer Naevolus' bøn om at holde alt hemmeligt for patronen og siden råder ham til at ændre sin livsstil til det bedre. J.s sidste ord i satiren er den bidende ironiske forsikring om, at der aldrig vil blive mangel på *pathici* i Rom, der efterhånden oversvømmes af disse. Naevolus skal bare peppe sine lyster op med afrodisia, så kommer han på den grønne gren igen. Naevolus er dog utrøstelig og slutter satiren af med en opregning af sine "få" behov og endnu en klage over sin elendige lod med det humoristiske billede af Fortuna og rorkarlene, der flygter fra den feminine charmør. Naevolus taler altså selv gennem langt den største del af satiren, men dialogformen opretholdes i Naevolus' enetale, eftersom han i direkte tale referer sin samtale med patronen. Der er altså tale om en dobbelt rammefortælling, en form der ikke er ulig flere platoniske dialoger. Netop sammenligningen med en platonisk dialog er helt passende i dette tilfælde, da satiren rummer flere allusioner til Platons *Symposium*. Implikationerne af disse allusioner for karaktertegningen og tolkningen af satiren vil blive behandlet i senere (se nedenfor s. 12).

Så vidt har vi fastslået, at niende satire rummer allusioner til den platoniske dialog, et passende medium for det nye tema i J.s satiriske program: ironi. Dialogsatiren er endvidere i højere grad end diatriben åben for mere dramatiske karaktertegninger (bl.a. gennem prologen), og det skal i det følgende vises, med hvilke redskaber J. skildrer personligheder i denne genre.

Fysiognomisk beskrivelse

J. indleder sin karikatur af Naevolus med en beskrivelse med udgangspunkt i Naevolus' ydre fremtoning. Hans karakteristiske træk er *tristis fronte obducta* (1-2), *...cum vultu qualem deprensus habebat Ravola dum Rhodopes uda terit inguina barba, rugae* (9), *vultus gravis, horrida siccae silua comae, nullus tota nitor in cute* (12-3), *fruticante pilo neglecta et squalida crura* (15), *macies aegri veteris* (16). Kommentatorerne fokuserer ofte på obskøniteterne, sammenligningerne mellem Naevolus og andre perverterede samtidige (Ravola v.4, Crepereius Pollio v.6-7) eller på diskrepansen mellem Naevolus' fortid og nutid. Men det kunne være interessant at opholde sig et øjeblik ved, hvordan Naevolus' ydre er beskrevet. Det vil vise sig, at det her ikke drejer sig om en rent realistisk beskrivelse, men at beskrivelsen primært har implikationer for Naevolus' psykologiske og moralske tilstand, og at læseren eksplicit indbydes til at forstå beskrivelsen som psykologisk. Nødvendigheden af denne tolkning tydeliggøres yderligere af, at beskrivelsen er i overensstemmelse med konventionel antik fysiognomisk teori.

Vi tager udgangspunkt i vv. 18-20, hvor J. henvender sig direkte til læseren med et gnomisk udsagn om forholdet mellem karakter/sindstilstand og ydre fremtoning (her: ansigtsudtrykket). Denne tankegang var ikke den antikke læser fremmed. Retorikerne brugte den både i teori og praksis,¹⁷ og også i J.s samtidige litteratur spillede den en stor rolle. Quintillian, hvis retoriske skrifter sandsynligvis øvede stor indflydelse på J.s satirer,¹⁸ skriver, Inst. 11.3.66, om talerens kropssprog, *gestus: Quippe non manus solum, sed nutus etiam declarant nostram voluntatem et in mutis pro sermone sunt, et saltatio frequenter sine voce intelligitur atque adficit, et ex vultu ingressuque perspicitur habitus animorum; et animalium...ira, laetitia, adulatio et oculis et quibusdam aliis corporis signis deprehenditur*. J.s udsagn vv. 18-20 stemmer i alle detaljer overens med Quintillians og ligner mest af alt en gnomisk parafrase. Quintillian behandler lidt senere ansigtsudtrykket som det vigtigste element af talerens kropssprog,¹⁹ og J.s ser også ud til primært at

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

fokusere på ansigtet i sin analyse og beskrivelse af Naevolus (vv. 19-20: *sumit utrumque inde habitum facies*). Dette burde være tilstrækkeligt til at fastslå vigtigheden af at analysere den fysiognomiske beskrivelse af Naevolus, et aspekt af J.s karaktertegning som sjældent får den fortjente opmærksomhed i kommentarer og analyser.²⁰

Hvordan skal vi da læse Naevolus' ansigt? Hvilken sindsstemning og hvilken karakter træder frem gennem *tristis fronte obducta, uultu...barba, rugae, uultus grauis, horrida...comae, nullus...cute* osv.? Vi kan her drage nytte af en sammenligning med Senecas udtalelser om de vredes ansigtsudtryk: *nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies...color uersus...ita irascentium eadem sunt signa*. (De Ira 1.1.3).²¹ Kerneordet hos både J. og Seneca er *tristis*, og i begge udsagn kan denne sindsstemning læses i panden, som hos J. er *obducta*, sammentrukket og dyster og, fordi J. beskriver en tilstand, der efterhånden er permanent (v.1: *toties*; vv.16-17: *tempore longo...domestica febris*), nu også rynket (v.9 *rugae*). Et yderligere tegn på at Naevolus er vred, finder vi i v. 12-3: *horrida siccae silua comae*, hvis vi sammenligner med Sen. De Ira 1.1.4 *horrent ac surriguntur capilli* (stadig beskrivelsen af de vrede folk fra før). Hårene er *siccae*, fordi de er uglejede. Der er altså flere overensstemmelser mellem Senecas beskrivelse af *ira* og Naevolus' fremtoning. Men adjektivet *tristis* dækker et bredere semantisk felt end her antydtes. Det kan have undertoner af raseri og vrede, som vi lige har set, men kan ofte oversættes "trist", "deprimeret" eller "ulykkelig".²² Dette semantiske felt dækkes også i beskrivelsen af Naevolus, eftersom ansigtsudtrykket sammenlignes med en vis Crepereius Pollio, beskrevet som *miserabilis*, ynkværdig, elendig og skuffet (v. 6-8). En vis forlegenhed er heller ikke udelukket på baggrund af sammenligningen mellem Naevolus' ansigtsudtryk og Ravola taget på fersk gerning i at dyrke cunnilingus (3-4).²³

I vv. 12-13 er adjektiverne *grauis* og *horrida* (se ovenfor) led i en beskrivelse af Naevolus som vred, hvorimod *siccae* og Naevolus' blege teint er tegn på depression og usoiigneret udseende (ikke godt for en mand som lever af sit udseende). Også i v. 15 er de grimme hår på de beskidte, uglejede ben et tegn på kinædens forfald, ligesom depressionen og vreden også har gjort Naevolus til en afmagret parodi på sit tidligere jeg.²⁴ Desuden var "depilationsvitser" en integreret del af den antikke priapæiske litteratur, hvor de ofte tjente det formål at latterliggøre feminiserede homoseksuelle.²⁵ Sammenligningen med den skæggede Ravola er også en del af karakteristikken af Naevolus som forhoret, hyklerisk-stoisk kinæde.²⁶ Alt i alt er Naevolus karikeret som en vred, detroniseret, trist og alvorlig mand. Alene ved en fysiognomisk beskrivelse, der læner sig kraftigt op ad samtidens konventionelle ideer om karakterer og sindstilstandes udtryk i den fysiske fremtoning, opnår satirikerens denne skildring. I den dramatiske fremstilling af Naevolus i prologen, satirens ramme, må denne teknik siges at spille ligeså stor en rolle som allusioner til og eksplicitering af hans seksuelle eskapader og billedet af ham som den tidligere godmodige spøgefugl og bidende satiriker. Det turde alene beskrivelsens omfang og J.s åbenlyse invitation til denne analyse (vv. 18-20) være bevis på.²⁷

