

***Sappho og mig***  
**af Mille Søndergaard**

I forlængelse af Agoras tidligere artikler om formidling fortæller billedkunstner Mille Søndergaard om sit arbejde med at oversætte og illustrere Sappho, og beskriver en tilgangsvinkel til antikken, der er meget anderledes end både filologens og arkæologens.

***Zmaragdus fra Antiochia — En emigrants succeshistorie***  
**af Niels Bargfeldt**

En byggeindskrift fra grænsemetropolen Carnuntum giver et besnærende indblik i en emigrants personlige ambitioner og deltagelse i byens offentlige liv i anden halvdel af 2. årh. e.v.t.

***Den Græske uafhængighedskrig og nationalidentitetens opståen***  
**af Malene Håkonsson & Kirstine Pedersen**

Den vestlige verdens syn på Grækenland fortælles gennem tegninger fra 14. årh. frem til 17. årh. Den moderne udformning af Athens akropolis skete under kraftig indflydelse af den vestlige verden og som en reaktion imod det tyrkiske styre i Grækenland. Den græske antikke verden anses i dag for en del af den fælles kulturarv og er inspirationen for bl.a. Coca Cola reklamer.

***Strømninger og udvikling i kunst og æstetik i moderniteten – Med særligt henblik på kykladiske figuriner***

**af Sigurd Toftdal Terkelsen & Anne Ditte Koustrup Høj**

Udviklingen af kunsten har stor betydning for anseelsen af antikke genstande og for den arkæologiske forskning. Hvor renæssancen hyldede det klassiske Grækenlands ideal, hyldede avantgardekunstnerne det abstrakte, som tog sin form fra bl.a. de kykladiske figuriner. De kunstæstetiske strømninger medførte en efterspørgsel af figurinerne, som resulterede i et udbud tilvejebragt ved gravrøverier og forfalskninger.

***Om kunsten at skrive en god ordbogsartikel***  
**af Kasper Simonsen**

For filologer, der ikke er bekendt med ordbogen *Thesaurus Linguae Latinae*, kan de mange bind og fascikler se meget skræmmende ud. Imidlertid er den et nyttigt værktøj, men den kræver, at man ved, hvordan man skal bruge den, og at man er opmærksom på, hvad den er god til – og ikke god til. Med udgangspunkt i ordet *amor* vil forfatteren vise nogle af de problemer, der er i behandlingen af ord i de tidlige Thesaurus-bind.



## SAPPHO OG MIG

AF MILLE SØNDERGAARD

Hvorfor kalde en tekst "Sappho og mig", hvilket overmod tillader mig det? Sappho har fulgt mig gennem næsten ti år, og hun har aldrig sluppet mig, fra da hun først fortryllede mig. I nogle perioder har vi været tættere end andre, og indenfor de sidste par år er det blevet klart for mig, at jeg burde gøre noget mere for hende. Den fascination hendes ord udøver på mig, er ganske simpel – og magnetisk dragende – jeg må have mere, og de får deres eget liv i mig, lever videre og bliver nogle gange til noget andet og mere. Jeg er billedkunstner, og sjældent er ord blevet til billeder så hurtigt og så levende, som det skete, da jeg læste Sappho. Fascinationen har ført til, at jeg, godt hjulpet af velvillige mennesker, vil forsøge at oversætte og illustrere nogle af Sapphos tekster til dansk.



her (nå) engang  
bliver  
kommer til syne af gildet

Første gang jeg hørte om Sappho var i Athen i 2003 gennem en anden dansker, en kvindelig arkitekt. Jeg husker ikke præcis, hvorfor snakken faldt på hende, men jeg var ny i det græske og efterlyste noget græsk litteratur, og jeg fik hende da præsenteret som "en antik, lesbisk digter, som hyldede kvindelig skønhed". Det lød lidt tungt i det i mine ører, så stor var min overraskelse, da jeg blev præsenteret for små korte strofer og enkelte linier – endda til tider blot få ord – som udgjorde et "digt", eller hvad der var tilbage af det. Ordene var fulde af billeder, smukke, levende billeder, ord som vibrerede i deres nærvær og sanselighed. Man kunne næsten smage på dem og lugte dem. Så jeg var solgt til Sappho med det samme. Jeg havde godt nok haft oldtidskundskab i gymnasiet, og stiftet bekendtskab med Homer uden at det havde gjort det store indtryk. Sappho havde jeg aldrig hørt om, men da jeg endelig gjorde, gik det ind og ramte mig på et dybere, personligt plan. Var det måske, fordi hun var kvinde og talte om følelser og skønhed – og ikke om krig og slagmark og ære - ? I hvert fald blev hun hængende i min bevidsthed.

På det tidspunkt var jeg i Grækenland for at finde inspiration i den antikke forestillingsverden. I tiden før min rejse havde jeg arbejdet med myten om Orpheus og Euridike for at illustrere og bearbejde en personlig tragedie: En nær ven af mig var pludselig død, hvordan kunne jeg håndtere sorgen? Orpheus og Euridike talte for mig at se om temaer som fysisk død og sorg, mørkevandring, vitalitet og ny livskraft, en proces, som jeg gik igennem, og som jeg meget fint fik sat ord og billeder på ved hjælp af historien om Orpheus. Den viste sig for mig med en form for arketypisk symbolik, som rakte sin hånd ned gennem tiden og gav mening til en evig aktuel problematik.

## SAPPHO OG MIG AF MILLE SØNDERGAARD

På samme måde viste Sapphos digte sig og hjalp mig på vej. Jeg levede efterfølgende tre år i Carrara i Italien og fandt der en oversættelse af Sapphos digte til italiensk. Ud fra de oversættelser blev jeg løbende inspireret til at lave billeder, små fragmenterede billeder, som efterhånden blev flere og flere. I Sapphos digte var det, som om den stemme, der talte gennem dem, kom helt tæt fra og ikke fra mere end totusinde år tilbage i tiden. Stemmen talte om begær, om ulykkelig kærlighed og jalousi. Den talte om glæden ved at få et barn, om frygten for at blive gammel. Og den malede de smukkeste billeder – af et rødt æble højt oppe i træet, som ingen kan nå, og om at ligge alene søvnløs i en månebeskinnet nat.



I 2009 var jeg i Athen igen, hvor jeg havde fået bevilliget et ophold på Det Danske Institut af en måneds varighed, denne gang med det egentlige formål at illustrere Sapphos digte. Jeg var gravid med min datter i sjette måned, og for grækerne var det årsag til almindelig opstandelse, at en gravid kvinde rejste alene rundt, og at jeg generelt bevægede mig alt for meget. Ikke desto mindre havde jeg et gæsteophold på Athens Kunstakademi på Grafisk Værksted, hvor jeg fik god inspiration og en del arbejde fra hånden.

Efterfølgende har jeg selv tænkt, at jeg udsatte mig for for meget stress; jeg gik mange kilometer hver dag igennem larm, trafikkaos og smog, og når jeg ankom til kunstakademiet, arbejdede jeg nogle dage 10 timer i træk, mange af dem stående. Generelt var der et godt indeklima med udluftning i det grafiske værksted, men når det gælder rygning har grækerne ingen regler, og de ryger som tyrkere! Så jeg blev også udsat for meget passiv rygning, slet ikke godt for det lille, ufødte barn (som heldigvis kom godt til verden tre måneder senere). Men hvorfor al det hastværk, hvorfor tog jeg den ikke mere med ro? Jeg var en vordende mor, og jeg havde travlt, for jeg vidste ikke, hvad der ventede mig. Men jeg følte, at Sappho fulgte mig dér, som en muse, og gav mig den energi, jeg skulle bruge.

Jeg tænker tilbage og bladrer igennem de gamle notesbøger fyldte med optegnelser og tanker om Sappho. Fascinationen har efterhånden varet mange år. Noget af det første er et fotografi, jeg har taget af en kær veninde i Italien. Det inspirerer mig: Et stålsat blik fra en ung kvinde, stærkt, men samtidig skinner skrøbeligheden igennem. Hun er ikke bange for at vise sig selv, hendes styrke er hendes sårbarhed. Derefter brudstykker af tekster af Gertrude Stein og Djuna Barnes, og Monique Wittigs tanker om lesbisk identitet: "...for manden har det lesbiske ingen nytteværdi i form af biologisk reproduktion..."

## SAPPHO OG MIG AF MILLE SØNDERGAARD

”...konstruktioner mellem kønnene er sociale og ideologiske...” ”...de lesbiske skaber et system af anderledes relationer og kan derfor ikke af magtens system identificeres som *kvinder*.” (Frit oversat fra italiensk – Wittig, Monique: *Il corpo lesbico, Edizione delle Donne, 1976*)

Forestillingerne om Sappho er så mange og så forskellige, at de minder om myter, og op gennem historien er hendes image forandret, alt efter moden og tidens strømninger. Især har hun spillet en rolle i kvindesagen, som et forbillede, som den første kvindelige poet og sanger, der fremførte sine egne værker, der handler om begær som en kraft, der brænder stærkt og altdominerende i mennesket.

Sappho handler for mig om frihed, ligesom hun gjorde og gør for mange andre kvinder, og hun følger mig på min vej. Senest gennem den store forandring, som det er at blive mor, og med det store spørgsmål lurende i baghovedet: Kan man bevare sin kunstneriske frihed som mor? Sappho siger til mig: Kvinder skal nyde den samme frihed som mænd. Men friheden har aldrig været den samme. Deri ligger min fascination af figuren Sappho, den stemme er hun for mig. Sappho er symbolet på en kvinde, der udtrykker sin passion og påtager sig en mission som poet. En poet, som bruger muser og udtrykker sin begejstring for den kvindelige skønhed og eros, noget som traditionelt er mandens privilegium. I mit arbejde er en bevidsthed om, at kvinden skal arbejde på at udnytte sit kunstneriske potentiale fuldt ud, og det er i den forstand et feministisk projekt. I modsætning til 70'ernes kollektivt orienterede feminisme tager mit arbejde udgangspunkt i individuelle erfaringer og et sensuelt univers. Den individuelle erfaring udtrykker sig til kollektivet i samklang med Sapphos værker, som – udover at kommunikere en følelse – vækker en allerede eksisterende samklang til live og en nydelse af skønheden, erotikken, kontemplerationen, et universelt, lyrisk og feminint univers, et samlende begreb.



Og herfra til det mere formelle kunstgreb, hvordan skal opgaven gribes an?

Da jeg var i Athen i 2009, sad jeg en dag på det flotte og nyligt åbnede Partheon Museum og tegnede – det gjorde jeg tit. Museet er utroligt smukt og gennemført i sin idé: Fra museet kan man se op på Akropolis, hvorfra skulpturerne på museet stammer. Der er masser af plads omkring dem. Omkring et skelet er påsat de fundne stykker, så de passer til en helhed, men der er en masse huller i mellem dem, nemlig alle de stykker, som mangler, som er gået til grunde af en eller anden grund. Så går man lidt på afstand og kan fornemme konturerne af et hele, **men** man må gætte sig til det der mangler.

## SAPPHO OG MIG AF MILLE SØNDERGAARD

---

Da blev det med ét klart for mig, hvordan vi bruger historien: Vi opdager små stykker, som vi bygger videre på, vi tilegner os noget ved at flette det ind i vores eget.

Blandt alle de fragmenterede, antikke kroppe så jeg en analogi til Sapphos fragmenterede ord, og den værdi, de fragmenter giver os, i form af en rigdom af associationer, som er noget, som vi ikke helt ved, hvad er, men som præsenterer os for vor egen kreativitet.

Siden Sapphos fragmenter først dukkede op i moderne tid, er de forsøgt oversat, så de fremstår "hele", dvs. ord er blevet tilføjet og meninger tillagt for oversætterens regning, så den oprindelige tekst er blevet fortolket. Anne Carson har i sin oversættelse af Sapphos fragmenter, *"If not, Winter"* fra 2002, forsøgt at råde bod på det ved så vidt muligt kun at oversætte, hvad der egentlig er fundet fra Sapphos egen hånd, og altså **formidle teksten** så fragmenteret, som den er blevet os overleveret af tidens tand (*"I like to think that the more I stand out of the way the more Sappho shows through."* (Carson, Anne: *If not, Winter – Fragments of Sappho*, Vintage Books, 2002, s: x)). Jeg synes, det er lykkes hende godt og har besluttet at bruge hendes oversættelse til engelsk til grund for min oversættelse til dansk, i det jeg understreger, at jeg formmæssigt *improviserer* over Sapphos digte, fordi mit projekt er af kunstnerisk art og ikke at skabe en perfekt oversættelse. Jeg har allieret mig med filologstuderende Lene Carlskov, som fortæller mig, hvad der egentlig står i den oprindelige græske tekst. Jeg synes, det er godt med sådan en sikkerhed, f.eks. for at få vished om, hvilke personlige pronominer, der tales om. Det kan være svært at gennemskue i den engelske oversættelse, **men** det er ret væsentligt for meningen, og jeg vil gerne have, at Sapphos mening så vidt muligt er intakt, hvorimod jeg mener, at man godt kan improvisere over formen. Ydermere kan en filolog forstå nogle billedlige metaforer i en anden historisk kontekst i forhold til vores samtidige og således åbne for andre fortolkningsmuligheder.

Jeg valgte at starte arbejdet med at oversætte digtene, fordi jeg syntes, at de oversættelser, jeg fandt på dansk, var få og mangelfulde. Meget få digte var oversat indenfor den senere tid. Det tætteste på en fuldstændig oversættelse til dansk er af Thøger Larsen fra 1926, og en decideret samlet oversættelse findes ikke, hvad der nok hænger sammen med, at Sappho ikke er så kendt i Danmark i forhold til Middelhavslandene, hvor hun nærmest er almindelig skolelærdom. Jeg arbejder på at tekst og billede skal fremstå som integrerede i hinanden – og fragmenterede i forhold til alt andet. Som et puslespil og en bricolage. Udover arbejdet med at oversætte og illustrere, arbejder jeg med at omsætte nogle digte til installationer, som man kan se, lugte, smage og høre. Jeg forventer at udgive digtene som kunstbog i 2012.

## SAPPHO OG MIG AF MILLE SØNDERGAARD

---

*Billeder og poesi-tekst i teksten er af Mille Søndergaard og stadig under bearbejdelse.*

*Mille Søndergaard er født i København i 1972, opvokset i Nordjylland og bosiddende i Italien i en årrække. Hun er uddannet fra Napoli Kunstakademi i 1999, hovedlinje i maleri, og siden blev hun uddannet på overbygning i grafik på Carrara Kunstakademi i 2007. Hun bor nu i Nr. Lyngvig, Hvide Sande, hvor hun sammen med sin mand, billedhugger Daniel Hugo Olivares, åbner Kunstklitgården KUK i juli 2012.*

Sappho var en antik digterinde, der blev født på den græske ø Lesbos omkring 630 BC og menes at være død ca. 570 BC. Hun var en kendt og beundret digter i antikken, men det meste af hendes arbejde, et ni-bindsværk, er forsvundet, og i dag kendes hun kun gennem få bevarede fragmenter.

Man ved ikke om hun selv skrev sine tekster ned, men mener, at de er blevet nedskrevet, mens hun levede, eller kort tid efter. Man mener, at hun sang sine tekster og fremførte dem, mens hun spillede på lyre.

Først omkring det 19. århundrede begyndte man – inspireret af Sappho – at bruge ordet lesbisk for at beskrive kærlighed mellem kvinder, selvom Sappho skrev om begær og kærlighed til forskellige personer og til begge køn. Ofte figurerer et "jeg", et "du", et "os", og deraf kommer det personlige præg, og læseren føler sig direkte adresseret.

Man ved ikke meget om Sapphos liv, men mener hun havde en mor og en datter, som begge hed Cleïs og tre brødre. Man mener også, hun var gift med en rig købmand, som var far til Cleïs.

Mens Sappho levede opstod der politiske uroligheder på Lesbos, da Pittacus kom til magten, og Sappho måtte flygte i eksil til Sicilien, hvor der skulle have stået en statue af hende i Syrakus.

Men hun vendte tilbage og boede det meste af sit liv på Lesbos.

*and lovely laughing – oh it  
puts the heart in my chest on wings  
for when I look at you, even a moment, no speaking  
is left in me*

Anne Carson: *If not, winter*, fragments of Sappho





## ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA —EN EMIGRANTS SUCCESHISTORIE AF NIELS BARGFELDT

---

En byggeindskrift blev i 1899 fundet i Østrig ca. 50 km øst for Wien. Indskriften blev fundet genbrugt i en senere fase af legionsfæstningen i Carnuntum, men den kom oprindeligt fra et amfiteater. Den er vidne om en syrer, som dukker op langt hjemme fra.

C(aius) Domitius Zmaragdus  
domo Antiochia dec(urio)  
municipi Ael(i) Carnunti  
[a]mphitheatrum impens[a]  
[sua] solo public fec(it)

*Caius Domitius Zmaragdus fra Antiochia, decurio i municipium Aelium Carnuntum, fik bygget amfiteatret for egen regning på offentlig jord.*

Det er en vidunderlig følelse at støde på noget i én kontekst, som egentlig ikke hører hjemme der. Det rejser en hel række spørgsmål, og pludselig ser vi for os et væld af mulige årsager af mere eller mindre fantasifuld karakter. Tænk på alle de forskellige veje, som leder fra A til Z. Når objektet uden for sin oprindelige kontekst viser sig at være en person, får den omstændighed, at vedkommende dukker op langt fra sin hjemmestavn, os til ufrivilligt at fantasere og føle en almengyldig menneskelig samhørighed med fortiden. Forholdet tvinger videnskaben til at gætte – kvalificerede gæt selvsagt. I 2. årh. e.v.t. rejste denne Zmaragdus fra sin hjemby i Syrien til Carnuntum, den daværende hovedstad i provinsen Pannonia superior. Her er brudstykker af en emigrants succeshistorie:

### Grænsemetropolen Carnuntum

Carnuntum var i anden halvdel af 2. årh. et mulighedernes centrum. Siden claudisk tid havde stedet huset en legionsfæstning, hvor indledningsvis legio XV Apollinaris og senere legio XIII Gemini var stationeret (Gugl 2006: 221). Omkring selve garnisonen skød en såkaldt *canabae*-bosættelse op, og denne strakte sig over et større areal langs fæstningens udfaldsveje. Samtidig anlagdes en civilby lidt mere end 2 km vest for fæstningen og mellem de to et mindre kastel for en rytterenhed (fig. 1). Tilstedeværelsen af de mange soldater sendte en lind strøm af penge ind i det til en start mindre civile samfund, som hurtigt voksede til en anseelig størrelse. På trods af den romerske hærers selvtilstrækkelighed etableredes gensidige afhængighedsforhold mellem soldaterne og de civile, og en lang række soldater stiftede familier, som bosatte sig i

# ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA

AF NIELS BARGFELDT

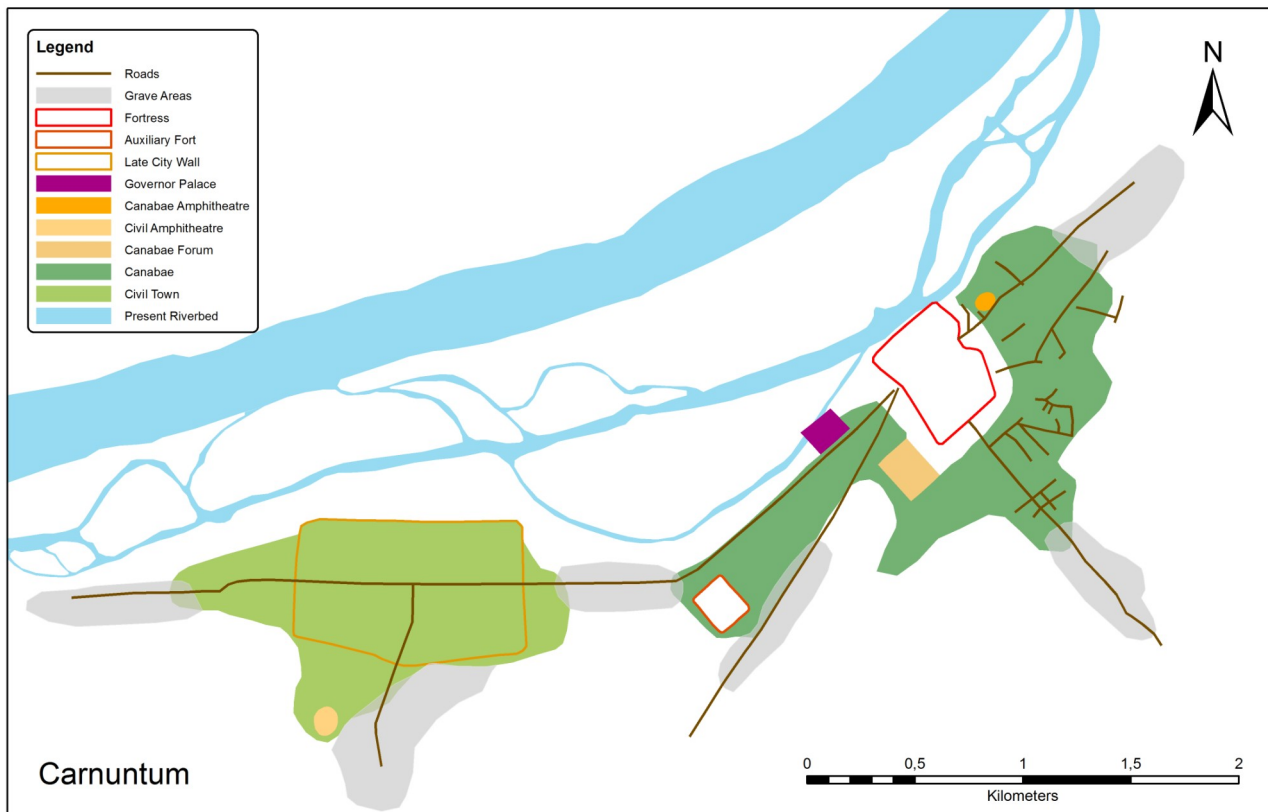


Fig. 1: Kort over legionslejren, *canabae*en og civilbyen i Carnuntum. Kort: Niels Bargfeldt.

