

Billedkunstens  
**Fremstilling af Menneskeskikkelsen**

i den græske Kunsts første Storhedstid.

---

Studier i de fra Perioden efterladte Kunstværker

af

**Julius Lange.**

---

Avec un résumé en français:

Étude sur la représentation de la figure humaine  
dans la première grande période de l'art grec.

---

D. Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Skr., 6. Række, historisk og filosofisk Afd. VI, 4.

---

**København.**

Bianco Lunos Kgl. Hof-Bogtrykkeri (F. Dreyer).

1898.



## Forord.

Det her foreliggende Arbejde af afdøde Professor Julius Lange er en Fortsættelse af hans Skrift om Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen hvoraf første Afsnit er trykt i Vidensk. Selsk. Skrifter 5. Række, histor. og philos. Afd. V. Bd. 4. 1892. Denne Fortsættelse blev af Forf. forelagt det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab i dets Møde den 18. Oktober 1895 med den Bestemmelse at offentliggøres i Selskabets Skrifter. Det blev imidlertid ikke Lange selv forundt at udgive sit Arbejde. Da han den 20. August 1896 bortkaldtes ved Døden, havde Trykningen deraf endnu ikke kunnet paabegyndes; men Manuskriptet dertil efterlod han sig trykfærdigt i den Form og det Omfang, hvori det her udgives. At han dog har haft til Hensigt at føje i det mindste et eller flere Exkurser til den meddelte Text, kan ses af en Bemærkning i Texten selv (S. 267=107).

Det blev af Selskabet overdraget til undertegnede C. Jørgensen at lede Udgivelsen af Arbejdet.

Manuskriptet, som forelaa fra Forfatterens Haand, gav paa intet Sted Anledning til Tvivl om Forf.'s Mening, og de ved Udgivelsen foretagne Rettelser ere derfor ganske faa og af saadan Art, at de sikkert under Trykningen vilde være gjorte af Forf. selv. Det har herved og iøvrigt overalt under Udgivelsen været Øjemedet at fremlægge Arbejdet saa nøje som muligt i den Form, som det maatte antages at Forf. vilde have givet det, samtidig med at vaage over Nøjagtigheden af Enkeltheder f. Ex. i Citater og Henvisninger.

De ledsagende Afbildninger vare for en Del allerede valgte af Forf. og udførte under hans Vejledning. De øvrige ere tilføjede, hvor Texten gjorde det nødvendigt, dels naar de paagældende Kunstværker beskrevet udførligt i denne, dels naar de vare anførte som Exempler til Sammenligning ved vigtigere Spørgsmaal.

Man har ikke anset det for rigtigt at gøre Ændringer i Texten af Hensyn til videnskabelige Arbejder, der ere udkomne efter Affattelsen af dette Skrift, eller at tilføje en Række Henviisninger til nyere Litteratur. Dels vilde nemlig herved i mange Tilfælde et ganske personligt Skøn blive det afgørende; dels vilde slige Ændringer kun i mindre Grad faa Indflydelse paa Skriftets Hovedindhold eller berøre Forfatterens egentlige ledende Synspunkter.

Endelig er der til Skriftet føjet et kortfattet fransk Resumé.

*C. Jørgensen,*  
Dr. phil.

*Vilh. Thomsen,*  
D. Kgl. D. Vidensk. Selskabs Redaktør.

## Indhold.

---

	Side:
Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i den græske Kunsts første Størhedstid:	
1. Dyreskikkelsen og Menneskeskikkelsen . . . . .	7 (167).
De vilde Dyr. Løven . . . . .	8 (168).
De tamme Dyr. Hesten . . . . .	11 (171).
2. Billeder af Kampen. Menneskedyret . . . . .	23 (183).
3. Parthenonsfrisen . . . . .	30 (190).
4. Idealet og Individualiteten . . . . .	53 (213).
5. Den ideale Types Formation. Parthenons Gavlfigurer . . . . .	67 (227).
6. Polyklet . . . . .	90 (250).

---

Résumé: Étude sur la représentation de la figure humaine dans la première grande période de l'art grec . . . . .	118 (278).
--	------------

---

---



# Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i den græske Kunsts første Storhedstid.

## 1. Dyreskikkelsen og Menneskeskikkelsen.

Paa flere Steder har jeg i det Foregaaende <sup>1)</sup> mindet om, hvad der vel ogsaa kan anses for temmelig almindelig anerkendt, at Dyreskikkelserne i Kunstens Indledningsperiode i det Hele ere fortrinligere end Menneskeskikkelserne; tillige har jeg paa bestemte Punkter givet Oplysninger om, hvori Fortrinet bestod, og hvorpaa det beroede <sup>2)</sup>. I hele den senere Del af Oldtidens Kunst bliver det snarere omvendt: Dyrefremstillingen taber sig vel ikke pludselig, men viger dog kendelig tilbage for Menneskefremstillingen, hvilket vi i det Følgende skulle se nøjere Exempler paa <sup>3)</sup>. Det er et for Menneskehedens universelle Historie meget betydningsfuldt Omslag, som vi maa dvæle lidt ved, inden vi gaa videre med Skildringen af Menneskefremstillingen; og naar vi her foreløbig henvende Opmærksomheden paa enkelte Træk af Dyreskikkelsernes Kunsthistorie, saa er det ikke for at fordybe os i dette Æmne for dets egen Skyld, men alene for at paavise Omslagets Karakter og de bevægende Kræfter i det.

De græske Kunstnere have fremstillet alle Slags Dyr: der fortælles jo f. Ex. om ingen Ringere end Fidias, at han ciselerede smaa Figurer af Flue, Bi, Græshoppe og Fiske. Hvad og hvor meget der til forskellige Tider og af forskellige Kunstnere kan være udført, kan der nu slet ikke længer føres Regnskab over: vi maa nøjes med de bredere Træk af Udviklingen, som ligge klart for Dagen. Gennemgaa vi f. Ex. de græske Stadmynter, ville vi paa mange Maader finde Bekræftelse paa, at Dyrebillederne fra den ældre Periode ere de bedste. En saa fin Iagttagelse og en saa kærlig og omhyggelig Gengivelse

<sup>1)</sup> Se det Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter, 5. Række hist. fil. Afd. 5. B. IV. S. 237, 249, 283—84, 317 ff.

<sup>2)</sup> Sammesteds, navnlig S. 236, 249, 317.

<sup>3)</sup> Ogsaa ved et videre Overblik over Billedkunstens Historie vil man paa afgørende Punkter finde Interessen for Dyret og for Mennesket aldeles ulige fordelt. Saaledes havde en af de allerstørste Menneskefremstillere, Michelangelo, kun en næsten rent forsvindende Opmærksomhed tilovers for Dyrene.

som f. Ex. den af Krabben paa Akragas's arkaiske Sølvmynter finder man næppe senere. Den antike Litteratur melder ikke om noget berømtere Dyrebillede end Myrons Ko, der netop synes at have hidrørt fra det Punkt i Udviklingen, der gik lige forud for den højeste Fuldendelse af Menneskebilledet. Og man kan paa flere Maader skønne, at dette Forstade har været det gunstigste for Dyrefremstillingen.

Som den græske Kunst fra dens historiske Tid foreligger for os, er det tydeligt, at den indenfor Dyreverdenen havde en overvejende Interesse for de tamme Dyr, Menneskets Ejendomsdyr, fremfor alle for Hesten. Men til Karakteristik af Grækerne har det dog ogsaa sin særegne Betydning at kaste et Blik paa deres Opfattelse af de vilde. I dette Parenthes-Kapitel ville vi derfor særlig fremhæve en Repræsentant for hver af disse to Slags Dyr, nemlig Løven og Hesten.

#### De vilde Dyr. Løven.

I den forgræske mykeniske Periode havde de store, vilde Jagtdyr været Billedkunstens Yndlingsgenstand. Stenløverne paa Relieffet over Mykenæs Stadport ere aabenbart fremstillede efter førstehaands Iagttagelser af



Fig. 1. Løvemask af Bronze. I den kgl. Antiksamling i København. Højde 15 Cm. (foruden Manken og det afsluttende Gorgonhoved).

den virkelige Natur; og paa andre Kunstværker er den vilde Oxes kraftige Former og imponerende Bevægelser gengivne med megen Virkning. Naar vi derefter komme ind paa den egentlige græske Kunst fra dens Opvæxtperiode før Aar 500 f. Kr., finde vi Løven som en meget hyppig Genstand for al Slags Billedkunst (Vasemalerier, Mynter, Relieffer, enkelte Statuer), hvortil der ogsaa var rigelig Anledning, dels ved Indførelse af orientalske Billedtyper, dels ved Fremstilling af Grækenlands gamle Sagn. Billederne af Løven vidne hyppig om energisk og fyrig Fantasi; men man faar dog ikke Indtryk af, at Grækerne eller deres Kunstnere havde nøjere personligt Kendskab til Dyret, som det virkelig er. Formerne ere ikke meget naturtro gengivne; især synes de lange og tynde Ben, som man for det meste finder paa Løver af

arkaisk Kunst, at tyde paa at Kunsten har maattet tage Erfaringen om Hunde og Ulve til Hjælp for at danne sig en Forestilling om Dyrenes Konge. I den kultiverede Del af den græske Halvø var Løven ogsaa allerede tidlig blevet udryddet, og i Nærheden af de store Byer kom den overhovedet næppe.



Fra Udkanten af den græske Kulturs Omraade, fra Lykien, have vi nogle særlig udmærkede Dyrebilleder tilbage, som i denne Sammenhæng fortjene en nøjere Betragtning, nemlig Kalkstensfriser i temmelig stor Maalestok fra Xanthos's Akropolis, nu i det Britiske Museum (Afstøbning i Berlin, Friederichs-Wolters Nr. 136—148). Der er en Frise med Høner og Haner og en anden med store, vilde Dyr: et løbende Vildsvin, en Løve som æder et Daadyr, en Panther, som ligger paa Spring med sænket Forkrop. Der er vel Noget ved Anordningen af disse Dyrefigurer, som minder om orientalsk, assyrisk-babylonisk, Kunst, der jo ogsaa havde megen Styrke i Fremstillingen af Dyr; men Stilen er her forskellig fra den orientalske, mindre skematisk og mere naturalistisk i Formgivningen, og desuden findes der i Række med Dyrene en Satyr, der beviser, at det er græsk Kunst, vi her have for os, og tillige ved Gennemførelsen af dens Former tillader os med temmelig Sikkerhed at henføre Værket til Begyndelsen af det 5te Aarhundrede. Blandt Dyrene er Løven ikke den fortrinligste; den overgaas baade af Vildsvinet og især af Pantheren, som Kunstneren aabenbart har havt Lejlighed til at studere grundig efter Virkeligheden. Det er et rigtigt Vilddyr ude fra Bjerge eller Ørken, sundt og stærkt og prægtigt af Form, livligt og smidigt i Bevægelsen: man ser den boltre sig for sine Øjne; og naar man forsøger paa at genkalde sig dens Billede i Erindringen, kan man slet ikke faa den til at staa stille som en plastisk Skikkelse: den rører og tumler sig som det levende Liv. I denne ægte dyriske Vildhed staar den græsk-lykiske Panther ikke tilbage for Løverne af gammel orientalsk eller ægyptisk Kunst.

Men det er netop denne Evne til at opfatte Dyret med frisk og usvækket Objektivitet, i dets ejendommelige dyriske Natur, som snart efter kendelig taber sig under den tætte og stigende Civilisation i de græske Stæder. Man vedblev vel at gøre Løver; men det er et Spørgsmaal, om man vilde have vedblevet dermed — i alt Fald for saa vidt som den græske Kunst ikke gik i andre, orientalske Folks Tjeneste —, hvis Løven ikke havde havt en symbolsk og emblematiske Betydning. Heri indtræder der imidlertid en karakteristisk Forandring. I Orienten havde Løven, der nedslog sit Bytte — Oxen, Hjorten eller lignende planteædende Dyr —, været et Billede, egentlig ikke paa Heltemod, men simpelthen paa brutal Overmagt og var saaledes blevet et Emblem paa det erobrende og despotiske Kongedømme. Denne Billedtype var ogsaa i ældre Tid overført til Europa. Men senere benyttede Grækerne virkelig Løvens Billede som Symbol paa Heltemod, selv om det havde ligget under i Kampen. Dette gælder allerede om Løven paa Leonidas's Gravmæle og endnu langt tydeligere om det store Løve-Monument, som Thebaierne oprejste over de Faldne ved deres store Nederlag ved Chaironeia (338), Dødsstødet for de helleniske Stæders Frihed. I Virkeligheden stemmer den ældre, brutalere Forestilling meget bedre med Løvens dyriske Natur; men den yngre er ædlere og gør den menneskelige Natur mere Ære.

I Henseende til kunstnerisk Værd er der vel en ikke ringe Forskel mellem Løveskikkelserne — eller overhovedet Vilddyrene — fra den senere Periode indbyrdes; men jeg kender Intet, som i Energi, Friskhed og Finhed kan maale sig med hin lykiske Panther. Det er paafaldende at finde Løver af endog yderst middelmaadig, mat og flov, Kunst paa et saa anseligt og i Oldtidens Kunsthistorie berømt Monument som Mausoleet i Halikarnassos, der endnu tilhører en udmærket Kunstperiode, — og endnu mere overraskende er det at se disse Løver roste af den moderne Kritik! Men der gives ogsaa Løvebilleder, som ere langt bedre og vel endog vidne om noget Naturstudium, som den store Knidos-Løve i det Britiske Museum, Piræus-Løven i Venedig eller Løverne paa en af de Sidoniske Sarkofager i Konstantinopel (nemlig den yngste, den saa kaldte «Alexander-sarkofag») eller endelig det nydelige Relief af en Løvinde med sine Killinger (i Wien), en idyllisk Dyrescene fra den hellenistiske Periodes Kabinets-Skulptur. Og de store Løvejagter, som Lysippos udførte af Bronze, have jo været udmærkede Arbejder; men deraf lære vi dog ikke Noget om, hvor vidt Løvefigurerne selv have været opfattede med Natursandhed: Rubens har gjort berømte Malerier af Løvejagter, i hvilke Løverne ere Karikaturer. Der mangler i Virkeligheden heller ikke Karikaturer af Vilddyr fra den senere antike Kunst (som Pantheren paa den ovennævnte Sarkofag fra Sidon); men langt hyppigere finde vi dog et vist Præg af Tamhed, og det gælder endog de anførte bedste Exempler paa Løveskikkelser i Sammenligning med de arkaiske. Mangen Løvemaske fra den senere Tid, om den end kan være fortræffelig udført i dekorativ Henseende, ser saa tam ud som en skikkelig Bedstefader. Desuden fremstillede man gerne, hvorledes Løven bliver tæmmet af Kærlighedsgudens aandelige Magt. Den lille Eros rider paa den eller gør den til Fange, Eroterne give den endog Tøfler paa.

Endog i de alvorligere og mere storartede Løvebilleder fra omtrent Aar 400 at regne kan man meget tydelig iagttage, at Dyrets Ansigt faar en halvt menneskelig Karakter — det samme Fænomen indtræffer ogsaa, og i endnu stærkere Grad, i senere europæisk Kunst fra kristelig Tid, f. Ex. netop i Rubens's Malerier eller andre Værker af det 17de Aarhundredes Malerkunst og Skulptur, hvor det undertiden er overdrevet indtil det Latterlige. I Antiken faar Løvens Øje et ædelt og tragisk Udtryk, Næsen fremhæves; der falder et Skær af menneskelig Følelse over det hele Aasyn. Og i den samtidige antike Litteratur gøres Løven ligefrem til en Allegori paa menneskelige Egenskaber. Der uddannede sig overhovedet en Slags fysiognomisk Videnskabelighed — hvis man ellers kan bruge Ordet Videnskab om noget saa vilkaarlig og svagt begrundet —, som ogsaa gik ud paa i de forskellige Dyrearter at genfinde Menneskets egne legemlige og tilsvarende moralske Karaktermærker; man drog Paralleler mellem Oxen, Hunden, Svinet, Ræven o. s. v. og menneskelige Typer. Naturligvis fik Løven en Hovedrolle tildelt i dette Spil. I den Del af den aristoteliske Fysiognomik, som af Filologerne ikke anses for at hidrøre fra Aristoteles selv,

men som i hvert Fald er antik, gives der en udførlig Beskrivelse af Løven som det blandt alle Dyr, der af Naturen har faaet de umiskendeligste Tegn paa det mandige Væsen.