Stilniveau og parodi

I en redegørelse for stilen i sine *Sermones* sammenligner Horats sit stilleje med komediens. Komediens og satirens stil er *sermo merus*.²⁸ Således vil en stil med elementer fra de højere genrer ofte virke illusionsbrydende for den satiriske realisme og dermed sprænge genrens rammer. Men satiren og komedien er netop genrer, hvis væsen bestemmes bl.a. af deres brug af andre genrer, og begge genrer lever i deres litterære teknik i et parasitært forhold til den høje stil. Begge genrer bruger stilbrud og litterær parodi til at latterliggøre og kritisere deres objekt. Horats selv var ikke uvillig til at inddrage høj stil og parodi i sine satirer,²⁹ og J. lader også til at have været overordentlig bevidst om sine satirers forhold til den høje stil. I første satire gør J. grin med epos og tragedie³⁰ og beskriver de

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

to genrer som virkelighedsfjerne. Forbrydelserne og de fantastiske historier er for længst overgået af samtidens moralske forfald.³¹ Men senere i sine satirer (6.634-6) forklarer J., at han i beskrivelsen af kvindernes forbrydelser lader satiren overtage tragediens form og dermed sprænger genrekonventionerne (635: *et finem egressi legemque prioum*).³² Denne forklaring er selv inspireret af en stil, der er alt andet end *sermo merus* (636: *grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu*).³³ På denne baggrund må vi antage, at J. har været meget bevidst om sin brug af forskellige stilniveauer, og vi skal i det følgende se, hvordan satirikereren bruger stilbrud og litterær parodi som en del af sin satiriske teknik. I niende satire findes både stilbrud skabt af enkelte ord eller sætninger, men også i større målestok i form af hele passager, der parodierer et bredt udvalg af andre litterære genrer. Vores analyse kan ikke blive udtømmende, men vi skal i vores udvalgte eksempler forsøge at give et indtryk af hele spektret af satirens stilistiske og parodiske virkemidler.

Stilbrud skabt af enkelte ord eller sætninger

Allerede i satirens første vers møder vi et spil mellem forskellige stilniveauer. Den indledende venlige opfordring til Naevolus om at fortælle om sine kvaler holdes i de første to vers i en højstemt tone, tydeligst markeret af den episke partikel *ceu*,³⁴ som introducerer sammenligningen med Marsyas' tragiske skæbne.³⁵ Men tonen brydes straks i v. 3 med det kollokvielle *quid tibi cum uultu*, der glider over i en obskøn allusion til oralsex og afstraffelsen af en slave, der har fingrene i kagedåsen (der er også seksuelle konnotationer ved participiet *lambenti*³⁶). Straks i satirens prolog er Naevolus' vrede og deprimerede ansigt altså latterliggjort, og hans selvmedlidenhed punkteret gennem en allusion til hans seksuelle eskapader. En raffineret teknik til stempling af en modstander, før han selv får et ord indført, og et fint supplement til den fysiognomiske beskrivelse, der fungerer mere neutralt beskrivende, mens stilbruddet og sammenligningen giver J. mulighed for at luften sin mening om Naevolus' moral uden at angribe ham direkte. Ironien spiller for fuld musik lige fra starten.³⁷

Vort næste eksempel er afsnittet 27-37, som præsenterer et væld af stilniveauer. Lad det være sagt med det samme: Naevolus' tale er ikke realistisk gengivet. Det er umuligt at forestille sig en romer tale med så hurtige og umotiverede stilskift, som man kan iagttage på disse elleve linier. Derfor har kommentatorer også tolket Naevolus' tale som usammenhængende og som udtryk for hans *indignatio*.³⁸ Naevolus er vred, dette træk blev allerede fremhævet i prologens fysiognomiske beskrivelse, men i begyndelsen af hans tale er der også tale om en litterær teknik, der gennem vekslen mellem stilniveauer vil punktere Naevolus' karakter med hans egne ord. V. 27-31 er holdt i et goldt merkantilt sprog (*utile, mihi mullum inde operae pretium, accipimus*) med fokus på Naevolus' materielle krav.³⁹ Straks skifter han dog til et mere filosofisk toneleje (32: *fata...est*) med en stoisk klingende betragtning om skæbnens magt. Denne filosofiske maske (høj stil) krakelerer dog med det samme, da han afslører, at han lige så meget styres af ting under bæltstedet (lav stil 32-33: *et partibus illis...abscondit*). Han genoptager den stoiske jargon (33: *nam si tibi sidera cessant*), som på ny latterliggøres af referencen til hans lange lem. De filosofiske bemærkninger placerer Naevolus blandt de hykleriske, stoiske kinæder fra anden satire. Og stilbruddet fortsætter: v. 35-37 introducerer en parodi på elegien (*labello, viderit, blandae assidue densaeque tabellae*) før der afsluttes med en parodi på et Homervers (Od. 16.294/19.13) (*αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα σίδηρος*). Selve Homercitatet punkteres ved substitution af et enkelt ord (*σίδηρος -κίναϊδος*), der hiver hele citatet ned fra den højeste til den laveste stil på et splitsekund og slipper latteren løs. Vi skal senere (nedenfor s. 11) beskæftige os med parodiens funktion, men i øjeblikket er det nok at observere, at der igen er tale om et stilskifte (denne gang fra let stil (elegi) til høj og tung (epos), men at det her ikke er Naevolus, der latterliggøres, men hans patron, Virro.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

De hurtige skift mellem stilmiveauer lader altså denne i denne passage (modsat prologen) Naevolus udstille sig selv som utroværdig og uden selvindsigt, og det ses tydeligt, at teknikken i høj grad er en del af karaktertegningen og bruges helt bevidst i dette øjemed.