*canabae* og den nærliggende civilby. Stedet blev ved opdelingen af Pannonia under Trajan (98-117) statholdersæde og dermed administrativt centrum for provinsen Pannonia superior. Hele spektret af det romerske samfund må have været repræsenteret – lige fra statholderen i sit palads til den prostituerede og tiggeren på gaden, for slet ikke at tale om de mange forskellige kulturelle islæt, som soldaterne, handelsfolkene og de lokale udgjorde (fig. 2).



Fig. 2: I den arkæologiske park i Carnuntums civilby kan man i dag spadsere rundt i et rekonstrueret bybillede og bl.a. besøge de antikke termer.

## ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA

AF NIELS BARGFELDT

---

I løbet af Hadrians regeringstid (117 -138) fik stedet tildelt *municipium*-status, og senere igen blev det belønnet under Septimius Severus (193 – 211) med *colonia*-rang. Severus var blevet udråbt til kejser i netop Carnuntum, mens han var statholder. Inden denne sidste begivenhed havde Carnuntum allerede huset de absolut fineste folk i imperiet, da det var hovedkvarter og residens for Marcus Aurelius under kejserens personlige engagement i markomannerkrigene. Det var omtrent i den periode, at Zmaragdus betalte for byggearbejdet i amfiteatret. Tidligere var der stor uenighed om, hvorvidt der i virkeligheden var tale om amfiteatret ved civilbyen frem for det ved legionsfæstningen pga. af udtrykket *solum publicum* (offentlig jord), da det forekom, der ikke kunne være tale om et område ejet af legionen (Jobst 1983: 101-102). Eftersom civilbyens amfiteater befinder sig mere end 3 km fra indskriftens fundsted og *canabae*s amfiteater blot et par hundrede meter væk, anses indskriften i dag for højst sandsynligt at stamme fra sidstnævnte (Ertl 2006: 315).

Amfiteatret, som lå øst for lejren, var allerede blevet opført, inden Zmaragdus kom til Carnuntum, og byggeindskriften henviser formentlig til genopførelsen i sten i anden halvdel af 2. årh. (Obermayer 1967: 70). På den nordlige side af arenaen lå logen for de lokale IIIIVIRI (byens øverste magistrater) (CIL 3, 11253), mens der overfor var endnu en loge for rigets fine folk – legionslegaten, statholderen eller ligefrem kejseren og hans familie (Obermayer 1967: 65; Kandler 1977: 663; Ertl 2006: 316).

### Samfund langt hjemmefra

Byggeriet må have kostet Zmaragdus en klækkelig formue, men fra Donau-området kender vi til flere syriere, som havde midlerne og viljen til at betale for forskønnelse af byerne. I særdeleshed var de aktive i helligdomme til Jupiter Dolichenus. Et eksempel på dette er kultbilledet fra *canabaeen* i Brigetio (i Ungarn) lidt mere end 100 km længere nede ad Donau ([Ubi Erat Lupa: 4726](#)). I dette tilfælde var dedikanten et medlem af byrådet i Zeugma. I enkelte tilfælde omtaler disse velgørere sig ligefrem som *suri negotiatores* (syriske handelsmænd) – et eksempel på dette set i Apulum i Dacia (Alba Iulia, Rumænien) ([Ubi Erat Lupa: 17510](#)). De syriske handelsfolk har da også fået en del af æren for udbredelsen af Dolichenuskulten (Nash-Williams 1952: 73). Få af de øvrige syrreres dedikationer kan imidlertid måle sig med, hvad Zmaragdus må have lagt til side for at kunne betale for amfiteatret, selv hvis han ikke var helt alene om regningen. Dertil kommer, at han levede en del tidligere end de fleste andre syriske tilflyttere, vi kender til, der primært optræder fra begyndelsen af 3. årh. I denne periode er der ligefrem tale om etablerede *cives suri* og handelssammenslutninger i det pannonske område (Lengyel & Radan 1980: 108, 166). På tilsvarende vis kender vi til handelssammenslutninger fra den vestlige del af riget i Aquincum (Budapest), hvor en *cives Agrip-*

## ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA

AF NIELS BARGFELDT

---

*pinenses Transalpini* (fra Köln) optræder flere gange ([Ubi Erat Lupa: 2828, 2872, 2967](#)) og lader til at hænges sammen med *collegium negotiatorum cisalpinorum et transalpinorum*, der er kendt fra flere lokaliteter. Sammenslutningerne må have givet folk fra de givne egne en vis ro i sindet, når de drog ud på en længere rejse. Tænk blot at skulle rejse til den anden ende af verden uden at vide, hvad der ventede dig, men hvis du, når du kom frem, kunne finde folk, som forstod din dialekt og satte pris på ristet hotdog og bacon ligesom dig, ville det straks være en anden sag. På grund af det lidt tidligere tidspunkt, hans medlemskab af den lokale *ordo* (byråd) og den overdrevne "gave" til grænsemetropolen, lader det dog til, at Zmaragdus sigtede efter noget mere end blot at blive en del af gruppen af syrere i Pannonia eller endnu en rig handelsmand.

### Et godt hoved

Zmaragdus var antageligt allerede en velhavende mand, da han ankom til Carnuntum, og det må være denne rigdom, han satte til at arbejde for sig, og som gav ham en plads som byrådsmedlem i *municipium Aelium Carnuntum*. Som udefrakommende var penge måske ikke helt nok i sig selv og for at sikre den nødvendige goodwill, var det dengang som i dag altid "på plussiden" at give folk noget de vil have – *panem et circenses* (Juvenal, Satires, X. 81) eller arbejdspladser og operahus. Zmaragdus' politiske spil bliver imidlertid først rigtigt interessant, hvis man kæder det sammen med Marcus Aurelius' ophold i grænsehovedstaden. Det er ganske tænkeligt, at han har set en ekstra gevinst i at sætte arbejdet i gang netop i denne periode - han kunne næppe tænke sig noget større til indvielse af det nye byggeri, end hvis selve kejseren kunne hende at være til stede.

Nær ved den vestlige indgang blev der ligeledes i det 19. årh. udgravet en bygning, som havde været opvarmet og udsmykket indvendig med marmor. Den bestod af en korridor på en nord-syd akse, hvortil der stødte en række rum på hver side. Længst mod syd lå to opvarmede rum fulgt af to rum, som fungerede som *praefurnia*. Derpå fulgte yderligere to rum. Endelig lå der længst mod nord et rum med en ovn i det ene hjørne (Cebcic 2004: 33, taf. 2 Gebäude 49). Bygningen anses for at være opført samtidig med amfiteatrets stenbyggefase (Kandler 1977: 665). Blandt fundene fra bygningen var et par marmorbuster – en mand og en kvinde, som desværre mangler hovederne, samt et portræthoved af en midaldrende mand med krøllet hår og fuldskæg (fig. 3 & 4). De to buster er formentlig fra starten af 3. årh., mens portrættet hører til anden halvdel af 2. årh. (Jobst 1983: 90). Udsmykningen, muligheden for opvarmning samt placeringen ved amfiteatret gør, at bygningen kan have tjent som mere intime omgivelser for banketter når der

## ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA

AF NIELS BARGFELDT

afholdtes lege i amfiteatret. Det er nærliggende at tænke sig, at portrættet forstiller en lokal rigmand og byrådsmedlem. Måske ligefrem en *everget*, som vi især kender fra den østlige del af riget, æret med et portræt, som blev opstillet af samfundet eller en lokal loge for den store tjeneste, han havde gjort Carnuntum. I udstillingen i dag i Carnuntums museum og i særudstillingskataloger optræder hovedet imidlertid også som muligvis værende netop Zmaragdus (Humer & Kremer 2011: 290, nr. 399). Dette er selvsagt spekulativt.



Fig. 3: Det såkaldte Zmaragdus-hoved. Foto venligst stillet til rådighed af *Government of the State of Lower Austria – Archaeological Park Carnuntum*, Bad Deutsch-Altenburg. Foto: N. Gail.



Fig. 4: 3D-model, såkaldt sfm (structure from motion), af "Zmaragdus" ansigt. Klik på billedet og få mulighed for at rotere og zoome ind. Foto og model: Niels Bargfeldt.

### En besnærende fortælling

I sagens natur er der stor usikkerhed forbundet med alle konklusioner, vi kan drage angående Zmaragdus' liv og levned. Ét er følgeslutningerne, som kan drages ud fra de ydre omstændigheder, men indskriften i sig selv giver heller ingen sikre informationer. Det er muligt, at Zmaragdus kun betalte en lille del af byggeprojektet, der kan være tale om det andet amfiteater, den egentlige betydning af *solum publicum* er

## ZMARAGDUS FRA ANTIOCHIA

AF NIELS BARGFELDT

---

usikker, og selv om han er medlem af det lokale byråd, kan der blot have været tale om en æresbevisning. For så vidt kan han have befundet sig i Carnuntum i kun en ganske kort periode.

Det faktum at Zmaragdus kom fra et andet sted, og at han betalte en større formue til sit nye hjem pirrer kun yderligere vores interesse. Jeg for min part forestiller mig gerne den nytilkomne handelsmand fra Syrien slå sig ned i Carnuntum, skabe sig en tilværelse og blive en del af byrådet. Under en roligere periode i markomannerkrigen kunne han ved indvielsen af sit amfiteater sidde i "borgmesterlogen" over for selve Marcus Aurelius, hvorefter han kunne høste ros fra kejseren selv. Det er besnærende at forestille sig, at den mand, som modtog kejserens ros, var i skikkelse af det omtalte portræt.

### Bibliografi

- Cencic, J. 2004. Römische Wohnbauten in Carnuntum. *CarnuntumJb 2003*. s. 9-116.
- Ertl, R. F. et al (red.) 2006. *Carnuntum. Metropole am Rande des römischen Imperiums*. Bad Deutsch-Altenburg.
- Gugl, C. 2006. Die Anfänge des Carnuntiner Legionslagers, i Humer, F. (red.) *Legionsadler und Druidenstab. Vom Legionslager zur Donaumetropole*. St. Pölten. s. 220-228.
- Humer, F. & Kremer, G. (red.) 2011. *Götterbilder – Menschenbilder. Religion und kult in Carnuntum*. Wien.
- Jobst, W. 1983. *Provinzhauptstadt Carnuntum. Österreichs größte archäologische Landschaft*. Wien.
- Lengyel, A. & Radan, G. T. B. (red.) 1980. *The Archaeology of Roman Pannonia*. Kentucky & Budapest.
- Nash-Williams, V. E. 1952. Iuppiter Dolichenus. *Greece and Rome* 21.62. s. 72-77.
- Obermayer, A. 1967. *Römerstadt Carnuntum. Ruinen / Grabungen / Funde*. Wien.
- Stiglitz, H., Kandler, M. & Jobst, W. 1977. Carnuntum. *ANRW II*, bd. 6. s. 583-730.



# DEN GRÆSKE UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITETENS OPSTÅEN

---

AF MALENE HÅKONSSON & KIRSTINE PEDERSEN

## Indledning

Siden Phillip 2. af Makedonien har Grækenland været invaderet af flere forskellige nationer. Det var først efter uafhængighedskrigen i 1821-1830, at grækerne endelige var frie og herefter kunne forme deres egen nationalidentitet. De formede deres nationalidentitet ud fra deres antikke fortid, især det 5. århundrede f.v.t. Det havde konsekvenser for eftertiden, da grækerne ødelagde alt på Akropolis, som ikke var fra det 5. århundrede f.v.t. Dette har medført, at vi har mistet en hel del historisk og arkæologisk materiale fra disse perioder. Hvilken rolle spillede Europa i uafhængighedskrigen? Hvorfor gravede grækerne, som de gjorde på Akropolis? Og hvordan ser grækerne Akropolis i dag?

I denne artikel redegøres for hændelserne op til, under og efter uafhængighedskrigen. Vi vil se på, hvordan klassicismen og romantismen i Europa har påvirket krigen. Derefter vil vi analysere, hvorfor grækerne nedrev så mange bygninger på Akropolis, der var fra den tid, hvor de var undertrykte af et andet styre. Dernæst vil vi se på, hvilke påvirkninger udgravningerne og rekonstruktionsarbejdet af det 5. århundredes bygninger havde på skabelsen af den nye græske nationalidentitet og stat. Og så vil vi gennem kildekritik belyse og analysere, hvordan tilrejsende gennem tiden har set på Athens Akropolis, hvordan de nedskrevne guider og tegninger har bidraget til den almene befolknings opfattelse af Akropolis, og hvordan denne langsomt ændrede sig. Dernæst vil vi fortolke, hvilke konsekvenser grækernes nedrivnings projekt på Akropolis har fået senere hen set ud fra en arkæologisk og historisk synsvinkel. Ud fra en Coca-Cola reklame fra 1992 vil vi fortolke, hvordan både Grækenland, men også resten af verdenen i dag behandler den antikke kulturarv. Til sidst vil vi lave en perspektivering til delstat Hawaii. Befolkningen på Hawaii har ligesom Grækenland oplevet at skulle skabe deres egen nationalidentitet, dog på helt andre vilkår end grækerne.

## Optakten til den græske borgerkrig

I ca. 146 e.v.t. invaderede romerne Grækenland. På daværende tidspunkt var Grækenland under makedonsk styre, som havde regeret over grækerne siden Phillip den 2.'s tid. Derfor mente romerne, at de havde befriet dem fra det Makedonske styre, og grækerne nu var frie. Det var dog ikke helt rigtigt, da grækerne nu bare var under et andet styre, nemlig Romerriget. Denne hændelse var begyndelsen på en omformning af den græske nationalidentitet. Senere hen da kristendommen var blevet mere udbredt især i vesten, kom den også til at spille en stor rolle i Grækenland, som også blev kristent. Under den kristne periode blev hellenerne i folkesagn til en befolkning, som blev straffet af Gud med udryddelse for at have været for arrogante. På dette tidspunkt fik den græske befolkning også kristne navne og gik dermed væk fra

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

de hellenske. At være græsk refererede til noget hedensk og ikke-kristent. Det græske territorium og befolkning fik derved et nyt term Romanoi, som betegnede det kristne middelhavsområde (Friedman 1994, 118-119).

I 1400 tallet invaderede osmannerne Grækenland og reagerede over landet de næste fire århundreder. På daværende tidspunkt var den græske antikke identitet forsvundet og blevet erstattet med en anden identitet, der var stærkt bundet til kristendommen. I den osmanniske periode blev Grækenland meget opdelt i den islamiske del og den kristne del (Friedman 1994, 119).

Under renæssancen i Europa opblomstrede der en interesse for den antikke verden, da der kom meget fokus på filosofi, videnskab, frihed og demokrati, som havde rødder i antikken. Disse blev det ideologiske fundament for dannelsen af de moderne europæiske samfund. På grund af dette anså Europa antikken for grundlaget til det moderne samfund i Europa. Den europæiske opfattelse af den antikke verden kom til at påvirke Grækenland i samme retning. Europæerne anså også grækerne som værende efterfølgerne af den antikke befolkning, men også at orienten havde ødelagt grækernes antikke fortid og identitet. Dette var starten af den neo-hellenistiske nationalisme, som også spredte sig til Grækenland via rejsende, studerende, handelsfolk, osv. Der blev skabt en bevægelse, som tog udgangspunkt i den neo-hellenistiske nationalisme, hvor der især blev lagt vægt på den græske historie, sprog og folkesagn i antikken. Græske navne som f.eks. Perikles, Xenophon, Themistokles osv. begyndte også at komme igen, hvor det tidligere havde været kristne navne, grækerne blev døbt med. I løbet af 1800 tallet blev det helt normalt, at et barn fik et græsk navn og ikke et bibelsk navn. Alt dette var starten til dannelsen af den græske nationalidentitet og opgøret mod tyrkerne, som stadig havde magten over Grækenland (Friedman 1994, 118-121).

### Den græske borgerkrig

Grækerne begynder i sommeren 1820 at gøre oprør mod osmannerne. Det var på baggrund af disse oprør, at borgerkrigen i Grækenland begyndte, den krig som efter næsten et årtis kamp endelig gav Grækenland sin uafhængighed. Oprørerne i Morea startede på de rige og magtfulde øer, eks. Hydra og Spetses og steder i kontinental Grækenland, af en hemmelig revolutionær organisation, det såkaldte "society of friends". Denne bevægelse var i løbet af de tidligere 3-4 årtier blevet større og større, men i løbet af årene frem til 1820 steg dens medlemstal dramatisk. Samtidig støttede andre europæiske magtcentre også bevægelsen, Paris, Pisa, Trieste, Venedig, Wien, Budapest, Bukarest og Odessa. Disse byer gav deres støtte i form af uddannelse til de græske borgere. Der var nemlig en udbredt mening i Europa på dette tidspunkt, at osmannerne havde påduttet grækerne deres egne vaner og traditioner, samtidig med at grækerne var blevet vænnet til at blive tyranniseret af den osmanniske stat igennem alle disse år. Man måtte derfor

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

uddanne den græske befolkning til at befri sig selv for disse vaner og lære dem, hvordan man gør op med en tyranniserende stat. Det var også meget vigtigt for Europa på dette tidspunkt at lære grækerne om deres sande identitet, som jo ikke stammede fra osmannerne, men fra det klassicistiske Grækenland. Det var især den klassicistiske og romantiske bevægelse i Vest-europa, som favoriserede disse alment dannende uddannelseskrav, og gjorde næsten enerådigt kravet om et større kendskab til den klassiske kulturarv udbredt og accepteret både i resten af Europa, men også i Grækenland. Den græske befolkning fik udformet nogle klagepunkter til deres osmanniske tyranner: 1, Grækerne er en unik befolkningsgruppe, som adskiller sig fra osmannerne. 2, Grækerne er underkastet en herskende befolkningsgruppe, som undertvinger dem pligter og arbejdsopgaver. 3, Grækerne blev undertrykket af magt og havde aldrig underskrevet en traktat omkring osmannernes overherredømme over Grækenland. 4, Osmannerne var fremmede overfor de europæiske lande, de herskede over og burde dermed via magt retmæssigt forlade de europæiske lande. 5, Grækerne havde ret til at blive genforenet med den europæiske familie af nationer, som i øvrigt også skyldte Grækenland en masse i forhold til den klassicistiske kulturarv.

Der var dog også folk, der mente at det var for tidligt for Grækenland, hvis revolutionen kom på dette tidspunkt, især Ioannis Capodistria en meget anerkendt græker på dette tidspunkt. Han var konsekvent imod en revolution på dette tidspunkt. Han blev endda i 1818 tilbudt at være leder af "the society of friends" bevægelsen, men afslog. En anden stor græker Adamantios Korais var af samme mening, en revolution ville komme alt for tidligt på dette tidspunkt og ville derfor fejle.

Udover det var der også dele af den græske elite, som havde opnået så meget magt og indflydelse under det osmanniske rige, at det næsten kunne bruges som et argument for at det osmanniske rige, hvor tyrkere tyranniserede grækere, var ved at blive til et græsk/tyrkisk rige, hvor de kunne leve på lige fod med hinanden, denne udvikling ødelagde revolutionen også.

Men revolution det blev der. Revolutionen startede hos de impulsive kræfter i "the society of friends" bevægelsen, nærmere bestemt først af Alexander Ypsilantis, som var lederen af bevægelsen på dette tidspunkt og senere i Morea af andre af de lavere rangerende medlemmer af bevægelsen. Ypsilantis, som var ansat i den russiske hær, krydsede d. 24. februar fra Rusland og ind i Moldavien og udråbte den græske revolution.

Osmannerne, da de stod ansigt til ansigt med den græske revolution, valgte at konstruere deres egen virkelighed. De lod sig gennemsyre af deres enorme had og foragt overfor grækerne og lod dette influere deres fortolkning af begivenhederne. De så aldrig oprøret fra grækerne som andet end en flok banditter, som ikke opførte sig ordentligt. Selv i dag i den tyrkiske historie anses den græske revolution kun for "Morea oprøret". På baggrund af dette blev tyrkerne for evigt gjort til fjender af kristendommen og

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

Europa. Det blev også umuligt for grækerne og tyrkerne nogensinde igen at kunne enes, da grækerne ikke følte, at de nogensinde ville kunne stole på tyrkerne igen.

Personligt ønskede grækerne mest deres frihed og uafhængighed, men også at blive optaget i den europæiske familie af nationer, fordi den vestlige civilisation havde sikret frihed, frugtbarhed og ære til deres folk, og dette ønskede Grækenland brændende at blive en del af. Men for at dette ville kunne gå i opfyldelse for grækerne, måtte de sørge for at blive anerkendt af Vesten, især af Storbritannien, og som soldater, ikke pirater. På dette tidspunkt var der nemlig mange piratangreb i det Joniske hav, hvor især Storbritannien sejlede med fragtskibe og derfor var meget plagede af de græske pirater. Især Lord Castlereagh var meget imod samarbejdet med disse barbariske pirater og dermed også revolutionen, men så døde han. Og hans efterfølger George Canning var meget mere samarbejdsvillig overfor grækerne, og for revolutionen, da han så det som en god mulighed for bedre handelsmuligheder for Storbritannien. Det følgende år, 1824, blev der nedsat en komité i London, hvor medlemmerne bestod af den højere gruppe af samfundet. Komitéen indsamlede et stort beløb penge til den græske revolutionære bevægelse, hvilket hjalp grækerne meget, og det gav også Europa mulighed for at projektere grækernes revolution som en frihedskamp.

Under krigen slog det osmanniske rige hårdt ned på græske oprørere. Det førte til at i 1822 blev ca. 60.000 mennesker slået på øen Chios, det var næsten halvdelen af befolkningen, der døde. Dette førte igen til, at de klassicistiske og romantiske bevægelser i Europa skød det lidt ud af proportioner, og beskyldte det osmanniske rige for at forfølge den kristne befolkning. Hvilket medvirkede til at resten af Europa kom med i kampen. Europæerne blev opildnet til at gå imod det osmanniske rige. Det førte så til, at de græske helte i uafhængighedskrigen blev ligeså meget Europas helte. Europæerne mente, at grækerne skulle kæmpe for deres kulturarv, som europæerne selv følte de var en del af, og derved blev grækerne krigere for ikke kun deres frihed og uafhængighed, men også for Europa og den antikke fortid. Væk var grækernes stridige fortid med Vesten, alle de religiøse og politiske problemer, nu var der kun en ting: kampen for et Europa med vestlig filantropi, klassicisme og romantisme, og dette kunne ikke opnås uden Grækenland.