Men efter en saadan æsthetisk Betragtningssmaaade kunde man lige saa godt vende den anden Side af Sagen frem og overføre den dyriske Natur paa Mennesket som den menneskelige paa Dyret. I Alexander den stores Aasyn fandt man saaledes noget særlig mandigt og løveagtigt (*ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες*). Ved det Løveagtige i et menneskeligt Fysiognomi tænkte man dels paa Karakteren af Øjnene, naar de vare klare, livlige og tillige forholdsvis dybtliggende, dels paa Haarets Væxt, der lignede Løvemanken, naar Haarene rejste sig stride ved Roden og bøjede sig nedad for Enderne. Det var dette Løveagtige, som Lysippos saa godt havde forstaaet at gengive i sine Portrætter af Alexander, og det blev i den følgende Tid højeste Mode; men man synes at have havt mere Øje for de tobenede Løver end for de firbenede.

For bedre at overskue Betragtningssmaadens hele Retning have vi her kastet Blikket langt ud over Grænserne af den græske Kunsts første store Blomstringstid. Det er indlysende, at en Udvikling, der gik i denne Retning, maatte blive til Skade for en objektiv Opfattelse af Dyrekarakteren. Heller ikke Menneskefremstillingen kunde egentlig vinde i Objektivitet ved at man saa Dyr i Mennesker og Mennesker i Dyr; derimod vandt den virkelig rigere Midler saa vel til Idealisering som til Karikeren. I hvert Fald viser Billedkunstens Historie klart, at den hele Forandring i Betragtningen betyder en stigende Interesse for Mennesket, ikke for Dyret. Det var Mennesket, som afspejlede sin Arts Væsen i alle de andre Arters for at naa en mere omfattende Karakteristik af de menneskelige Typer.

#### De tamme Dyr. Hesten.

At Hesten var det ældre, aristokratiske Grækenlands Yndlingsdyr og Stolthed, derom finder man Vidnesbyrd i Hobetal hos Digtere som Homer og hos Prosaister som Xenophon, hos Historikere som Herodot og Thukydidens saa vel som hos den senere Tids Antikvarer, i Tragedien, Komedien og Lyriken. Ved de store Nationallege frydedes de forsamlede Helleneres Øjne ikke alene over Mænds og Drenges Skønhed og Duelighed til Idræt, men ogsaa over de skønne Heste ved Væddeløb og Kapridt. Og medens endog de mægtige orientalske Despoter havde ladet sig nøje med to Heste for deres Vogn, indførte Grækerne ved deres Festlege Firspandet (det vil sige: fire Heste i én Række foran Vognen), aabenbart af rent æsthetiske Hensyn, eftersom Firspandet aldrig fik eller kunde faa praktisk og militær Betydning. Det var Toppunktet af Livets Rigdom og Glans at vinde en Sejr — end sige da flere! — i Vædekørsel med Firspandet. Og var Sejren vunden, især i Olympia, opstillede den lykkelige Præsvinder i Zeus's Altis en Bronzegruppe til Minde om den.

Dog hengik der endnu en rum Tid efter at Vognløbet med Firsband af fuldt udvoxne Heste var indført i Olympia (Aar 680 f. Kr.), inden de plastiske Mindesmærker kom i Brug. Da Tyrannen i Sikyon, Myron, Aar 648 havde sejret i Vognløb, opstillede han ikke Statuer af Hestene eller sig selv, men byggede som Monument et Skatkammer for Sikyonierne<sup>1</sup>). Et Aarhundrede senere, medens Peisistratos var Tyran i Athen, vandt de to berømte Halvbrødre Miltiades og Kimon slige Sejre, som man tilskrev saa stor Betydning, at de overdroges til andre Stormænd af Venskab eller af Politik; Kimon sejrede endog i tre Olympiader med et og samme Firsband, og de herlige Heste fik deres Grav i Nærheden af deres Herres<sup>2</sup>); men der meldes endnu Intet om Billeder af dem, hvad der næppe kan være nogen Tilfældighed. Men omtrent paa samme Tid hændtes en lignende — ellers enestaaende — Lykke, at sejre tre Gange i Olympia med samme Firsband, en Rigmænd i Lakadaimon Euagoras, og han opstillede som Monument i Altis Billeder af Vognen og Hestene, derimod ikke tillige noget Billede af sig selv<sup>3</sup>): Sagen blev altsaa opfattet saaledes, at det var Hestene, som havde vundet Sejren, og at Ejermanen hædrede dem derfor. Pausanias fremhæver udtrykkelig det Ejendommelige ved dette Monument med det Samme som han beretter, at Kleosthenes fra Epidamnos i Illyrien, som sejrede Aar 516, var den første Hesteejer, som opstillede sit eget Billede i Olympia, nemlig som Led af en betydelig Komposition: Vognen med Firsbandet, Vognstyreren og Ejeren, det Hele udført af den navnkundige Ageladas fra Sikyon. Ogsaa Hestenes Navne vare indskrevne paa Monumentet: Phoinix (Rød), Korax (Ravn), Knakias (Isabel) og Samos (hvid? graa?).

Den samme Udvikling: at det mere var Hesten end Mennesket, man i den ældre Tid vilde hædre med Sejrsanathemet, spores ogsaa i hvad Pausanias beretter om Monumenter for Sejre i Hestevæddeløb, der indførtes i Olympia 648. Vel ere Pausanias's Optegnelser herom, i og for sig betragtede, mindre afgørende; men de passe dog godt sammen med hvad der vides om Vognløbs-Monumenterne. Man synes i Begyndelsen at have opstillet Billedet af Væddeløbshesten alene og først senere at have medtaget Drengen (Jockey'en), som red den<sup>4</sup>).

De pragtfuldeste Anathemer for Vognløbssejre vare dem, som i Begyndelsen af

<sup>1</sup>) Dette fortæller Pausanias (VI, 19) om Opførelsen af Sikyoniernes Thesauros. Uagtet det, som endnu er bevaret af Bygningen, synes at hidrøre fra det 5te Aarhundrede, kan P.s Beretning ingenlunde betragtes som rent ugyldig. Hvad han i det anførte Kapitel meddeler om Sagen, viser, at han har hørt og set sig godt for. I ovenstaaende Sammenhæng kommer det jo forresten kun an paa Kendsgerningen, at Myron byggede Skatkamret som Minde om en Vognløbssejr, ikke paa hvordan han byggede det.

<sup>2</sup>) Herodot VI, 103.

<sup>3</sup>) Pausanias VI, 10, 8.

<sup>4</sup>) Se navnlig Pausanias VI, 13, 9—10.

det femte Aarhundrede udførtes for de rige og mægtige Tyranner i Syrakus: Gelon paa sin Vogn med Firspandet, et Værk af Glaukias fra Ægina til Minde om Gelons Sejr 488, og en lignende Vogngruppe, udført af Onatas fra Ægina for Gelons Broder og Efterfølger Hieron; den sidstnævnte Gruppe havde endda til hver Side en Ridehest med en Dreng paa, Værker af den ypperlige Kalamis fra Athen. Undertiden satte man Sejrgudinden paa Vognen som dens Styrer, enten alene eller i Forening med Ejermanden: det sidste var f. Ex. Tilfældet med en Gruppe, som den med de ovennævnte Kunstnere samtidige, berømte Pythagoras fra Rhegion udførte for en Mand fra Kyrene, hvor man i det Hele lagde sig meget efter den ædle Hesteavl<sup>1)</sup>.

Det er dette bolde Slægtled af Kunstnere — Ageladas, Glaukias, Onatas, Kalamis, Pythagoras — og vi maa tilføje: Myron —, som betegner den græske Kunsts Højdepunkt i Fremstillingen af Dyreskikkelser. Kalamis havde især Ry for Heste, efter Plinius's Ord havde han ikke sin Lige heri, derimod var han, som der ogsaa udtrykkelig siges, i sine Menneskebilleder ikke kommet ganske ud over den ældre Tids Haardhed og Stivhed. En Historie, som forekommer hos Plinius<sup>2)</sup>, er, naar man nøjere overvejer, hvad der ligger i den, meget betegnende for den ældre Tids Overlegenhed i Dyreskikkelserne og den senere i Menneskeskikkelserne. Han fortæller, at Praxiteles, den store Billedhugger fra det 4de Aarhundrede, gjorde en Figur af en Vognstyrer til et af Kalamis udført Firspand af Heste, og han nævner det som et Exempel paa hensynsfuld Velvillie fra Praxiteles's Side, at han gjorde det, «for at det ikke skulde se ud, som om den ypperlige gamle Billedhugger, der var bedre i Hestefigurer, havde været uheldig, hvor det gjaldt Menneskefiguren» (ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur). Misforholdet i Kalamis's Gruppe mellem Dyr og Menneske maa have været overmaade føleligt, og Praxiteles maa have været meget sikker paa at være i Oveensstemmelse med den almindelige Mening, naar han tillod sig at fjerne Vognstyreren og erstatte den med en af sig selv: Kalamis's Heste vidste han derimod at han ikke kunde gøre Mage til, han kunde kun give et Bidrag til at sætte deres Ære i et klarere Lys. Alt tyder paa, at der her er Tale om Mere end rent individuelle Fortrin og Mangler hos Kalamis og hos Praxiteles: Enhver af dem har tilfredsstillet sin Tids Krav; men den ældre Tid krævede Mere af Dyrebilledet, den senere af Menneskebilledet. Vel skynder Plinius sig med at tilføje, at Kalamis ogsaa har gjort udmærkede Menneskefigurer (navnlig Kvinder); men hans Liv, der maaske har været langt, falder jo ogsaa i en Overgangstid, som tilsidst naaede op til det fuldendte Menneskebillede.

Om Herligheden af Kalamis's Heste kunne vi nu ikke danne os tilstrækkelige Forestillinger gennem bevarede antike Kunstværker. Dog findes der Værker, som have

<sup>1)</sup> Pausanias VI, 18, 1.

<sup>2)</sup> N. H. 34, 71.

staaet den omtalte Række af Kunstnere temmelig nær. Sølvmynterne fra Syrakus<sup>1)</sup>, især de større, have til Typus paa Reversen for det meste Vognen med det sejrende Firspand; paa Gelons og Hierons Mynter er Hestespandet fremstillet stansende, idet det ankommer sejrende til Rendebanens Maal; Vognstyreren strammer Tøjlernerne, og Nike svæver over Hestene, rækkende en Tænia som Sejrstegn hen over deres Hoveder. Fra Gelons Tid udmærke sig især de store Dekadrachmer, som hans Hustru Demarete lod slaa efter den vigtige



Fig. 2. Ældre Dekadrachme fra Syrakus.

Sejr over Karthagerne ved Himera 480. Da de altsaa bleve slaede en halv Snes Aar efter at Gelon sejrede med Firspandet i Olympia (488), vel omtrent samtidig med at Glaukias udførte sin Bronzegruppe til Ære for denne Sejr, kan der være nogen Rimelighed for at antage en kunstnerisk Forbindelse mellem Gruppen og Mynttypen, uden at man just derfor kan betragte denne som en tro Afbildning af hin. Men det er netop meget paafaldende ved dette Myntrelief, der dog hører til Tidsalderens bedste Arbejder, hvor meget Dyrefigurernes Plastik her er forud for Menneskefigurernes. Hestene ere vel i Proportionerne noget ualmindelige, meget højbenede; men de ere dog aldeles fortrinlig udførte, deres Former ere i den lille Maalestok gengivne med udmærket Finhed og Grundighed i Naturstudiet. Ogsaa Løven i Exergen under Firspandet er en smuk Figur, om den end vidner mindre om et Indtryk paa første Haand fra Naturen. Derimod ere Vognstyreren og Sejrgudinden ganske forfejlede Figurer, latterlig tynde og langstrakte, overhovedet forsømte i Henseende til Studium og Udførelse. Saa galt kan Misforholdet næppe have været i Glaukias's Gruppe: Mynttypen viser os kun, hvad Tidsalderen kunde taale i denne Retning. Det samme kan ogsaa iagttages paa Myntens Avers: en kvindelig Profil, omgivet af fire Delfiner. Medens Kvindehovedet endnu ikke er hævet over den arkaiske Kunsts Mangler, ere Delfinerne saa livfuldt og energisk formede, som man kan ønske det.

Naar man saa videre gennemgaar Syrakus's Myntrække, der helt igennem bestaar

<sup>1)</sup> En Oversigt med smukke fototypiske Afbildninger findes hos Barclay V. Head: On the chronological sequence of the coins of Syracuse, London 1874.

af udmærkede Stykker, iagttager man i Løbet af et Aarhundrede en mærkelig Overgang i Fremstillingen af Typens éngang givne Elementer. Menneskeskikkelserne komme efterhaanden paa Højde med Dyrene, hvorimod Hestene med Hensyn til egentlig Natursandhed og Finhed i Formgivningen aldrig blive bedre. Paa de berømte Dekadrachmer fra Tyrannen



Fig. 3. Yngre Dekadrachme fra Syrakus.

Dionysios's Tid (Begyndelsen af det fjerde Aarhundrede), disse glimrende Kunstværker, der kunne gælde for Blomsten af hele Verdens Stempelskærerkunst, er Firspandet fremstillet i den stærkeste Fart, Vognstyrerens og Nikes Figurer ere ypperlige, og gennem Kompositionen som Helhed gaar der en imponerende Strømning af Liv og Bevægelse. Ogsaa Hestefigurerne ere udmærkede i Henseende til Helhedens Liv, Skønhed og Elegance; men det er ikke saa gediegent og grundig studeret Arbejde som paa Demaretes gamle Mynter. Paa Aversen tager Kvindehovedet nu meget mere Plads op end tidligere i Forhold til Delfinerne og er paa de bedste Exemplarer af en blændende Skønhed. Det Hele er behandlet med langt mere Fylde og dekorativt Overblik end før. Delfinerne gør vel ogsaa en god dekorativ Virkning; men som Gengivelse af Naturen ere de med deres dobbeltsvungne Linier aldeles vilkaarlige og ligne slet ikke de virkelige Dyr.

Med denne Udvikling stemmer en anden mærkelig Omstændighed ved Syrakus's Mynttrække, som mere ligefrem peger hen til det Omslag i Livsbetragtningen, der har medført Forandringen i Kunsten. Paa de ældre Mynter ser man Nike svævende over Firspandet i samme Retning, som det bevæger sig, idet hun lægger Sejrsbaandet paa Hovedet af Hestene. Paa de senere svæver hun altid i modsat Retning med en Krans, som hun rækker frem imod Vognstyrerens Hoved. Meningen er tydelig nok og stemmer med hvad vi ovenfor have iagttaget paa andre Maader: man begynder med at betragte Dyrene som de sejrende, men kommer efterhaanden til det Resultat, at Sejren dog egentlig tilkommer Mennesket, som ejer eller styrer dem. Bag denne lille Ændring i Anordningen af Mynttypen ligger der aabenbart et Omslag af stor Vigtighed og Rækkevidde i Menneskets Bevidsthed om sit eget Væsen og om sit Forhold til den øvrige Verden. Ændringen kan antages at være endelig foretaget engang i Løbet af anden Halv-

del af det femte Aarhundrede, dog næppe før 420<sup>1)</sup>. Den indføres samtidig med flere andre kunstneriske Forandringer i Mynttyperne, som kunne tyde paa at man har indkaldt en ny Myntmester fra en fremmed Skole; og efter sin dybere Betydning er den sikkert ogsaa medført af Omvæltninger i den aandelige Udvikling, der snarere ere foregaaede i Athen end i Syrakus. Muligvis er der ogsaa i selve Festlegene i Olympia (eller Syrakus) indført en Forandring i den Ceremoni, hvorved Prisen blev tildelt.

Skulle vi dømme efter de bevarede Værker af større Kunst, maa vi uden Tvivl tilkende Parthenons Skulpturer Prisen for Fremstilling af Dyr: Oxer, Væddere, men fremfor Alt Heste. De hidrøre fra Fidias's Skole og Værksted — hist og her maaske



Fig. 4. Hestehoved fra Parthenons østlige Gavl.

fra hans Haand — og ere udførte i den nærmeste Tid efter Aar 440, altsaa en Menneskealder (noget mere eller noget mindre) efter den tidligere fremhævede Kunstnerrækkes Værker. Og de betegne paa det Nærmeste det Punkt i den kunsthistoriske Udvikling, da

<sup>1)</sup> Til Bevis paa Kendsgerningen behøver man blot at gennemgaa Afbildningerne i Barclay Heads ovenanførte Værk. Fra Pl. III Nr. 12 at regne og længere frem ses — uden Undtagelse — Nike kransende Vognstyreren. Før denne Grænse lægger hun Tænnen paa Hestene, dog med to Undtagelser, nemlig Pl. II Nr. 6 og Nr. 12. Den førstnævnte af disse to Mynter synes at være en virkelig Undtagelse, der altsaa viser en Foregribelse af den senere gennemførte Tanke. Den anden synes mig derimod — at slutte af dens hele kunstneriske Præg — at høre noget længere frem i Rækken, end Barclay Head har anbragt den.