Disse to eksempler må for nuværende være tilstrækkelige til at vise, hvordan J. bruger stilmiveauer i sin karaktertegning. Det må noteres, at det i begge eksempler typisk er den høje stil, der skaber en illusion, der nedbrydes af den lave stil. Naevolus vrede, selvmedlidenhed og pseudo-filosofiske skin bringes til fald af seksuelle jokes og allusioner. Denne teknik ses overalt i J.s værk, hvor den høje stil er synonym for mangel på realitetssans, og den lave stil afslører sandheden bag skinnet, som Urech viser i sin analyse af stilmiveauernes funktion i tiende satire,⁴⁰ og når J. i højere grad end de tidligere romerske satirikere benytter højt stilleje til dette formål, er det ikke en overdrivelse, når J. postulerer, at han lader satiren antage tragisk form. J. bruger her høj stil i et omfang, der sprænger genrekonventionerne om *sermo merus* som den for satiren passende stil.⁴¹

Parodi

Grænserne mellem stilbrud og parodi er ofte flydende. Parodi er et stilbrud i satiren, men har det specifikke træk, at det knytter sig til et konkret forlæg: en person, en genre eller et konkret tekststed kan parodieres. Parodi er satirisk litterær kritik, som kan virke på to måder: en parodi på en episk passage kan have det formål at kritisere og latterliggøre dette forlæg (denne form for parodi vil i det følgende blive omtalt som "litterær"), men der kan også være tale om såkaldt "instrumental" parodi, som ikke er polemisk mod forlægget, men fungerer som "strukturel folie" for polemik mod satirens genstand, hvor den parodierede høje stil ved en implicit sammenligning tydeliggør svaghederne i satirens genstand. Det er almindeligt antaget, at parodi i J.s satirer er af den sidste type. Parodien er instrumentaliseret og bliver kun brugt med polemisk funktion mod satirens objekt.⁴² Perfektioneringen af denne teknik er i høj grad J.s fortjeneste, selvom parodien, både den instrumentale og den litterære, er et kendetegn for genren generelt og har været et væsensbestemmende træk ved den romerske satire lige fra begyndelsen.⁴³ I det følgende skal vi undersøge parodiens funktion, som den kommer til udtryk i niende satire, og vi skal se, hvilke konsekvenser brugen af parodi har for J.s satiriske karaktertegning. Vi skal behandle både (næsten) ordrette citater samt parodi på identificerbare forlæg og på hele genrer.

Første eksempel på parodi er det netop behandlede forvanskede Homercitat (v. 37: *αὐτοῦ γὰρ... κίναϊδος*) i forbindelse med parodi på den elegiske genre. Naevolus er på dette tidspunkt allerede i gang med at gøre sig selv til grin gennem sin inkonsistente tale, hvor alle hans forsøg på at lyde rationel (det merkantile sprog) og intellektuel (stoisk lomme filosofi) forfladiges af obsceniteter. I v. 35 begynder han også at gøre nar ad Virro ved gennem parodi på elegi⁴⁴ at sidestille ham med en elsker. Dernæst citerer han, som yderligere hentydning til Virros kvindagtighed (og som et bevis på sin intellektuelle formåen), et Homervers, hvor sidste ord gør citatet til en parodi. Den satiriske effekt ligger selvfølgelig både i chokeffekten ved at lade det sidste ord latterliggøre hele den opbyggede tone i et eposcitater (*ἀπροσδόκητον*), men også i kontrastvirkningen mellem den forventede krigeriske mandighed (*σίδηρος*) og den reelle kvindagtighed (*κίναϊδος*).⁴⁵ Kritikken er rettet mod patronen, og parodien er altså instrumental.⁴⁶

Herefter vil vi behandle en længere passage, nemlig vv. 70-90, hvor parodien er redskab til en sublim satirisk fremstilling af magtforholdet mellem Naevolus og Virro og til kønsforvirring på et højere plan. Satiren er overstrøet med elegisk parodi, og denne passage markerer et klimax.⁴⁷ Et konkret forlæg kan ikke identificeres, scenen er en parodi på den elegiske genre generelt. Naevolus klager over Virros manglende taknemmelighed for

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

de mange tjenester, han har gjort huset gennem årene. Han iscenesætter sig selv som den pligttopfyldende klient (71-2: *deditus devotusque cliens*), der af ren pligtfølelse dyrker sex med Virros kone og dermed redder ægteskabet. I v. 73 starter den elegiske elegi, som hurtigt etablerer Virro som den stakkels *exclusus amator*, der trygler paradoksalt nok ikke om at blive lukket ind i varmen, men om at blive fri for sex med sin kone. Fra v. 74 er vokabulariet helt og holdent elegisk (*fugientem, puellam, amplexu, tabulas ruperat* osv.). Virro er reduceret til *exclusus amator*, der *plorante foris* må høre sengen knage (dette plejer at vække jalousi i elegien), mens Naevolus spiller rollen som ægtemanden. Efter en belærende maksime om gavnligheden af at have en elsker i sit hus⁴⁸ fortsætter parodien. Naevolus klager igen over den manglende taknemmelighed, men denne gang er hans tale modelleret over en typisk heltinde-klage. Han taler affekteret (retoriske spørgsmål, apostrofe, anaforer, deminutiver) i stil med den forladte og forrådte Dido⁴⁹ og fremstiller sig selv som mor (!) til børnene (v.82), som han/hun omtaler som sine egne (denne følelsesladede tale er også en modsætning til hans tidligere så kynisk kalkulerende merkantile sprog (vv. 27-31/54-60)). Scenen rundes af med en opregning af alle de fordele, Virro kan drage af Naevolus "tjenester", og Naevolus forlader ikke rollen som *domina*, men krydrer den med parodi på den forladte heltinde. Hele passagen formår gennem den elegiske parodi at latterliggøre Virro som feminiseret ægtemand og selvvalgt hanrej. Naevolus derimod er først den potente *adulter* og dernæst den rasende, forsmåede *domina*/heltinde. Han spotter selv Virro gennem sin parodi på *exclusus amator*-topoi, men skildres også selv gennem sin tale som hysterisk kvinde. Passagen understreger endvidere magtforholdet mellem de to mænd fra Naevolus' synspunkt. Naevolus plejede at have stor indflydelse i husstanden, men er nu blevet valgt fra og er i bund og grund fortabt uden Virros gunst – deraf den patetiske og forsmåede klage.⁵⁰ Naevolus' personlighed er i opløsning. Han er gennem sine vredesudbrud og absurde parodi på sig selv og Virro blevet så utroværdig, at sarkasmen i J.s kommentar vv. 90-1 (*iusta doloris, Naevole, causa tui.*) bliver helt ulidelig.

Der er også konstante referencer til ét bestemt værk i satiren: Platons *Symposion*, der ligesom niende satire er et værk om erotik og har ironi som et af sine virkemidler i karaktertegningen. Vi må opfatte disse allusioner som parodi, da vi kan spore den samme funktion i referencerne til *Symposion* som i de to forrige eksempler på parodi. Braund opregner allusionerne.⁵¹ Her skal kun behandles et enkelt sted. Allerede i andet vers sammenlignes Naevolus med Marsyas, ligesom Sokrates i *Symposion* sammenlignes (215a5-c10) med Marsyas. I *Symposion* skildres Sokrates som lig Marsyas både i udseende (satyr) og forførerisk virksomhed. Marsyas kunne forføre folk med sit fløjtespil, ligesom Sokrates forførte folk med sin tale. I niende satire er Naevolus også blevet Marsyas lig i udseende og han forsøger sig flere gang med filosofisk visdom, som dog viser sig at være ret overfladisk. Han formår heller ikke at overtale Virro til at være ham gunstig, og Naevolus' tale er, som vi har set, totalt usammenhængende og utroværdig. Denne parodis funktion er tydelig: Naevolus er Sokrates' diametrale modsætning, og parodien fungerer på baggrund af dette modsætningsforhold. *Symposion* er altså brugt som kontrastfolie i karikaturen af Naevolus og forstærker hans ynkelige karakter. I dette tilfælde er det ikke den høje stil, der parodieres, men indholdet i *Symposion* (den platoniske eros), og vi ser altså, at parodi også kan fungere på indholds niveau, modsat vore to foregående eksempler, hvor alene stilen og genren blev parodieret. Vi ser her, at J.s udsagn i sjette satire om at lade satiren antage høj stil ikke kun gælder tragedien og epos, men at han i de analyserede eksempler bruger både elegi og dialog i sin satiriske karaktertegning.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