I 1825 blev Storbritannien og Rusland enige om at tilbyde hjælp til grækerne, for at afslutte krigen, da krigen havde negative følger for begge landes handelsforbindelser. I det følgende år valgte franskmændene også at gå med i krigen, da deres handel også blev negativt påvirket af stridighederne. Dette førte til en af de mest betydningsfulde begivenheder i den græske uafhængighedskrig, d. 27. oktober 1827 ved Navarino bugten var der et søslag mellem den tyrkisk/ægyptiske flåde og den forenede britisk/franske/russiske flåde. Den europæiske flåde tilintetgjorde den tyrkisk/ægyptiske flåde. Dette slag sikrede Grækenlands uafhængighed fra tyrkerne, men samtidig sikrede det også, at de europæiske stormagter stod bag den

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

græske nationalstat.

Grækerne begyndte nu og i årtierne fremefter, at forme deres egen nationalmyte, som efterkommere af det antikke folk. De udøvede deres ret til skabe en myte, men også til at skabe et kontinuerligt sprog samt kultur, selvom der i virkeligheden havde været masser af brud i form af de mange invasioner, der havde ændret på det græske samfunds kultur i løbet af århundrederne. Og det kan diskuteres, hvorvidt man kan tale om kontinuitet, men det var nu engang deres ret (Koliopoulos & Veremis 2010, 15-25).

### Genopbygningen af den græske stat efter krigens afslutning

I 1827 blev grev Capodistria valgt til at tage til Grækenland og være deres midlertidige præsident og sørge for forberedelserne til, at den første europæiske monark ville komme. Da han ankom til Grækenland i 1828, var landet meget splittet, og der var interne stridigheder. Ægypten kontrollerede stadig det meste af Morea, albanske bander strejfede rundt og plyndrede kontinental Grækenland, dem der havde magten var korrupte kaptajner, som kun sørgede for deres egen interesser. En skibsejer fra øen Hydra havde lidt store tab under krigen og forlangte, at den nye regering skulle betale ham erstatning. Alt dette samt meget mere stod Capodistria overfor at skulle løse. En anden vigtig ting, han stod overfor var at forhandle Grækenlands nye territorium med Europa. Capodistria foreslog først, at grænserne skulle gå fra bjergkæden, der adskiller Thessalien og Makedonien og den større del af Epirus. Dette accepterede de europæiske magter ikke og gav ordre til, at grænsen skulle være en linje syd for Thessalien, som løber fra Volos golfen til Arta golfen. Tyrkerne der boede i disse områder forlod dem nu, så grækerne og tyrkerne blev mere adskilte. Disse grænser som de europæiske magter havde fastlagt, var ikke de grænser, som var i det antikke Grækenland, da hverken Epirus, de Joniske øer, Thessalien, Makedonien, Trake og Lilleasiens Vestkyst var inkluderet i det nye Grækenlands grænser. På grund af det var der ca. 2 millioner grækere, der boede uden for den nye græske stats grænser. Et af de mål de europæiske magter havde med den græske nationalstat var at oplyse og befri østen fra tyranniske magter. De ønskede også, at genskabe Hellas, som det var på dets højdepunkt i antikken. Capodistria havde derimod ingen visioner om at genskabe det antikke Grækenland eller at destruere tyrkernes magt. Han accepterede, hvad de europæiske magter kunne tilbyde Grækenland i form af land og finansiel hjælp og håbede på, at den europæiske monark, der ville komme til Grækenland, havde bedre mulighed for at forhandle med de europæiske magter. Capodistria havde større problemer at se til. Grækenlands økonomi var fuldstændig i ruiner. En af hans største prioriteter var at få Grækenlands indtægter til at stige og at oprette regulære statsindtægter. Det lykkedes ham at skabe det grundlæggende for en moderne stat, som han kendte den i de europæiske lande og holde sørøveri og bander nede. Selvom han havde udrettet alt dette, var der stadig splid i Grækenland. Han blev dræbt af

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

Maniot klanen, da han var på vej til kirke en søndag i september 1831. Capodistria var en mand, som troede på, at Grækenland havde brug for et ærligt paternalistisk styre, hvilket sammen med uddannelse og distribuering af land ville befri folket fra lokale tyranner. Efter hans død var der intern strid om magt, inden en monark fra Europa kom til Grækenland. På en kongres i maj besluttede Storbritannien, Frankrig, Rusland og Bayern at sende en monark til Grækenland, dette var Otto af Bayern, som var af kongelig slægt. Da de sendte ham til Grækenland var det også med forsikring om hjælp fra de europæiske magter (Koliopoulos & Veremis 2010, 25-27).

I 1833 kom prins Otto af Bayern til Nauplion, som havde fungeret som den græske hovedstad under krigen. Her blev han mødt af en stor menneskemængde, som hyldede ham. Han var mindreårig, så indtil 1837 var der en 3 mænds regering, som styrede landet for ham, inden han blev myndig (Koliopoulos & Veremis 2010, 28). Det varede ikke længe inden kong Otto så det virkelige Grækenland, som var stærkt præget af 12 års krig, landet og dets økonomi lå i ruiner. Størstedelen af befolkningen boede i smadrede hjem, deres vingårde var brændt ned til grunden og landskabet var lige så slemt ødelagt. Afgrøder var blevet brændt af under krigen, det var skove også for at sikre, at fjenden ikke kunne gemme sig, og større og mindre byer var også meget ødelagte. En amerikaner Nathaniel P. Wells rejste til Grækenland og skrev om de ting, han oplevede på sin rejse. Han kom til Athen i 1832, hvor byen efter flere angreb både fra tyrkerne og grækerne var i ruiner, og dets gader var næsten ubefolket, ligesom det var tilfældet i mange andre byer. Wells skriver således om Athen:

*"It is a large village, of originally mean houses, pulled down to the very cellars, and lying choked in its rubbish. A large square in ruins, after a fire in one of our cities, looks like it. It has been destroyed so often by Turks and Greeks alternately, that scarce one stone is left upon another. The inhabitants thatch over one corner of these wretched and dusty holes with maise-stocks and straw, and live there like beast"* (McGrew 1985, 3 linje 34-39).

Dette citat giver et godt billede af, hvordan Athen så ud efter uafhængighedskrigen. Wells er ikke den eneste, der rejste til det krigs prægede Grækenland og skrev om stedernes tilstand. En anden rejsende var Rufus Anderson, som tog til Peloponnes i 1829 og også skrev om hans oplevelser. Ud fra alle disse rejsende er det tydeligt at se, at hele landet var hærget efter krigen. På grund af alt dette var det svært at skaffe føde og derved også skatter til at skabe en solid græsk stat (McGrew 1985, 1-3). Otto og hans rådgivere havde en enorm opgave foran sig med at etablere det første monarki i Grækenland og etablere en stærk stat. Alt manglede på dette tidspunkt især ordentlige boliger, mad, dyr og frø til at få kornbestanden

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET

AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

i gang igen. De havde også svært ved at optage lån, da renterne var for høje til, at de havde råd til det. De havde også problemer med handel, da de under tyrkisk regering ikke havde haft nogle egentlige veje, var det også efter krigen besværligt og dyrt at transportere ting i forhold til handel. Ved kysten var der også problemer med handel, da der var mange pirater og bander rundt omkring i Grækenland. Alt dette gjorde at en del andre landes befolkninger ikke ville risikere at blive overfaldet i Grækenland eller de omkostninger, der ville være i forbindelse med handel med grækerne, derved kunne de ikke rigtig tjene nogle penge via handel. Da byerne heller ikke handlede så meget med hinanden, var de selvforsynede, og det fik de heller ikke så meget ud af, da der var mangel på mad. Dette var endnu nogle problemer som Kong Otto og hans hjælpere stod overfor (McGrew 1985, 5-19). Da de Europæiske magter i 1832 havde valgt Otto til konge af Grækenland, valgte de samtidig også at sponsorere et lån til Grækenland, som Otto fik med sig til at genopbygge Grækenland. Dette lån var på ca. 60 millioner franc. Dette hjalp på situationen i Grækenland, men senere, i 1862, blev kong Otto dræbt ved et kup mod ham og hans regering (McGrew 1985, 96-97). Han blev efterfulgt af prins William Christian af Danmark, som senere hen blev kaldt for George den 1. Han blev ligesom Otto indsat i Grækenland af de europæiske magter (Koliopoulos & Veremis 2010, 45).

### Genopbyggelsen af Athen og arkæologiens betydning for formningen af denne

Da uafhængighedskrigen var slut, blev Athen i 1833 udråbt, som den nye hovedstad for den nye græske stat. Det var arkitekterne Stamatios Kleanthes og Eduard Schaubert, som kom til Athen i 1830 og 1831, der først havde foreslået dette. Da byen på dette tidspunkt var temmelig ramponeret efter de mange års krig og angreb på byen, krævede det at den blev genopbygget. De to arkitekter besluttede derfor at op-tegne en ny byplan og topografi af byen, som skulle være grundlaget for den nye by. I denne grundplan tog de især hensyn til den antikke by og derved især også Akropolis. De vedhæftede også en skrivelse, hvor de frarådede al bebyggelse på nordsiden af byen for ikke at ødelægge de gamle bydele, og samtidig hvor de mente, at de bedste steder for udgravninger var. De skriver blandt andet således:

*“Finally, an additional advantage of the shift of the city to the north is the fact that the ancient city of Theus and Hadrian will remain uninhabited, and thus it will be possible to excavate there. Even if the present condition of Greece does not permit such a thing, later generations would surely condemn us if we had not foreseen it. We would wish especially that the north slope of the Acropolis with its sanctuaries should be freed of the accumulated earth which piled up there during the past centuries”* (Travlos 1981, 393 linje 18-23).

Dette citat viser især, hvor meget de gik op i at sikre, at den antikke bydel ikke blev ødelagt mere end den

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

allerede var og bevare det antikke område såvel også som at fjerne jord fra nordsiden, der havde samlet sig oven på de antikke helligdomme og derved bevare dette stykke bedst muligt. Resten af deres byggeplan viser også, hvor meget de gik op i, at der ikke måtte bygges noget oven på den antikke bydel. Denne holdning afspejler også nationalstemningen og æren over grækernes antikke storhedstid, som de gerne ville have gravet frem fra ruinerne og genskabe den periode i tiden, da de var frie, ligesom de var nu igen efter tyrkernes nederlag.

Stamatios Kleanthes' og Eduard Schauberts byplan blev senere hen udsat, da staten ikke havde råd til at finansiere det kæmpe projekt. Arkitekten Klenze tegnede en ny byplan, som blev godkendt i 1834 og sat i gang. Denne nye byplan havde en del ligheder med Stamatios Kleanthes' og Eduard Schauberts byplan, da denne også tog meget hensyn til den antikke bydel. Den blev ikke helt overholdt, da der kom folkevandring til Athen og en del af militæret også kom dertil, så der var mangel på huse og plads. Derfor byggede de på nordsiden, som arkitekterne ellers havde frarådet, da de mente, at der var nogle fundamenter fra antikken på disse steder. Senere hen river de også nogle af de huse ned på nord skåningen af Akropolis for at foretage udgravninger der i stedet (Travlos 1981, 393-395). Dette viser igen, hvor vigtigt det er for grækerne at foretage arkæologiske udgravninger, der kunne belyse og fremvise deres storslåede fortid.

I 1833 efter at de sidste tyrkere havde forladt Athen, startede grækerne et stort projekt, hvor de rev alle de tyrkiske huse ned især dem på Akropolis. De rev også de fleste huse fra middelalderen ned og alle andre huse, som skyggede for de antikke monumenter på Akropolis. Ud over det rev de også alle de fæstninger ned, som var blevet opsat enten i middelalderen eller under tyrkerne. Ud over alt dette ødelagde de også alle monumenter, som var blevet opført under den lange tids periode, hvor de havde været besat af forskellige andre stormagter. Disse monumenter indbefatter f.eks. det frankiske tårn fig.1 som er blevet

opkaldt efter den periode det blev bygget i, nemlig den frankiske florentinske periode ca. 1204-1450. Et andet eksempel på en bygning, som blev revet ned, var den



Fig.1 Det frankiske tårn

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

moské, som var blevet bygget inde i Parthenon, fig.2. Der var også mange andre ting, de rev ned i denne tid (Hurwit 1999, 291-298). Grundlaget for dette kan være flere forskellige ting, men især to af dem skiller sig ud. En grund var, at grækerne havde været besat lige siden romerne kom og indtil uafhængighedskri-



Fig.2 Moské i Parthenon

gen sluttede i ca. 1832. Derved ønskede grækerne formentlig at rive alt ned, der mindede dem om den lange periode, hvor de delvist var blevet undertrykte. En anden grund var også, at de på denne tid havde fået en anden nationalidentitet, som opstod tidligere og voksede sig større og større især med opbakning af klassicisme og romantisme, som opstod i Europa, og som var bygget på den antikke verden, hvilket især inkluderede Grækenland. Disse bevægelser opildnede grækerne til at lægge fokus på deres fortid især den klassiske periode, hvor de var i deres storhedstid. Det var til dels et forsøg på fra grækernes side, at glemme deres nutid, hvor landet lå i ruiner og se tilbage på en storhedstid i stedet. På baggrund af dette blev der fra statens side af også gjort en hel del for både at udgrave ting fra antikken og for at restaurere de antikke monumenter som f.eks. Parthenon, Erectheion og Propylæerne.

I de første 50 år af denne periode med nedrivninger, restaureringer og udgravninger var det udført meget usystematisk, og de blev også meget dårligt dokumenteret, hvis der overhovedet var nogen dokumentation. De fjernede også alle de modifikationer, som var blevet foretaget på f.eks. Parthenon, Erectheion og Propylæerne under besættelsen. I de senere år, 1850 – 1885, var der også stor aktivitet på Akropolis, hvor der var mange store udgravninger, men de var stadig usystematiske og dårlig dokumenteret. Det var først i perioden 1885 – 1890, at der var lidt mere systematiske udgravninger. Ved hjælp af de to tyske arkitekter W. Dörpfeld og G. Kawerau blev hele Akropolis systematisk undersøgt helt ned til dets fundamenter, men det var stadig dårligt dokumenteret. Under denne udgravning fandt de blandt andet en hel del korai fra tiden før 490 f.v.t. Efter hele dette projekt var overstået, var der intet andet tilbage på Akropolis end de monumenter fra klassisk tid, hvilket var Parthenon, Erectheion, Propylæerne og Nike templet. Nike temp-

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

let havde de fundet i 1835 inkorporeret i en tyrkisk våbenbase, og senere foretog de en meget dårlig og upræcis genopbygning af templet. Der blev især lagt vægt på disse monumenter i restaurationsarbejdet. En civilingeniør Nikolas Balanos stod for dette projekt. Han er mest kendt for at opsætte tusinder af jernklemmer og nåle, som skulle holde marmorblokkene på plads. Desværre har jernklemmerne fået blokkene, som de skulle holde på plads, til at sprække og gå i stykker i stedet. Restaurationsarbejdet har fortsat ned til i dag, da jordskælv og luftforureningen har ført til at flere arkæologiske genstande på Akropolis er blevet beskadiget. Dette er også en grund til, at alle skulpturerne den dag i dag er på museet og ikke på Akropolis (Hurwit 1999, 299-301).

Det Akropolis vi ser i dag, er ikke den samme, som var i antikken. Akropolis, som den ser ud i dag, er det 19. århundredes ide om, hvordan Akropolis var i antikken. Så det er det billede vi ser i dag. I det 19. århundrede ønskede de at genoprette den *"Classical purity"*. Dette var umuligt til at starte med, da lederne fra 19. århundrede havde en meget mere idyllisk opfattelse af det antikke Grækenland, der aldrig havde eksisteret. Så fra starten var det klart, at Akropolis ikke ville se ud som den antikke Akropolis (Hurwit 1999, 301-302). Denne idylliske opfattelse af det antikke Grækenland indikerer, hvor stolte de var af deres fortid, men også hvor meget klassicisme og romantisme havde påvirket deres tankegang i forhold til antikken. En anden ting er også, at de ved kun at bevare det klassiske, holdt de det helt stilrent, hvilket heller ikke var tilfældet i antikken. Den antikke Akropolis var fyldt med indskrifter, tavler, skulpturer, terrasser osv. mellem monumenter. Det er den ikke i dag, hvor der er meget bart på Akropolis i forhold til i antikken.

Denne nye Akropolis var ikke kun en tanke eller minde og fremvisning af Grækenlands storslåede fortid, men også et symbol på deres nyfundne græske frihed og derved også en del af deres politik på det tidspunkt (Hurwit 1999, 301-302).

Ud fra hele dette projekt ses det, hvor stor en indflydelse arkæologien havde for gendannelsen af det antikke Akropolis og delvist også den græske stat. Arkæologien hjalp til at finde genstande og monumenter, der beviser hvem grækerne havde været i antikken og hjælper dermed også til at skabe deres stolte nationalidentitet og nationalstat.

### Opfattelsen af de tilrejsendes tegninger og værker

I det tidligere afsnit kigget på, hvordan man brugte arkæologien til at opbygge det klassiske Akropolis, som vi kender det i dag. Men det er også vigtigt at forstå, hvordan datidens omrejsende folk opfattede Akropolis, fordi det også er en væsentlig del af baggrunden for, hvorfor de senere opbyggede Akropolis, som de gjorde. De tidlige omrejsende er de eneste, der kan give os et indblik i disse meget forskellige opfattelser.

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

Derfor vil vi nu kigge på flere af disse kilder, først Cyriacus af Ancona. Cyriacus var den første person siden antikken til at beskrive Akropolis. Han rejste rundt det meste af sit liv, og kom også til Athen i 1436 og igen i 1444. Det, der fangede hans opmærksomhed med det samme, var Parthenon, og han skriver i sine kommentarer en beskrivelse af Parthenon (McNeal 1991, 51):

*"...& quod magis adnotari placuit, extat in summa Ciuitatis arce ingens, & mirabile Palladis Diuae mamorem Templum, Dium quippe opus Phidiae. LVIII. sublime columnis magnitudinis p. 7. diametrum habens, ornatissimum vndique, nobillissimis Imaginibus in vtrisque frontibus, atque parietibus insculptis, listis, & epistylis mira fabresculptoris arte conspicitur"* (Bodnar 1960, 35, linje 23-28).

I dette citat beskriver Cyriacus hans oplevelse af Parthenon, han var meget bjergtaget af det store tempel. Han beskriver de store søjler, som han noterede der var 58 af, og som var af høj størrelsesorden ifølge ham. Han hylder også Phidias, Parthenons skaber, som den bedste. Han beskriver også hvordan templet er udsmykket med skulpturer. Men det er tydeligt for læseren af dette citat at Cyriacus er blind overfor de elementer på Akropolis, som var fra middelalderen. På det tidspunkt hvor Cyriacus var forbi Akropolis, var Parthenon blevet lavet om til en kristen kirke, men det nævner han ikke noget om. Mens Cyriacus er i Athen tegner han en tegning af Parthenon, fig.3. Visse ting ved denne tegning er korrekte såsom de doriske søjlers antal, men i entablaturet er det ikke muligt at se forskel på arkitraven, metoperne eller triglyfferne. Og især tegningen af skulpturen er meget underlig, pedimentet viser en kvindelig figur sammen med et par heste, mens alt resterende skulptur er blevet reduceret til små puttier (McNeal 1991, 52). Det er øjensynligt meget modstridende med hvad vi fra senere kilder af Parthenons vestpediment ved at det forestiller. Udeblivelsen af en beskrivelse af den kristne kirke er et tydeligt udtryk for det kraftige fokus, som var på det klassicistiske og romantiske i modsætning til det middelalderlige. Cyriacus er et godt eksempel på en kilde, som kun ønsker at se, det han selv ønsker og kun ønsker at viderefortælle det, han ønsker. Cyriacus er altså en dårlig kilde



Fig.3 Cyriacus' tegning af Parthenon

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET

AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

i den forstand, at han ikke lærer folk det rigtige, og at han ønsker at føre folk bag lyset ved kun at fortælle det han selv ønsker. Men han er en god kilde i den forstand, at han fortæller os noget om, hvordan mange tilrejsende ønskede at se Athens Akropolis, og endnu vigtigere at tekster og kommentarer såsom Cyriacus' blev læst af mennesker over hele Europa, som måske ikke selv havde mulighed for at tage til Athen, og vi kan bedre forstå, hvordan hele Europa kunne være blevet opslugt af en tanke om et høj klassisk Akropolis på denne måde.

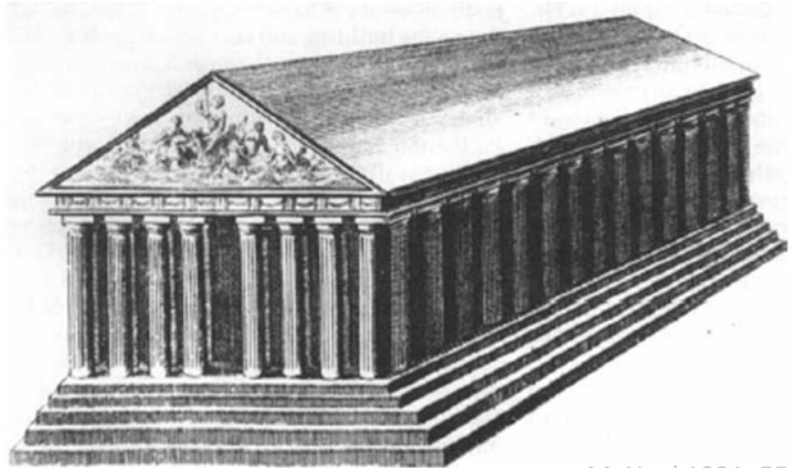
Nedenfor er der endnu citat fra Cyriacus' anden rejse til Athen. Det er et uddrag fra et brev og er en mere udførlig beskrivelse af Parthenon igen, hvor han går lidt mere i dybden med beskrivelsen af skulpturen på templet, han nævner blandt andet kentaurmakien. Men det er også interessant, at ligesom i det sidste citat gør han meget ud af at hylde de gamle grækere, selvfølgelig Phidias igen, men også Aristoteles, Alexander og Plinius, det vidner igen om et ønske om at se den storslåede fortid i ruinerne.