Menneske- og Dyrefremstillingen stod paa én og samme Højde. Naturligvis gør Fremstillingen af Mennesket alene ved sit Æmne Krav paa en fortrinlig historisk Interesse; men skulde der ellers være Tale om Forskel i rent kunstnerisk Værdi, saa vilde den muligvis snarere falde ud til Fordel for Dyrene: et Stykke som Hovedet af «Nattens» Hest fra Parthenons østlige Gavl forekommer mig næsten at være det Ypperste af alt det Ypperlige (Fig. 4). Dets fuldttonende Poesi i Udtrykket og den overlegent henaandede plastiske Behandling kendes der i alt Fald næppe Mage til blandt menneskelige Hoveder fra Parthenon — men unægtelig er der kun faa af disse bevarede. Xenofon har i sin Bog om Ridekunsten skildret ganske den samme Type af Hestehovedet, som Kunsten her har gengivet. Han siger, at Hestens Nakke ikke maa være fremadbøjet som Svinets, men skal være oprejst som Hanens: en Hest som holder Hals og Hoved saaledes, vil, selv om den er meget modig, dog tillige være føjelig og lydige; thi det er ikke, naar Hesten bøjer Hovedet opad, men naar den strækker det frem, at den forsøger at løbe løbsk. Nakkeleddet skal være smalt, Kæberne skulle være smalle, og i hele Hovedet skal Benbygningen være stærkt fremtrædende. Fremstaaende Øjne give Dyret et muntre Udseende og et videre Omblik, end naar Øjnene ligge dybere; og at Næseborene ere vidt aabnede, er bedre for Aandedrættet og ser livfuldere ud: naar en Hest kommer i Lidenskab eller ophidses under Løbet, aabner den Næseborene. Den rette Hest har fremdeles en temmelig bred Pande og smaa Ører.

Paa Parthenons Cellefrise have vi Hesten i hel Figur, skønt i mindre Maalestok, dels Firspondene for Vognene, dels Ridehestene, alle af en og samme Type, der nærmest har Karakteren af en ædelt udviklet Bjerghest, hvad vi vilde kalde en Ølænder. Det er bekendt og hyppig anført i Anledning af dette Kunstværk, hvor godt ogsaa Hestene her passe til Xenofons Skildring af den rette Paradehest, der bevæger sig fremad i kort Galop, idet den sætter Baghovene langt frem og løfter Forkroppen højt i Vejret. Hans Prosa hæver sig til lyrisk Begejstring, hvor han skildrer en Rytterafdeling, der bruser forbi i det rette Tempo under den klingre Lyd af Hovslag og Hestenes Prusten og Vrinsken. Det er netop det som Frisen viser os, og vi forstaa saa godt ved Synet af den, at disse Dyr, Poseidons Gave til Athen, have været Stadens Stolthed og Rytteriet dets mest glimrende Skue. Hvor meget nu end Grækernes Plastik ogsaa paa dette Omraade er rigere og mere fuldendt udviklet end den orientalske, saa ville Hestekendere maaske alligevel foretrække den Type, som vi træffe paa de senere assyriske Relieffer fra Assurbanipals Tid; og især er det værd at lægge Mærke til, at disse assyriske Heste, uagtet de jo ogsaa ere afrettede til Menneskets Tjeneste, dog have bevaret mere af det vilde Dyrs oprindelige Karakter og undertiden tydelig vise stærkere Ild i Temperamentet end de græske. Det selv samme Forhold kan iagttages ved en Sammenligning mellem Lovprisningen af Stridshesten i Jobs Bog (Kap. 39) med Xenofons Skildringer og Theorier. Den gamle orientalske

Forfatters Ord lyde jublende og skingrende som en Krigstrompet, den græskes Æsthetik er med al sin overlegne Intelligens og varme Begejstring dog langt tammere. Maaske var selve Hesteracen under idelig Omgang med Mennesket blevet mere tæmmet og civiliseret. Eller var det Asiens Semiter, hvis Blod rullede vildere end Grækernes, og som derfor ogsaa opfattede Dyrene som vildere?



Fig. 5. Assyrisk Relief fra Kujundjik. I Brit. Museum.

Men i de Hesteskikkelser, som i den græske Kunsthistorie følge efter Parthenons Skulpturer, er der mindre Energi i Formen, mindre Fyrighed og Liv i Udtrykket. Blandt det, som kommer dem nærmest, kan for et Exempels Skyld mindes den smukke Vildsvinejagt med fem Ryttere paa den saakaldte «lykiske Sarkofag» fra Sidon, fra en noget senere Tid, sikkert efter Aar 400: Hestene her ere overordentlig livlige og elegante; men deres overdrevent lette Bygning og Bevægelse har Præget af en Smule Manierisme. Noget senere i det 4de Aarhundrede, paa Monumenterne fra Alexander den stores Tid, saa vel som i den senere Oldtid, finde vi Billeder af en mere tungt bygget Hesterace. Alexanders Krige og den nye Berøring med Orienten turde forøvrigt paany have løftet Interessen for Hesten noget, men kun foreløbig.

Men om den Strømkæntring i Aandslivet, som henimod Slutningen af det femte Aarhundrede bortledte Interessen for Dyreskikkelsens Plastik, kan der fra Litteraturen

fremdrages ret tydelige Vidnesbyrd. Aristofanes, for hvis Spot jo rigtignok Intet er ganske helligt, men som dog har en vis Forkærlighed for det ældre og aristokratiske Athen og gerne fører dets Sag, kan allerede i sine «Riddere» (opført 424) ikke dy sig for en Smule at parodiere den Begejstring for Heste og Rytteri, som har faaet et saa skønt og alvorlig ment Udtryk i Parthenonsfrisens Ryttertog, der kun var en halv Snes Aar ældre, og endnu langt senere i Xenofons Skrifter. Han lader Ridderne fortælle en artig Røverhistorie om deres herlige Hestes mageløse Tjenesteiver, hvorledes Dyrene selv i en snæver Vending indskibede sig til den korinthiske Kyst og selv førte Aarerne. De vrinskede lystig: Hihaha, nu er man da ude at røre sig! Tag bedre fat, vi kommer jo ingen Vej! Naa du sorte, skal Du allerede holde Hvil? Og da de landede, sprang de fra Borde og skrabede selv en Lejrplads med deres Hove; i Mangel af Kløver aad de Krabberne paa Strandbredden baade med Skaller og Saxe. — Og det følgende Aar opførtes Aristofanes's berømte «Skyer», hvor han i Modsætning til den Ungdom, der kun tænkte paa og drømte om Heste, disse Junkere, der ruinerede deres Forældre med deres Hestegalskab, stiller den nye Ungdom, de blegnæbbede og tungefærdige Disciple af Sofisterne og Sokrates, som satte deres største Ære i Dialektik og Haarkløveri.

Saaledes bølgede Stemningen frem og tilbage. Tidsalderens rette Repræsentant for Junkervæsenet i Athen med alle dets Attraaer og Idrætter var Alkibiades; og ved det første Blik paa hans Historie ser det ud, som om han havde ført hele Glansen af Hestesporten tilbage, ja endog forøget den. Men man skønner snart, at der deri er en beregnet Svindel, hvormed den unge Mand med den rasende Ærgerrighed vilde blænde Hellenerne. I den Folkeforsamling, som afholdtes i Athen Aar 415 for at drøfte Planen til hin Expedition til Sicilien, der skulde løbe saa ulykkelig af, advarede den alvorlige og forsigtige Nikias sine Landsmænd mod en vis ung Feltherre, der kun tilskyndede til det vovelige Tog med sin egen Fordel for Øje, fordi han vilde glimre med sine Heste og tænkte hinsides Havet at finde Midler til at bestride Omkostningerne ved sit flotte Liv. Thukydides, som beretter os Forhandlingerne (VI, 12 ff.), bekræfter ganske Nikias's Opfattelse og udtaler ligefrem, at Alkibiades's Svindel blev en af Hovedaarsagerne til Athens paafølgende Ulykke. Men Alkibiades var ikke den Mand, som var i Forlegenhed for Svar: «Det hvorfor jeg udskrives» — svarede han Nikias — «er netop Noget, som gør mig og mine Forfædre Ære og Fædrelandet Nytte. Thi Hellenerne have paa Grund af min glimrende Optræden i Olympia anslaaet vor Bys Magt, som de forhen troede helt udtømt af Krigen, højere end den virkelig er, idet jeg sendte syv Vogne til Rendebanen, mere end nogen Privatmand tidligere, og vandt Sejren tilligemed den anden og fjerde Pris og traf alle øvrige Anstalter i Forhold til en saadan Sejr. Dette indbringer os vel, i Følge Skik og Brug, kun Ære; men af det, som Sligt koster, slutter man tillige til Formuen.» — En meget usolid Grundvold for en Stats Kredit!

Alkibiades forsømte ikke noget Middel til at gøre Væsen af sine Sejre. Han blev fremstillet i Bronze paa en Firspandsvogn, og han tog den nye, opblomstrende og populære Malerkunst i Brug for at lede Alles Øjne hen paa sit vundne Ry. Paa et Maleri saa man «Olympias» og «Pythias» — altsaa kvindelige Skikkelser, Personifikationer af de olympiske og pythiske Festlege — kransende ham; paa et andet Nemea som kvindejig Figur og Alkibiades siddende paa hendes Skød «med et Ansigt dejligere end en Kvindes», og Folket stimlende sammen, hilsende og lykønskende ham<sup>1</sup>). Det sidstnævnte Maleri var maaske det samme, som Pausanias (I, 22) saa i Pinakotheket ved Athens Propylæer: han beskriver det som Alkibiades med Tegnene paa den Sejr, han i Nemea har vundet med sine Heste. At de sejrende Heste have været fremstillede paa disse Malerier, fortælles ingensteds; dog turde det være sandsynligt, eftersom Maleren Aglaofon, der skal have udført et eller flere af dem, var berømt som Maler af Heste<sup>2</sup>). Men efter den Maade, hvorpaa Malerierne omtales, kunne Hestene umulig have været Hovedfigurerne: de have kun været Attributer til Forherligelse af Alkibiades's egen Person. Efter Plutarchs Beretning vakte disse Malerier Forargelse hos den ældre Slægt i Athen, som fandt, at de smagte af Lyster efter Enevælde og Foragt for nedarvet Sæd og Skik.

Her var det jo ogsaa en individuel Ærgerrighed og Forfængelighed, som trak Personen selv frem i Forgrunden; men at Interessen for Mennesket sejrede over Interessen for Dyret, var uden Tvivl i det Hele et Udslag af dybere Bevæggrunde og beror paa Erkendelsen af Menneskets større Værd og Betydning.

Efter Perserkrigene var det, efter Pausanias's Sigende (VI, 2), egentlig Lakedæmonierne, som fremfor alle andre helleniske Stammer dyrkede den ædle Hesteavl, især til Vognløb i Olympia. Det er vel saaledes at forstaa, at medens der i Athen ved det mægtig opblomstrende Aandsliv foregik en hel Omvæltning i Tænkemaaden, opretholdt det konservative Sparta mere uforstyrret det ældre Grækenlands Tilbøjeligheder og Idrætter. Dog varede det ikke længe, før man ogsaa der mærkede et væsentligt Omslag, som knytter sig til den store Kong Agesilaos's Navn.

Medens Agesilaos for sin egen Person drev den Slags Idrætter og udstyrede sit Hus med den Slags Ejendele, der sømmede sig for en Mand, idet han holdt mange Jagthunde og Stridsheste, overtalte han sin Søster Kyniska til at tillægge Heste til Vognløb; og da hun virkelig opnaaede at sejre i Olympia, viste Kongen derved, at Hesteholdet ikke kunde betragtes som et Bevis paa mandig Dygtighed (*ἀνδραγαθία*), men kun paa Rigdom. Saaledes fortæller Xenofon i sin Lovtale over Kongen (Agesilaos Kap. 9); Plutarch omtaler

<sup>1</sup>) Athenæus XII, 534 D; Plutarch, Alkibiades, 16.

<sup>2</sup>) Overbeck, Schriftquellen 1135. — Aglaofons Navn hos Athenæus i Forbindelse med disse Malerier giver forøvrigt kronologiske Vanskeligheder, som man paa forskellig Maade har søgt at afhjælpe.

den samme Sag og siger, at Agesilaos derved vilde modvirke den Berømmelse og de Indbildninger, som grundede sig paa stort Hestehold (Agesil. Kap. 20). Kyniska forsøgte naturligvis ikke at hædre sin Sejr ved et Mindesmærke i Altis: paa et Fodstykke af Sten saa man en Bronzegruppe af Firspandet, Vognstyreren og Kyniska selv; Kunstnerens Navn var Apellas. I Indskriften derpaa, som Anthologien har bevaret os<sup>1)</sup>, roser Kyniska sig af at have været den eneste Kvinde fra hele Hellas, som endnu har vundet denne Krans. Vel fulgtes hendes Exempel af andre; men den første kvindelige Sejr beholdt naturligvis en fortrinlig Berømmelse<sup>2)</sup>. At en Kvinde skulde sejre i Olympia, vilde de ældre Slægter i Grækenland formodentlig have betragtet som utroligt; og efter Grækernes hele sociale Betragtning af Kvinden betegner det sikkert en overordentlig Tilbagegang for Rendebanens Anseelse.

Med Hensyn til Agesilaos's Opfattelse af Sagen bør det vel ikke ganske overses, at vi oprindelig og væsentlig kende den gennem en Atheners Beretning. Xenofon var Kongens personlige Ven og Beundrer; han har vel havt Adgang til at kende hans Tankegang paa første Haand; men han kan ogsaa have sammenblandet den med sine egne Reflexioner. Saa vel i sin Lovtale over den lakedæmoniske Konge som i sin Hieron fremhæver han, at det er Herskerens Pligt at tænke paa det Heles Gavn og ikke som Privatmand bejle med andre Privatmænd til Kampens Pris. Han frakender ikke en Sejr i Olympia Berømmelse og Ære; men han kommer gentagne Gange til at betragte den fra et symbolsk Synspunkt som Billede paa en højere og betydningsfuldere Sejr. «For nu at nævne det» — lader han Simonides spørge den syrakusiske Tyran Hieron —, «som anses for det Ærefuldeste og Ædleste, man kan give sig af med, nemlig at holde Heste til Vognløb — i hvilket Tilfælde tror Du, at dette vil bringe Dig størst Ære: naar Du selv blandt alle Hellenere kunde være den, der holdt flest Heste, eller naar de fleste Hestejere, som kæmpede om Prisen, vare fra Din Stad? Og hvad anser Du for det Ærefuldeste: at sejre ved Dine Hestes Fortræffelighed eller ved den af Dig styrede Stats Lykke?» — Den herligste og skønneste Væddestrid og den sandeste Adkomst til Berømmelse baade i Livet og efter Døden, den bestaar dog i at gøre sit Fædreland til det lykkeligste.

«Et er det», siger Xenofon, «om En tilfældig finder en Skat og saaledes bliver rigere, et Andet om han bliver mere husholderisk (det vil sige: udvikler sin Evne til at erhverve Rigdom). Et er det, om En har Held med sig og f. Ex. anfaldt Fjenderne, medens en Sot raser iblandt dem, og vinder Sejr paa den Maade; et andet, om han bliver en bedre Feltherre. Kun naar En er den første i Udholdenhed, hvor det gælder Anstrængelse, den første i Styrke, hvor man kappes om mandig Kraft, den første i Indsigt,

<sup>1)</sup> Anthologia palat. ed. Jacobs II, S. 537.

<sup>2)</sup> Pausanias III, 8; VI, 1.

hvor det kommer an paa et klogt Raad, synes han mig med Rette at kunne gælde for en fuldkomment god Mand.»