Konklusion

Vi har i det foregående undersøgt forskellige aspekter af Juvenals satiriske teknik i forbindelse med karaktertegning. I undersøgelsen af satirens struktur og fortælle teknik blev det konstateret, at begge elementer fungerede i overensstemmelse med J.s satiriske program for tredje bog: ironi. Dialogformen (som binder an til den platoniske dialog, især *Symposion*) er velegnet for satiren, da den giver J. bedre mulighed for indirekte personskildring (modsat de meget direkte angreb i første og anden bog). Hvordan denne personskildring rent praktisk blev udformet, blev undersøgt i forbindelse med analysen af fysiognomiske beskrivelse, stilbrud og parodi. I redegørelsen for den fysiognomiske beskrivelse så vi, at den tilsyneladende rent realistiske beskrivelse af Naevolus i høj grad er influeret af konventionel antik fysiognomisk teori. Dette giver grundlag for at tolke satirens indledende prolog før Naevolus' tale som en psykologisk beskrivelse, som vi bør have in mente under dialogen mellem Naevolus og J. og senere mellem Naevolus og Virro. Undersøgelsen af stilbrud og parodi viste også flere ikke realistiske træk ved satiren. J. gav afkald på den realistiske talegengivelse til fordel for en mesterlig personskildring gennem vekslen mellem høj og lav stil. Her ser man igen den indirekte, ironiske karaktertegning, eftersom Naevolus selv afslører sin karakter gennem denne tale. Parodien tjener samme formål: karikatur gennem kontrast. Den høje stil og parodien virker som spændingsopbyggende, men denne spænding punkteres gang på gang af lav stil og obsceniteter. Parodien virker endvidere forstærkende for personernes karaktertræk (her tænkes på Naevolus' *domina*/heltindeparodi, som forstærker vores billede af ham som tidligere magtfuld i forhold til Virro, men nu forsmået og hysterisk).

Vi kan konkludere, at J. i sin karaktertegning iklæder sin satire ikke kun tragisk dragt, men, når dette er krævet, også episk, elegisk eller filosofisk dragt, og generelt bruger litterære forlæg som strukturel kontrast til sin samtid, som er satirens genstand. Dette er ikke nyt for satiren, men vi kan her se, hvor sublimt J. udnytter satirens muligheder i denne retning, ligesom brudfladerne med den tidligere romerske satire (primært Horats) bliver tydelige. Tradition og innovation går hånd i hånd.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

Bibliografi:

Tekstudgaver:

Juvenal:

- Braund, S.M.: Juvenal, Satires Book 1, Cambridge, 1996.
 Friedländer, L.: D. Junii Juvenalis saturarum libri V, Leipzig, 1895.
 Housman, A.E.: Iuuenalis saturae, editorum in usum, Cambridge, 1905, repr. with corrections 1938.
 Willis, I.: D. Iunii Iuuenalis saturae sedecim, Stuttgart/Leipzig, 1997.

Andre:

- Q. Horati Flacci Opera, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart, 1985.
 Quintilien, Institution oratoire, livres X-XI, ed. Cousin, Paris, 1979.
 L. Annaei Senecae Dialogorum libri duodecim, ed. Reynolds, Oxford, 1972.

Sekundærlitteratur:

- Adamietz, J. (hrsg): Die römische Satire, Darmstadt, 1986.
 Adams, J.N.: The Latin Sexual Vocabulary, London 1982, third impr. 1990.
 Anderson, W.S.: NB: Alle sidetalsreferencerne til Andersons essays er til Anderson 1982.
 Juvenal and Quintilian, YSC (1961) ss. 1-91 (in: Anderson 1982, ss. 396-486).
 The Program of Juvenal's Later Books, CPh 57 (1962) ss. 145-60 (in: Anderson 1982, ss. 277-92)
 Anger in Juvenal and Seneca, CSCA, 3 (1970) ss.127-96 (in: Anderson 1982, ss. 293-362).
 Essays on Roman Satire, New Jersey, 1982.
 Astbury, R.: Anmeldelse af: D. Iunii Iuuenalis saturae sedecim ed. Iacobus Willis, Gnomon 72 (2000),
 ss. 309-13.
 Baumert, J.: Identifikation und Distanz: Erprobung satirischer Kategorien bei Juvenal, in: Haase, W.
 (Hrsg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Teil II, Principat, bd. 33.1, Berlin/New York,
 1989, ss. 734-69.
 Braund, S.H.: Beyond Anger, Cambridge, 1988.
 Coffey, M.: Roman Satire, London/NewYork, 1976.
 Courtney, E.: A Commentary on the Satires of Juvenal, London, 1980.
 Evans, E.C.: Physiognomics in the Ancient World, TAPhS 59.5 (1969), ss. 5-101.
 Ferguson, J.: Juvenal. The Satires. Edited with Introduction and Commentary. London, 1979.
 Highet, G.: Juvenal the Satirist, Oxford, 1954.
 Kissel, W.: Anmeldelse af: D. Iunii Iuuenalis saturae sedecim ed Iacobus Willis, AAHG 52 (1999) ss.185-191.
 Lelièvre, F.J.: Parody in Juvenal and T.S. Eliot, CPh 53 (1958), ss. 22-26.
 Pollmann, K.: Die Funktion des Mythos in den Satiren Juvenals, Hermes 124 (1996), ss. 480-90.
 Richlin, A.: The Garden of Priapus, New Haven/London, 1983.
 Schmitz, C.: Das Satirische in Juvenals Satiren, Berlin/New York, 2000.
 Smith, W.S.: Heroic Models for the Sordid Present: Juvenals View of Tragedy, in: Haase, W. (Hrsg.):
 Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Teil II, Principat, bd. 33.1, Berlin/New York, 1989,
 ss. 811-23.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

Urech, H.J.: Hoher und nierer Stil in den Satiren Juvenals, Bern, 1999.

Winkler, M.M.: The Persona in Three Satires of Juvenal, Hildeshiem, 1983.

Witke, C.: Latin Satire, The Structure of Persuasion, Leiden, 1970.

Fodnoter

¹ Friedländer 1895 s. 433; Highet 1954 s. 117; Ferguson 1979 ss.252-3; Courtney 1980 s. 424; Winkler 1983 s. 108.

² Det er yderst problematisk at betegne J.s satirer som realistiske, selvom de romerske satirikere anså satiren som mere forpligtet på virkelighedsgengivelse end andre genrer. Se f.eks. Juv. 1.1-80, en satirisk apologi for genren, som ved sin virkelighedsgengivelse i realiteten overgår den verdensfjerne tragedie. For et opgør med J.s påståede realisme, se Baumert 1989 ss. 746-50.