*“Sed potissimum eadem ipsa in praeclara Arce iterum revisere, ac omni ex parte diligentius vestigare maueram nobilissimam illam divae Palladis Aedem, quam solido & expolito Marmore, Phidiae mirificum opus extitisse, Aristoteles ad Alexandrum Regem, Pliniusque noster, & alii plerique nobiles testantur Auctores. - Exstat vero nostram ad diem eximium illud, & mirabile Templum, Octo & L. sublimis Columnis, XII. scilicet ab utroque fronte, VI. videlicet in medio duplici ordine, & extra parietes in lateribus, ab utraque parte XVII. numero, quaelibet magnitudine diametri p. V. & inter ipsas hinc inde pro lateribus Col[umnas] & praeclari parietes deambulatoria VIII. pedum amplitudine constant: habent & Columnae desuper Epistilia longitudine p. VIII. cum dimidio, altitudine vero IIII. in quibus Thessalica Centaurorum et Laphitarum pugnae mirifice consculptae videntur, & in summis parietum listis duorum fere cubitum a Cacumine discretas, Athenarum Periclis tempore victorias Artifex ille peregre fabrefecerat, pene decennis Pueri staturae. In frontibus vero tota re velaminis demensione [sic] magnis colosseisve simulachris Hominum & Equorum tam ingentis Delubri ornamenta, atque decora alta videntur. Cuiusce magnificentissimi Operis figuram hisce nostris & hac tempestate per Graeciam Commentariis, quod licuit reponendam curavimus”* (Bodnar 1960, 52 linje 17 - 53 linje 8)

Men Cyriacus er kun en ud af mange som kommer til Athen, til Akropolis, blot for at se bort fra de ikke klassicistiske elementer. Et eksempel på en lignende kilde er Jacob Spon, som rejste til Athen i 1676, han rejste sammen med sin ven Wheler. Han tegnede også en tegning af Parthenon fig.4. Hans Parthenon var måske nok bedre proportioneret end Cyriacus', men han havde det forkerte antal søjler med. Udover det kan man heller ikke vide, fra hvilken side han har tegnet Parthenon, fordi pedimentets motiv har intet som

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

helst med de rigtige pedimenter at gøre. Spons pediment viser søuhyrer, der bolttrer sig, så det er tydeligt, at han selv har fundet på (McNeal 1991, 55). Ligesom hos Cyriacus ser vi, at Spon forsøger at formidle til folk, hvad han selv ønsker at se, modsat hvordan tingene i virkeligheden har set ud. Han ønsker heller ikke at lade folk vide, at Parthenon er en ruin, det fremgår overhovedet ikke af hans tegning at der skulle være overgået templet noget som helst. Det er 100% intakt og det samme er skulpturprogrammet også. Det eneste sted, hvor disse to mænd adskiller sig lidt fra hinanden, er med hensyn til, hvad de hver ud af deres frie fantasi har valgt at placere i pedimentet. Cyriacus har som nævnt tidligere en kvindefigur sammen med et par heste og så puttier for resten, mens Spon har søuhyrer. Det viser en forskel i og med at Cyriacus' baggrund for ikke at vise Akropolis' virkelige stand måske lå i hans renæssance



McNeal 1991: 55

Fig.4 Spons tegning af Parthenon

opdragelse og hans loyalitet overfor denne, da hans pediment er meget inspireret af renæssancen. Hvor imod Spons pediment ca. 200 år efter er mere klassicistisk, godt nok er det monstre han har fyldt i, men i Antikken brugte man tit forskellige monstre eller væsner i pedimenterne. Måske er Jacob Spon mere inspireret af den voksende europæiske interesse i at se tilbage mod Antikken, hvordan kunne pedimentet rent faktisk have set ud dengang i det 5. århundrede f.v.t. Så det er umiddelbart kun deres perioder, der adskiller disse kilder, grundlæggende vil de det samme.

Til sidst vil vi kigge på en tredje kilde, som er endnu senere i tid end de to andre, og som også har valgt at gribe tingene lidt anderledes an. Stuart og Revett ankom til Athen i 1750-51. De foresatte i samme tradition, som de tidligere tilrejsende, og de fik senere også udgivet deres værker. Men deres metoder var lidt anderledes end de tidligere. På dette tidspunkt var der en gigantisk efterspørgsel på græsk arkitektur og relikvier fra det antikke Grækenland, et eks. på dette kunne være Lord Elgin, der næsten samtidig hentede skulpturer fra Parthenon hjem til England. Stuart og Revett ønskede at bidrage til denne efterspørgsel, dog ikke ved at tage ting fra Grækenland, men ved at dokumentere, og de var væsentlig mere nøjagtige end mange af de tidligere. De opmålte alting og tegnede det derefter, dermed blev deres værker til en korrektion af mange af de tidligere værker. En anden ting, der adskilte dem meget fra de tidligere, var at de tegnede tingenes virkelige stand. De lagde ikke skjul på at nogle af bygningerne var i dårlig stand. Deres

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

tegning af Parthenon, fig.5 viste også hvordan den tyrkiske moske lå inde i midten af templet, og rundt omkring på Akropolis var der boliger med små haver til tyrkerne, ikke et tomt Akropolis som det før var blevet gengivet (McNeal 1991, 57-58). Hvis man kigger på Stuart og Revett, som kilder er de væsentlig



Fig. 5 Stuart og Revetts tegning af Parthenon og Moské

bedre end Cyriacus og Spon, der er mere sandhed i deres materiale, og man bliver langt bedre oplyst af dem, end man gjorde af de to andre. Men vil denne kilde det samme, som de to andre så? Umiddelbart ville man nok sige nej, men igen skal man kigge på perioden. Vi nærmer os mere og mere tiden, hvor de begyndte at genopbygge Akropolis fra de ruiner, der var efterladt efter de kristne og tyrkerne. Så man skal måske også tænke på, at Stuart og Revett måske har ønsket, at de engang så storslåede bygninger på Akropolis, igen skulle være storslåede, og ved at vise europæerne deres nuværende stand, fik de oplyst folk, om hvad der måtte gøres, restauration. Så de to første kilder valgte at se et storslået Akropolis og fortalte dette videre til andre, mens den sidste kilde også ønskede at se et storslået Akropolis, men ikke kunne og valgte derfor at gøre noget ved det.

### Konsekvenser af nedrivnings- og restaureringsprojektet på Akropolis for eftertiden

Da grækerne i 1833 påbegyndte deres nedrivnings og restaureringsprojekt på Akropolis, tænkte de formentlig ikke på, hvilke konsekvenser deres handlinger ville have for eftertiden. Grækerne ønskede at fjerne alt, der var fra efter den klassiske tid i antikken, og derved vise deres forfædres storhedstid. Dette har fået konsekvenser for arkæologien senere hen, ikke kun for den klassiske arkæologi, men især også for middelalder og renæssance arkæologien. Grækernes optagelse af den klassiske tid er gået ud over andre historiske perioder på Athens Akropolis.

Allerede under de tidlige nedrivninger var der protester både fra indbyggerne i Grækenland og i andre lande. Disse protester voksede desto flere ting der blev ødelagt på Akropolis. Protesterne blev især

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

højlydte, da grækerne i 1875 rev det frankiske tårn ned. Det frankiske tårn var blevet opsat mellem 1204-1450 e.v. t. og var blevet en velkendt landmarkør og derfor rystede det mange i Europa, at det blev revet ned. En engelsk historiker E. A. Freeman var en af dem, som protesterede højlydt og skrev en artikel om det til *Saturday Review* den 21. juli 1877 (Beard 2004, 108-109). Han skrev således:

*"It is but a narrow view of the Akropolis of Athens to look on it simply as the place where the great works of the age of Perikles may be seen as models in a museum .... Only yesterday the tower of the Dukes of Athens was standing .... But the tower was late; it was barbarous .... We can conceive nothing more paltry, nothing more narrow, nothing more opposed to the true spirit of scholarship, than these attempts to wipe out the history of any age .... At all events, let not men calling themselves scholars lend themselves to such deeds of wanton destruction."* (Beard 2004, 109 linje 10-20)

Dette citat viser tydeligt hans utilfredshed med hændelserne i Athen især nedrivningen af det frankiske tårn. Han skriver blandt andet også, at han synes, at grækerne og deres arkæologer er snæversynede, da de kun ønsker, at genstande fra den klassiske tid i antikken skulle være synlige på Athens Akropolis.

Freeman var ikke den eneste, der protesterede over grækernes projekt, men det stoppede ikke grækerne, de fortsatte med nedrivningerne. Grækerne, der støttede fortsættelser af nedrivningerne, forsvarede det med, at de ville fjerne alt fra den mørke tid, hvor barbarerne havde magten over dem. Disse barbarer var især tyrkerne. Andre græske arkæologer forsvarede nedrivningen af frankiske tårn med, at de mente, der ville være skulptur fra det 5. århundrede f.v.t., der var blevet genanvendt som bygge materiale til tårnet og andre bygninger. Der blev dog ikke fundet noget som helst fra det 5. århundrede f.v.t., som var blevet genanvendt, ikke engang sten med indskrifter. Dette mildnede ikke ligefrem protesterne, men de græske arkæologer og politikere ændrede ikke på deres plan om at rense Athens Akropolis for alt, hvad barbarerne havde efterladt sig. Dette indbefattede også, at de fjernede meget fra den romerske og byzantinske periode. Dette har senere hen fået konsekvenser for klassisk arkæologi. I 1890 annoncerede den daværende direktør for udgravningerne på Akropolis at (Beard 2004,102-109) *"Greece had delivered the Acropolis back to the civilised world, cleansed of all barbaric additions, a noble monument to the Greek genius."* (Beard 2004, 102 linje 12-14)

Dette citat viser, hvor stolte de var af deres projekt, og hvad de havde opnået. Grækerne mente, at de havde slettet alle spor fra barbarerne og tænkte ikke på konsekvenserne af deres arbejde. Deres ønske om at fjerne alt fra den tid, hvor de var underkastet et andet styre, gav dem på sin vis skyklapper på i forhold til at indse, at de havde ødelagt arkæologien og historien. Senere hen har flere arkæologer og historikere

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

vist deres utilfredshed over alle disse ødelæggelser, da flere perioder i den græske historie er forsvundet. En Bysantinsk historiker har for nylig skrevet *"a visit to the Acropolis today is rather like being taken on a tour around Westminster Abbey, blindfold to everything but the work of Edward the Confessor."* (Beard 2004, 109 linje 28-31) Dette citat viser utilfredsheden med, at den græske stat har fjernet alt, hvad der var efter det 5. århundrede, men også at man har brug for alle perioderne for at skabe den græske historie. Man kan ikke bare tage en periode, og så glemme og gemme alt det andet væk, da det hele har været med til at skabe den græske nationalstat. Ved fjernelsen af alle de byzantinske, middelalderlige og renæssancebygninger mistede grækerne en del af deres egen historie, samt forskningen indenfor disse felter er næsten umulig på Akropolis, da næsten alt er væk. Det eneste forskerne har tilbage fra disse perioder er få tegninger, som de tilrejsende tegnede, når de besøgte Akropolis i især renæssancen.

Det er ikke kun nedrivningerne, der har ødelagt en hel del arkæologisk og historisk materiale. Grækerne igangsatte også flere store restaurerings projekter af de antikke bygninger som især indbefattede Parthenon, Erectheion og Propylærene. Men disse projekter har vist sig at ødelægge mere end de gavtede. F.eks. de rekonstruktioner grækerne udførte på f.eks. Parthenon var ikke særligt præcise.

I 1920 styrede civil ingeniøren Nikalaos Balanos rekonstruktionsarbejdet på Akropolis. Det 10 årige projekt indbefattede mange forskellige restaureringer, men en af de vigtigste var Parthenon. Balanos var desværre ikke den dygtigste til arbejdet, da han genopsatte det meste af en søjlerække på Parthenon, ud fra de blokke der lige så ud til at passe og var til rådighed. Han gik ikke så meget op i, om en blok var på sin retsmæssige plads. På grund af dette kom der en hel del fejl, så Parthenon endte med at se anderledes ud end det havde i antikken. Ud over det indsatte han, som nævnt tidligere, også jernnåle, som fik marmoren til at sprække. Dette samt mange andre fejl har medvirket til, at en del blev ødelagt i stedet for at blive repareret. På grund af dette blev der i 1975 etableret en ny komite, som skulle reparere og genopsætte monumenterne, specielt Parthenon. Dette arbejde går meget langsomt, da konservatorerne er så forsigtige som muligt og den græske stat også har spurgt mange eksperter i verden til råds om genopsættelsen af Parthenon. Og for første gang i Akropolis' historie tager konservatorerne, arkæologerne og politikerne hensyn til templets historie både som kristen kirke, moske, ruin altså hele vejen op til i dag. Der er ikke særlig meget som kan reddes, men det der kan, som f.eks. mærker fra venetianske kanonkugler og graffiti fra middelalderen får lige så meget opmærksomhed, som ting fra det 5. århundrede f.v.t (Beard 2004, 111-114). Grunden til dette kan muligvis være, at den græske stat har lært af deres fejl og har taget den kritik til sig som mange arkæologer, historiker osv. har kommet med lige siden de startede projektet i 1833. Der har været meget utilfredshed med den græske stats nedrivninger, da der samtidig forsvandt meget arkæologisk og historisk materiale. Indenfor den klassiske arkæologi er gået en del kontekst tabt, da der var meget dårlig

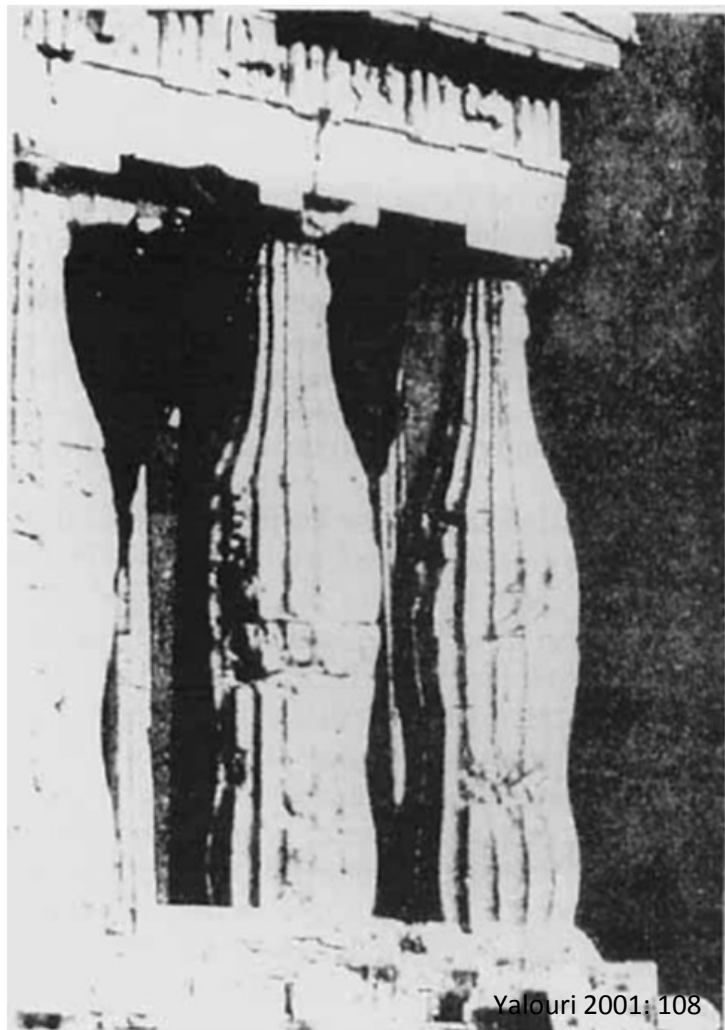
## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

dokumentation under de tidlige udgravninger. Der er også gået en masse tabt fra tiden efter det 5. århundrede f.v.t. og især fra tiden under romerne. Middelalder og renæssancen arkæologien og historien fra disse perioder er formentlig det, der har lidt mest skade, da næsten det hele fra disse perioder inklusiv en stor del af vigtige bygninger er blevet fjernet fra Akropolis. Dette medvirker til, at der er nogle store huller fra disse perioder, som aldrig kan blive fyldt ud.

### Den græske kulturarv i dag

Siden uafhængighedskrigen har grækerne udviklet sig til at være meget beskyttende overfor deres antikke kulturarv, og nu fortolkes hvordan de tidlige udgravninger på Akropolis og skabelsen af den græske nationalidentitet, har haft konsekvenser for hvordan grækerne behandler deres kulturarv i dag.

I 1992 lancerede Coca-Cola en reklame, hvor de havde udskiftet søjlerne på Parthenon med Coca-Cola flasker fig.6. Dette skabte stort påstyr i verden, især i Grækenland. En del af grækerne var meget forargede over reklamen, da de mente at Coca-Cola udnyttede deres antikke arv til et kommercielt formål kun for at tjene penge. Grækerne var især sure over, at i reklamen bliver Parthenon sat op som noget sekundært i forhold til cola flaskerne, for grækerne ville Parthenon altid forekomme at være noget primært aldrig noget sekundært. Ydermere så forstærkede reklamen, det faktum at amerikanerne allerede havde vundet over grækerne i forbindelse med kampen om de Olympiske Lege i 1996, som endte med at blive i Atlanta. For grækerne var de Olympiske lege også en del af deres kulturarv, og de ville gerne have haft muligheden for at afholde legene ved 100 året for de moderne Olympiske lege. Grækerne havde dog allerede selv benyttet deres kendte monumenter og skulpturer i deres egne reklamer, så det var måske også lidt dobbeltmoralisk (Yalouri 2001, 107-115).



Yalouri 2001: 108

Fig. 6 Coca cola reklame

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

Et interview med nogle græske elever viser blandede holdninger omkring Coca-cola reklamen:

*"Eleana: What do you think of this advertisement?"*

*Maria: On one hand, the fact that foreign people put the Parthenon in the advertisement shows that they too consider it as something important, but on the other...*

*Vassilis: It shows that Coca cola conquered Greece even more!*

*Anna: I didn't like it, because they are ridiculing the Parthenon, they present it as if it was something very simple.*

*Eleana: But we, too, use the Parthenon everywhere: if you walk around Plaka you will see 'Hotel Acropolis', 'souvlaki the Parthenon', etc.*

*Eva: Souvlaki is sacred too!*

*Andonis: Coca-Cola and Atlanta stole the Olympic Games from us!" (Yalouri 2001, 109 linje 2-13)*

Disse elever fremstiller fint de problemstillinger, der er opstået i tidens løb for nutidens grækere. Den første elev Maria føler sig egentlig lidt bæret, som græker, at en anden nation vælger noget fra deres kulturarv til at reklamere med. Det peger meget tilbage imod dengang da grækerne ønskede at blive en del af den vestlige kultur, det er de nu, og selvfølgelig bliver de smigrede af Vestens stadige interesse for deres kultur. Men en af de andre elever, Vassilis, siger meget kort og konkret, at hun føler at Coca-cola, derved amerikanerne og Vesten, har besejret Grækenland via denne reklame, det peger i den grad også tilbage mod nogle af de tidligere begivenheder. Vesten følte meget ejerskab over den græske kulturarv, og hjalp dem derfor væk fra osmannerne, som tyranniserede dem. Men nu med denne colareklame, Elgin skulpturerne som befinder sig i London og et OL, som blev afholdt i Atlanta, har Vesten så besejret for meget af Grækenland? Har de taget patent på for meget af kulturen, det foregik trods alt stadigvæk i Grækenland, og ikke i USA. Det kan godt være, at Vesten hjalp Grækenland væk fra et tyranni, men er de nu bare endt i andet? Det er en meget interessant problemstilling Vassilis' udbrud fremsætter.

### Den hawaiianske bevægelse og nationalidentitet

Nu perspektiveres skabelsen af den græske nationalidentitet til skabelsen af den hawaiianske nationalidentitet. For Hawaii vedkommende oplevede de også at blive en del af en større imperialistisk struktur, selvom det var for en væsentlig kortere periode end Grækenland. Efterfølgende en konsolidering og centralisering af magten blev de hawaiianske øer nemlig inkorporeret i Stillehavs sandeltræshandel. Dette ødelagde fuldstændig den hawaiianske økonomi, i stedet for at producere mad, hentede indbyggerne nu

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

træ i bjergene. Og dette førte i sidste ende til en økonomisk krise og en enormt høj sygdomsrate, som selvfølgelig endte med at blive en kæmpe katastrofe for det hawaiianske folk. Samtidig med det steg indflydelsen fra USA også, og de indsatte et monarki på Hawaii. På det her tidspunkt forsøgt det også at gøre Hawaii til en sukkerplantage, da det lykkedes, resulterede det i at man var nødt til at importere massive antal af asiatiske plantagearbejdere til Hawaii, som så igen resulterede i at mange hawaiianere mistede deres stemmeret. Men det førte så til at nogle bosatte amerikanere gjorde oprør, og væltede monarkiet, og startede integrationen af at de hawaiianske øer kunne blive en del af det amerikanske territorium. I perioden fra sidst i det 19. århundrede til engang i 1960'erne var det hawaiianske folk fuldstændig forsvundet fra det kulturelle verdenskort, de havde ingen nationalidentitet, men sidst i 1960'erne begyndte de så småt at komme igen. Hawaiiansk historie i det 19. århundrede var primært skabt af missionstrængende hawaiianere og hvide bosatte, ikke at almene hawaiianere selv. Meget af den hawaiianske kultur og identitet, der igennem de seneste årtier er kommet frem fokuserer meget på at distancere sig fra Vesten og mange nutidige forskere, både antropologer og arkæologer, mener at der måske ikke er nogle hawaiianere mere, fordi deres nationalidentitet er blevet skabt i tiden efter 1960'erne ) Friedman 1994, 123-125). I en sammenligning kan man sige at fysisk ligger disse to lande måske meget langt fra hinanden, og umiddelbart er det måske svært lige at se, hvordan de kan sammenlignes. Men de to folk har faktisk rigtig meget tilfælles og det er meget interessant at sammenligne de to nationer. Hos grækerne var det den græske elite, som arbejdede sig mere og mere hen ad mod Vesten, de ville så utroligt gerne optages i den europæiske familie af nationer og ønskede at adskille sig fra osmannerne. Hvor det nærmest er det modsatte, der foregik på Hawaii, den hawaiianske bevægelse ønskede at frigøre sig selv fra Vesten og forme deres egen identitet og kultur. Der er tale om to vidt forskellige måder at skabe national identitet på, men som dog begge grunder i at begge nationer på tidspunkter har været kontrolleret af større strukturer. For neo-hellenernes vedkommende, skulle de se det hos andre, de skulle opleve andres fascination af deres fortid, før de selv kunne, hvor det på Hawaii handlede om at se indad. De to måder kan sammenlignes med spejle, hvor man kigger tilbage i det ene og frem i det andet. Man kan sige for grækernes vedkommende blev deres fortid skabt af udefra kommende personer, og det har de så i dag skabt deres nationale identitet ud fra. Hvor hos hawaiianerne er der også tale om en fortid skabt af udefra kommende, men som så er blevet fornægtet, og den nationale identitet de har i dag, skabt af dem selv, bruger de til at se tilbage med og skabe en fortid, som dog aldrig har været.