I disse Ord møde vi en Betragtning, der — for saa vidt som den kunde trænge igennem — maatte blive afgørende, idet den drog den endelige Grænse mellem Mennesket selv og dets Ejendom og ydre Lykke. For Orientalerne, som Grækerne kendte dem, havde der ingen saadan Grænse været: Mennesket gik op i sine Skatte og ansaa dem for sin højeste Ære: derom var det at Kroisos's og Solons berømte Samtale hos Herodot drejede sig. Grækerne selv havde i den ældre Tid været tilbøjelige til en lignende Anskuelse; men blandt Livets udvortes Goder havde de dog foretrukket den levende Ejendom, de skønne Heste. De havde ogsaa fra først af ganske anderledes end Orientalerne fremhævet Mennesket selv; og nu lagde deres fremmeligste Tænkere al Vægten over paa Udviklingen af den rent personlige Evne til alt Godt. Deri bestaar netop Menneskehedens Fremskridt, at Mennesket bestandig nøjere og nøjere bliver sig bevidst, hvad der er det egentlig Menneskelige, Menneskets uafhængelige Ejendom, og fremelsker det. Saaledes lagde Grækerne Grundvolden til en højere Menneskelighed, den europæiske. Og derved faar ogsaa deres Kunst fra denne Periode at regne sin overlegne Stilling i Forhold til den ueuropæiske, hvor Dyret bestandig er bedre end Mennesket, hvad der allertydeligst skønnes netop hvor Kunsten er bedst.

Men naturligvis kunde hverken Grækerne eller den græske Kunst forvandles med ét Slag i Kraft af en højere Indsigt. Hestesporten og Rendebanen i Olympia bevarede endnu i lang Tid en vis Glans, om end ikke just i de mest Oplystes Øjne. Der opstilledes ogsaa Anathemer for Sejrene; men Pausanias's Optegnelser give — om end ikke Beviser for, saa dog nogen Grund til at antage, at Sejrsmonumenterne allerede fra det femte Aarhundrede at regne undertiden alene have bestaaet af Menneskefigurer, Statuer af Ejermændene eller Vognstyrerne, omvendt af de tidligste, som alene bestod af Billeder af Hestene.

---

## 2. Billeder af Kampen. Menneskedyret.

Denne Periode blev indviet ved den mægtige Befrielses- og Nationalkamp mod Perserne, og det varede endnu nogle Aartier, inden Grækenland, navnlig det nu saa stærkt opblomstrende Athen, fik Ro til at nyde den længe ønskede Fred. Som man kunde vente, blev selve Perserkrigens store og ærefulde Begivenheder ogsaa fremstillede i Kunstværker, skønt rimeligvis i langt ringere Omfang, end man efter moderne Forestillinger skulde vente. Den antike Literatur melder kun om et stort Maleri (af Mikon eller Panainos) af Slaget ved Marathon i Stoa poikile i Athen; men de enkelte Træk af en Beskrivelse, som ere overleverede, ere aldeles utilstrækkelige for en Anskuelse af Maleriet som Kunstværk. Sammesteds saa man ogsaa et andet Billede af en virkelig og historisk Kamp, mellem Athenere paa den ene Side og Lakedaimoniere paa den anden. Blandt de bevarede monumentale Skulpturer forekommer der ogsaa Kampscener, som synes at hentyde til Perserkrigene, saaledes paa nogle Dele af Frisen paa det lille Nike-Apteros-Tempel paa Athens Akropolis, og paa Heroet i Trysa i Lykien nogle Motiver, som maaske ere laante fra atheniske Slagbilleder.

Derimod viser baade Litteraturen og Monumenterne, at den græske Billedkunst ogsaa i denne Periode, naar den fremstillede Kampen, langt hyppigere greb tilbage til Mythernes og Sagnetes Verden, i Overensstemmelse med dens Traditioner fra ældre Tider. Den Slags Kampbilleder vare netop meget yndede, baade i Maleri og Skulptur. Der var Herakles's og Theseus's Vovestykker mod allehaande Udyr, Gudernes store Kampe mod Giganterne, Trojas Erobring, som især var et yndet Thema for de store Malere og for Vasemalerne, Krigen mellem Amazoner og Athenere i den fjerne Oldtid, da Theseus var Byens Konge, fremdeles Slagsmaalet mellem Hellenerne (Lapither) og de vilde Kentaurer, da disse ved Peirithoos's Bryllup i Drukkenskab forgreb sig paa Kvinder og Drengene. Alle slige Æmner finde vi i Skulptur og Vasemaleri naturligvis fremstillede i ganske ideale Former. Det gaar ikke til som i den virkelige Krig, hvor væbnede Mænd i tætte Skarer storme løs paa hverandre, men det opløser sig i enkelte Grupper af Mand mod Mand, saa at en længere Række af slige Grupper kan udfylde en sammenhængende Frise og enkelte Scener kunne benyttes til korte, sluttede Billeder, paa Metope-Relieffer eller paa Vaser. Medens Krigerne, ogsaa i mythologiske Æmner, i gamle Tidens Kunstværker hyppigst bære Pantser og Benskiner, foretrækker Kunsten, navnlig Plastiken, nu mere og mere den næsten nøgne eller

ganske let klædte Figur, der af Dækvaaben kun bærer Skjold og undertiden Hjælm. Og i samme ideale Stil er ogsaa Kampen mellem Grækere og Asiatere paa Nike-Apteros-Frisen fremstillet, uagtet den aldeles ikke kan have svaret til den virkelige Krig, der, da Kunstværket blev udført, endnu ikke var svundet af den dalevende Slægts Erindring; kun ere Asiaterne kendelige paa den tætsluttende medisk-persiske Dragt med Ærmer og Buxer. Her er Maalestocken for lille og den plastiske Behandling for let til at man kunde vente nogen gennemført ethnografisk Karakteristik af den fremmede Folketype. Men der findes overhovedet ikke noget Spor af, at denne Tidsalders Kunst trængte meget dybt ind i den objektive Karakteristik af fremmede, barbariske Folk. Vistnok vilde ogsaa det ovennævnte Maleri af Slaget ved Marathon, hvis vi havde det for Øje, vise sig meget nærmere beslægtet med Samtidens ideale Kampbilleder end med senere Tiders realistiske Slagmalerier, ligesom Aischylos's Tragedie «Perserne», der behandler samtidige Begivenheder, er holdt i samme Stil som hans øvrige Tragedier, hvis Æmner ere tagne fra Myther og Sagn. Ved Siden af Figurer, der skulde repræsentere den virkelige Historie, fremtraadte ogsaa paa dette Maleri Skikkelser af Guder og Heroer (Athena, Herakles, Theseus, Marathon).

I den lykiske Skulptur, navnlig paa det saakaldte Nereidemonuments Relieffer, er det let at iagttage en uharmonisk Blanding af den græske Fremstillingsmaade og den gammel-orientalske. Kampscener med nøgne eller let klædte Figurer i plastisk afvexlende Stillinger ses her Side om Side med andre, som ved Skildringer af Terrain og Fæstningsværker, kunstmæssige Belejringer, Soldater der marchere frem i Kolonne med militær Enartethed i Stillinger og Rustninger, minde om Reliefferne fra Ninive.

Blandt de egentlig græske Kunstværker, som fremstille ideale og heroiske Kampe, findes der adskillige, som efter deres rent kunstneriske Værd høre til det Ypperste, vi have tilbage fra Oldtiden. Hvad har man overhovedet fra hele den græske — og man kan trøstigt tilføje: hele den moderne — Kunst, som kan maale sig med Cellefriserne fra det saakaldte Theseus-Tempel — Gigant- og Kentaurkampe — i Evne til at skabe levende plastisk Liv, opfinde Motiver som i en Leg og dog med slaaende Sandhed, tumle med aldrig svigtende Frihed med den nøgne menneskelige Skikkelse og improvisere den «ud af Hovedet» med den kækkeste Friskhed og Bredde? Hvilken Ungdom og Djærvhed i Sindet, og dog hvilket fuldendt kunstnerisk Mesterskab! Nike-Apteros-Frisen (Kampe mellem Grækere indbyrdes og mellem Grækere og Persere) gør et Indtryk af en rask Penne-tegning, som en stor Mester i en ledig Time mellem større Arbejder har henkastet paa Papiret. Blandt Parthenons Metoper (mest Kentaurkampe) er der kendelige Forskelle, som tyde paa, at denne Del af Templets Dekoration har været overladt dels til Kunstnere af en ældre Skole, der endnu have bibeholdt Træk af en halvt arkaisk Stil, dels til yngre, formodentlig Elever af Fidias, der gik friskt ind paa en helt ny Kunst; og andre, ligesaa paafaldende Forskelle, som forraade Kunstnere af større eller mindre Begavelse, idet nogle af Motiverne



unægtelig ere mattere og kedeligere, medens andre ere opfundne med et saa sprudlende Liv og et saa genialt Lune, at de vilde gøre den største Mester Ære. I Henseende til Udførelsens kunstneriske Værd staar Frisen fra Cellens Indre i Apollonstempet i Figalia i Arkadien — Amazone- og Kentaurkampe — langt fra paa Højde med Kunsten i Athen; men hvilket Væld af interessant Opfindelse aabenbarer den ikke til Trods for den raaere Behandling!

Og dog — uagtet Tidsalderens Kunst spiller i den Slags Motiver som en Fisk i Vandet, og det næsten kunde se ud, som om den foretrak dem for alle andre, saa er det dog ikke i dem, at dens Menneskefremstilling aabenbarer sig fra den betydningsfuldeste Side eller siger sine afgørende Ord.

Det er blandt de ældre Kampbilleder fra det femte Aarhundrede, blandt dem som følge nærmest efter den store Krigstid, at man ogsaa snarest vil finde Udtryk for vild Lidenskab, virkelig «Næb og Kløer»: det gælder f. Ex. i høj Grad om den store Kentaurkamp i Vestgavlen af Zeustempet i Olympia eller om det samme Tempels Metoperelieffer, hvor Herakles's Gerninger ere fremstillede med en saa vældig Energi. Og Frisen fra Figalia kunde tyde paa, at Sansen for den Vildhed i Adfærd og Udtryk, som hører med til en Kamp, holdt sig længere frisk paa Peloponnes end i Athen. Dér have vistnok ogsaa den ældre Tids Fremstillinger af Kampen, f. Ex. Polygnotos's og Mikons Malerier, været prægede af stor Alvor; men efterhaanden vendtes andre Sider af Sagen mere frem. Paa Theseustempets Friser slaas man af Hjertens Lyst; men Lysten ved de nøgne Menneskelegemers raske Tummel og stærke, anspændte Bevægelser har her nok saa stort et Lod i Indtrykket som den tragiske Følelse. Parthenonmetoperne aande den sundeste Manddomskraft; men allerede ved dem faar Kampen temmelig meget Karakteren af en aandrig Fantasileg. Og saaledes gik det i det Hele saa meget des lettere, som der i de mytologiske Kampe, der fremstilledes, hyppigst ligger et eller andet æventyrligt Element, noget som gaar ud over al Erfaring fra det virkelige Liv og paa en særegen Maade ægger og sporer Opfindsomheden. Forholdsvis sjældnere finde vi den simple Kamp af Mænd mod Mænd — hvad man da undertiden forklarer som Guders Kamp imod Giganter, der i den ældre Kunst virkelig fremstilles i simpel Menneskeskikkelse —; langt hyppigere var Amazonekampen, hvor Mand staar mod Kvinde, hvad der medfører interessante Modsætninger, ikke alene i Skikkelser, men ogsaa i Motiver og Bevægelser. Herakles og Theseus kæmpe med allehaande fantastiske Uhyrer. Og det mest yndede Thema af alle er Kentaurkampen, hvor Mennesket atter har et Udyr til Modstander. Den ældre, arkaiske Kunst havde vaklet noget i sine Forsøg paa at forene Heste- og Menneskelegemet, og først ved Midten af det femte Aarhundrede lykkedes det Kunsten at gennemføre Sættningen saaledes, at der kom et helt og enkelt Væsen ud deraf, et Væsen der synes at kunne røre sig i Livet som en af Naturens egne Skabninger. Nu forstod Kunsten at lade den menneskelige Natur føles

ogsaa gennem Dyrelegemet, saa at Forbenene undertiden maa gøre Tjeneste næsten som et Par Arme og Halen vifter med et Udtryk af Haan og Overmod, og atter at lade den dyriske Natur gennemstrømme Menneskelegemet og Aasynets ophidsede Udtryk. Hvorledes kommer et virkeligt Menneske bedst et saadant Uhyre til Livs? Hvorledes forsvarer man sig imod det? Hvorledes benytter Kentauren selv sig bedst af sine Fordele i Kampen mod den tabende Fjende: sin Størrelse, sin Bevægelsesmængde, sine sex Lemmer? Det var pirrende Opgaver for Fantasiens, og der synes at have uddannet sig en Slags Væddestrid mellem Kunstnerne om hvem der kunde finde paa de bedste og nyeste Løsninger. Snart skred man ogsaa videre ad Fantasiens Vej og fordybde sig i Kentaurnes intime Familieliv ude i deres Bjerge og Skove (Zeuxis's Kentaurfamilie, som Lukian har beskrevet).

Slige Ting kunde fængsle Øjet og Indbildningskraften; men det var dog mere Underholdning end egentlig Alvor. Og for Kunsten var det som et Fond, som den uafslægt kunde øse af til mere underordnet Brug. Hvor der frembød sig en tom Flade, en Firkant, en Stribe, en Cirkel, der indbød til at fyldes med Figurer, greb man gerne til den Slags Motiver, aabenbart uden at gøre sig Skrupler angaaende en nøjere mythologisk Betydning i Anvendelsen. Hvor mange Amazone- og Kentaurskampe fik man ikke at se blot ved en lille Vandring paa Athens Akropolis! Skjoldet paa Armen af Athena Promachos (Fidias's Bronzekolos) var ciseret med Kentaurskampe af Mys efter Maleren Parrhasios's Kartoner; og var man under Kentaurskampene paa Parthenons ydre Frises Metoper traadt ind i Tempelcellen og stod foran Fidias's Statue af Gudinden af Guld og Elfenben, saa man atter Kentaurskampe i Guldreliefferne paa Randen af hendes høje Sandaler. Og allevegne sikkert nye Motiver.

Det er hvad man kalder en dekorativ Anvendelse af Billedkunsten, et Begreb, som man hvert Øjeblik faar at gøre med ved Behandlingen af den antike Kunst, men som er meget udsat for Misforstaaelse. Det forhindrer ikke, at Kunstværket kan være virkelig betydningsfuldt; thi selv om det blot kræver, at en tom Plads skal fyldes med Et eller Andet, der kan tage sig godt ud i en given Sammenhæng, saa kan Kunstneren fra sin Side give os Noget, som han har en levende og særlig Interesse for. Dog maa det i hvert Fald ikke være saa tungt eller gøre sig saa fordringsfuldt gældende, at det forstyrrer Ligevægten i Betragterens Opfattelse af den større Sammenhæng, hvori det indgaar: Hvis Fidias paa Athenes Sandalrande havde fremstillet saa gribende eller mærkelige Ting, at man efter én Gang at have faaet Øje paa dem var udsat for at glemme selve Gudindens Skikkelse, saa havde han aabenbart gjort en Fejl. Det Dekorative skal underordne sig: selv om det er Billede, Fremstilling, skal det dog være Ornament og maa for saa vidt hellere føre en noget indholdsløs Tale end forsømme de abstrakte, rythmiske Forhold mellem Linier og Masser.

At man i denne Periode idelig benytter Billeder af Kampe — og ikke andre, mildere og neutralere Genstande — til plastiske Ornamente, og det ikke alene paa Krigsgudindens; men ogsaa paa andre Guddommes Billeder og Templer og i anden Sammenhæng, kan oprindelig vistnok med Rette anses for en Eftervirkning af den store Nationalkamps Dønninger og den mandige og alvorlige Aand, de medførte; det er desuden et Vidnesbyrd om Tidsalderens udtømmelige Interesse for den levende Skikkelses Plastik. Men paafaldende er det alligevel, fordi der jo egentlig er en uforsonlig Modsigelse mellem de to Ting: Kamp paa Liv og Død og Dekoration. Kamp er efter sit Væsen Livets stærkeste Ingrediens; og jo bedre man gør Fyldest i Fremstillingen af den, jo bedre man faar Blodet til at flyde og griber Beskuerens Sind ved Udtrykket for Dødskampens forfærdelige Smerte afvejlende med vild Sejrsjubel, des mindre faar man Indtrykket af den til at underordne sig. Man nødsages til at opspæde Indtrykket, bryde Braadden af Kampen. Og det var det, som man i Længden virkelig gjorde. Jo mere Kampens Billede bredte sig som Dekoration ud over enhver tom Flade, des mere glemte man, hvad Striden med skarpe Vaaben i Virkeligheden vil sige, og disse mattere og tammere Billeder af Kampen bleve selv Vidnesbyrd om en ny Tid, som havde Freden mere kær.