³ D. Iunii Iuuenalis saturae sedecim edidit Iacobus Willis, Stuttgart/Leipzig, 1997. Anmelderne (Kissel 1999 og Astbury 2000) har hilst Willis' radikale tilgang velkommen. Willis' tekst godkender flere emendationer end nogen af de tidligere udgaver (inklusive Housmans), men det mest radikale ved teksten er dog Willis' tendens til at udelukke suspekter vers fra teksten på baggrund af hans teori om interpolationer i teksten fra før 4. årh. Schmitz forsvarer overbevisende flere steder, som slettes af Willis (Schmitz 2000 ss. 281-85). Både Kissel og Astbury har noteret uacceptabelt mange stavfejl og et til tider misvisende og ubrugeligt kritisk apparat (Kissel 1999 ss. 190-91; Astbury 2000, ss. 310-11).

⁴ Således Anderson 1961/1962/1970, Braund 1988, mere skeptisk Coffey 1976 s. 131. Adamietz argumenterer dristigt, og ikke på grundlag af nogen indgående analyse, at J.s satiriske program skulle være konsistent gennem hele værket, og at diskussionen af Demokrit og Heraklits latter i tiende satire ikke har konsekvenser, der rækker ud over denne satire (Adamietz 1986 ss. 296-8).

⁵ *Indignatio* kan oversættes både som "vrede" og, mere specifikt, "forargelse". I det følgende vil "vrede" blive brugt.

⁶ Anderson 1970 ss. 340-60.

⁷ Anderson 1970 ss. 297-339.

⁸ Braund 1988 ss 6-23.

⁹ Anderson følger også udviklingen af J.s poetik i et tidligere essay (1962), men når her frem til at *indignatio* "holds good for Book 1" og er "publicly reaffirmed for in Book 2, but ceases to serve at that point" (Anderson 1962 s. 190).

¹⁰ Braund 1988 ss 33-4.

¹¹ Anderson 1962 ss. 286-88; Braund 1988 ss. 26-27.

¹² Den radikale udvikling i og konstante reformulering af J.s poetik og stil har været anledning til store kontroverser i Juvenalforskningen. Ribbeck gik så langt som til kun at anse satirerne 1-9 og 11 som ægte. Highet mente med baggrund i en biografisk læsning at de senere satirer var en aldrende og falmende satirikers værk, men havde dog blik for, at J. tredje bog træder i karakter som mere konstruktiv kritiker i modsætning til de tidligere bøgers helt igennem negative vredesudbrud (Highet 1954 ss 104-5). Jf. Winkler 1983 ss. 76-7.

¹³ Således Courtney 1980 s. 424,

¹⁴ E.g. Hor: Serm. 2.1, 2.3, 2.5, 2.7, men også i første bog findes dialoger (1.9). Jf. Braund 1988 ss. 143-6, hvor Horats' *Sermones* diskuteres som forbillede for niende satire.

¹⁵ Coffey 1976 ss. 92-3.

¹⁶ Braund 1988 s. 130. Senere betegner hun karakteristikkene af Naevolus som "not integral to the dramatic dialogue, but conveys information about the situation and the characters involved" (p. 149).

¹⁷ Her skal nævnes Cic. Q. Rosc. 7.20 for den retoriske praksis og Rhet. Her. 3. 10 og 4.49.3 for teorien. Cf. Evans 1969 s. 39ff. Talerens fysiske fremtoning havde også stor betydning for talerens *pronuntiatio*, da det var herigennem talerens karakter kom til udtryk (Rhet. Her. 3.19; Evans 1969 40-42).

¹⁸ Den mest detaljerede undersøgelse af forholdet mellem de to er Anderson 1961. Især analysen af J.s *indignatio* i forhold til Quintilians retoriske teori om talerens identifikation med sin genstand er interessant i forbindelse med en diskussion af J.s satiriske teknik (Anderson 1961 s. 425ff).

¹⁹ Inst. 11.72-74.

²⁰ Braund 1988 bruger ikke mange kræfter på 1-26 i sin ellers næsten fyrre sider lange analyse af vores satire. Hun går direkte til v. 27 ("Before then he is little more to us than a disgruntled face. The speaker has filled us in on his appearance and on his past activities, but no more." Braund 1988 s. 130). Det er målet i det følgende at vise, at der er mere end gold information i denne passage, og at Naevolus er måske nok en gnavnepot, men at denne karakteristik er utilstrækkelig. Braund har en analyse af passagen s. 149-51, som, selvom den drager vigtige pointer frem, ikke formår at belyse passageens dramatiske funktion, ligesom den psykologiske analyse af Naevolus er for overfladisk.

²¹ Til belysning af forholdet mellem J. og Seneca henvises til Anderson 1967. Om J. havde læst Seneca, kan diskuteres, men det er sikkert, at han havde kendskab til tidens populære afhandlinger om vrede (Anderson 1967 ss. 340-1). Endvidere viser Anderson, at det, trods semantiske diskrepanser, var legitimt for J. og Seneca at behandle *ira* og *indignatio* som synonymmer (Anderson 1967 pp. 315-6).

²² OLD s.v. *tristitia*.

²³ Braund 1988 s. 149.

En studie i Juvenals satiriske karaktertegning af Bo Larsen

²⁴ Winkler 1983 ss. 108-10.

²⁵ Richlin 1983 s. 168.

²⁶ Disse ”stoikere” havde ofte skæg og glatbarberede genitalier. Jf. Richlin 1983 s. 189.

²⁷ Jf. Også Evans argumenterer for ,at J. var bekendt med antikkens og samtidens fysiognomiske tradition (Evans 1969 ss. 5-6 og 79-80).

²⁸ Hor. Serm. 1.4.39-48. Urech 1999 s. 12ff.

²⁹ E.g. Serm. 1.5.9-10, 51-4, 73-4.

³⁰ 1.52-4 *mugitum labyrinthi...fabrumque uolantem*. Jf. Schmitz 2000 ss. 34-5.

³¹ Hele passagen 1.1-80 er et katalog over samtidens moralske skørlevned, som konstant afbildes i kontrast med mytologisk/episk stof.

³² Passagen er en af de mest omdiskuterede i hele J.s værk. Det er blevet hævdet, at J. her præsenterer et banebrydende nyt program for sine satirer ved at lade tragedien influere satirens stil (Courtney 1980 ad 6.636 s. 346), som dermed bevæger sig væk fra *sermo merus* (Anderson 1962 ss. 284-5; Schmitz 2000 ss 38-50). Denne antagelse er baseret på en ”bogstavelig” læsning af 6.634-7. Problemet er tolkningen af det omdiskuterede *scilicet* (635), som efter Smiths mening skal læses humoristisk: ”Man skulle tro at...”. Vi følger her den ”bogstavelige” læsning af stedet: ”Det er tydeligt at...”.

³³ Urech 1999 ss. 12-4.

³⁴ Urech 1999 ss. 30-2.

³⁵ Willis accepterer i sin tekst Jortins emendation *vinctus* for det ellers uniformt overleverede *victus*. Det er svært at se nødvendigheden af denne rettelse og teksten vinder ikke derved. Vi følger derfor overleveringen og læser *victus*. Plinius beskriver også Marsyas som *victus* (Plin. Nat. 16.240).