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET

AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

### Konklusion

Klassicismen og romantismen, som opblomstrede i Europa, påvirkede grækerne i skabelsen af deres nationalidentitet, da det var deres antikke forfædre fra det 5. århundrede, som disse to stilarter tog udgangspunkt i. Europa opdannede grækerne til at gøre oprør mod det tyrkiske styre og finde tilbage til deres antikke rødder. Dette førte til at der opstod borgerkrig i 1821. Denne krig varede til 1830, da grækerne med de europæiske stormagter i ryggen vandt over tyrkerne. Efter krigen besluttede de europæiske stormagter at indsætte Kong Otto af Bayern, som konge af Grækenland, men han blev senere hen myrdet i 1862. Efter uafhængighedskrigen var slut påbegyndte den græske stat et kæmpe nedrivnings- og restaureringsprojekt på Akropolis. Dette medførte, at alt der var bygget efter det 5. århundrede f.v.t. blev revet ned. Ud over det restaurerede de også en del af de antikke bygninger f.eks. Parthenon, men disse restaurationer skadede mere end de gavned, bygningerne blev sat forkert op og en del sten blev ødelagt. Alt dette har fået konsekvenser senere hen. I tidens løb har en del tilreisende været forbi Athens Akropolis. Cyriacus af Ancona kom forbi Akropolis i 1400 tallet og tegnede en tegning af Parthenon, ligeledes gjorde Jacob Spon i 1600 samt Stuart og Revett i 1700 tallet. Der var dog stor forskel på disse tre tegninger. Cyriacus' var tydeligt inspireret af renæssancen, Spons tegning var lidt mere klassicistisk. Hvor at Stuart og Revetts tegning viste Parthenon, som det faktisk så ud på det tidspunkt, og denne tegning viste hele verdenen hvordan Akropolis i virkeligheden så ud, og den hjalp med til at skabe oprøret, borgerkrigen og nedrivningen af Akropolis. Da grækerne påbegyndte nedrivningsarbejdet på Akropolis, tænkte de formentlig ikke på, hvilke konsekvenser det ville få senere hen. Undervejs i deres nedrivningsprojekt var der en del protester både fra grækere og folk fra de europæiske stormagter. Især da de rev det frankiske tårn ned var der meget højlydte protester, da dette tårn var meget kendt og blevet landmarkør, men det stoppede ikke grækerne. Denne bygning samt mange andre bygninger er fuldstændig forsvundet i dag, hvilket har medført at en masse arkæologisk og historisk materiale er forsvundet, og derved er der hele perioder, der er forsvundet fra Akropolis. En Coca-Cola reklame fra 1992, som fremviser cola flasker som Parthenons søjler, førte til en del diskussion i Grækenland, hvorvidt andre nationer må bruge deres kulturarv som reklameobjekter. Tagende udgangspunkt i et interview med nogle græske elever, viser de forskellige holdninger sig, nogle er stolte af at andre nationer har en interesse i den græske kulturarv, mens andre føler, at de bare yderligere er blevet besejret og udnyttet af Vesten. På Hawaii oplevede befolkningen endelig at få muligheden for at skabe deres egen nationalidentitet i løbet af 1960'erne. Det var meget sent at opnå sådan en mulighed, og det gjorde at deres nuværende nationalidentitet peger bagud mod den fortid, som aldrig var, modsat grækerne hvis storslåede antikke fortid peger fremad mod de nuværende grækeres identitet.

## UAFHÆNGIGHEDSKRIG OG NATIONALIDENTITET AF HÅKONSSON & PEDERSEN

---

### Litteraturliste

Beard, Mary, *The Parthenon*, London, 2004.

Bodnar, Edward, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Vol. XLIII, Bruxelles-Berchem, 1960.

Friedman, Jonathan, *Cultural identity and global process*, London, 1994.

Hurwit, Jeffrey, *The Athenian Acropolis*, USA, 1999.

Koliopoulos, John og Veremis, Thanos, *Modern Greece, a history since 1821*, Oxford, 2010.

McGrew, William, *Land and Revolution in Modern Greece, 1800-1881*, USA, 1985.

McNeal, Richard A., Archaeology and the destruction of the later Athenian acropolis, *Antiquity*, bind 65, hæfte 246, s 49-63, 1991.

Travlos, John, Athens after the liberation. Planning the New City and Exploring the Old, *Hesp.*, Vol. 50, s 391-407, 1981.

Yalouri, Eleana, *The Acropolis, Global Fame, Local Claim*, Oxford, 2001.



## STRØMNINGER OG UDVIKLING I KUNST OG ÆSTETIK I MODERNITETEN –MED SÆR- LIGT HENBLIK PÅ KYKLADISKE FIGURINER

---

AF SIGURD TOFTDAHL TERKELSEN & ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

### Indledning

Som artiklens titel hentyder, vil vi gennem en idehistorisk analyse forklare de strømninger i kunsten og æstetikken, der i moderniteten resulterede i at interessen for de kykladiske figuriner steg eksplosivt, og hvorledes dette til stadighed påvirker vores forståelse af disse. Den idehistoriske redegørelse skal være fundament til fortolkning af den kunstmæssige udvikling, men når vi i titlen begrænser os til moderniteten, skylder vi en definition af netop dette tidsspand og begreb. Dette kommer sig af, at udtrykket bliver opfattet og defineret forskelligt. Moderniteten bliver i denne artikel defineret til tiden fra og med det 17. århundrede, da samfundsstrømningerne allerede på dette tidspunkt er fremadrettede; man løsriver sig fra fortiden og stræber mod forståelse inden for bl.a. astronomi og filosofi. Diskussionen og debatten om verdens natur er dynamisk og kritisk, og på baggrund af dette incitament baseres den efterfølgende tids filosofi. Det er denne fremdrift, der markerer modernitetens fødsel og allerede da er med til at forme den kunstæstetiske grobund for de følgende århundreder. Efter en kort gennemgang af figurinerne og deres historie vil vi gennemgå hvorledes den tidligere ringeagtelse af figurinerne skyldtes deres abstrakte udtryk, der ikke kunne indlemmes i tidens æstetiske regelsæt. Igennem den idehistoriske redegørelse ser vi bl.a. på det 20'ende århundredes avantgardebevægelse, der med bl.a. Pablo Picasso og Constantin Brancusi i spidsen, udbredte den abstrakte kunst og gjorde den alment accepteret. Disse to kunstnere fremstillede gennem maleri og skulptur et formsprog, der på mange punkter genoptog den kykladiske bronzealderens karakteristika, og satte således fokus på figurinerne som kunst. Vi vil se på hvorledes denne popularitet har påvirket vores forståelse af de kykladiske figuriner og det samfund de stammer fra, herunder lægges vægt på gravrøverierne og forfalskningerne. Vi ser også på hvordan tilskrivningen til Masters medfører en forhøjning af figurinernes værdier for museer og *Connaisseurs*.

### Læsevejledning

I den nedenstående gennemgang af æstetikens udvikling i moderniteten er der forsøgt at beskrive de centrale strømninger, der kan forklare baggrunden for de kykladiske figuriners ringeagtelse og senere deres popularitet. Det er dog svært med sikkerhed at fastslå grunden til den forandring, der har fundet sted, og dette skal mere ses som et forslag end et svar. Derfor er udvalget af filosoffer og fokusområder i lige så høj grad produkt af et subjektivt valg, som det er objekt for en omfangsmæssig begrænsning. Men udvalget afspejler de, ifølge os, vigtigste aspekter til en forklaring på udviklingen. Det er med fodfæste i denne redegørelse at den følgende perspektivering til nyere tids kunstnere og vores konklusion skal ses.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

### Kunsten og æstetikken gennem tiderne

I den følgende redegørelse for kunst i moderniteten vil vægten, som nævnt i indledningen, ligge på den stilmæssige forandring, man oplever i billed- og malerkunsten og den gradvise ændring i anskuelsen af æstetik. For at skabe et overblik over disse ændringer vil redegørelsen indeholde en hurtig og overfladisk gennemgang af tiden fra renæssancen, men naturligvis blive mere dybdegående i beskrivelsen af moderniteten. Da moderniteten er et vidt begreb, der bliver brugt i mange forskellige sammenhænge og dækker over en meget bred periode, skal det præciseres yderligere, at den specifikke periode vores udredelse vil koncentrere sig om er industrialiseringen fra omkring 1850 til gravrøverierne på Kykladerne i 1950'erne og 60'erne. Dog er hele den æstetiske udvikling fra modernitetens fødsel i det 17. århundrede og fremefter også vigtig i forståelsen af den spirende interesse for de kykladiske figurer, idet den er opstået på baggrund af adskillige strømninger over tiden. Dette vil blive diskuteret efterhånden som redegørelsen fremskrider.

Opfattelsen af hvad "det smukke" er, har altid og vil formentlig til stadighed være under forandring, men begrebet kunst har ikke altid eksisteret ligesom betegnelsen ikke altid har været dækkende over det samme:

I Renæssancen opstod interessen for antikken på ny. Dog med vigtige forskelle. Selvom man tillagde antikkens skulpturer stor kulturværdi og beundrede de hellenske, specielt de klassiske, statuers grad af naturalisme, var der i renæssancen ikke tale om en efterligning af fortiden, men en gentagelse med modifikationer. Man delte de gamle normer i opfattelsen af at topmålet for kunsten var efterligningen og den naturlige kopi, *mimesis* (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 798). Men hvor man i Antikken talte om billedhuggere som fagmænd, der bestred et håndværk, *techne*, tilføjede man i Renæssancen den kunstneriske dimension (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 565): Værket blev ikke skabt i naturens billede men i kunstnerens billede af naturen. Værket blev objektet og kunstneren subjektet.

Den antikke norm for æstetik fortsatte i det 17. århundrede, selvom der hen mod århundredeskiftet gradvist opstod et oprør mod den forestilling at antikkens kunst var indiskutabelt overlegent. En af pionererne i opgøret med antikken som den allestedsnærværende retningslinje var René Descartes (1596-1650) (Schanz, 2009, 33), som sammen med bl.a. Francis Bacon (1561-1626) og Isaac Newton (1642-1727) var med til at definere den fremherskende moderne og videnskabelige fornuft, der navngav det 17. årh. den tidlige modernitet.

En helt central rolle i strømningerne i kunsten og i definitionen af moderniteten fik astronomerne Johannes Kepler (1571-1630), Tycho Brahe (1546-1601) og Galileo Galilei (1564-1642), der præsenterede ideen

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

om det heliocentriske verdensbillede – solen som universets centrum, og ikke Jorden, som det før var antaget i det ptolemæiske verdensbillede. Dette gjorde at mennesket blev adskilt yderligere fra Gud, og at naturvidenskaben overtog opgaven at formidle forståelsen af verdens indretning, som før kun havde været opnåelig i religiøst regi (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 802). Dette havde som sagt en indvirkning på kunsten og æstetikken. De antikke normer, der alle bundede i en guddommelig orden i proportionerne, der fandtes overalt i naturen, oplevede et brud, fordi der nu var blevet foreslået en videnskabelig og empirisk baseret forklaring. Derfor fik astronomien en rolle i de æstetiske aspekter af det 17. århundrede. Mange forskellige brydninger var årsag til det paradigmeskift, der markerede modernitetens fødsel, og selvom kunsten stadig havde rod i antikken, var fundamentet blevet rystet.

I 18. århundrede oplevede man en forening af de forskellige kunstarter, og billedkunst, musik og litteratur blev indlemmet i en fælles abstraktion, hvori de hver især udfyldte deres eget aspekt. Begrebet om kunst som en samlet enhed, der betegnede forskellige grene, opstod. Netop denne forening brugte Abbé Charles Batteux (1713-1780) som udgangspunkt i sine æstetiske teorier. Med udspring i det universelle, der forbandt de forskellige kunstarter, skelnede han i kunsten mellem en indre og en ydre skønhed – den indre værende værkets sjæl og den ydre et materielt spejlbillede af naturen. Spejlbilledet eller *mimesis* var Platons begreb, som var genopstået i renæssancen, og det havde sidenhen spillet en central rolle i den æstetiske diskussion. Men det var i den gensidige afhængighed mellem det indre og det ydre og besjælingen af den indre skønhed, der karakteriserede udviklingen i det 18. århundrede. Manifestationen af begge disse former for skønhed kaldte Batteux *skøn natur* (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 997).

Batteuxs tvedeling af kunstens natur i to komplementære forhold er et eksempel på, at kunstteori allerede var markant fremskredet i løbet af modernitetens første århundrede, og at æstetikken var en omdiskuteret og dynamisk størrelse, der til stadighed er under udvikling. *Mimesis*-begrebets indflydelse i kunsten var uforlignelig med en de kykladiske figuriners abstrakte udtryk, der ikke kunne værdsættes og bruges i videreudviklingen af den kunstæstetiske tanke. Selvom europæiske rejsende således i 1771 fandt de kykladiske figuriner spændende og fascinerende, blev afbildningerne karakteriseret som *idoli* eller *idoletti*, og altså betragtet som afgudsbilleder, der ikke kunne indlemmes og finde fodfæste i den samtidige kunstæstetiske debat. Denne tilgang til de ”prehellenske” figuriner forblev uændret til midt i det 19. Århundrede (Marangou, 1990, 136).

Den kunstæstetiske debat blev i 18. århundrede udover Batteux ledet af Alexander Baumgarten (1714-1762), hvis teorier var med til at forme en æstetisk model, der karakteriserede kunsten i oplysningstiden. Teorierne opstod på basis af Descartes’ postulat i 17. århundrede, at æstetikken ikke kunne forstås med

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

fornuften og således ikke kunne indlemmes som en filosofisk disciplin. Æstetikken hører til i sansningens domæne, og kan derfor ikke nås med rationaler og deduktion, der er metoder tilhørende fornuften (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 998). Alligevel begyndte æstetikken at anses for at være fornuftsmæssigt målbar, og dette søgte Baumgarten at bevise i 18. århundrede ved at regne perceptionen for en form for erkendelse, der tillader kunsten at blive forståelig i filosofien.

Debatten affødte en æstetisk model, universalæstetikken, der inddelte et kunstværk i tre fornødenheder, som her beskrevet i *Tankens Magt*:

*"Den omfatter: 1) en empirisk komponent, der vedrører kunstens forhold til naturen (den være sig indre eller ydre) og handler om sandhed; 2) et kvalitetsprogram, der omhandler kunstens forhold til sig selv og drejer sig om skønhed; 3) et didaktisk ærinde, der drejer sig om kunstens relation til menneskene og handler om etik og moral. Eller kunsten rummer henholdsvis en imitativ væren, en æstetisk kunnen og en pragmatisk burden. Modellen genoptager dermed den æstetiske formel for det sande, det skønne og det gode fra Platons idelære."* (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1001, linje 13-21)

Denne universalmodel fremstillede en kanonisk æstetik, der udelukkede fri kunst og begrænsede et enormt felt af forskellige kunstarter i en forsnævret og ensartet optik. Kunstens komplekse udtryk blev forsimplet i en skemaform til afkrydsning! Universalæstetikken udelukkede helt og fuldstændigt åbenheden for og interessen i den kykladiske kulturs stenskulpturer.

Immanuel Kant (1714-1804) var modstander den grundlæggende holdning til at æstetikken kunne defineres efter fornuftens love. Han udgav i 1781 *Kritik der reinen Vernunft*, (Kant, 1781/1787) hvori han fastholder, at den æstetiske bedømmelse beror på smag og ikke på forståelse og fornuft (Kant, 1892, 158). Han er kompromisløs i diskussionen om hvorvidt der i det mindste findes få konceptuelle bestemmelser, der tillader generelle fornuftsmæssige bedømmelser, og fastslår således at der i den æstetiske bedømmelse altid findes en spontanitet og autonomi, dvs. en subjektiv indgangsvinkel og bedømmelsesflade (Schaeffer, 2000, 30).

I placeringen af æstetikken i sanseverdenen blev Kant inspirationskilde for de fremtidige romantikere, og dette på trods af, at han adskilte sig fra dem på et afgørende punkt: Det sublime, som værende noget sanseligt umådeligt, kunne ikke findes i kunsten (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1028); det var en oversanselig oplevelse af åndelig art, som fandtes i naturens storhed. Kants kritik var ikke rettet mod universalæstetikken som sådan, men mere på karakteren af de domme, der skabte den. Kant bifaldt det gode og det sande i skøn kunst og var derfor enig i universalæstetikken grundbegreber, men baserede dem på et grundlag skabt af sansningen og ikke fornuften (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1032). Det

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

sublime kunne ikke findes i kunsten, fordi kunsten kun var en imitation af naturen, og derfor aldrig opnåede samme storhed. Alligevel havde Kant skabt plads for romantikernes sansende kunst.

Sidst i 18. århundrede opstod et brud i hierarkiet mellem æstetikken og filosofien. Som en reaktion på den kolde rationalisme fra oplysningstiden måtte filosofien, værende den instans, der i Platons ånd skulle være det fundament ethvert samfund og dets moralske principper skulle bygges på, nu indordnes under æstetikken, der blev den nye altoverskyggende retningslinje. Rollerne var hermed vendt på hovedet, og behovet for filosofien forsvandt (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1264). Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), som var en af forgangsmændene for den fremherskende romantik, nedskrev og var antageligt også ophavsmand til den anonyme tekst *"Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*. Heri står bl.a.:

*"Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muss ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter."* (Hegel, 1971, 235, l. 14-20)

Romantikken handlede om hvilken åndsform, der burde herske – altså i hvilken optik man så på de samfundsmoralske og naturvidenskabelige udfordringer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1264). Men romantikken handlede i høj grad også om mennesket som et intuitivt, kompliceret, kreativt og følsomt væsen, der blev subjekt i naturen og fandt tilhørsforhold og identitet i historien og kulturen. Sanserne og den autonome æstetik var toneangivende, men det betød ikke et brud mellem det skønne og det sande og gode, og derfor herskede det klassiske skønhedsideal stadig. Menneskets behov for historie og kultur som identitetsskabende nødvendigheder, gav antikken en stor rolle, men hermed sagt den hellenske klassiske tids kultur og ikke den kykladiske. Således skete der ingen forandring i holdningen til den kykladiske kunst op igennem første halvdel af 19. århundrede og faktisk vedblev ringeagtelsen at herske til sent i anden halvdel af århundredet, hvor der langsomt spirede interesse (Marangou, 1990, 136). At kunstens autonomi blev anerkendt gav kunstnerne en frihed i emnevalget (der ofte faldt på landskabsmaleri), men abstrakte former og figurer blev af *mimesis*-begrebet stadig forhindret anerkendelse som kunst, idet man mente, at kunst kun gennem *mimesis* havde adgang til det sublime, som var den drivende kraft i romantikken.

Omkring midten af 19. århundrede begyndte samfundets modernisering med henblik på industrialisering og politisk revolutionære kræfter at få indflydelse på kunsten og kræve aktuelle samfundspolitiske emner

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

besvaret (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1297). Industrialiseringen medførte også en renæssance af oplysningstidens fornuftsbaserede værdier, og videnskaben fik igen en førende rolle i formningen af samfundet (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1548). Hvor æstetikken i romantikken var menneskets lærerinde, indtog rationaliteten og empirien nu igen det hverv. Romantikkens komplekse verdensbillede, helhedsforståelse af livet og menneskets åndelige aspekter, med ånden som den drivende kraft, kunne kunstneren formidle. Denne formidling blev i anden halvdel af 19. århundrede overtaget af videnskabsmanden. De åndelige aspekter formindskedes og blev betragtet som irrationaliteter, som videnskaben måtte forsøge at udrydde.

Dette betød dog ikke at kunstnerne blev frataget deres funktion, og den kunstneriske udvikling måtte i stedet finde indtryk i industri- og massekulturen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1550). Dog begyndte kunsten hurtigt at opstå i modbevægelse til samfundets rivende udvikling, og i protesten greb man tilbage til romantikken og hentede spiritualiteten som drivende faktor. Denne spiritualitet førte i 1870'erne til impressionismens fødsel i Frankrig. I denne tid opstod også et nyt begreb, som kom til at være afgørende for netop det abstraktes indlemmelse i kunsten; det momentane: Det momentane er øjeblikket, hvor virkeligheden for kunstneren træder til side for den rene og fuldendte anskuelse af væren, hvor selv oversanselige og transcendentale fænomener forekommer iboende objektet:

*"Det autonome værk bliver et øjeblikkets epifani, hvori den væren, der ellers er transcendent, kan melde sig immanent."* (Raffnsøe, 1998, 112, linje 2-4).