Det fik herved ingen afgørende Betydning, at Grækerne, som Historien lærer os, vedbleve at føre blodige Krige og aldrig fik Ro til at glemme, hvad Krig var. Deres Hu og deres Kunst stod alligevel mere til Nydelsen og Freden.

I Aaret 394 faldt en ung atheniensisk Ridder Dexileos paa en krigersk Expedition til Korinth, og hans Gravmæle blev opsat udenfor Dipylon i Athen med et stort Relief af den unge Mand til Hest, løftende sin Lanse mod en til Jorden kastet Fjende, som ligger under Hesten. Det er, uagtet det angaar en virkelig og samtidig Begivenhed, en rent ideal Komposition og ideale Figurer i en Stil, som endnu viser en tydelig Afglans af Fidias's Skole. Og i Henseende til uddannet Følelse for rytmisk Ynde i Bevægelse og Sammenspil er det et Mesterværk — men hvor blødt og vejt fører dog denne Sejrherr sin Lanse, uden Ild, uden Lidenskab! Vi kunne følge Traaden fra det femte Aarhundrede længere ned i Tiden; thi uagtet Figurstilen forandredes, bibeholdt man endnu det gamle Program for den dekorative Anvendelse af mythologiske Kampscener. I Amazonekampe fra Midten af det fjerde Aarhundrede — f. Ex. paa Mausoleumsfrisen eller paa den smukke græske Sarkofag i Wien — forekommer der livlige, gratiøse, pikante Træk, f. Ex. at en Amazone ved en rask og let Beriderbevægelse har gjort omkring paa Hesteryggen og sat sig overskrævs med Ansigtet mod Hestens Hale; men det Hele har da ogsaa noget mere Præg af en pantomimisk Dans eller en Cirkusforestilling end af virkelig Kamp. Først i Alexanders Periode blussede Kampens Kraft og Alvor op i ny, mere realistisk Aand i Kunstens Fremstillinger; men de gamle idealistiske Æmner synes ikke at være komne til Kraft igen. Paa de berømte Bronzeplader i det Britiske Museum, som Brøndsted udgav under Navn af

«Bronzerner fra Siris», Arbejder af raffineret Fuldendthed i Gennemførelsen, ser man Grupper af Grækere og Amazoner, hvis Stillinger synes arrangerede alene med Hensyn til Liniernes harmoniske Forbindelser. Der er saa fuldkommen Harmoni, at der egentlig slet ikke bliver Kamp. Det er rene Ballet-Grupper, ligesom valsende Par.

Det gik med Fremstillingen af Kampen ligesom med Fremstillingen af det vilde Dyr Løven: Vildskaben blev tæmmet. Vor egen Tids nyeste Filosofi har megen Opmærksomhed for Menneskets Overgang fra et vildt Dyr til et tamt, som det kaldes, og er tilbøjelig til at betragte den som en Ulykke, en Nedværdigelse for Mennesket. Her tale vi vel ikke ligefrem om Mennesket, men om den Afspejling, som det i Kunsten giver af sit eget Væsen; men naar Sagen begrænses saaledes, bekræfter Kunstens Historie virkelig, at der gik noget Værdifuldt tabt ikke alene i Fremstillingen af Dyret, men ogsaa i Fremstillingen af Mennesket, en vis mægtig Tonus i Følelsen, saa vel i Udtrykket for Handling som for Lidelse.

I andre Retninger kunde dog Menneskets Tæmning medføre en ny Udvikling af dets Følelser. Jævnside med at Dyreskikkelsen i Kunsten træder tilbage for Menneskeskikkelsen, undergaar ogsaa det, som man har kaldt Dyret i Mennesket, en Forvandling i Kunstens Fremstilling af de menneskelige Forhold. Den rent sanselige Kønndrift, som Mennesket har, og altid vedbliver at have, tilfælles med Dyret, havde Grækerne tidligere udtrykt og betegnet med stor Uforbeholdenhed, ogsaa i den Kunst, som træder i det offentlige Livs Tjeneste: de kunde f. Ex. benytte Figurer og Grupper, som Nutiden maa finde lidet anstændige, som Typer for Stadmynter (de ældre Mynter fra Thasos med Satyren og Nymfen). Men Grækerne drage dog allerede fra tidlig Tid af en vis Grænse for menneskeligt og dyrisk paa dette Omraade, idet de henvise hine Udtryk for Dyret i Mennesket overvejende til Dyremenneskenes, Satyrernes, Silenernes, Kentaurenes Slægt: Grækerne selv, Menneskene, optræde jo ved Kentaurslagsmaalet som Værnere om Kvinders og Drenges Kyskhed mod Uhyrernes Angreb. Fra det femte Aarhundredes tidligere Del kunne vi paavise adskillige Kunstværker, der vel sigte til det sanselige Kærlighedsforhold mellem Kvinde og Mand, medens dette i det fremstillede Moment dog er holdt i sømmelig Afstand, enten som noget forbigaengent eller som noget tilkommende. Dette gælder f. Ex. om Billeder af Kassandra ved Alteret, før eller efter Aias's Voldsdaad imod hende (Polygnotos's berømte Malerier i Delfi og Athen, Vasemalerier), eller om det Metoperelief fra Selinunt, der forestiller Zeus's Møde med Hera paa Idaberget: henrevet af sin Hustrus skønne Aasyn, som hun netop afslører, griber Guden hende om Armen og synes at sige (Iliad. XIV, 314): Nu lad os hvile tilsammen og ømt forenes i Elskov. Her kan ogsaa mindes det smukke, halvt arkaiske Terrakotta-Relief fra Melos, der i Følge den ældre Forklaring (som aldrig burde være forladt) forestiller Alkaios, der gør Sapfo sin halvt fordulgte Tilstaaelse, der netop gaar ud paa sanselig Kærlighed. I Modsætning dertil staar det rent

sjælelige, følelsesfulde Forhold mellem de to Elskende, der er skildret i den skønne, flere Gange gentagne Reliefkomposition af Orfeus, Eurydike og Hermes, hvis Stil sikkert — og som det ogsaa almindelig anerkendes — viser tilbage til et oprindeligt Forbillede fra Slutningen af det femte Aarhundrede. Paa Vejen op fra Underverdenen under Sjæleføreren Hermes's Ledsagelse vender Orfeus sig utaalmodig om og drager Sløret fra sin genfundne Hustrus Aasyn, hun lægger Haanden kærlig paa hans Skulder, og de Elskendes Blikke sænker sig for et Øjeblik i hinanden; men Gudernes Bud er overtraadt, og Hermes's Haandbevægelse minder om, at han atter maa føre Eurydike tilbage til Mørket. Det er et i sjælelig Henseende mageløst indholdsrigt Øjeblik, paa én Gang Gensyn og Afsked, og det straalers des stærkere mellem det dybe Mørke, som ligger forud, og det dybe Mørke, som følger efter.

Dette er saare skønt; men det maa, betragtet med græske Øjne, næsten kaldes sentimentalt, og foreløbig kunne vi kun tage det som et mærkeligt Fingerpeg i Retning af en ny Aand i Opfattelsen af det Erotiske, men ingenlunde betragte denne Aand som fremherskende, hverken i den Periode, som Relieffet tilhører, eller i den senere antike Kunst. At det forresten hører til Menneskets Væsen at have «Dyret» i sig og aldrig at kunne faa det ud af sig, deraf gives der ogsaa Spor i den antike Billedverden fra først til sidst. Men Grænsen drages dog mere bestemt mellem højt og lavt, i Litteraturen f. Ex. mellem hvad der tilhører Tragedien og hvad der tilhører Komædien. Udtrykkene for det rent sanselige nedsættes i en lavere Rangklasse. Og i det som vi have tilbage af Kunst fra den Periode, vi her betragte, spille de erotiske Motiver af hvilken som helst Art kun en meget tilbageværende Rolle: det var andre Opgaver og andre Forhold, som Tiden fortrinsvis havde for Øje.

Er der nogen Tid i Historien, da man ret kan høre Græsset gro og føle, hvorledes Mennesket udvikler sig til at blive Menneske, saa er det det femte Aarhundrede i Grækenland, især i Athen. Lad saa være, at den Tæmning af Mennesket, som dermed stod i Forbindelse, medførte Tab for dets Væsen, saa er det dog i hvert Fald Uret at betragte Menneskets Tæmning under samme Synspunkt som Dyrets; thi Dyret tæmmes af en højere Art, Mennesket, og bliver dets Træl, dets Husdyr, hvorimod Menneskene tæmme sig selv og hverandre indbyrdes. Og det skete i Grækenland ikke ved Tvang eller Svøbe, men netop ved politisk Frihed, demokratisk Samfundsorden. Og maaske fremfor alt ved Kunst, Ordet taget i dets videste Betydning. Paa én Gang eller hurtig efter hverandre fremtraadte en Række Aandsvirksomheder, der alle havde Mennesket til Genstand: den dramatiske Digtning og den sceniske Kunst, den første sande Historieskrivning og filosofiske Betragtning af Menneskelivet og en ny Billedkunst, som rummede Livets frie Bevægelse; dermed skete det mægtigste Fremskridt i almen menneskelig Selvbevidsthed, som Historien har oplevet. Mennesket blev opdaget. Al denne Kunst var dets eget Værk, men

den virkede atter tilbage paa dets Væsen. Og hvem kan tænke sig den og dens Virkninger borte af Historien? De som nu dømme Kulturen til at være et Tilbageskridt, skulde dog huske, at der først fra hin store Kulturperiode at regne overhovedet kan være Tale om historisk-filosofisk Dom og Erkendelse.

### 3. Parthenonsfrisen.

Langt snarere end i Kampbillederne maa man søge det betydeligste Vidnesbyrd om Tidsalderens Opfattelse af Mennesket i et Værk, der kun aander Fred og handler om Fest, nemlig i den udvendige Frise om Parthenons Celle, der forestiller Panathenæerfestens store Procession til Athenes Ære, undfanget endnu i den lykkeligste Tid af Perikles's Statsstyrelse (omkring Aar 440). Talen er altsaa atter her om et Værk, der for saa vidt maa kaldes dekorativt, som det henhørte til Templets Indfatning: som Led i denne indtager Frisen, saa lang den end er, endog kun en beskedn og lidet iøjnefaldende Plads, hvor den næppe nogensinde har kunnet gøre sig gældende paa en Maade, der svarede til dens Indholdsværd. Heller ikke finde vi den omtalt med et Ord i den bevarede antike Litteratur, i alt Fald ikke direkte. Men derefter tør man ikke maale et Kunstværks virkelige Betydning; og saaledes som den antike Kunst er os efterladt, turde denne Frise dog være os vigtigere end noget andet til Forstaaelse af den helleniske Kunsts Forhold til Livet. Det er i hele den efterladte Skat et enestaaende Værk, et Udtryk for hvad Athens Folk var for sin egen Tanke, en ideal Afspejling af det i den bedste Periode af dets historiske Tilværelse. Og det omspænder den største Del af Programmet af Periodens græske Kunst. Derfor er der al Opfordring til her at drage det særlig frem.

Naar jeg betragter Parthenonsfrisen som Menneskeskildring, saa er det ikke blot, fordi jeg skriver Menneskefremstillingens Historie og har Brug for dette Værk som Led i Udviklingen. Det er netop Menneskefremstilling, det selv først og fremmest vil være; og betragter Arkæologien det ikke fra dette Synspunkt, saa gaar den glip af dets egentlige Betydning. Panathenæerfesten er her opfattet som et Folkeskue: en bredt udrullet Revue over det Folk, som i Krig og Fred havde bevist, at det bar Prisen fremfor alle andre. Dette mente og vidste det atheniske Folk om sig selv, og Historien har givet det Ret deri. Det var, som Atheneren Perikles udtalte det, og som Atheneren Thukydidens refererer: en Skole for hele Hellas, hvor hver Enkelt, Mand for Mand, var særlig godt uddannet og forstod at føre sig med

usædvanlig Anstand og alsidig legemlig Øvelse (Perikles's Gravtale, hos Thukydides II, 35 ff.). Ogsaa Xenofon roser sin Fødeby Athen for at den frembringer skønnere og mere velskabte Mennesker end nogen anden (Memor. Socr. III, 5). I Aand og Mening har Frisen saaledes nogen Lighed med de Statuer, som fremstille den unge Mand læggende Tænia eller Krans om sit eget Hoved som Tegn paa Sejr i Væddestriden. Der gaar gennem Værket som Helhed et Aandedrag af Stolthed, af det det frie Folks Følelse af Lykke.



F.H. 61.

Fig. 6. Af Parthenonsfrisen. Athen.

Paa de persiske Monumenter fra samme Periode se vi de tributpligtige Folkeslags Afsendinge møde frem for Storkongens Trone med deres Landes Skatte: en Tanke, som — om end i andre Former — skulde synes at ligge nær nok for Athenerne, just paa den Tid, da de havde gjort deres Forbundsfejer skatskyldige og netop i Parthenon indrettet et Rum til at optage Skatten. Men Hellenernes folkelige Selvfølelse var af en højere Art end Orientalernes: om man end meget vel kendte Guldets og Sølvets politiske Betydning,

saa vidste man dog, at det var Menneskene selv, legemlig og aandelig udviklede, som vare Stadens bedste Skat, som egentlig vare Staden. Den skønneste Gave, som en Mand kan skænke Fædrelandet, er hans eget Legeme, som Perikles udvikler det i den oven anførte Gravtale. Og i Perserkrigen havde man jo gjort den Erfaring, at et Land kan være helt i Fjendernes Vold, By og Helligdomme brændte: naar kun Mændene bestaa, saa staar Staden alligevel ved Magt. Denne Tanke havde Aischylos givet Ord umiddelbart efter Krigen i sin Tragedie Perserne. Og det er denne Tanke om Menneskets alt over-



Fig. 7 Af Parthenonsfrisen. British Museum.

vejende Betydning, som var det sejrige, demokratiske Athens nye Indskud i Menneskehedens historiske Udvikling. Og til den er Parthenonsfrisen den bedste kunstneriske Illustration. Kun er der her, som vi tidligere have omtalt, endnu som en Arv fra det ældre aristokratiske Grækenlands Tænkemaade ogsaa — om end paa en underordnet Plads — gjort Ære af de herlige Dyr, navnlig Hestene, som tjene Menneskene.

Men andet end de levende Skikkelser, Mennesker og Heste, er der overhovedet ikke fremstillet paa denne Frise paa 528 Fods Længde: af døde Ting er der Intet mere



end hvad der aldeles underordner sig Menneskets Bevægelse eller tjener til at motivere dets Stilling: en Stol til at sidde paa, en Stav at støtte sig til o. desl. Og dog var der saa meget andet, som man, fra andre Tidens Synspunkt, maatte vente sig af en Fremstilling af Panathenæerfestens Procession, navnlig Bygninger eller andre Lokalteter. Processionens egentlige Endemaal var at overbringe det nye, af Athens ædelbaarne Kvinder vævede kostbare Klædebon (Peplos) til Athena Polias's Billede i hendes Tempel: det blev



Fig. 8. Af Parthenonsfrisen. Athen.

for at vises for Folkets Øjne udspændt som Sejl paa et kunstigt Skib, der blev trukket paa Ruller gennem Gaderne. Man har givet gode Grunde for at antage, at dette ogsaa fandt Sted paa den Tid, da Frisen blev udført. Men hvor er dette Skib med dets Sejl blevet af paa Frisen? Og hvilken Lækkerbid vilde det dog ikke have været for en moderne Reporter-Tegner til en «Illustreret Tidende», for en Nutids-Maler eller Fotograf!

Naar alt Sligt her er udeladt, saa kan man sige, at det kommer af den kunstneriske Fremstillingsform, af Lovene for Relieffet. Men disse Love udvikles netop efter, hvad det er man vil have fremstillet.