³⁶ Adams 1982 s. 140. Willis anser v. 5 for uægte, og med den foreslåede interpunktion (spørgsmålstegn efter *barba*) giver verset heller ingen mening. Housman foreslog at flytte spørgsmålstegnet til efter *seruo*, så verset kan læses som en asyndetisk sammenligning. Ribbeck anså denne asyndese for ”halsbrækkende” (Ribbeck 1865 s. 124). Courtney 1980 ad loc. s. 427-8 og Housman 1938 p. 83. Vi følger Housman.

³⁷ For allusionen til Platons *Symposion* i denne passage, se nedenfor s. 12.

³⁸ Braund 1988 ss. 130-1. Siderne 130-4 er et liste over alle de træk ved Naevolus’ tale, der kendetegner *indignatio*. Se også Winkler 1983 ss. 111ff.

³⁹ V. 29 markeres som uægte af Willis, og verset virker også en smule malplaceret, underligt indskudt mellem *lacernas* og prædikatet *percussas*. Det ville passe bedre ind efter v. 30, men desværre er der intet til at støtte denne formodning. Vi vælger at beholde verset i teksten. Meningen er stadigvæk klar, når vi med Friedländer tolker *coloris* som et poetisk synonym for *fili* (Friedländer 1895 ss. 436-7).

⁴⁰ Urech 1999 ss. 19-20, analysen af tiende satire er ss. 241ff.

⁴¹ Pollmann 1996 s. 483.

⁴² Schmitz ss. 180-2; Lelièvre 1958.

⁴³ Lelièvre 1958 s. 22 med eksempler fra Lucilius og Horats.

⁴⁴ Deminutiven *labello* og det konventionelt elegiske vokabular i *blandae assidue densaeque tabellae* udgør denne parodi. *Viderit* kan også ses som elegisk sprogbrug (Jf. Ov. Met. 14.698; Schmitz 2000 s. 221).

⁴⁵ Schmitz 2000 s. 195; Courtney 1980 ad loc.

⁴⁶ For de mulige litterært-parodiske elementer i passagen, se Richlin 1983 s. 62.

⁴⁷ Schmitz 2000 ss. 221-30, den her behandlede passage ss. 223ff.

⁴⁸ Dette vers betragtes af Willis som interpoleret. Ribbeck anså versets indhold for tautologisk (en opsummering af Naevolus’ tale vv. 70-8) og dermed potentielt interpoleret (!) (Ribbeck 1865 s. 126), men sådanne ”tautologiske” maksimer som dvælende delkonklusioner på en tale findes andre steder hos J. Se f.eks. vv. 19-20 (*deprendas...facies*), som Ribbeck og Willis sikkert også ville have slettet, hvis dette ikke skabte en lakune i metrum.

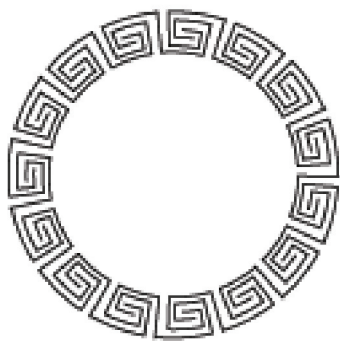
⁴⁹ Schmitz tolker v. 81 som en parodi på Verg. Aen. 4.283-4. Naevolus bliver altså til den forsmædede Dido, patronen til den troløse Aeneas (Schmitz 2000 s. 225).

⁵⁰ Scenen er, som antydtes, ikke udelukkende elegisk-parodisk. Schmitz opregner også allusioner til tragiske og episke topoi og konkrete forlæg (Schmitz 2000 ss 225-6). Jf. Braund 1988 ss. 136-7.

⁵¹ Braund 1988 ss. 146-7.

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

"Ingenting udover det rimelige er behageligt, hverken for en hest eller et menneske" (Xen.Eq. 10.14)



Xenophon (ca. 425 – 355 f.v.t) forfattede på et formentligt sent tidspunkt i sit liv efter en omtumlede tilværelse og et alsidigt forfatterskabsvirksomhed en lille monografi med titlen *Om Ridekunsten*. Heri forklarer han, hvordan man erhverver sig en god og sund hest, og hvordan man træner sig selv og hesten til den krigstjeneste i rytteriet, som det athenske aristokrati var forpligtet til at varetage. Værket er en omhyggelig og veldisponeret vejledning i omgangen med heste og ridningens grundlæggende principper og afspejler tydeligt Xenophons store erfaring med og interesse for emnet. Hvad der mange steder i hans øvrige forfatterskab blot er blevet bemærket eller flygtigt nævnt er her blevet genstand for et selvstændigt værk. Efter al sandsynlighed skal *Om Ridekunsten* betragtes som en efterfølger til hans tidligere værk *Hipparken*, som beskriver de pligter, der var forbundet med den ansvarsfulde post som leder af det athenske kavaleri. Men medens *Hipparken* henvender sig til den professionelle rytteranfører, er *Om Ridekunsten* henvendt til den menige rytter i kavaleriet. De to skrifter udgør sammen med værket *Om hundejagt* Xenophons såkaldt tekniske skrifter.

Hensigten med *Om Ridekunsten* forklarer Xenophon tydeligt i indledningen til sit værk. Som erfaren rytter vil han gerne forklare sine yngre venner, hvordan de helt korrekt (ὀρθότατα) omgås heste. Disse yngre venner skal efter alt at dømme forstås som yngre mænd fra det athenske aristokrati, som Xenophon selv tilhørte. Det var fra aristokratiet, man traditionelt rekrutterede ryttere til kavaleriet, da det kun var velbemidlede borgere fra de øverste samfundsklasser, der kunne overkomme den enorme udgift at købe en hest og efterfølgende sørge for dens pasning og træning, hvilket både krævede en ordentlig stald med de rette omgivelser samt adskillige ansatte. Dette var en så bekostelig affære, at heller ikke alle aristokrater kunne overkomme den. Da det athenske rytteri formentligt under Perikles blev omstruktureret og forøget til at omfatte 1000 ryttere, blev alle derfor ved indrulleringen tilbudt et lån eller *katastasis* på 1000 drachmer til erhvervelse og pleje af en hest. Derudover blev hver rytter i løbet af tjenesten tildelt en dagsløn eller *sitos* på én drachmer til erhvervelse af hestefoder. Men resten var stort set rytterens eget ansvar. *Om Ridekunsten* er ment som en hjælp og vejledning til yngre ryttere i denne ikke helt ukomplicerede situation og gennemgår omhyggeligt grundprincipperne i omgangen med og træningen af en hest til krigsbrug – lige fra hestens udseende til dens udrustning.

Om Ridekunsten falder overordnet i to dele. Den første del (kap. 1-6) beskriver nogle vigtige praktiske forudsætninger, som en god rytter skal sørge for at opfylde. Den første forudsætning er at kunne erhverve sig en krigsøget hest. Derfor handler værkets første kapitler om, hvordan man undgår at blive snydt (sic), når man køber en hest. Hvis man ønsker at erhverve sig en ung, utæmmet hest, er man nødt til at kunne vurdere dens kropsbygning: σῶμα, eftersom hesten ikke afslører sin karakter: ψυχή, før den er redet til. Af den grund gennemgår det indledende kapitel hele hestens kropsbygning for omhyggeligt at forklare rytteren alt, hvad han skal lægge mærke til ved køb af en utilredet unghest, medens det efterfølgende kapitel tilføjer, hvordan rytteren skal forholde sig til dens opdragelse. For det tilfælde, at rytteren i stedet ønsker at erhverve sig en hest, der allerede er tilredet, gennemgås i kapitel tre alt, hvad man skal kontrollere for at sikre sig, at en hest har de nødvendige fysiske og psykiske egenskaber til at kunne bruges i krig. Den skal kunne udføre en lang række krævende øvelser og må ikke på nogen måde være utilregnelig.