Det momentane kom til udtryk i impressionismen og senere også i kubismen, som bl.a. Pablo Picasso fuldt udviklede. Pablo Picassos (1881-1973) malerier kom på mange områder til at have klangbund i de kykladiske figuriner, og han var således med til at forårsage deres gyldiggørelse, der for alvor slog igennem i begyndelsen af det 20. århundrede. Picassos malerier og også Constantin Brancusi (1876-1957) skulpturer, der fandt inspiration i den kykladiske kultur, vil blive beskrevet nærmere senere i artiklen.

Et andet begreb, der også var karakteristisk i årene inden århundredeskiftet var "det nye". Dette begreb formulerede Baudelaire (1821-1867) i digtsamlingen *Les fleurs du mal* (Baudelaire, 1857) og det repræsenterede et brud med historien. Mennesket er ikke en fortsættelse men i stedet nyskabende og kan udvikle sig og skabe sin egen historie. Det har med andre ord perfektionitetskapacitet.

Kunsten oplevede i anden halvdel af 19. århundrede en gennemgribende forandring, der en gang for alle gjorde op med autonomien i kunsten og også begreberne om det skønne, det gode og det sande. I stedet for blev kunsten splittet op i mange retninger, hvor det enkelte kunstværk blev diskuteret gennem æstetisk refleksion og inddraget i problemstillinger om effekt, form og politisk relevans (Jensen, Knudsen,

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

Stjernfelt 2006, 1556). "*Kunstværket mister sin selvfølgelighed*" (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1556, linje 32) – og dermed grundlagdes de forskellige ismer. Vejen var nu næsten banet for den kykladiske kulturens abstrakte idoler, hvis kvaliteter havde været overset i mange år, og nu snart kunne fungere som inspirationskilde for den nye tids kunstnere.

Kunsten undergik en rivende udvikling, der først og fremmest handlede om at være nyskabende. Den ene isme overlappede den anden, og stor debat om kliché og gyldighed opstod. Der opstod den generelle opfattelse i den frie kunst, at den var profan og sekulær og mere en tilfældig konstruktion, der ikke var evig, men fandt sin tilblivelse i billedet af samfundet. Når kunsten døde, opstod ny kunst, der eksisterede på samme vilkår (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1559).

I den sidste halvdel af det 19. århundrede så avantgardismen dagens lys. Dens projekt var innovation, der var orienteret mod samtiden, og den eksperimenterede eklektisk med de forskellige ismer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1563). Dog greb den også tilbage i historien til før det 18. århundrede, hvor verden ikke lå under for rationaliteten, der begrænsede kunsten. På denne måde forsøgte kunsten at unddrage sig moderniteten, som var blevet kendetegnende for en akademisk og skolet formalisme, og den søgte derfor liv og spontanitet i tiden før oplysningstiden. Denne bevægelse bestod af kunstnere, der gladelig betragtede sig selv dilettantister, og en af disse var Pablo Picasso. Han var avantgardist, ligesom andre, der udfoldede sig indenfor kubismen, futurismen eller ekspressionismen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1564). Disse kunstarter voksede i indflydelse op mod 1. Verdenskrigs udbrud i 1914. På dette tidspunkt var kunstkulturen et virvar af mangfoldighed og ismer i den hurtigt udviklende storbykultur.

Det var altså som modreaktion på den lukkethed, kunsten blev begrænset til under akademierne, museerne og universiteterne i storbykulturen, at de sidste og afgørende skridt mod anerkendelsen af de kykladiske figuriner blev taget – avantgardisternes søgen efter mellemrummene mellem kategorierne.

Efter første verdenskrig er flere af førkrigstidens ismer indenfor moderniteten ved at etablere sig på baggrund af krigens ødelæggelse af udtryksformerne fra førkrigslivet. Perioden består af flere stærkt forskellige strømninger indenfor modernisme, der alle har en selvanskuelse for at være *modernismen*, men som alle er fælles om ideen at skabe en tidsrelevant kunst. Kunsten er i stærk kommunikation med samfundets andre æstetiske bevægelser, som massemedierne og subkulturer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1853). Afstanden mellem kunstnerisk fornyelse og kunstinstitutionernes anerkendelse forkortes, og det ses at museerne, akademierne og universiteterne søger at nærme sig avantgardismen til trods for at denne i dens æstetiske nytænkning, samtidig tager afstand fra disse institutioner. Som forløbere for denne tendens driver Picasso og George Braque (1882-1963) i et samarbejde kort før verdenskrigen hånden mod massekunsten, da de vælger at male i overalls, og undlader at signere deres værker, som var de en del af

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

en større ensformig virksomhed (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1860). I perioden herefter ses der en ændring indenfor museerne, der går fra at være offentliggjorte fyrstesamlinger eller statslige museer, der har med nationalstaternes oprettelse at gøre til at rumme alle modernismens retninger (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1910). Herefter bliver avantgardistbevægelsens nytænkning gjort offentligt via museerne. Derved ligges grunden for offentlighedens anerkendelse af det abstrakte udtryk, som de kykladiske figurer også udviser.

Nu har vi gennemgået den idehistoriske redegørelse, som fra renæssancen og modernitetens fødsel har forsøgt at beskrive udviklingen i kunst og æstetik. Den har som nævnt i indledningen været bestemt og udformet af en pladsmæssig begrænsning og en subjektiv udvælgelse, der er umulig at omgå i en artikel af denne størrelse. Redegørelsen skal fungere som et afsæt til det nedenstående afsnit om de kykladiske figurer og de konsekvenser, som den store efterspørgsel medførte.

### De kykladiske figurer

#### Indledning

Skulpturer, bemalet keramik, bronzestøbninger og flere andre antikviteter har en æstetisk interesse, der deles af den arkæologiske interesse. Hvis man derimod ser på køkkengrej, håndværksredskaber, som eksempelvis landbrugsredskaber, eller lignende er interessen kun arkæologisk. For *connaisseurs* ligger interessen for antikviteter primært i selve objektet og opfattelsen af dette som smukt, mens objektet for arkæologerne kun er en del af den samlede fortælling, sammen med den kontekst objektet er fundet i (Gill & Chippindale 1993, 601-659).

Connaisseurs har siden renæssancen tillagt den rene hvide overflade på hellenske marmorfigurer høje æstetiske kvaliteter, til trods for at arkæologiske fund har vist, at disse var bemalet i polykrome farver. De hellenske skulpturer satte et skønhedsideal, som varede gennem hele den romerske periode, blev genoptaget i renæssancen og fortsatte derfra ind i det 19'ende århundrede. Da de kykladiske figurer for første gang bliver nævnt i det 18'ende århundrede, faldt de udenfor den æstetiske norm og blev derfor anset for at være sære, grimme, barbariske og primitive.

#### Figurinerne

Figurinerne er fundet på de Kykladiske øer, specielt Naxos og Syros, men også på Paros, Antiparos og Amorgos (Gill & Chippindale 1993, 624). De stammer fra den tidlige kykladiske bronzealder, der spænder over det tredje årtusind f.v.t. Figurinerne er lavet af marmor og er normalt under en halv meter lange.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

Størstedelen af figurinerne repræsenterer kvinder, med armene liggende henover maven fig.1. Deres hoveder er ovale, med en strømlinet og prominent næse. Øjnene og munden har for det meste været bemalet, eller i sidstnævntes tilfælde været indrid-

[http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/m/marble\\_figurine\\_of\\_a\\_woman.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/m/marble_figurine_of_a_woman.aspx)

Fig.1: Kykladisk Figurine, British Museum

set, ligesom ørerne også ofte er det. Halsen er lang, og skuldrene er rundede. Brysterne er udhugget i marmoren, mens arme, mave, kønsbehåring og benene er indridsede. Desuden er individuelle tæer og fingre også lavet med indridsninger. Der findes mange variationer af disse, eks. bredere hofter eller vandrette skuldre i stedet for buede. Der findes også nogle figurer, der er lavet i næsten menneskelig størrelse og nogle figuriner, der repræsenterer krigere og musikere (Renfrew 2003, 52). Vi skal dog ikke gå i detaljer med de forskellige typer, da det ikke har den store relevans, men vi vender tilbage til dem senere.

Figurinerne kan have været idoler, guder, dæmoner, eller repræsentationer af en afdød (Gill & Chippindale 1993, 634). Da nogle figuriner er fundet i beboelsesområder, menes de at være en del af de kultiske ritualer. Måske var de repræsentationer af guderne, eks. en stor modergudinde. Figurinerne kunne således havde været del af familiens religiøse praksis, mens de store skulpturer måske var del af samfundets kult. Denne tolkning tager ikke hensyn til, at alle de store figurer er uden fundkontekster eller fra udokumenterede arkæologiske udgravninger og vi ved derfor ikke, om de er ægte (Renfrew 2003, 52, 55-56).

### Historie

Der har, som tidligere nævnt, været kendskab til de kykladiske figuriner længe. I 1771 bliver de nævnt første gang af italienske rejsende, som kalder dem "*idoli*" og "*idoletti*" (Marangou 1990, 136). Der går dog knap et århundrede inden de bliver nævnt af museer. Det er British Museum, der erhverver den første af deres samling i 1840 (se planche 1). Derefter følger flere museer i dette fodspor. Fitzwilliam museet i Cambridge anskaffer kykladiske figuriner efter 1901 og frem til 1934, mens Ashmolean museet i Oxford først starter senere i det 19 århundrede (Gill & Chippindale 1993, 604-605). I 1960'erne er figurinerne meget populære og Badisches Landesmuseum i Karlsruhe anskaffer her mange kykladiske figuriner, til trods for at de i deres tidligere museums katalog kaldes "grimme", "barbariske" og "små monstre lavet af marmorstykker" (Gill & Chippindale 1993, 605).

Anskuelsen af kunsten er stadig præget af konsekvenserne af renæssancen. Kunst fra andre kontinenter der ikke følger de naturalistiske konventioner i de klassiske skulpturer, som renæssancen hylder som ideallet, bliver stadig nogle steder i den vestlige verden anskuet for underlegne. Eksempelvis bliver figurinerne

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

af British Museum stadig katalogiseret som "primitive" i 1928 (Gill & Chippindale 1993, 605). Det er mange af de samme konventioner, der i starten af det 20'ende århundrede, gør at de nye kunstnere anskues af deres samtid for at være revolutionære (Renfrew 2003, 59).

### Kunstnere

#### Pablo Picasso

Pablo Picasso blev født den 25. oktober 1881 og gjorde sig allerede som ung anerkendt ved at besidde store evner inden for beherskelsen af akademisk formlære. Efter at have gået på kunstakademiet i

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766)

Madrid, flyttede han i 1904 til Paris og befandt sig således i centrum

Fig.2: Les Femmes d'Alger (O), 1907

af de mange forskellige kunstretninger og debatten om den nye kunst. Dette har uden tvivl haft indflydelse på Picassos kunstneriske virke og medvirket til, at han er anerkendt som en af de mest betydningsfulde og indflydelsesrige kunstnere i det 20. årh.

Bosiddende i Europas kunstneriske kulturcentrum, udviklede han med Georges Braque (1882-1963) kubismen i 1907, der regnes for at være sat i gang med maleriet *Les Femmes d'Alger (O) – Pigerne fra Alger* – fra samme år. Maleriet blev ikke modtaget med fascination, men snarere forargelse – dels fordi det forestillede prostituerede og dels fordi det i sit abstrakte udtryk lagde renæssancens traditionelle rumudforming bag sig og i stedet lod geometriske og forenkledede former være rammedannende (Andersen, 2009, 533). De kykladiske figuriners fysiognomiske udtryk er allerede genkendeligt, selvom det senere bliver endnu mere tydeligt. Generelt set er det dog med dette maleri, Picasso får introduceret abstrakt kunst for alvor, og kubismen er det første isme i en i det første af flere abstrakte ismer – kubismen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1556).

[http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20100306\\_matisse\\_to\\_male\\_vich.html](http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20100306_matisse_to_male_vich.html)

Fig.3: The dryad, 1908

Ligheden i formsproget mellem Picassos kubistiske malerier og kykladefigurinerne kommer for alvor til udtryk i *The dryad* fra 1908. Her ses kun de mest karakteristiske former gengivet og forenklet i f.eks. den lange næse, de markante øjenbryn og de ovale hoved. Picasso fanger menneskets vigtigste elementer med geometriske figurer, der

som noget skulpturelt nærmest forsøger at ophæve lærredets todimensionalitet (Andersen 2009, 533).

Selvfølgelig blev de kykladiske figuriner ikke accepterede og berømte øjeblikkeligt, selvom de delte formsprog med Picasso, men processen var sat i gang og steg støt til sit klimaks i 1950'erne og 60'erne. Da Picasso havde skudt udviklingen i gang, begyndte andre kunstnere hurtigt at have indflydelse på figurinerens gyldiggørelse i det 20. århundrede, bl.a. Constantin Brancusi.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

### Constantin Brancusi

Constantin Brancusi (1876-1957) var en rumænsk billedhugger, der i 1904 bosatte sig i Paris. Han arbejdede først med et meget naturalistisk formsprog, men efter 1907 fik hans skulpturer stærkt forenklede former. Vi har valgt to eksempler; skulpturen kaldet Danaïde fra 1918 fig.4 og A Muse fig.5 fra samme år. Begge skulpturer var oprindeligt lavet i marmor, men siden lavet i bronze, som vores billeder viser. Brancusi var en mester i simplificering af et objekt. Han stræbte efter at gengive det karakteristiske ved objektet. Skulpturerne Danaïde og A Muse viser et kvindehoved i det helt essentielle og absolutte. En hals og et ovalt hoved, med angivelser af øjne og næse eller næse og mund. Han skabte til sine skulpturer en base af sten, der skabte kontrast til skulpturen af poleret bronze. Det simple og absolutte ved Brancusis skulpturer ses også i de kykladiske figuriner, og mange mener derfor at Constantin Brancusi fik sin inspiration fra disse (Gill & Chippindale 1993, 605).



Fig.4: Danaïde, 1918

### Kunstens betydning

Det havde stor betydning, at de europæiske kunstnere i starten af det 20'ende århundrede havde adgang

[http://www.google.dk/imgres?imgurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/Brancusi.A.Muse.jpg&imgrefurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/&usq=tc32I-eKiP33CffJg7nRmMNR-Qg=&h=938&w=621&sz=441&hl=da&start=0&zoom=1&tbnid=HtN\\_2XPD8Sri4M:&tbnh=142&tbnw=95&pr-ev=/images%3Fq%3DA%2Bmuse%2BBrancusi%26um%3D1%26hl%3Dda%26sa%3DN%26biw%3D1003%26bih%3D567%26tbs%3Disch:10%2C1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=650&vpy=196&dur=109&hovh=276&hovw=183&tx=115&ty=279&ei=Uq8uTb2VLcyhOugbidwK&oei=A68uTfypLIToOYzh9bcJ&esq=16&page=1&ndsp=15&ved=1t:429,r:13,s:0&biw=1003&bih=567](http://www.google.dk/imgres?imgurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/Brancusi.A.Muse.jpg&imgrefurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/&usq=tc32I-eKiP33CffJg7nRmMNR-Qg=&h=938&w=621&sz=441&hl=da&start=0&zoom=1&tbnid=HtN_2XPD8Sri4M:&tbnh=142&tbnw=95&pr-ev=/images%3Fq%3DA%2Bmuse%2BBrancusi%26um%3D1%26hl%3Dda%26sa%3DN%26biw%3D1003%26bih%3D567%26tbs%3Disch:10%2C1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=650&vpy=196&dur=109&hovh=276&hovw=183&tx=115&ty=279&ei=Uq8uTb2VLcyhOugbidwK&oei=A68uTfypLIToOYzh9bcJ&esq=16&page=1&ndsp=15&ved=1t:429,r:13,s:0&biw=1003&bih=567)

Fig.5: A Muse, 1918

til de kykladiske figuriner på de store museer i Europa. Ved at se figurinerne, blev kunstnerne inspireret af dem, videreførte figurinernes værdier i deres egen kunst og bragte dermed figurinernes kunstneriske værdi videre ud i samfundet. Figurinernes genopdagelse var en del af kunstnerne ønske om at finde inspiration et andet sted end i den vestlige kunst, som havde været inspireret af hellenske skulpturer siden renæssancen (Gill & Chippindale 1993, 605). I starten af det 20'ende århundrede ses det gengivet i den europæiske kunst, at interessen for den klassiske-renæssance tradition var faldende, mens den var stigende for den modernistiske (Renfrew 2003, 67). Denne udvikling begyndte, som

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

beskrevet i den ovenstående idehistoriske gennemgang, allerede i løbet af det 19'ende århundredes sidste halvdel. De kykladiske figuriner, til trods for at de er primitive og simple i deres udtryk, er evige som kunst. Derfor var det netop de nye kunstnere og ikke forskere, der igennem deres inspiration fra de kykladiske figuriner,

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.1>  
[Plancheliste](#)

Fig.6: Harpespiller, The Metropolitan Museum

genopdagede og genoplivede dem (Gill & Chippindale 1993, 634). Det var disse kunstneriske pionerer, der skabte grundlaget for respekt og beundring af kunst, som ellers blev anset for at være primitiv. Nu var det ikke længere kun antikvarer og arkæologer, der stod for efterspørgslen af disse antikviteter, men også private samlere af "moderne kunst" (Renfrew 2003, 69).

### Gravrøverier

Den nye fascination af de kykladiske figuriner betød en øget interesse fra museer og connoisseurs for at anskaffe sig eksemplarer af dem. Markedets efterspørgsel var særdeles høj og var derved et attraktivt marked for gravrøvere at arbejde med (Marangou 1990, 136). Christos Doumas, der var kurator for antikviteter fra 1960 til 1980 bl.a. på Kykladerne, fortæller om, hvor ekstrem gravrøverierne på Kykladerne var:

*"They were everywhere. On moonlight nights they were digging everywhere, and so I was running behind to rescue what I could. There must be hundreds of cemeteries from the late 1950s, early 1960s onwards and some of them, they have been totally ruined. We don't know any existing cemetery that has not been touched."* (Christos Doumas i TVudsendelse fra 1993; Gill & Chippindale 1993, 610, kol 2, l. 19-25).

Denne voldsomme mængde gravrøverier har betydet, at figurinernes kontekster er forsvundet og derved arkæologernes mulighed for at studere Kykladernes forhistorie.

Til trods for at mange skulpturer ikke er fundet på legal vis og mange "siges at stamme fra", har flere museer alligevel udstillet dem. De er ikke længere kun "fra en privat samling", men kan nu siges at have været udstillet på et museum, eks. Virginia Museum of Fine Arts eller The Fine Arts Museum of San Francisco. Dette er med til at forhøje skulpturernes værdi på markedet, da de til en vis grad anses for at være ægte, og der er så en højere prestige i at eje dem. Tilskrivningen af en Master har samme effekt, og dette vil vi komme ind på siden (Gill & Chippindale 1993, 614).

### Forfalskninger

Desværre er gravrøverier ikke det eneste problem, der påvirker figurinerne og deres historie. Markedets

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

interesse for dem var så stor at moderne kopier har fundet vej til museers og *connaisseurs'* samlinger (Marangou 1990, 136). Da størstedelen af figurinerne ikke stammer fra dokumenterede arkæologiske udgravninger, var det nemt for forfalskninger at blive solgt som værende ægte. Mange af de figuriner, forskerne kender til i dag, kommer fra udokumenterede udgravninger eller gravrøverier og er på et tidspunkt dukket op i en glemt privat samling (Renfrew 2003, 55). Som tidligere nævnt er alle figurinerne, der spiller på musikinstrumenter og alle skulpturer over 1 meter og op til legemsstørrelse uden dokumentation. Disse kan altså være forfalskninger og på hver deres måde udviske forståelsen for Kykladernes forhistoriske samfund og folk. Hvis vi først ser på de store skulpturer, er den umiddelbare tolkningen, at disse var kultstatuer i den offentlige sfære. Derved tillægges det samfundet, at der var et større fællesskab omkring en fælles kult. Hvis vi derimod kigger på musikerne (se figur 6), fortæller de os, at dette var et samfund, hvor folk havde udviklet en social rolle, som musikere, skulptører og lignende. Ingen af disse tolkninger passer dog sammen med andre arkæologiske levn fra denne tid. Alt peger på, at dette var et samfund, der var bygget på landbrug og fiskeri og ikke havde overskud til kunstnere (Gill & Chippindale 1993, 641).

En anden måde at se disse skulpturer på, er via romantiske konventioner, som var yderst populære da de første musikfigurer blev opdaget i midten af 1800 tallet. Ud fra et romantisk synspunkt er der en vis harmoni i at anse det forhistoriske kykladiske folkefærd, som værende glade fiskere og landmænd, der yndede at spille på harpe og panfløjter (Gill & Chippindale 1993, 619).

### At være en Master

"The Master sculpts the idol in his workshop."

"The carver crafts the figure in his hut."

"The rustic shapes the pebble in his hovel.""

(Gill & Chippindale 1993, 651, kol. 1, l. 41-43)

Disse er tre sætninger, der giver forskellige sociale værdier til de objekter, de beskriver. En Master, der laver idoler i sin workshop, vidner om en civilisation, hvor økonomien og den sociale struktur lægger grund for kunstnerisk specialisering af fuldtids kunstnere. Dette har ikke meget tilfælles med et subsistenslandbrugs- og fiskersamfund, som de arkæologiske beviser fra Kykladerne vidner om. Dette minder mere, om den kultur man finder i de græske bystater med vasemalere eller i de senere europæiske samfund. Dette er endnu en gang en romantisk forskønnelse af antikviteter, der giver et forkert indtryk af et forhistorisk samfund.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

### Master-metoden

Giovanni Morelli (1816-1891) var en italiensk kunsthistoriker, der udarbejdede en metode til at tilskrive renæssancemalerier til malere. På baggrund af en række detaljer, som er karakteristiske og på samme tid ubevidste for den individuelle maler, mente Morelli at kunne genkende individuelle renæssance malere. Metoden blev brugt på baggrund af et korpus af en malers sikre værker, som blev sammenlignet og de detaljer, som viste sig i dem alle, men som ikke er hos andre malere, er karakteristiske træk. Ofte viser disse ubevidste karakteristiske træk sig i ørerne, hænderne, folderne på tøjet eller i landskabet bag figuren. I renæssancemalerier er ører det bedste sted at se efter individuelle karakteristika. Det er som regel en mester og ikke en assistent, der maler hovedet og derved også ørerne. Ørerne er ikke et iøjnefaldende punkt og vil derfor være ubemærkede af maleren (Gill & Chippindale 1993, 639). De større detaljer, som eksempelvis figures proportioner er træk, som har stor betydning for maleriets komposition og er derfor detaljer, som vil blive kopieret og er derved ikke karakteristiske og individuelle (Gill & Chippindale 1993, 640). Mange malerier fra renæssancen har signaturer og det er derfor muligt at isolere et sikkert korpus af malerier fra en enkelt maler.