Paa assyriske eller javaniske Relieffer hører den Slags Ting som Bygninger eller Træer eller Skibe hjemme, men ikke paa græske. Og til ret at fremstille for Øjet det Smukke



Fig. 9. Af Parthenonsfrisen. Athen.

ved Synet af Skibet med det prægtige Sejl, hvis Farver spillede i Solskinnet, hører jo ogsaa den udviklede Malerkunsts Midler, for Skulpturen maa det gaa tabt. Athenerne manglede ikke Sans for det Maleriske, for Planteverdenens og Lysvirkningernes Skønhed: Sofokles priser f. Ex. i en berømt Korsang (i *Ødipus i Kolonos*) det attiske Fædrelands Herlighed med dets Oliventræer og Vinranker og løvdunkle Lunde og det blinkende Hav i Baggrunden.

Og dog havde Athen paa den Tid, da Sofokles digtede og da Parthenon blev opført, ikke udviklet nogen Billedkunst, som virkelig mægtede at gøre Fyldest for denne Art af Skønhed: Grækerne havde ikke og fik egentlig aldrig noget Landskabsmaleri. Det var dog ikke den Slags Ting, som laa dem mest paa Hjerte. Al deres Billedkunst, saa vel Maleriet som Skulpturen, gik fortrinsvis ud paa den levende Skikkelse: dertil var den, det ene Slægtled



Fig. 10. Af Parthenonsfrisen. Athen.

efter det andet, udviklet og opdraget. Saaledes bliver Fremstillingsformen her, Reliëffet, ligesom et Sold, hvorigennem alt det sigtes fra, der ikke har Lod i deres egentlige og inderste Interesse. Gamle nedarvede Religionsskikke kunde have udpyntet Gudindens Fest med allehaande smukt Flitter; men Kunsten afklædte den det atter i Følelse af sin højere Ret som Organ for Sansen for Menneskeskikkelsen.

Vi maa derefter give en kortfattet Udsigt over de enkelte Partier, hvori dette store Festbillede sondrer sig.

Midt over Templets Hovedindgang paa Østsiden ser man en Scene, der — efter den ældre almindelige Opfattelse, som jeg vedblivende holder for rigtig — maa tænkes at foregaa inde i Athena Polias's Helligdom, der var Endemaalet for det festlige Optog. En Præst og hans halvvoxne Medhjælper holde et sammenlagt Klæde, der naturligst maa anses for at være den nye Peplos til Gudindens Billede; og en Præstinde modtager to



Fig. 11. Af Parthenonsfrisen. Brit. Mus. (Nordfrisen XXXVIII Mich.).

unge Piger, som paa deres Hoveder bære Genstande til Gudindens Dyrkelse: at gætte disse hellige Hemmeligheders Indhold er en vanskelig, maaske umulig Opgave for Arkæologien, men heldigvis ogsaa en Sag af langt mindre Vigtighed end ret at opfatte den i Skikkelserne udtalte Stemning og Karakter. Det fulgte af denne Tempelscenes Betydning for hele Æmnet, at den maatte have sin Plads i Midten og ikke paa et Hjørne; men deraf fulgte atter, at Festprocessionen ikke kunde fremstilles i en enkelt Række rundt om alle Templets fire Sider; thi saa vilde Begyndelsespunktet ses lige ved Siden af Endepunktet, hvad der vilde være uforstaaeligt og smagløst. Kunstneren har da valgt at fremstille det Hele

dobbelt, som om Processionen fra Udgangspunktet delte sig i to ens anordnede Optog, der mødtes ved Templet oppe paa Akropolis. Den ene Række har han fremstillet paa Frisens Nordside og Østsidens nordlige Halvdel, den anden paa de tilsvarende sydlige Partier. Paa denne Maade er der tilvejebragt en vis Symmetri i Kompositionen af Øst-siden og Ensartethed mellem Nord- og Sydsiden — alt dog kun i Fordelingen af Masserne;



Fig. 12. Af Parthenons Vestfrise. Athen.

thi med Hensyn til de enkelte Figurer og Motiver ere Frisens to Halvdele paa ingen Maade Gentagelser af hinanden.

Til hver Side af Scenen i Templets Indre ser man Skikkelser, som maa tænkes at have Plads i det Frie mellem Akropolis's Helligdomme. Først Guderne, der ligesom ere traadte ud af deres Templer og have sat sig som naadige Tilskuere til den prægtige Fest. Til den ene Side troner Zeus og Hera, som har sin Terne Iris eller Hebe staaende

ved Siden, dernæst Triptolemos og Demeter, Kastor og Polydeukes. Til den anden Athena selv og Hefaistos, Poseidon og Apollon (Fig. 6), og et Par Gudinder, af hvilke den yderste i hvert Fald er Afrodite; foran hende, i Forbindelse med hende, ses nemlig den vingede Eros, hvis fine, nøgne Hud beskyttes imod Sommersolens Straaler af en Solskærm. Navnene paa disse Gudeskikkelser kunne dog — med Undtagelse af Zeus og Hera, Athene, Afrodite og Eros — umulig angives med fuld Sikkerhed; ogsaa her maa vi lade os nøje med det Væsentligste, Karakteristiken af Guderne i Forhold til Menneskene, som i det Følgende skal blive paavist.



78. 16.

Fig. 13. Af Parthenons Vestfrise. Brit. Museum.

Paa Akropolis ere ogsaa Stadens Øvrighedspersoner samlede, ældre og yngre Mænd, som staa i Samtale med hverandre, idet de oppebie Festtogets Komme. Det nærmer sig: forrest Athens ædelbaarne Jomfruer (Fig. 7), der skride fremad, beskedne og tugtige, i højtidelig Stemning, bærende forskellige Redskaber til Tempelbrug og Ofring: Kander, Skaale, Røgelsekar. Dernæst føres Offerdyrene frem, Oxer og Væddere (Fig. 8); det kan umulig allevegne gaa efter en Snor eller efter det Piano, som hersker i Jomfruernes Gang. Dyr blive altid Dyr, og det kan ikke forhindres, at engang imellem en Oxe tager Fart og vil sætte afsted i Spring, saa at Føreren maa tage et dygtigt Tag for at bringe alt i Trit igen. Saa kommer Ynglinge med Offerkager, som de bære i Trug over Skuldrene, og med

Dunke med Vin eller med Athenes hellige Olie (Fig. 9), Prisen for Væddekampene ved hendes Fest. Kithar- og Fløjtespillere; ældre Mænd med Oliegrene og Kranse.

Nu følger den store Del af Frisen, hvor Hestene drage Blikket til sig jævnsides med Mændene. Forrest de lette, tohjulede Stridsvogne (Fig. 10), som tage en saa beskeden Plads op i Forhold til Mændene paa dem eller de fire vælige Heste foran dem. Paa hver af Vognene staar en ganske ungdommelig Kusk med langt rækkende Kjortel og en atletisk udviklet ung Mand med Hjælm og Skjold (Apobat), der springer af og op igen, medens



Fig. 14. Af Parthenonsfrisen. Brit. Mus. (Nordfrisen XLII Mich.)

Vognen er i den stærkeste Fart. Det er en Øjenslyst at se disse fyrige Heste med knejsende Halse suse forbi i Galop og de unge, lette og kraftige Mænd i allehaande hastige Bevægelser. Her, hvor Tempoet er Fortissimo, er den strænge Orden ogsaa meget vanskelig at overholde: Farten er ulige og hist og her saa ubehersket, at Festordnerne — Gadepolitiet, som vi nu til Dags vilde sige —, der ere fordelte over hele Optoget, maa bruge baade deres Røst og deres Muskelkræfter imod et altfor hidsig fremstormende Firsband. Der er dog ogsaa Vogne, som holde stille efter at have naaet Maalet. Efter Vognene kommer Rytteriets store Skarer i Galop (Fig. 11). Her hvor Manden

sidder paa Hesten, er Bevægelsen noget mere behersket og mindre voldsom end somme Tider blandt Vognene. Men der er ikke nogen strængt formeret Orden i Ryttersværmen som i en moderne Afdeling Kavalleri: man rider imellem hverandre omtrent som nu til Dags en talrig Stab i en Højstkommanderendes Følge.

Den Del af Frisen, som er anbragt paa Templets Vestside, har en fra det Øvrige noget afvigende Karakter. Den slutter sig vel til Ryttertoget paa Nord- og Sydsiden og

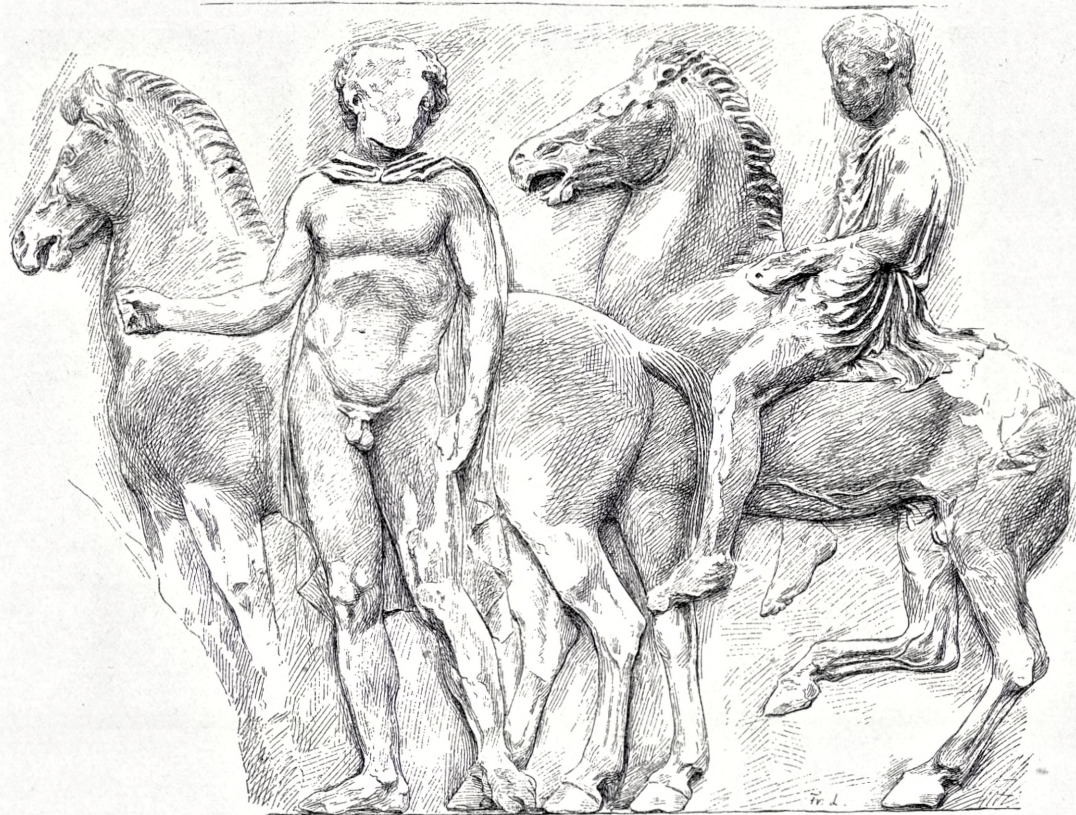


Fig. 15. Af Parthenons Vestfrise. Athen.

kan opfattes som Indledningen til dette; men paa Vestsiden er man endnu ikke ret kommet med i den egentlige Procession. Vi føres ind paa den Plads (Kerameikos), hvorfra Toget skal udgaa, og se, ligesom bag Kulisserne, Forberedelserne til det: Rytterne hæge deres Person eller deres Heste, binde deres Sandaler, tage deres Klæder paa, tumble en balstyrig Hest (Fig. 12) eller sidde allerede til Hest for ilsomt at indhente de andre og slutte sig til Toget (Fig. 13). Enhver skøtter her sit, og man tænker slet ikke paa at vise



sig for andre; men Kunstneren synes at have fundet sin allerbedste Nydelse ved lagttagelsen af disse friske, upaaagtede og fordringsløse Motiver (Fig. 14 og 15). Medens Kunsten paa Frisens andre Dele skal gøre Fyldest for en af Staten og Religionen stillet Opgave, gør Kunstner-Initiativet sig her mere rent og selvstændig gældende. Og dog er der en bestemt Grænse for, hvad Kunstneren tager med. Naar man i Tanken sammenligner Parthenonsfrisen med nogenlunde tilsvarende Værker af Renaissance eller den nyeste Tid — jeg vil for et bestemt Exempels Skyld minde om Andrea Mantegnas store, friseagtige Komposition af Cæsars Triumf —, saa bliver man opmærksom for det Karaktertræk ved det antike Værk, at det slet ikke medtager Tilskuerne til Processionen, Athens Gadepublikum. Den moderne Kunstner under sig gerne et Sideblik ned til de naive og snurrige Scener af Gadelivet og indfører dem i sin Komposition som et realistisk Kryderi paa det egentlige Optogs Højtidelighed. Den antike har kun Øje for den til Gudindens Fest indviede Del af Folket.

Naar man nu vil trænge dybere ind i Parthenonsfrisens Aand og Stil i Fremstillingen af Mennesket, saa er denne først og fremmest givet ved Figurernes Stillinger og Miner, ved den Stemning, de udtrykke, og den Afvexling, de omspænde.

Jeg har allerede ovenfor mindet om Fremstillingen af Processioner paa de orientalske Monumenter, hvor festlige Optog, henhørende til Hoffivet eller det militære Liv, ere meget hyppige. Men vi have tillige i en tidligere Udvikling set, at de orientalske, f. Ex. de persiske Kompositioner beherskes af ganske ensformige Gentagelser af en og samme Stilling: den enkelte Figur lever ikke sit eget Liv. Omvendt med Parthenonsfrisen: her er ingen Tvang over Personerne, hver Enkelt lever netop sit eget Liv. Dette store Gennembrud i Kunsten skyldes vel ikke netop dette Værk; der kunde for saa vidt være Grund til at fremhæve det ved hvert eneste, ogsaa af de ældre Værker af græsk Kunst fra denne Periode. Men der er dog særlig Opfordring til netop her at mindes og paaskønne det, fordi Parthenons Cellefrise er langt rigere paa Figurer end nogen tidligere enkelt Komposition af græsk Kunst, som vi kende; og fordi der er Noget i Æmnet, som indbyder til en Sammenligning mellem Orientalisk og Græsk. Her nyder Kunsten ret sin nye Frihed i bredfuldt Maal. Og Kunstens Frihed vil jo ikke sige andet end Livets egen Frihed, Menneskets Selvbestemmelsesret, som ikke hørte hjemme i de orientalske Monarkier, men i det unge helleniske Demokrati. Det var den, som havde givet det enkelte Menneske et større Værd og en større Kraft, og som havde givet Hellas's smaa Stater Magt til at tilbageslaa det store Asiens Horder, hvis drivende Kraft var en Despots Svøbe. «Hvem er Herskeren over Athens Folk?» spørger Perserdronningen Ilbudet fra Salamis; og der svares de stolte Ord: «Ingens Slaver er hint Folk og ikke Træl for nogen Mand» — Ord, som sikkert have vakt en rungende, lidenskabelig Jubel i Theatret, da Aischylos's «Persere» blev spillet. Her, paa Parthenons Kunstværk, er allerede Lidenskaben i denne

Frihedsfølelse kommet mere til Ro: den er nu helt tilegnet, og Nydelsen af Enkeltmands Frihed føles helt ud i Figurerne Fingerspidser.

Afvexlingen i Stillingerne er en Fordring til den kunstneriske Menneskefremstilling, som optages og føres videre ogsaa i langt senere Perioder, navnlig i Renaissance, hvor den naar sin største Højde hos Michelangelo og Correggio. Men hos dem gennemføres den i en Betydning, som endnu laa ganske fjernt for Grækerne. Antiken kræver i denne Retning intet Mere, end hvad Erfaringen lærte dem om Livets Naturlighed og Sandhed. Og her, paa Parthenonsfrisen, føles der desuden en kraftig tilbageholdende Magt: der er udtrykt en stærk Følelse af Sammenhold mellem Figurerne indbyrdes, ikke et paatvunget, men et frivilligt. De beherskes alle af den samme Følelse, som vel er fri og glad, men dog fuld af Ærefrygt. Den for alle Figurerne gennemgaaende Mine i Aasynet er glat og uden Fold, men tillige meget alvorlig, og ved hele Festen ses der ikke et Smil.

I den Maade, hvorpaa den fremherskende Fællesfølelse forbinder sig med Udtrykket af den Enkeltes Frihed, i Sammenspillet mellem disse hinanden modvirkende Kræfter ligger Nøglen til Forstaaelsen af dette Kunstværks Aand.