Når rytteren har købt sig en hest, er den næste forudsætning at kunne sørge for dens rette pleje og pasning. Kapitel fire beskriver en god stalds beliggenhed og indretning, der ikke mindst skal tage hensyn til hestens hove,

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

medens kapitel fem og seks detaljeret forklarer alt, hvad rytterens hestepasser skal huske i sin daglige omgang med hesten.

Den sidste del af værket (kap. 7-12) handler om selve ridningen. Her forklarer de første to kapitler, hvordan rytteren træner hesten til krigsbrug. Først beskrives nogle af ridningens grundprincipper, såsom korrekt opsidning og sæde - dvs. hvordan rytteren skal sidde på hesten - samt hurtige temposkift og sving, der ofte vil forekomme i en krigssituation. Dernæst beskrives en række mere avancerede rideøvelser, som en krigshest skal kunne klare, og forskellige former for kamptræning anbefales. I niende kapitel tilføjes, med hvilke forbehold man skal træne en fyrig og en sløv hest, da begge dele kan give problemer i en krigssituation. Kapitel ti og elleve handler om, hvordan rytteren får sin hest til at præsentere sig flot, først hvordan man ved særlige lejligheder kan få sin krigshest til at gøre et ekstra imponerende indtryk og efterfølgende, hvordan man får en af de sjældne paradeheste til at udføre den mest fantastiske øvelse, en hest kan udføre. I kapitel tolv følger afslutningsvis en beskrivelse af en anbefalelsesværdig krigsudrustning.

Værkets første del understreger således den store betydning af dels at være opmærksom på alle tænkelige detaljer i forbindelse med erhvervelsen af en hest til krigsbrug, dels at være omhyggelig med hele den praktiske omgang med hesten i det daglige, medens den sidste del koncentrerer sig om i alle henseender at give rytteren den bedst mulige træning, både militært og civil.

Om Ridekunsten efterlader ingen tvivl om, at Xenophon havde et grundigt og formentligt livslangt kendskab til heste og ridning. Det vidner værkets detaljerighed i stort set alle grundlæggende aspekter af ridningen alt for tydeligt om. Men ved nærmere eftersyn afslører værket også, at det formentligt ikke bare var almindelig fascination af rideemnet, som motiverede Xenophon til at forfatte et helt værk om ridekunst, men snarere en særlig forståelse af hestens natur. Interessen for hestens natur mærkes ganske tydeligt i værket igennem og afspejles eksempelvis i den forholdsvis hyppige brug af ordene φύσις og πέφυκα i hans beskrivelser af, hvordan en hest plejer at opføre sig. Men der er også en dybereliggende pointe i Xenophons hesteforståelse, og det får læseren faktisk et fingerpeg om allerede i værkets indledning. Her skelnes der nemlig mellem hestens σῶμα og ψυχή. Denne dichotomi er bemærkelsesværdig, eftersom den jo umiddelbart associerer til mennesket. Dermed antydes også helt fra begyndelsen en fundamental pointe i Xenophons syn på heste og et grundlæggende motiv, som resten af værket uddyber yderligere.

Det indledende kapitel er en meget omhyggelig beskrivelse af hele hestens kropsbygning og alt, hvad rytteren skal lægge mærke til for at kunne erhverve sig en ung hest med de fysisk bedste betingelser. Dermed bliver beskrivelsen også en karakteristik af hestens ideelle udseende. Ligesom grækerne interesserede sig for menneskets udseende og opstillede idealer for den menneskelige kropsbygning, beskriver Xenophon her hestekroppens ideelle fysik. Både hestens og menneskets fysiske ydeevne er jo i høj grad bestemt af kropsbygningen, og ligesom et menneske vil en velproportioneret (σῦμμετρος) hest blive mere sikker i hele sin fysiske udfoldelse. Det var derfor særdeles vigtigt for en rytter at erhverve sig en hest med den rette kropsbygning. Det er iøvrigt bemærkelsesværdigt, at Xenophon i sin beskrivelse af hesten bruger samme ord for udseende: εἶδος, som Platon bruger om sine såkaldte idéer eller evigtgyldige former. Det er muligt, at der er tale om et tilfældigt ordsammenfald, men det er i hvert fald påfaldende, at han vælger netop dette ord til sin beskrivelse af hestens udseende. Måske kan man – med lidt god vilje - se det indledende kapitel som et praktisk udtryk for hestens ἀρετή.

Har man først erhvervet sig en smuk hest med den ideelle fysik, er man dernæst nødt til at fremelske de rette egenskaber hos den. Hos Xenophon sker det – ligesom med et menneske - igennem opdragelsen. Værkets

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

andet kapitel beskriver derfor, hvordan rytteren skal forholde sig til den unge hests grundlæggende opdragelse og uddannelse, dvs. tæmningen og tilridningen, og Xenophon får dermed lejlighed til at strejfe et af sit forfatterskabs vigtigste temaer, nemlig παιδεία. Det indledende kapitel antydede, at hesten og mennesket havde en lignende natur, og denne lighed bekræftes nu af Xenophons syn på opdragelsen af den unge hest:

"Hvis man deler min mening om hesteopdragelse, overlader man naturligvis sin unge hest til en anden. Man skal gøre med sin unge hest præcis som når man sender sin dreng i lære, dvs. skrive en kontrakt indeholdende de ting, der skal læres i løbet af læretiden." (Xen. Eq. 2.2)

Ligesom man sender sin dreng i lære, skal man overlade sin unge hest til en beridder, der skal tage sig af hestens opdragelse. Men inden da skal en hestepasser have sørget for, at hesten er tam og glad for mennesker: φιλόνοτος – ligesom man giver sin dreng en grundlæggende børneopdragelse, inden han bliver sendt i skole!

Hvis en rytter i stedet købte en hest, der allerede var tilredet, skulle han naturligvis kontrollere, om hesten havde en natur og en opdragelse, der gjorde den velegnet til krigsbrug. En ideel hest skulle kunne overkomme fysisk krævende udfordringer og psykisk have de rette egenskaber. Dette ideal er yderst velkendt fra Xenophons øvrige forfatterskab, og alle Xenophons menneskelige helte er netop eksempler på den idelle kombination af legeme og sjæl, Agesilaos, Kyros og Sokrates for at nævne nogle af de mest iøjnefaldende forbilleder. I *Om Ridekunsten* er dette ideal fuldstændig det samme, her er det bare ikke et menneske, men derimod en hest, som skal være i besiddelse af de rette ἀρεταί og kunne overkomme vanskelige ἔργα. Vigtigheden af dette hensyn er da heller ikke til at misforstå. En hest med skavanker kunne koste både rytter og hest livet.