John Davidson Beazley (1885-1970) videreførte denne metode til arkæologien, hvor han tilskrev vaser til græske vasemalere eller workshops. Ved attiske rød- og sortfigursvaser er det også muligt at isolere individuelle malere på baggrund af signaturer og derved have et sikkert grundlag til identifikation af usignede værker. Hvis vi tager de sengeometriske græske vaser, som ikke er signerede, har vi et korpus, som alligevel er tilskrevet samme maler og dennes følge. De store gravvaser fra området Kerameikos i Athen tilskrives Dipylon maleren og dennes følge, på baggrund af at de stilistiske træk, som er hjulpet på vej af, at de er fundet i samme område.

Metoden blev siden brugt på de kykladiske figurer og man mente at have fundet frem til individuelle karakteristika, der kunne tilskrives individuelle Masters. Disse blev opkaldt efter udstillingsmuseet, eks., Naxos Museum Master, eller efter den samler de tilhørte, eks.. The Steiner Master (Gill & Chippindale 1993, 637).

Der er dog nogle problemer ved at bruge denne metode i forbindelse med de kykladiske figurer. Figurerne stammer for det første fra en forhistorisk tid, og vi har derfor ikke nogle signaturer fra skulptørerne og har derfor ikke et kendt korpus, som med sikkerhed kan tilskrives en sådan. Om det så er muligt at identificere et korpus med samme karakteristika, kan det ikke vides, om det repræsenterer en såkaldt Master, et områdes specielle stil, en kronologisk tidshorisont, eller at disse karakteristika skyldes at figurerne har haft en speciel funktion (Gill & Chippindale 1993, 638). Desuden har gravrøvier, dårligt dokumenterede udgravninger og de manglende historier for figurerne medført at forskerne har få geografi-

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

ske informationer, der kan hjælpe til genkendelse af individuelle lokale skulptører, som det var muligt med Dipylon vaserne. For det andet, så kan man diskutere, hvor vidt det er muligt for en billedhugger at ubevidst udhugge en detalje som et øre, på samme måde, som det er muligt, at en maler ubevidst maler dette. Som vi så med renæssancemalerierne, anses figurernes generelle proportioner ikke for at være ubevidste karakteristika for en enkelt maler eller i figurinernes tilfælde en skulptør og kan derfor ikke danne baggrund for en Mastertilskrivning. Det kan også argumenteres, at figurinernes generelle proportioner skyldes konventioner for denne type skulpturer og derfor er af en funktionel betydning i stedet for en kunstnerisk detalje (Gill & Chippindale 1993, 639-640). De kykladiske figuriner var i sin tid bemalede, men desværre er denne farve for det meste ikke bevaret og endnu mere deprimerende er det, at mange af figurinerne er vasket rene for denne "snavs", så de står tilbage i deres skinnende hvide marmor. Dette er desværre et følge af romantikkens syn på det æstetiske flotte ved de hvide overflader, som desværre har forvrænget vores syn og forståelse af hellenske skulpturer. Den tidlige romantiks ønske om hvide skulpturer kolliderer her med det senere romantiske ønske om at genkende Masters og har frataget forskerne den eventuelle mulighed for at genkende individuelle karakteristika via bemalingen.

*"It is said that the presence of work of a single "sculpture" such as Getz-Preziosi's "Goulandris Master" in the "great" museums of the world necessarily implies the figures are themselves great. As Cycladic figures now possess such virtue that they deserve fine museums, so it follows that the presence of Cycladic figures makes a museum fine. And as the presence of a Cycladic Master's work in a great museum validates the standing of both the Master and the museum, so may the association of a dealer with a museum validate its purchases the dealer's standing and judgment."* (Gill & Chippindale 1993, 608).

De kykladiske figuriner tillægges altså nu ikke kun en arkæologisk og kunsthistorisk værdi, men tillægger også en vis anerkendelse til de personer, der har med disse at gøre. Den æstetiske interesse for de kykladiske figuriner, der tog til i starten af det 20'ende århundrede, startede en kamp for museerne og samlerne om at eje de bedste eksemplarer af disse figuriner, og ingen samling af antikke skulpturer er i dag intellektuelt og historisk komplet uden en kykladisk figurine (Gill & Chippindale 1993, 603).

Tilskrivningen af en Master gør altså en skulptur mere komplet for et museum eller for private samlere og højner dens egen værdi samtidig med anseelsen af ejeren. Disse forhistoriske antikviteter er nu blevet forevigede som kunstobjekter via tilskrivningen af en Master og er vidne på den anseelse, de nu holdes i (Gill & Chippindale 1993, 639).

De kykladiske figuriner kan ses som et eksempel på, hvorledes antikviteter påvirkes af æstetiske tendenser i samfundet. Disse havde først en arkæologisk interesse og fik siden en æstetisk kunstinteresse, der medførte alvorlige konsekvenser for de arkæologiske interesser. Ødelæggelsen af figurinernes arkæologiske

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

kontekst har betydet, at det er umuligt for forskerne at sammensætte en kronologisk udvikling, at det ikke er muligt at genkende bestemte regionale variationer, men vigtigst er nok, at det ikke længere er muligt at forstå, hvilken funktion figurerne havde. Desuden har den ekstreme efterspørgsel fra samlere og museer, sammen med gravrøvier betydet, at forfalskninger nemt fandt vej til markedet. Dette har yderligere udvisket forskernes og det offentliges opfattelse af figurinerne. Alt dette har medført en udtværing af opfattelsen af Kykladernes forhistorie og samfund.

Det at forskønne Grækenland, er temmelig almindeligt og bunder i et ønske om at anse Europa som en fælles enhed på alle fronter. Mht. kunsten menes det at være grækerne, der i deres tidlige jernalder skabte narrativet på deres keramik, til trods for at det stammer fra Nærøsten. De store arkaiske skulpturer, kouroi, har længe været anset for at have mulige forgængere i Ægypten. Hvad et fælles Europa burde hylde som arven efter Grækenland er demokratiet, teatret og filosofien og dog stadig huske at Athens evne til at glorificere sig selv, var grundlagt på imperialismen (Gill & Chippindale 1993, 648). Med et æstetisk synspunkt giver de kykladiske figuriner derimod mulighed for at skabe et link for den europæiske karakter, som kan føres tilbage via et pan-europæisk rige efterladt af Rom, videre tilbage til det klassiske Grækenland og via et geografisk link tilbage til de kykladiske figuriner, der nu ses som forløbere for den vestlige kunst og derfra helt tilbage til et neolitisk samfund i Grækenland. På den måde bliver grænserne for den europæiske civilisation defineret indenfor de europæiske samfund. Dette er et forsøg på at samle Europa og europæerne på en fælles stamtavle. Vi er alle ens og kommer fra samme sted. Arkæologiske beviser er vigtige for et Europa, der er uafhængigt af andre kontinentale kræfter (Gill & Chippindale 1993, 648-649).

Picasso sagde om de kykladiske figuriner *"Better than Brancusi. Nobody has ever made an object stripped that bare."* (Malraux 1976, 136) (Se [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=3905805](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3905805) og [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5385394](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5385394)) Det kan ses at Brancusi's Danaïde i 2002 blev solgt for \$18.159.500, mens Schuster Master's navnestykke blev i 2010 solgt for \$16.882.500. Til trods for at den kykladiske figurine ikke overstiger Brancusi's Danaïde økonomisk set, mener Picasso, at den er æstetisk og kunstnerisk overlegen.

### Konklusion

Vi har nu gjort rede for den idehistoriske baggrund, belyst de kykladiske figuriner generelt, bl.a. givet belæg for gravrøvierne på Kykladerne og perspektiveret til de kunstnere, der var medvirkende til abstrakt kunsts – og dermed figurinernes – gennembrud i det 20. århundrede.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

Med idehistorien forsøgte vi at give et billede på de kræfter, der rørte på sig i Europa op gennem århundrederne fra renæssancen, og med et udpluk af centrale personer gav vi et bud på strømninger, der kunne føre til en stigning i de kykladiske figuriners popularitet. Kunst- og æstetikdebatten har i alle perioderne været et dynamisk område, der sjældent har ladet sig inddele i overskrifter og indramme af århundreder. Paradigmeskiftene har indfundet sig gradvist og hver gang der er sket en reaktion, har det affødt en modreaktion. Det var netop en sådan modreaktion, der omkring år 1900 spirede i avantgardismen, der forsøgte at kæmpe mod den akademiske formalisme og et kunstbegreb, der var blevet for indelukket og for regelbundet i den fremstormende storbykultur. Modgiften lå i sprækkerne og mellemrummene mellem de eksisterende genrer, men fandtes også i genopdagelsen og genfortolkningen af ældre tiders kunst, der måtte findes før oplysningstidens rationalismeherrerredømme. Her fandt Picasso og Brancusi den kykladiske bronzealderkultur, hvis inspiration ses tydeligt i værkerne fra det 20. århundrede. De kykladiske figuriner var kendt af akademiskerkredse længe inden den avantgardistiske proklamation af det anderledes, som medførte at de kykladiske figuriner blev genopdaget som kunst. Desværre medførte populariteten, at de Kykladiske øer blev ransaget for grave og det derfor ikke er muligt for forskerne at sætte figurinerne i en større kontekst. 1960'ernes æstetiske interesser har altså betydet udviskning og ødelæggelse af figurineres funktion, en øgruppes tidlige historie, og betydet at forskere, museer og derved offentligheden går glip af spændende informationer. Desuden har kunstmarkedets kæmpe efterspørgsel også medført falsknerier. Figuriner, som er lidt større, lidt mere indbydende, som eksempelvis som er lidt større, lidt mere indbydende, som eksempelvis en musiker, er lidt mere attraktive og hvis de ikke bliver genkendt som værende forfalskninger bringer de en lidt større fortjeneste til sælgerne. Museerne har været med til at bane vejen for at figuriner uden historie anskues som ægte og har derved forhøjet deres værdi på kunstmarkedet. Tilskrivning af figuriner til Masters har medført en forhøjet værdi, men samtidig også været med til, sammen med gravrøverier og forfalskninger, at sløre forståelsen af de kykladiske øers forhistorie. Men udover en ren æstetisk og kunstnerisk beundring minder figurinerne os om den fælles europæiske kulturvugge, der ligger til grund for hel den vestlige kulturhistorie.

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

### Illustrationsliste

Figur 1: Marble figurine of a woman. The British Museum, London inv.nr. GR 1863.2-13.1 (Sculpture A 17)

Figur 2: Les Demoiselles d'Avignon, Picasso, P., 1907, Museum Of Modern Art, New York, inv.nr. 333.1939

Figur 3: The Dryad, Picasso, P., 1908, The State Hermitage Museum, St Petersburg

Figur 4: Danaïde. Constantin Brancusi, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, inv.nr. 1967-30-6

Figur 5 : A Muse. Constantin Brancusi, The Portland Art Museum, Portland, Oregon, inv.nr. 59.15

Figur 6: Seated harp player. The Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr. 47.1001

Planche 1: table 6. Gill, D. W. T & Chippindale, C., 1993, s. 616

Desuden

[http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=3905805](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3905805)

Auktion på Christies 7. maj 2002 (senest hentet eller vist den 21. januar 2011)

[http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5385394](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5385394)

Auktion på Christies 9. december 2010 (senest hentet eller vist den 21. januar 2011)

## KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

---

### Litteraturliste

Andersen, J. E., En åndelig migræne, i red. Høiris, O., Ledet, T., 2009, *Modernitetens Verden*, Århus.

Chippindale, David W. J. Gill & Christopher, 1993, »Material and Intellectual Consequences of Esteem for Cycladic Figures.« *American Journal of Archaeology*, 97.4, 601-659.

Hegel, G. W. F., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, 1796-1797, Werke 1-20, bind 1, 1970-1971, Frankfurt.

Jensen, H. S., Knudsen, O., Stjernfelt, F., 2006, *Tankens magt: Vestens Idehistorie*, København.

Kant, I., *Critique of Judgement*, 1781/1787, oversættelse v. Bernard J. H., 1892, London.

Marrangou Lila, 1990, *Cycladic culture: Naxos in the 3<sup>rd</sup> millennium BC*. Athen.

Renfrew, Colin, 2003, *Figuring it out*, London.

Schaeffer, J., 2000, *Art of the Modern Age – Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, New Jersey.

Schanz, H., Hvad er modernitet?, i red. Høiris, O., Ledet, T., 2009, *Modernitetens Verden*, Århus.

Raffnsøe, S., 1998, *Filosofisk Æstetik – Jagten på den svigefulde sandhed*, København.

Den Store Danske – Gyldendals åbne encyklopædi [www.denstoredanske.dk](http://www.denstoredanske.dk):  
[http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Billedkunst/Kunstnere,\\_udland/Kunstnere,\\_%C3%B8steurop%C3%A6iske/Constantin\\_Brancusi?highlight=brancusi](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunstnere,_udland/Kunstnere,_%C3%B8steurop%C3%A6iske/Constantin_Brancusi?highlight=brancusi). (senest hentet eller vist den 20. januar 2011).

[http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Billedkunst/Kunstnere,\\_udland/Kunstnere,\\_spanske\\_og\\_portugisiske/Pablo\\_Picasso?highlight=pablo%20picasso](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunstnere,_udland/Kunstnere,_spanske_og_portugisiske/Pablo_Picasso?highlight=pablo%20picasso) (senest hentet eller vist 18. januar 2001).

# KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Planche 1

DAVID W.J. GILL AND CHRISTOPHER CHIPPINDALE

[AJA 97]

Table 6. Period of Acquisition of Cycladic Figures by Some Major European Museums and North American Public and Private Collections

| Decade       | United Kingdom <sup>134</sup> | Germany <sup>135</sup> | United States <sup>136</sup> | Total | %  |
|--------------|-------------------------------|------------------------|------------------------------|-------|----|
| 1840s        | 1                             | 5                      | —                            | 6     | 4  |
| 1850s        | 5                             | —                      | —                            | 5     | 3  |
| 1860s        | 3                             | 2                      | —                            | 5     | 3  |
| 1870s        | 2                             | —                      | —                            | 2     | 1  |
| 1880s        | 16                            | —                      | —                            | 16    | 10 |
| 1890s        | 7                             | —                      | —                            | 7     | 4  |
| 1900s        | 5                             | —                      | —                            | 5     | 3  |
| 1910s        | 1                             | —                      | —                            | 1     | 1  |
| 1920s        | 3                             | 5                      | 5                            | 13    | 8  |
| 1930s        | 8                             | —                      | 2                            | 10    | 6  |
| 1940s        | 1                             | —                      | 2                            | 3     | 2  |
| 1950s        | —                             | —                      | 9                            | 9     | 5  |
| 1960s        | 2                             | 3                      | 31                           | 36    | 21 |
| 1970s        | 1                             | 5                      | 23                           | 29    | 17 |
| 1980s        | —                             | 1                      | 20                           | 21    | 12 |
| <i>Total</i> | 55                            | 21                     | 92                           | 168   |    |



## OM KUNSTEN AT SKRIVE EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

Det er formentlig uafvendeligt at når et ordbogsprojekt har varet over 100 år, vil der være sket visse ændringer i måden og de principper ordbogen redigeres efter. Det er i hvert fald tilfældet ved *Thesaurus Linguae Latinae*, eller *Thesaurus* som den kaldes i daglig tale. Omkring år 1900 kunne én medarbejder på *Thesaurus* i løbet af ét år producere op imod 60 spalters ordbogstekst hvilket svarer til 1/4 af hvad 20 latinister kan producere nu på samme tid (Corbeill 2007: 472-73).<sup>1</sup> I de tidlige bind af *Thesaurus* vil man derfor kunne læse artikler som ikke lever op til den leksikografiske standard der er *de rigueur* nu i større, monolingvale, historiske ordbøger (Keudel 1990: 28).

I det følgende vil jeg give en redegørelse for nogle basale, moderne leksikografiske principper og de principper som *Thesaurus* følger og har fulgt. Med udgangspunkt i *Thesaurus*-artiklen *amor* som optræder i det første bind, vil jeg analysere og diskutere i hvilken grad den lever op til de senere og bedre principper, med særligt henblik på de billedlige udtryk der er forbundet med *amor* (verbaljunkturer), herunder bl.a. deres status som sproglig innovation eller traditionelle/stivnede udtryk, og hvorvidt denne status kan aflæses ud af ordbogen.

### Nogle leksikografiske principper for ordbogsartikler

En af de ting leksikografen har for øje når der skal produceres ordbøger, er brugerens behov, dvs. ordbogens formål. For monolingvale ordbøger, der skrives på og om det samme sprog, gælder det, at de skal udfylde huller i brugerens viden. Men der er flere typer af brugere: Dem der skal læse noget på sproget, dem der skal producere osv. Derfor skal ordbogen oplyse brugeren ikke blot om stavning og udtale, men også om betydning fx ved parafrase, brug, stil og idiomer. (Svensén 1993: 10).<sup>2</sup>

En ordbogsartikels struktur kan derfor inddeles i forskellige elementer (Svensén 1993: 64-68; 210-15):

---

<sup>1</sup> Corbeill antager det skyldes dels manglende kommunikation mellem *Thesaurus*' Generaldirektor og medarbejderne, og dels at den lave betaling ansporede til hast.

<sup>2</sup> Denne skelnen mellem flere typer af brugere af monolingvale ordbøger er næppe hensigtsmæssig at opretholde når man taler om brugen af *Thesaurus*, men oplysningerne er alle at finde i *Thesaurus* med undtagelse af udtale medmindre der er tale om prosodiske særheder (Keudel 1990: 29).

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

- lemma
- oplysninger ("Kopf"), fx
  - ◊ udtale
  - ◊ stavemåder
  - ◊ morfologiske og syntaktiske oplysninger
  - ◊ etymologi
- definition, brug og eksempler

Hertil kommer, at de såkaldte historiske eller diakrone ordbøger - såsom *Oxford English Dictionary*, Grimm-brødrenes *Deutsche Wörterbuch* og altså også *Thesaurus* -, der beskæftiger sig med ordenes udvikling, har en yderligere formålsbeskrivelse, nemlig at "*trace the development of form and meaning over an extended period of time for each word in the language.*" (Landau 1989: 101). I disse tilfælde kan udviklingskategorien altså udvides med ordets udvikling over tid.

Definition i ordbogsartikler foregår ved en afmærkningsproces af ordets forskellige betydninger og brug ud fra nogle bestemte kriterier, fx (Svensén 1993: 112-14)

- Formelle
- Syntaktiske
- Semantiske
- Pragmatiske
- Paradigmatiske

I forbindelse med denne artikel er det mest interessant at kigge på de syntaktiske og semantiske kriterier.

For at kunne foretage afgrænsning ud fra semantiske kriterier, er vi nødt til at vide i hvilke forbindelser ordet kan indgå. En sætning kan sagtens være syntaktisk gyldig, men samtidig være noget vrøvl fordi ordets leksikalske indhold ikke kan indgå i den bestemte sammenhæng. Det kan tilskrives forskellige årsager, fx logiske (ekstra-lingvistiske) eller sproginterne leksikalske regler. Man taler derfor om kollokationer når man taler om ord som optræder ofte i bestemte forbindelser (Svensén 1993: 98-101).

Dertil kommer endelig at forskellig brug af ord skal markeres: Slang skal markeres som slang, idiommer som idiommer, figurativ/metaforisk/billedlig brug som sådan og så fremdeles (Svensén 1993: 183-86).

### ***Thesaurus'* principper**

*Thesaurus'* principper følger i udgangspunktet almindelige leksikografiske principper, men – som der står i *Thesaurusvejledningen* – "*increasing lexicographical experience has brought about changes in the shape*

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

*of the articles*" (Keudel 1990: 28), hvorfor man vil se en forskel mellem ældre og nyere Thesaurusartikler.

Grundstrukturen er imidlertid den samme, og den følger den almene inddeling i 1) lemma, 2) oplysningsafsnit og 3) et hovedafsnit indeholdende definition og ordets historie foruden 4) et eventuelt supplerende afsnit. Oplysningsafsnittet indeholder i kraft af at det er en historisk ordbog langt flere oplysninger end man vil finde i en almindelig skrivebordsordbog. Foruden stavemåder igennem tiden og (antik og moderne) etymologi, oplyser afsnittet om blandt andet forkortelser, tironiske tegn, antikke forklaringer, kognater i de romanske sprog, tekstkritiske oplysninger, m.m. (Keudel 1990: 28-29).

Imidlertid er det hovedsageligt i hovedafsnittet med definitioner og ordets historie hvor principperne i de nyere *Thesaurus-bind* afviger fra principperne i de ældre. Ældre *Thesaurus-bind* er først og fremmest en kronologisk ordning af arkivmaterialet i nogle få hovedgrupper, og ikke en systematisk og hierarkisk ordning og fortolkning af arkivmateriale og kollokationer (Keudel 1990: 28; Corbeill 2007: 473-74). De nyere *Thesaurus-bind* baserer derimod artiklerne på en systematisk analyse af materialet i et hierarkisk gruppesystem baseret på et modsætningsprincip: "[...] *each level of classification consists of two or more groups distinguished by mutually exclusive characteristics.*" (Keudel 1990: 30). I de tilfælde hvor der ikke kan laves en skarp afgrænsning, kan man også definere med mindre skarpe afgrænsninger, typisk ved formuleringen "*praevalente respectu*". Dette hierarkiske gruppesystem er baseret på en afgrænsning af ordets brug. Ifølge *Praemonenda*-bindet er *Thesaurus'* primære klassifikationsprincip semantisk og syntaktisk (Keudel 1990: 30-31).<sup>3</sup> Dertil kommer en kronologisk ordning af hierarkiet og eksemplerne da det er en historisk ordbog: "*Much more significant for the history of the word are the changes it underwent in the 800 years or so with which the Thesaurus is concerned;*" (Keudel 1990: 31).