Undertiden strejfer Kunstneren endog den orientalske Ensformighed. Vi se f. Ex. Askoforerne (de Personer, der bære de store Krukker paa Skuldrene, Fig. 9) vandre rolig med lige lange Mellemrum, for et flygtigt Syn ens i Holdning og Linier, ligesom paa Friser fra Persepolis. Til et højtideligt Optog hører jo — i Grækenland som i Orienten — Orden og Takt; desuden er disse Personers Funktion ganske én og den samme for hver af dem: de bære ogsaa alle den store Vase paa venstre Skulder og holde med højre Haand om dens Hank, idet de bøje Armen op over Issen. Men alligevel er det slet ingen reglementeret Holdning som de persiske Livgardisters: ser man nøjere til, bemærker man, at Enhver af dem dog vælger sin Stilling frit, f. Ex. i Maaden, hvorpaa de — uvilkaarlig — støtte Krukken med venstre Haands Fingre. En fin Forskel, men som lærer meget. Den persiske eller assyriske eller ægyptiske Kunstner udfører en Figur, der forestiller en bestemt Slags Mennesker, f. Ex. en Soldat; han gentager den 10 Gange, saaledes at der paa hans Relief staar at læse «10 Soldater», — og saaledes giver han i sin Billedkrønike en tør og tydelig Besked. Athenereens Maal er det ikke at give Besked eller at fortælle Krøniker: han vil udtrykke og meddele sin Glæde over Synet paa Menneskelivet, over Iagttagelsen af, at Enhver bærer sig ad paa sin Vis, om de end alle gøre og ville det samme. Ogsaa i Jomfruernes Optog (Fig. 7) er Afvexlingen hist og her næsten forsvindende — et Udtryk for de unge Kvinders tilbageholdne Natur og reservede Væsen. Men det forhindrer ikke, at den eller den vender sig om og taler til den efterfølgende. I andre Partier give de hastige, øjeblikkelig improviserede Bevægelser langt større Afvexling; og Bevægelsen kan, især hvor der skal holdes Styr paa Dyrene, blive anstrængt nok: det er jo netop det Morsomme ved et saadant stort Optog, at der udenfor Programmet

foregaar saa meget Uforudset, som bringer Blodet til at rulle raskere. Men selv hvor Anstrængelsen er stærkest, faar den aldrig Præget af Lidelse: en vis Lethed og Ledighed i Bevægelsen hører med til en Fest, og mod denne Stemning maa Intet skurre. Mellem

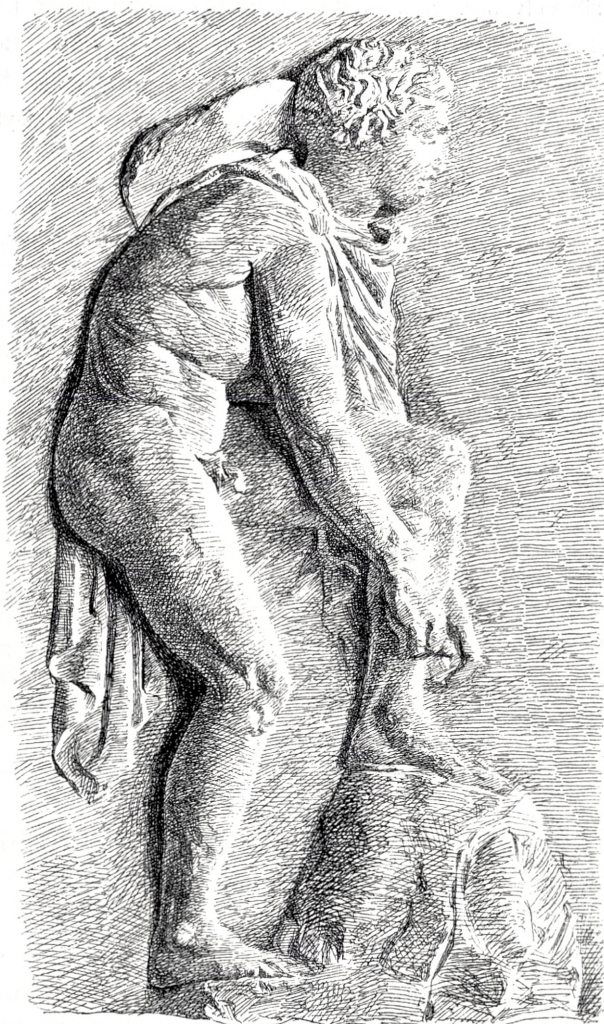


Fig. 16. Af Parthenons Vestfrise. Athen.

Figurerne paa Vestsiden findes — i betydelig indbyrdes Afstand — to, som i alt det Væsentlige maa kaldes Gentakelser af hinanden: unge Mænd, der sætte den ene Fod op paa en Sten og bøje sig fremad for at binde Sandalen (Fig. 16). Figuren er et Exempel

paa, hvilket dejligt Resultat der kan komme ud af en ret fint og sandt følt Iagttagelse af det mest dagligdags Motiv; men Gentagelsen af den maa vel strængt taget regnes for en Uagtsomhed fra den komponerende Kunstners Side. Den viser i hvert Fald, at han netop med Hensyn til Afvexlingen ikke har været meget skrupuløs, at han ikke har stillet nogen bestemt Fordring til sig selv om, at han ikke maatte gentage sig (som navnlig Michelangelo gjorde). Des mærkeligere er det, at han ellers — uden aller mindste kendelig Anstrængelse af sin Opfindsomhed — har givet idelig forskellige Motiver for omtrent halvtrediehundrede Menneskefigurer, som dog skarevis — f. Ex. i Ryttertoget — bevæge sig i Hovedsagen paa en og samme Maade.



Fig. 17. Af Parthenonsfrisen. Brit. Museum.

Det laa i Grækernes Væsen, hvad navnlig Aristoteles har udviklet og formuleret i sin Ethik, at betragte det Rette og Skønne som beliggende midt imellem Yderligheder til begge Sider. Det vanskelige i Kunsten som i Livet var at træffe den rette Midte, hvorimod de ubegrænsede Yderligheder vare lette at træffe, men førte til idel Fejl og Fald. For det Værk, vi her tale om, har Yderligheden til den ene Side været det Stramme og Tvungne, det Anstrængte og Unaturlige, der var Fortidens Fejl, til den anden det Slappe og Vege, det Kaade og Tøjlesløse, som Eftertiden var mere udsat for. Imellem dem ligger den Karakter af en vis naturlig, «i Kødet baaren» Anstand og Adel, en vis utvungen og hyggelig Fornemhed, som her er skildret.

Dette er nu overhovedet den antike Billedkunsts Karakter i dens ypperste Tid, og den vilde være en Kostbarhed for Menneskeheden, om vi kun havde den tilbage i en enkel

Statue. Men naar man som her finder den gennemført i en hel Hærskare af lutter forskellig bevægede Figurer, saa faar man et uudsletteligt Indtryk af, i hvilken Grad Kunstneren har følt sig hjemme i den og besiddet den som sin inderste Ejendom. Ingensteds bliver man saa overbevist om den som her, hvor man snart mærker, at der ikke er nogen udenfra given Lov, noget Reglement, hvorefter den Enkelte i sine Bevægelser sig haver at rette. Men endog den første Mand, som forkyndte Kristendommen i Athen, og som foragedes over Byens Afguderi, maatte jo dog indrømme Hedningerne, at de have Loven skrevet i deres Hjerter og gøre af Naturen dens Gerninger, og saaledes ere sig selv en Lov (Romerbrevet 2, 14; jævnfør Stedet i Sofokles's «Antigone», hvor Talen

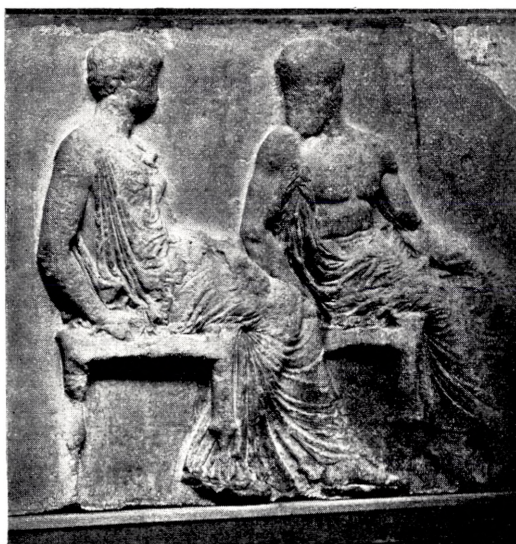


Fig. 18. Af Parthenonsfrisen. Brit. Museum.

er om Gudernes uskrevne, sikre Lov — Ingen ved, fra hvem den kom). Og da dette at have Loven indeni sig («immanent») og udøve den aldeles frivillig — eller om man vil: ufrivillig, som sin Natur — jo egentlig er den allersikreste Grundvold for Menneskelivet og indeholder Evangeliet i sig, saa fortjener dette Værk at kaldes et Evangelium for Menneskeheden. Man vil maaske sige, at det dog i det Højeste kan blive et æsthetisk Evangelium, fordi et Kunstværk ikke viser os Mere end Livets Yderside, og dette Værk ikke engang fremstiller Gerninger og Handlinger, men kun den ydre Anstand i Menneskenes Optræden. Men netop det fuldt ud Naturlige, det sandt Følte og Uvilkaarlige i denne Anstand viser ufejlbarlig tilbage til noget Indvortes og vidner om den Blu i Hjertet (*αἰδώς*), som for Grækerne var den levende Lov. Her er Stolthed, men ingen Frækhed eller Overmod (*ὑβρις*); her er Blyhed, men ingen Svaghed eller Mathed.

Det varede ikke længe, inden ogsaa den antike Kunst begyndte at gaa en Smule paa Stylder. Sammenlign f. Ex. disse Øvrigheds personer, der staa og tale med hverandre paa Øst-siden af Parthenonsfrisen, med Statuen af Sofokles i Lateran-Museet, som er et af de ypperste Værker, vi have tilbage — ikke fra Sofokles's eget og Fidias's Aarhundrede, men fra det følgende. Sammenligningen er berettiget, fordi Digteren her aabenbart mindre er opfattet som den store frembringende Aand end som en Athener *comme il faut*, en fuldkommen Mand og Borger, saaledes som det fjerde Aarhundrede tænkte sig en saadan. Det er en dejlig og imponerende Skikkelse, som han staar der med begge Arme indenfor den stramt sluttende Kappe, skuende fremad, frit og stolt: i Henseende til fribaaren Anstand gør den næsten alle moderne Portrætfigurer til Skamme. Men i Sammenligning med Parthenons Athenere vil man finde, at den er sig sin Skønhed lidt for bevidst og let strejfer det Forfængelige. De ere naivere, og Ingen af dem tænker paa at lægge en Alen til sin Væxt. Denne ægte menneskelige Jævnhed og Simpelhed er overhovedet karakteristisk for alle Frisens Figurer.

Og dette i Forening med denne mageløs festlige Skønhed og fornemme Stil, der aldrig lader sig skildre med Ord, men lægger ligesom en usynlig Glorie udenom de bevægede Linier af hver enkelt Figur! Disse Mennesker ere dog langt nærmere i Slægt med Guderne end den senere Kunsts. «Nogle af Eders Digttere have sagt» — siger Paulus til Athenerne —: «Vi ere jo ogsaa Guds Slægt» (Ap. Gern. 17, 28).

Til Gengæld ere da ogsaa Guderne aldeles som Mennesker i hele deres Adfærd. Zeus bærer vel Hoved og Nakke stolt som Alles Fader og ypperste Øvrighed (Fig. 17); han er ogsaa den Eneste, som har faaet en Trone med Ryglæne til Sæde, men han strækker sig ganske frit og naturlig i den. Hera, der slaar Sløret til Side og taler til ham, har en imponerende Rejsning, og den fejrede Pallas Athene (Fig. 18) har Kunstneren givet en særegen fin og udsøgt, jomfruelig Fornemhed; men nogen Væsensforskel mellem Dødelige og Udødelige kender hans Kunst ikke: det Højeste, han véd af, er den ædle og utvungne Menneskelighed. Blandt Gudeselskabet finder man endog de mest fornøjelige Exempler paa fortrolig Ugenerthed i Stillingen: især den Ynglingskikkelse, formodentlig Triptolemos (Fig. 19), der sidder gyngende paa sin Taburet, med begge Fødderne løftede fra Jorden og Hænderne om det ene, løftede Knæ — en Stilling, der ret er afluret Livet og som udtrykker en nydende Opmærksomhed for det, som man betragter. Heller ikke i Klædedragtens Karakter er der mindste Forskel mellem Guder og Mennesker; ved denne Lejlighed have Guderne desuden medtaget saa faa Attributer og Værdighedstegn som muligt — til Ære for Athen og for at vise, hvor godt de føle sig hjemme dér, om end til Sorg for Nutidens Arkæologer, som derved have vanskeligt ved at bestemme Navnene for Nogle af dem. Ellers ere Gudernes Skikkelser kun fremhævede ved deres større Maalestok, som det overhovedet er almindeligt i græsk Kunst fra gammel Tid af: alle-

rede Homer omtaler ved Beskrivelsen af Billederne paa Achilleus's Skjold, at Guderne vare store (Iliad. 18, 518). Denne Regel anvendes undertiden paa en lidt barnagtig Maade; men Kunstneren har her hjulpet paa den ved at sætte den i Forbindelse med en anden gammel Vaneregel i græsk Kunst, nemlig at saa vidt muligt alle Figurer, endog i forskellige Stillinger, med deres Isser skulle naa nær op til Billedfladens øverste Ramme, saa at Hovederne altsaa ses i samme Højde: «Isokefali», som man med et kunstigt Ord kalder det. Derved faar en langstrakt Komposition en vis egal Rythme i Linierne, og hver

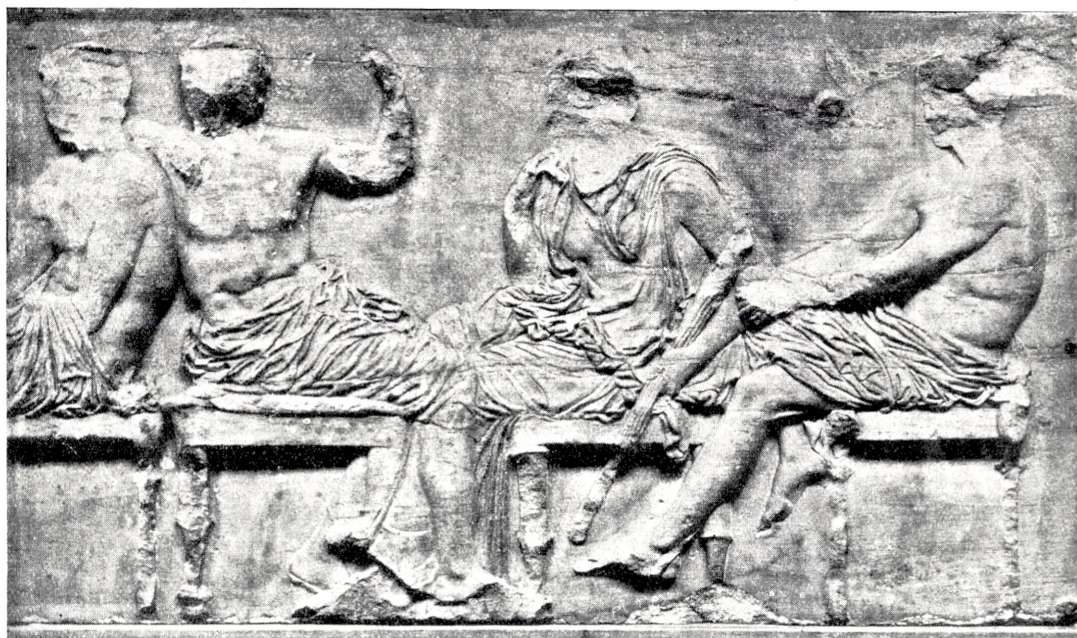


Fig. 19. Af Parthenonsfrisen. Brit. Museum.

enkelt Figur kommer til at fylde i Rummet paa en vis storladn Maade. Alligevel kan ogsaa denne Regel, for sig taget, føre til temmelig underlige Resultater. Men Parthenonsfrisens Kunstner har simpelt og sindrig opnaaet, hvad han vilde, derved at han har ladet Gude-selskabets Personer være de eneste paa hele Frisen, som sidde: naar deres Hoveder alligevel rage lige saa højt op som de staaendes, blive de altsaa større, hvilket Øjet ogsaa har et tydeligt Indtryk af, uden at man kommer til at tænke paa, ved hvilket Middel Virkningen er naaet.