Der findes flere andre eksempler på, hvordan Xenophon i *Om Ridekunsten* har erstattet mennesket med en hest. I kapitel ni kontrasteres to hestetyper, den fyrige og den sløve hest. Flere steder i sit forfatterskab gør Xenophon præcis det samme, blot med mennesker. Han kontrasterer indbyrdes modsatte personer. Men denne interesse for karakterer begrænser sig altså ikke til kun at omfatte mennesketyper. I *Om Ridekunsten* er det blevet til to hestetyper.

Denne understregning af ligheden mellem hestens og menneskets natur danner nu grundlag for en anden vigtig pointe i værket, der i særlig grad påkalder sig opmærksomhed i værkets sidste del, nemlig forholdet mellem rytter og hest. At der lægges vægt på dette kan naturligvis heller ikke undre, eftersom rytter og hest jo skulle risikere livet sammen og derfor gerne skulle være hinanden til gensidig hjælp og redning. Men sandsynligvis er det dog et andet aspekt af forholdet, som har optaget Xenophon allermest. En ridehest er nemlig frataget sin frihed, underordnet rytteren og skal i alle henseender adlyde ham. Det er rytterens opgave, at få hesten til at acceptere dette underordningsforhold og glæde sig over at blive redet på. Præcis som en husherre skal få sine arbejdere til at trives ved det hårde arbejde, en general skal få sine soldater til kæmpe energisk, en konge skal få sit folk til at underkaste sig begejstret. Enhver leder skal få sine underordnede til at adlyde med glæde. Det er et særdeles velkendt tema fra Xenophons øvrige forfatterskab. Spørgsmålet om τὸ ἀρχεῖν, det at lede eller herske over andre, belyses fra forskellige synsvinkler i stort set alle Xenophons værker, og *Om Ridekunsten* er ingen undtagelse, tværtimod. Rytteren er nemlig hestens leder og skal også grundlæggende bære sig ad som en hvilken som helst anden af Xenophons ledere, til eksempel straffe og belønne efter fortjeneste:

"den bedste metode for at få hesten til at forstå, hvad den skal og ikke skal, det er at rose den, når den adlyder, og straffe den, når den ikke vil adlyde. Og det gælder kort sagt for hele ridekunsten. Den vil nemlig hellere tage bidslet, hvis den bagefter får en belønning."

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

Og den vil springe over grøfter og løfte sig i vejret og gøre, hvad det skal være, hvis bare den på forhånd ved, at når den har gjort alt, hvad den har fået besked på, får den et hvil". (Xen. Eq. 8.13)

"Desuden opdrager landbruget også én til at lede andre. For når man går mod fjenden, må man have folk med sig, og arbejdet med jorden kræver også folk. En god landmand skal altså sørge for at gøre sine arbejdere ivrige og få dem til at adlyde frivilligt. Og den der leder en hær mod fjenden, skal bestræbe sig på præcis det samme ved at belønne dem, der handler som gode mænd, og straffe de u lydige". (Xen. Oik. 5.14)

Xenophons verden er et meritokrati, hvor man belønnes og straffes efter fortjeneste. Det gælder på alle samfundets niveauer, i landbruget, ved hoffet, i hæren. Men det er af altafgørende betydning, at en leder får sine underordnede til at adlyde af egen vilje, og her er ros og straf ikke nok. Der må nødvendigvis også være et godt forhold imellem leder og underordnede, også mellem rytter og hest. Xenophon understreger tydeligt den respekt, mildhed og tålmodighed, som man skal omgås hesten med, og som skal bidrage til en indbyrdes forståelse, en slags venskab og loyalitet mellem rytter og hest på samme måde som en hvilken som helst anden af Xenophons ledere skal vinde sine undersåtters tillid. Men samtidig skal lederen nyde sine undersåtters urokkelige respekt og være ønsket som leder af folk, der skal adlyde ham frivilligt. Vigtigheden af denne frivillighed understreges lige så tydeligt i *Om Ridekunsten* som i resten af forfatterskabet:

"For som Simon siger, det som en best tvinges til at gøre, det forstår den ikke, og det er ikke spor kønnere at se på, end hvis man pisker og slår en danser for at tvinger ham til at danse. Enhver, der udsættes for sådan en behandling, vil jo gøre et alt andet end kønt indtryk, uanset om det er en best eller et menneske. Nej, rytteren skal få hesten til af egen vilje at demonstrere alle de flotteste og fineste øvelser." (Xen. Eq. 11.6)

"Og ved nærmere eftertanke forekommer det mig i alle henseender, at den bedste metode for at folk til at adlyde, det er at rose den, der adlyder, og vise vedkommende respekt, medens den, der ikke adlyder, skal vises despekt og straffes."

"Det er vejen for at få folk til at adlyde af tvang, min søn, men der findes en kortere vej, nemlig den at få folk til at adlyde frivilligt, som er langt bedre... (Xen. Kyr. I. VI. 21)

"Men ved gud, dette kan man ikke lære ved at se eller høre noget en enkelt gang, dertil kræves efter min mening både opdragelse, den rette natur og, allervigtigst, noget guddommeligt. Dette er nemlig slet ikke noget fuldstændig menneskeligt, men derimod guddommeligt, altså det at lede andre, som frivilligt adlyder én. Den evne er tydeligvis givet til dem, der faktisk er blevet indviet i fornuftens mysterier. Men det at herske som en tyrann over folk, der adlyder mod deres vilje, det liv har guderne tilsyneladende givet til dem, som de regner for værdige til at leve et liv ligesom Tantalos, der siges at tilbringe sit liv i Hades i evig frygt for at dø igen" (Xen. Oik. XXI.12)

Det lille værk *Om Ridekunsten* er ikke så isoleret i Xenophons forfatterskab, som det meget fagspecifikke og tekniske emne ellers umiddelbart giver indtryk af, tværtimod. Xenophon kan nemlig applicere stort set alle sine traditionelle temaer på værkets emne. Hesten har på mange måder samme natur som et menneske og skal derfor også behandles derefter, når man omgås den. Af samme grund er en rytter nødt til at tage visse hensyn, når han skal ride på den. Da dette er de samme hensyn som en hvilken som helst af Xenophons ledere skal tage til sine underordnede, afspejler det lille værk ikke blot Xenophons menneskesyn, men også den universale ledermetode og

Xenophon, Om Ridekunsten af Rasmus Gottschalck

herskerideologi, der gennemstrømmer hele det xenophontiske forfatterskab. Det er langt fra kun Xenophon som soldat, læseren præsenteres for i dette værk, det er i mindst lige så høj grad Xenophon som pædagog, psykolog og leder. *Om Ridekunsten* bliver dermed rent faktisk en udmærket eksponent for den grundlæggende tankegang i Xenophons forfatterskab.

Om Ridekunsten er idag den tidligst eksisterende vejledning i brugen af rideheste. Men det gør den langt fra umoderne. Enhver nulevende med eller uden viden om emnet vil let kunne nikke genkendende til mange af Xenophons synspunkter om heste, ikke mindst hans understregning af, hvor meget menneskets og hestens natur ligner hinanden. *Om Ridekunsten* indeholder så mange evigtgyldige sandheder, som karakteriserer et sandt mesterværk, og oversættelsen heraf har forhåbentligt ydet den blot nogen retfærdighed herefter. God læselyst i det elektroniske tidsskrift *Aigis nr 4.2!*

Rasmus Gottschalck