### ***Thesaurus'* behandling af amor**

Dermed kommer vi nu til artiklen *amor* der optræder i fascikel 1 af *Thesaurus*, og dermed en af de ældre artikler. En analyse af *amor*-artiklen viser den følgende disposition (TLL ad loc.):

---

<sup>3</sup> De to kriterier kan somme tider være vævet ind i hinanden da semantik og syntaks kan hænge sammen, fx ved verber med forskellig betydning afhængig af valens. (Keudel 1990: 31).

# EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

- lemma
- oplysninger
- hovedafsnit
  - ◊ definition vha. antikke kilder: "*varie definitur vel tractatur his fere locis*"
  - ◊ eksempler, ordets historie
    - ..I. inter sexus diversos
    - ..II. de affectu inter cognatos, amicos, cives, sim.
    - ..III. in res
    - ..IV. notabilia varia
    - ..V. iuncturae
      - adiectiva
      - verba
  - ◊ amorem iungere vel dissolvere, subire vel relinquere, mutare
  - ◊ amore teneri, moveri, cruciari
  - ◊ amore frui
  - ◊ phrases pro amari

Artiklens overordnede disposition giver anledning til at bemærke at det ikke er syntaktiske kriterier der har ligget til grund, men snarere nogle semantiske.

Således skelnes der kort sagt mellem tre typer *amor*, nemlig 1) fx blandt elskere ("*ENN.trag.213 Medea, animo aegra amore saevo saucia*", første eksempel under TLL, *amor* I), 2) fx kærlighed til forældrene ("*PLAUT. Amph. 841 parentum amorem et cognatum concordiam*", første eksempel under TLL, *amor* II) og 3) kærlighed til ting/koncepter ("*PLAUT.Curc. 97 vini amor*", første eksempel under TLL, *amor* III), hvad der umiddelbart virker fornuftigt da den baserer sig på et kontrastprincip baseret på objektet for kærligheden. Imidlertid så ser man under IV *notabilia varia* at der er en fjerde gruppe: "*amant bestiae*". Det virker ikke logisk at den skal puttes i en særlig rodekasse frem for at være en separat nr. 4.

Det virker heller ikke fornuftigt at eksemplerne ikke er sorteret efter syntaktisk konstruktion: Det gør det umuligt at se om der foregår en udvikling fra en syntaktisk konstruktion til en anden i løbet af ordets historie. Hvis vi som eksempel tager *amor* I *inter sexus diversos*, så oplyser artiklen os om at "*c. gen. subi. ut PLAUT. Pseud. 498 nati vel obi. ut Asin. 883 huius, c. praep. in c. acc. VELL. 2,82,4, adversus TAC. ann. 13,13*", men artiklen kommer ikke med yderligere eksempler på *amor* + *in* hvorfor man ikke kan kontrollere om der er tale om et *hapax legomenon* i den kategori, eller om der sker en udvikling fra Plautus til Velleius Paterculus.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Dermed opfylder artiklen ikke nyere Thesaurusbinds krav om at vise "*the change it underwent in the 800 years or so with which the Thesaurus is concerned*" (Keudel 1990: 31).

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

Går man ind i en af underkategorierne, fx *amor* II *de affectu inter cognatos, amicos, cives, sim.*, så støder man på en anden ting, nemlig at inddelingens overskrift åbner for en lang række felter, men ikke sorterer ordentligt i dem. Således indledes artiklen med "*PLAUT. Amph. 841 parentum amorem et cognatum concordiam*" hvor der omtales forældrekærlighed, mens det næste eksempel er i en anden kategori: "*CIC. inv. 1,107. De orat. 1,97 qui ... incensus essem studio utriusque vestrum, Crassi vero etiam amore*" hvor der altså er tale om en af dialogdeltagerne, Publius Sulpicius Rufus, der omtaler sin hengivenhed til dialogens anden deltager, Lucius Licinius Crassus.<sup>5</sup> Går man lidt længere ned i artiklen, støder man igen på eksempler om kærlighed i familien, "*Cic. epist. [...] 6,14,1 pietas amorque fraternus*". Det er m.a.o. ikke muligt at spore en evt. udvikling i ordets betydningsfelter uden at læse artiklen fra ende til anden og foretage analysen selv.

Går vi til billedsproget under verbaljunkturer, kan vi se at nogle af de samme problematikker er til stede.

### ***Et usystematisk system***

I Elaine Fanthams *Comparative Studies in Republican Latin Imagery* får man følgende oversigt over de mest almindelige kategorier inden for kærlighedsbilledsproget generelt (Fantham 1972: 7-41):

1. ild
  - a. varme og kulde
2. sygdom og helbredelse
3. søfartsmetaforer: vind og storme
4. krigsfærd og tvekamp. Gladiatorallusioner: Kærlighed er krig.
5. dramaet
6. skole og idræt
7. jagt og fiskeri

Ikke alle disse kategorier har noget med det specifikke ord, *amor*, at gøre, men er generelle kategorier for kærlighedssproget. Imidlertid kan de tjene som udgangspunkt. Dertil har hun i det efterfølgende kapitel eksempler på metaforer som ikke har kunnet få hjemmel til inklusion i den liste. Hendes appendix 1 har en anden opstilling af kærlighedens billedsprog, specifikt hos Terents (Fantham 1972: 82-91):

---

<sup>5</sup> Cic. *de Orat.* 1,97 ad loc.

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

- kærligheden som tvekamp. Fjendskab. Krig og fred. Fangenskab.
- ild og brand
- undergang og død.
- sygdom og helbredelse, herunder sindssyge.
- sår og pinsel

Med Phantam som referenceramme, kan man i *amor*-artiklen på overfladen ikke se nogen systematik med de følgende tre inddelinger:

- *amorem iungere vel dissolvere, subire vel relinquere, mutare*
- *amore teneri, moveri, cruciari*
- *amore frui*

Disse inddelinger er meget overordnede og beskæftiger sig principielt ikke med billedsprog. Men går man ind og læser eksemplerne under fx *amorem iungere vel dissolvere, subire vel relinquere, mutare*, kan man se at der faktisk er noget der minder om en systematik uden helt at være det. Problemet er at grupperne er implicitte og ikke helt gennemskuelige.

Eksemplerne kan deles ind i grupper. Grupperne adskilles i artiklen af et mellemrum på ca. 3-5 mm. Listen her er ikke fuldstændig:

- amor forbundet med (ind)give(lses)verber (6)
- amor forbundet med bevægeverber (12)
- drikke-/væskemetaforer (5)
- sår- og helbredsmetaforer (måske endda snarere i udvidet forstand: kropsmetaforer) (21)
- friheds-/slave-metaforer (10)
- knytten og løsen/bortrivelse (9)
- ild- og brandmetaforer (5)
- osv.

Disse kategorier virker fornuftige set ift. Fanthams inddeling: Der er et vist overlap, og der er også nogle kategorier jeg ikke har nævnt, men det er alligevel ikke helt uden problemer hvad jeg skal vise i det følgende.

Den første kategori består af konstruktioner af typen "*amorem alicui dare*" hvor det eneste der udskiftes er verbet (*dare*, *legare* og nogenlunde lignende verber). Ved nogle af disse verber er det meget svært at få øje på det billedlige element (fx *dare* og *legare*), mens den er lettere at se ved fx *incutere*. For nogle af ver-

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

verbernes vedkommende er der formentlig i stedet tale om en semantisk kollokator af typen "(d) verbs possible in a certain meaning with a given noun as direct object: catch or capture or grip a person's imagination;" (Svensén 1993: 101).

Det samme gør sig i høj grad gældende for verbaljunkturerne med *amor* forbundet med bevægelsesverber for hhv. indtræden og udtræden af tilstanden.<sup>6</sup> De kan mere entydigt afvises som metaforer, men er blotte konstruktioner af *amor* + bevægeverbum, fx

|              |             |
|--------------|-------------|
| amor advenit | amor ibit   |
| amor intrat  | amor abibit |
| amor emergit | amor vertit |

Igen er der tale om (mere eller mindre) ækvivalente udtryk hvor verbet kan udskiftes med tilsvarende fra samme betydningsfelt, dvs. kollokation. Billedet forstyrres imidlertid af at gruppen også har et andet eksempel: *repetitus amore*. Der er i dette eksempel vendt om på aktiv-passiv-forholdet, men ellers minder den om de andre. Imidlertid så har *repetere* ud over en bevæge-betydning også en angrebsbetydning hvorfor en metaforisk forståelse ligger langt mere for ved denne konstruktion. Således burde de almindelige forbindelser med bevægeverber findes under en "*caput prius: proprie*" i en moderne *Thesaurus*-artikel, mens udtrykket med *repetere* burde findes under "*caput alterum: in imagine et translate*".

Anderledes forholder det sig ved næste gruppe der består af drikke-/væskemetaforer: *ex amore corruptum*, *amoris poculum accipere*, *amore perfundere*, *amorem bibere*, *amorem ingurgere*. Det første eksempel stikker ud fordi den ikke passer på det gennemgående billede i de øvrige, nemlig det at drikke (væsker). Sammensætningen *amoris poculum* findes to steder, Plaut. Truc. 43 og Hor.Ep.5.38. *Amore perfundere* finder man hos Cat.64.330, *amorem bibere* hos Verg.Aen.1.749 og i de til tekststedet hørende skolier og kommentarer, mens *amorem ingurgere* findes hos Fronto. Det ringe antal forekomster kunne tyde på at udtrykket opfattes som en levende metafor selvom Fronto-eksemplets variation af grundmetaforen kunne indikere et vist behov for fornyelse af den for at kan opfattes som aktiv.

Den næste kategori hos *amor*-artiklens forfatter er sår- og sundhedsheds-/sygdomsmetaforerne. Kigger vi på sårmetaforerne, ser vi lidt variation: *sauciari amore*, *devictus vulnere amoris*, *amoris vulnus sanare*

---

<sup>6</sup> Artiklen tager her ikke hensyn til de kognitive semantikere Lakoff & Johnsons noget udvidede metaforbegreb ift. traditionel litteraturanalyse. De opererer med en kategori af ontologiske metaforer der yderligere kan inddeles i "*entity and substance metaphors*" og "*container metaphors*". Disse kontainermetaforer omfatter blandt andet udtryk som "he's in love" hvor den abstrakte tilstand (in casu: forelskelse) gøres fysisk, og således i stedet opfattes som en beholder man kan træde ind og ud af. (Poulsen: 19). "Fælles for både "*orientational metaphors*" og "*ontological metaphors*" er, at de ikke normalt opfattes som metaforer, men almindeligvis henregnes til hvad traditionalister vil betegne som "bogstavelig brug" af ordene." (Poulsen: 20)

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

og lign. (9 forekomster i alt). En del af disse forekomster er alle citater eller mindre variationer af samme Ennius-tekststed, men billedet har fortilfælde i den græske litteratur, bl.a. hos Euripides: ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν (Eur.Hipp. 392). Både de græske og latinske billeder kan alle imidlertid også forstås mere konkret, nemlig som Amor/Eros.<sup>7</sup> Dette afsnit af artiklen bærer derudover præg af en vis tilfældighed. Den starter med nogle sårmetaforer som de viste, men kommer derefter med en række fra "sundhedsvæsenet", fx *ad amorem sublevandum*, *amoris vulnus sanat*, derefter nogle slag- og angrebsmetaforer, *percussus amore*, *temptor amore*, hvorefter vi kommer tilbage til *amorem sanare*, *mitigare ardores amoris*. Nogle af metaforerne er blandede, fx *amoris vulnus sanat* og *mitigare ardores amoris* hvilket kunne have forklaret det delvist, men denne store samlekategori af metaforer ("sår; det der udløser dem; det der helbreder dem") kunne ordnes på bedre vis.

Som en sidste gruppe vil jeg omtale brandmetaforerne. *Thesaurus*-artiklen opregner under I *amorem iungere vel dissolvere*, *subire vel relinquere*, *mutare* disse eksempler:

*exardescit sive amor sive amicitia* (Cic. Lael. 100)

*conflatus amore ignis* (Cic. de Finibus 2.52)

*novitatis amorem incendere tali* (Lucr. 1.42)

*accendamque animos ... Martis amore* (Verg. Aen. 7.550)

*si tuus in quavis praetepuisset amor* (Ov. Amores 2.3.6)

Også under II *amori teneri*, *moveri*, *cruciari* nævnes brandmetaforer. Jeg nøjes her blot med at nævne den første: *amore ardeo* (Ter. Eun. 72). Det første at bemærke er at brandmetaforerne således også er at finde forskellige steder i artiklen afhængig af om de betegner tilstanden eller indtræden i tilstanden (hvorfor man også finder Ciceros *exardescit sive amor* med inchoativsuffix under I *amorem iungere vel dissolvere*, *subire vel relinquere*, *mutare*, mens Terents' *amore ardeo* uden inchoativsuffix findes under II *amore teneri*, *moveri*, *cruciari*.) Det at billedet findes to steder er ikke befordrende for brugervenligheden. De tidligste vidnesbyrd vi har på disse brand- og ildmetaforer, skyldes ikke den græske ny komedie, men den romerske komedie, først hos Plautus: *ita mi in pectore atque in corde facit amor incendium* (Plaut.Merc. 590), og især hos Terents (jf. ovennævnte eksempel) som udvikler og udvider den. Det første eksempel med *ardeo* findes hos Terents (Barsby 1999: 96). På det tidspunkt må metaforen altså have været opfattet som levende, men når vi kommer ned til Cicero er den blevet så fortærsket, stabil og hyppig at brandmetaforerne

---

<sup>7</sup> Det er et større fortolkningsmæssigt spørgsmål som kunne være interessant at undersøge nærmere.

# EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

hos Fantham kaldes konventionelle (= død metafor). Ud over at det viser sig ved dens meget hyppige brug hos Cicero i mere eller mindre ukvalificeret form (Fantham 1972: 8) ("cf. *Fam.* 9.14.4, *tuis factis sic incensus sum ut nihil umquam in amore fuerit ardentius*; *Q.fr.* 3.1.18, *amore sum incensus*; *ad Brut.* 23.4, *his ardentibus ... cupiditate*; *Att.* 13.28.2, *incensum cupiditate*; 16.13b.2, *ardeo studio historiae*" (Fantham 1972: 8)), så returnerer en databasesøgning alene på "ard\* amor\*" 67 resultater. Dertil kommer alle de lignende billeder, fx med andre verber (*uro*, *accendo*, *incendo*, *inflammo*) eller konstruktioner med substantiver som *ignis*. Dertil ser man også en stigende fornyelse af billedet i litteraturen, fx hos Varro: *párvulus Amor árdifeta lampade arida agat amantis* (Varro, *Menippeae*, fragment 204, vers 2), givetvis for at accentuere det billedlige. Brandmetaforen må altså nok regnes som fortærsket og død. Det oplyser *Thesaurus* imidlertid ikke explicit om – det kan man alene udlede af de (få) eksempler *Thesaurus* anfører (til og med Ovid).

## Konklusion

Jeg har i det foregående søgt at vise hvordan artiklen *amor* i *Thesaurus* lever op til nogle almene og *Thesaurus*-specifikke principper. Artiklens disponering er overordnet set ikke vellykket, dels fordi den er meget uspecifik: Den skelner hovedsageligt mellem tre typer uden hensyntagen til evt. syntaktiske forskelligheder. Derfor kan man ikke ud af *Thesaurus* læse hvilken grammatisk sammensætning med *amor* der kom først hvorfor artiklen ikke lever op til *Thesaurus'* formål om at vise ordenes udvikling. Dels er inddelingen af verbaljunkturer i kun tre hovedgrupper undergrupper ikke hensigtsmæssig. Går man ind i disse hovedgrupper er de ganske vist inddelte, men inddelingen er implicit og ikke konsekvent gennemført idet forskellige billeder blandes samtidig med at ikke-billedlige udtryk blandes ind med de metaforiske. Endvidere så skal man kigge flere steder for at se hvornår og hvordan et billede opstår og udvikler sig hvilket er hæmmende. Dertil kommer at man af *Thesaurus* ikke umiddelbart kan læse om en metafor er levende eller død uden en nærmere analyse af eksemplerne.

Et tentativt forsøg på en mere moderne, hierarkisk disposition over *amor* kunne fx se således ud, let modeleret efter systemet for artiklen *lux* der bruges som modelartikel i *Praemonenda*-bindet.<sup>8</sup> Dette forsøg

---

<sup>8</sup> Cf. Keudel 1990: 30. Artiklen kunne givetvis med fordel opbygges bedre og udbygges mere. Nogle spørgsmål i den forbindelse kunne være om den gamle artikels adjektivjunkturer bør opføres under 1IA eller 1IF, eller om der skulle være en separat 1IE *cum adiectivo* (med evt. tilhørende underinddelinger hvis de er formålstjenlige). Et andet spørgsmål kunne være rækkefølgen af syntaktiske konstruktioner: Retteligt bør den første konstruktionskategori være den der kronologisk kommer først. Man kunne også med rette diskutere om det overhovedet er relevant at skelne mellem de forskellige grammatiske konstruktioner eftersom konstruktionerne med objektiv genitiv og præposition + styrelse optræder i alle den oprindelige artikels tre inddelinger. Et tredje punkt kunne fx være om 1IB,C,E1 burde nærmere underinddeles i (1) *inter amatores* (pæderastiske forhold omtales i den gamle

# EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

på en omstrukturering af *amor*-artiklen er baseret på modsætningsprincippet og har både syntaktiske og semantiske kriterier til grund. Således skelnes der under *generatim* mellem forskellige syntaktiske konstruktioner. Forskellige kollokationer for forskellige handlinger forbundet med *amor* (opståen, afslutten, proces) der ikke er metaforiske i sin essens kan placeres under *generatim*, evt. under en underoverskrift, fx under *absolute*, mens metaforisk og anden figurativ brug af *amor* kan henføres under *in imagine et translate* med de forskellige domæner som underoverskrift, fx "*praevalente respectu ignis*" vel sim.

amor. i.q. affectus alicuius, Gloss. ἔρως, πόθος, ἡ φιλία; cupiditas, cupido

caput prius: proprie

I generatim

A absolute

- (1. amorem iungere)
- (2. amorem dissolvere)
- (3. amorem subire)
- (4. amorem relinquere)
- (5. amorem mutare)

B gen.subi.

1. hominum

C gen.obj.

1. hominum
2. animantium
3. rerum

D in/ad + acc.

1. hominum
2. animantium
3. rerum

E cetera exempla

II speciatim

A amor i.q. homo amatus<sup>9</sup>

B usus Iudaeorum et Christianorum proprius

---

amor-artikel under inter sexus diversos hvad der synes mindre hensigtsmæssig end den her foreslåede. Man kunne også lave en separat kategori.), (2) *inter amicos*, (3) *inter cives*, etc. Imidlertid kan man også hierarkisere så meget at et system med så fine semantiske distinktioner bliver for uoverskueligt i forhold til hvad man får ud af det, m.a.o. aftagende afkast (law of diminishing returns). Det problem kan derimod evt. løses ved at have en ekspliciteret inddeling på selve artikelstedet, men som ikke indgår som en hovedinddeling i dispositionen. Et andet problem kunne være at udtryk for kærligheds opståen/forelskelse skal findes to steder, både under figurativ og ikke-figurativ brug. Imidlertid må det her være rimeligt nok at have en skelnen i stedet for den gamle artikels ukritiske sammenblanding af billedlige og konkrete udtryk.

<sup>9</sup> Hidtil opført under IV *notabilia varia*.

# EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

caput alterum: in imagine et translate

I usu profano et communi

A praevalente respectu valetudinis

B praevalente respectu vulneris

C praevalente respectu caloris vel frigoris

D praevalente respectu ignis

1 amorem iungere

2 amorem teneri vel cruciari

E praevalente respectu insanitatis

F praevalente respectu belli vel pacis

G praevalente respectu libertatis vel servitii

H praevalente respectu bibendi

osv.

## EN GOD ORDBOGSARTIKEL

AF KASPER SIMONSEN

---

### Bibliografi

Barsby, J. (Ed.). 1999. *Terence: Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bücheler, F. (Ed.). 1963. *Petronii Saturae, Adiectae Sunt Varronis et Senecae Saturae Similesque Reliquiae*. Berlin: Weidmann.

Corbeill, A. 2007. Going Forward: A Diachronic Analysis of the Thesaurus Linguae Latinae. *American Journal of Philology*, 128 (4), s. 469-489.

Diggle, J. (Ed.). 1984. *Euripidis fabulae, vol. 1*. Oxford: Clarendon Press.

Fantham, E. 1972. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.

Keudel, U. 1990. *Thesaurus Linguae Latinae: Praemonenda de Rationibus et Usu Operis*. Leipzig: B.G. Teubner.

Landau, S. I. 1989. *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leo, F. (Ed.). 1895. *Plauti Comoediae. Vol. 1*. Berlin: Weidmann.

Poulsen, J. R. *Som en slags stjerner: Metaforteori hos Aristoteles og Cicero*. Aarhus Universitet: Upubliceret speciale.

TLL. 1904. *Thesaurus Linguae Latinae. Vol I: a-Amyzon*. B.G. Teubner: Leipzig

Svensén, B. 1993. *Practical Lexicography*. Oxford: Oxford University Press.

Wilkins, A. S. (Ed.). 1963. *Cicero Rhetorica. Vol. I (De Oratore)*. Oxford: Oxford University Press.

Endvidere er databaserne *Thesaurus Linguae Graecae* og *Packard Humanities Institutes* latin-database version 5.4 på cd-rom blevet benyttet via databaseværktøjet Diogenes (<http://www.dur.ac.uk/p.j.heslin/Software/Diogenes/>) til at finde tekststeder.