Heller ikke er der blandt Frisens mange menneskelige Figurer udtrykt Rangs-forskelle: de rage alle, ikke alene legemlig, men ogsaa socialt, lige højt op. Hverken i

Klædedragt eller i Lader bærer den ene noget mere fornemt Væsen til Skue end den anden. Nutidens Europa, som især ved officielle Festligheder strutter barbarisk af Uniformer, Ornater og Embedsdragter, Distinktioner og Dekorationer og Galloner, har nogen Anledning til at forundre sig — og burde maaske skamme sig en Smule — ved Synet af



Fig. 20. Af Parthenonsfrisen. Athen (Nordfrisen XXIX Mich.).

denne Oldtidsfest, hvor alle give sig tilfreds med at være Mennesker, den ene som den anden, og hvor Øvrighedspersoner, Politi og Riddere optræde i samme simple, lette Dragt, der dækkede eller ikke dækkede den rent menneskelige Nøgenhed (Fig. 20), alt eftersom Lejligheden bød eller Enhvers Smag og Behag bestemte det. Alene Præsterne gaa, ligesom Kvinderne, i længere og mere tilhylende Klæder, dog af samme Art som de andres.



Ved den moderne Klædedragt tilfalder jo al Æren for hvad der skal gælde for dens Skønhed, Herre- eller Dameskrædderen: Kjolen gør Fordring paa at være et Kunstværk for sig uden Hensyn til Personen; den antike Dragt faar derimod al sin Skønhed



Fig. 21. Af Parthenons Vestfrise. Athen.

ved Maaden, hvorpaa den bæres. Og ved Manglen paa Uniformering af bestemte Klasser bliver Klædedragten netop desmere udtryksfuld for hver enkelt Figur og følger let og frit dens Bevægelse fra Øjeblik til Øjeblik. Dette kan en Nutidsbetragter især have Lejlighed

til at undre sig over ved Rytteriet, som er saa langt fra at være uniformeret, at det snarere ser ud, som om disse Ryttere paa Ungdommens Vis stadsede lidt med deres Frihed til Afvexling i Dragten — med de forresten meget simple Bestanddele, som Tidens Skik stillede til deres Raadighed. Nogle bære kun den lette Kappe, som flager fra deres Skuldre, saa at Figuren egentlig ses helt nøgen (Fig. 13), andre kun Chiton, atter andre begge Dele. Der er ogsaa dem, som have pyntet sig med et Vilddyrskind eller iført sig et tæt sluttende Læderpanser. Paa Hovedet bære de Hjelme, navnlig af den ædle attiske Form, eller bredskyggede Sommerhatte (Fig. 21), men de Fleste ere barhovedede. Paa Fødderne have de for det meste kun Sandaler, Enkelte bære dog bløde, om Benets naturlige Form tæt sluttende Skindstøvler. Aldeles uden Klæder optræde kun enkelte Dreng: en paa Vestfrisen (en Slave?) og Guden Eros paa Østfrisen. Maaske har Kunstneren dog i plastisk Interesse fremhævet Nøgenheden lidt mere, end den ved denne Lejlighed viste sig i Virkeligheden; men det græske Liv skyede den jo ikke, og han har næppe fremstillet Noget, som yar i følelig Strid med Livet selv.

Medens der nu i dette Værk findes en saa rig Afvexling i Stillinger og Bevægelser og i Klædebonnens Motiver, er der en stor Ensformighed i Figurernes Form og Legemsbygning, altsaa i det, som man kan kalde dens Karakter, for saa vidt som denne er uafhængig af Øjeblikkets Situation. Kunde man kommandere dem til at staa i samme Stilling allesammen, saa vilde Ensformigheden være i højeste Grad paafaldende for moderne Øjne.

Kunsten gør her, nøjere set, et meget snævert Udtog af Menneskelivet. Den fremstiller vel begge Køn; men uagtet hele Festen — og hele Kunstværket — er til Ære for en Gudinde, optager Kvindeskikkelsen dog kun en saare ringe Plads i Sammenligning med den mandlige. I Gudeselskabet er der omtrent Ligevægt mellem Kønnene; men blandt Menneskene er der en saa overordentlig Forskel, at man ikke kan andet end føle, hvor stærkt Kvinden i Grækenlands historiske Tid er blevet trængt tilbage i det sociale Liv. En let Oversigt over Østfrisen, hvor Kvinder alene forekomme, udviser strax, at de alle ere af en og samme Type: Karakterforskellen mellem den majestætiske Hera og de unge Tempeltjenerinder er vel iøjnefaldende nok; men den angaar langt mere Figurernes forskellige Holdning end deres legemlige Habitus. Det kunde ved første Øjekast synes, som om der var en Del mere indbyrdes Forskel mellem de mandlige Figurer. Baade blandt Guder og Mennesker findes der Mænd i mere fremrykket Alder, med fuldt og kraftigt Skæg; nogle af Deltagerne i Optoget opfattes jo endog som Oldinge. Det store Flertal, især blandt Rytterne og dem, som køre, ere skægløse Mænd i de første Ungdomsaar. Endelig findes der nogle faa halvtudvoxne Dreng. Men ser man nøjere efter, hvorledes denne Aldersforskel kunstnerisk er gennemført i Former og Legemsbygning, saa vil man finde Grænserne langt snævrere dragne, end man forud skulde tro. Drengene ere kun

skægløse Figurer i lidt mindre Maalestok end de Voxne, uden at der skønnes noget Forsøg paa at karakterisere den egentlige Barneskikkelses Ejendommelighed: mindre Børn findes der aldeles ingen af. Og de ældre Mænd, endog de saakaldte Oldinge, have allevegne, saa vidt man kan se, ganske friske og ungdommelige Legemer — og det skulde vel ogsaa være Meningen med de Ældres Nærværelse ved Festen. Ingensteds har Alderen sat noget



Fig. 22. Af Parthenons Vestfrise. Athen.

tydeligt Mærke paa Mændene undtagen netop Skægget, og det er da i hvert Fald ikke Tegn paa en gammel Mand. Vi bevæge os her udelukkende i Livets Maj eller Sommer. Kun indenfor disse Grænser kan man hist og her finde ret fine Forskelle antydede, saaledes mellem den unge, kransede Gud (Apollon eller Dionysos) med de glattere og finere Former (Fig. 6) og den skæggede Gud ved hans Side (Poseidon), hvis Muskulatur er lidt mere accentueret.

Desuden er ethvert Forsøg paa real Karakteristik af Individualiteter absolut udelukket. Overalt hvor vi finde Hoveder bevarede, er det den samme Type og de samme Træk. Og det samme gælder om det øvrige Legeme. I Virkeligheden har der dog nok, endog blandt de smukke Athenere, været Forskel mellem tykkere og tyndere, slankere og mere kortstammede, mægtig byggede atletiske Skikkelser og blødere Nydelsesmennesker; men her er der ingen af den Slags Forskelle: alle have den samme kraftige, men lette og harmoniske Bygning, den samme rene Form, hvor Intet tynger, og som derfor ser ud til at kunne udfolde megen Styrke. Kun gennem Stillingen udtaler Forskellen sig mellem den sattere Værdighed hos de ældre Athenere, af hvilke nogle paa gammelgræsk Vis læne sig til den lange Stav, der er stukket ind under Armhulen, og den lettere bevægelige Ungdom, der, især naar den sidder til Hest, kan faa en ligesom flagrende Ynde, men som ogsaa — f. Ex. paa en af Vestfrisens Figurer, der staar rolig ved Siden af sin Hest — kan tage sig helt storladet og imponerende ud (Fig. 22).

Ved dette Folkeskue opfattes Folket altsaa ikke som en Hob Individuer. Det er ikke «Per og Povl», som man siger: Eftertrykket hviler netop paa det, som udgør Enheden, paa Folket. Det vilde Kunsten fremstille i den højeste Fuldkommenhed og salve med den ædleste Skønhed, den kendte.

Et Folk uden Plet eller Lyde, et Adelsfolk, i Slægt med Guderne! Hvis man nu vilde tage denne Fremstilling af det atheniske Folk ganske paa Tro og Love, saa maatte man sige til sig selv, at det egentlig havde været bedre, om Tidens Ur dengang havde slaaget sit sidste Slag, — hvad havde Historien mere at udrette efter at en saadan Fuldkommenhedstilstand var naaet her paa Jorden? Men var der da i Virkeligheden ikke ogsaa Ufuldkommenhed i Athen? Var der ikke Halte og Blinde, var der ikke Nød og Kval og Smuds? Og fremfor Alt: var der ikke Individuer? Menneskeheden bestaar jo ellers af lutter Individuer. Det vilde nu være aldeles uretfærdigt og utaknemligt at stemple dette store Værk som en «Livsløgn», for at bruge et moderne Udtryk, eller at opfatte det som et Vidnesbyrd om et Folks selvglade Forfængelighed: det er tværtimod præget af den dybeste og troværdigste indre Sandhed. Men det vil sige: Hjertets, Ønskets, Trangens, Ideens Sandhed. Maalt med Virkelighedens Maal er det en stor Eufemisme, et Vidnesbyrd om den for Grækerne saa karakteristiske Trang til at tage Tingene fra den lyseste Retside, med Fortielse af Vrang- og Skyggesiden.

Paa det Højdepunkt af Livsbetragtning, som her er naaet, kunde Kunsten holde sig endnu en Menneskealder eller halvanden, skønt ikke stadig med samme Friskhed og Kraft. Men højere kunde den ikke komme. Parthenonsfrisen lider vel som alle Menneskeværker af Ufuldkommenheder: ikke Alt er lige skønt i Gennemførelsen, og man mærker, at den store Kunstner har maattet gøre Brug af nogle ringere Kunstneres Hænder for at faa det Hele færdigt. Men det er mindre væsentligt: det er dog et af de ædlest gennem-

førte Værker, man kender; og det Afgørende er Kvaliteten af den Fuldkommenhed, der er naaet, om end kun antydningssvis og i de bedste Figurer. I den Retning gives der intet Ypperligere. — Men naar man har naaet et Højdepunkt i Terrainet, saa maa man nødvendig for atter at komme fremad begynde med at stige ned.

#### 4. Idealet og Individualiteten.

Hvad vi have lært ved Betragtningen af Parthenonsfrisen, gælder saa godt som for hele Kunsten fra denne Periode: med Hensyn til Legemets Typus og Habitus gaar man ud paa Enhed, Fremstilling af det højeste Skønne; i Stillinger og Bevægelser gengiver man Livets Mangfoldighed, dog uden at jage efter Yderligheder eller anstrænge sig for Afvexling. Bevægelsen skal jo være Typen værdig.

Og hvad Meningen er med denne Type, hvor den findes paa Parthenonsfrisens Menneskefigurer, er tydeligt nok: det er Samfunds-Idealet, saaledes som det stemmede med Tidsalderens Hu. Her kunne vi vel forstaa, at Kunsten ikke har indladt sig paa at skildre Individuer. Men vi have en hel Række Billedværker tilbage, som udtrykkelig angaa det individuelle, ja det private Menneske, nemlig Gravreliefferne, paa hvilke jo ogsaa den Afdødes Egennavn er tilføjet. Der gælder Figuren altsaa netop «Per og Povl»; men alligevel er den ikke et Billede af Individet, men en Fremstilling af Samfunds-Idealet, i samme Betydning som paa Parthenonsfrisen og hyppig udført i ganske tilsvarende Stil, fordi den hidrører fra samme Kunstscole. Der er dem, som have forsøgt at forklare dette saaledes, at Gravmælerne vare hvad man kan kalde kunstneriske Haandværksarbejder, som i Billedhuggernes Værksteder udførtes paa Køb: derved vilde Muligheden altsaa udelukkes for at give et individuelt Billede af den Person, paa hvis Grav Relieffet tilsidst fik sin Plads, og man maatte lade sig nøje med en almindeligere Karakteristik af den unge eller den skæggede Mand, den halvvoxne Yngling, den gifte eller ugifte Kvinde, hver med de Attributer, som passede for Personens Køn, Alder og Vilkaar. At Gravreliefferne, navnlig de atheniske, dog virkelig undertiden fortjene Navn af Kunst i Ordets fulde Betydning, ja i Henseende til Udførelsens Skønhed kunne naa op i Højde med offentlige, monumentale Skulpturer, stiller vel ikke Sagen anderledes: man kunde alligevel tænke sig dem udførte paa Køb. Men deraf kan Manglen paa Individualitet i denne Art af Kunst aldrig forklares; tværtimod er en fremherskende, næsten eneraadende Idealisme en nødvendig Forudsætning for at tænke sig, at en saadan Praxis skulde have fundet Sted. Havde den dalevende Menneskeslægt ønsket og krævet et individuelt Billede, et Portræt, af den Afdøde paa hans

Grav, saa havde man vel tidt maattet lade sig nøje med mangelfulde Portrætter; men der kendes overhovedet ikke Forsøg paa Portrætter paa Gravene. Og det er ganske urimeligt at tænke sig en saa livskraftig og skøn Idealisme som den, vi her finde, benyttet som en Nødhjælp, man maatte gribe til, fordi man ikke kunde opnaa, hvad man egentlig ønskede.

Parthenonsfrisen giver os tillige de sikreste Beviser for, at ogsaa Guderne opfattedes og fremstilledes under Billedet af det menneskelige Samfunds-Ideal. Og da — som vi nu saa — det samme ogsaa gælder om private Mennesker, gør Kunsten altsaa heller ingen Forskel mellem «Per og Povl» og de olympiske Guder. Dette er ikke alene en formelt rigtig Slutning, men det bekræfter sig ogsaa tilfulde i den bevarede Kunst. Havde vi ikke Navne eller andre udenfra givne Kendemærker, vilde Ingen — heller ikke de gamle Grækere selv — være i Stand til at sige, om Gravmælernes Figurer, der dog skulle repræsentere ganske jævne Folk, ikke fremstillede Himlens Udødelige. Typen har den samme Skønhed, Holdningen den samme Adel som i Gudebillederne, ikke alene paa Parthenonsfrisen men ogsaa alle de andre: Statuer eller Figurer paa Relieffer og Vasemalerier.

Det var den græske Billedkunsts egentlige Gerning i denne Periode at skabe Samfundsmenneskets Ideal, hvad Opgaven saa end har lydt paa.

Men evnede den da ikke i Kraft af en digterisk skabende Fantasi at individualisere Idealerne, især hvor det galdt om at fremstille Guder og Heroer, saa at man kunde se, hvem det skulde være, kende dem fra hverandre indbyrdes og fra Menneskefigurerne? Var f. Ex. den store Gudedanner Fidias ikke i Stand til at give et saadant Billede af Pallas Athene — for at nævne hans og hele Tidsalderens Yndlingsskikkelse blandt Guderne —, at man sikkert kunde genkende hende? Svaret paa dette Spørgsmaal gives maaske bedst gennem Betragtningen af et enkelt bestemt Exempel; og jeg vælger helst det, som efter min Erfaring snarest skulde indgyde Tro paa, at Kunsten i denne Periode virkelig har formaaet at individualisere Gudernes Billeder. Man har i den sidste Tid i Følge sikre og almindelig anerkendte Grunde paavist, at en Torso i Dresden, der paa Dragten og Ægiden er kendelig som Athene, hører sammen med et skønt og vel bekendt Hoved i Museet i Bologna, og derved opdaget en Athenestatue, der utvivlsomt er en Gengivelse af et udmærket Værk fra det femte Aarhundrede, sandsynligvis hin berømte Athene Lemnia af Fidias, som Oldtiden særlig kaldte «den skønne», og som vel egentlig har været det højst skattede blandt alle Fidias's Billeder af Gudinden<sup>1)</sup>. Ved denne Forbindelse med Torsoen ser man Hovedet i Bologna i et helt nyt Lys: man faar ikke alene Vished for, at det fremstiller Athene; men dets Bevægelse — en vis pludselig Drejning til Siden — fremtræder langt tydeligere og stærkere og lægger ligesom en stolt Replik paa Gudindens Læber. Hvem bliver ikke grebet ved Synet af denne Skikkelse! Dette imponerende Udtryk af

<sup>1)</sup> A. Furtwängler: Meisterwerke der griech. Plastik, Berlin 1893. Begyndelsen.

suveræn Højhed og sejrstærk, gennemtrængende Vilje forekommer os som et saa lyslevende Billede af Athene, som Homer og Tragikerne skildre hende, at vi gerne tænke os Muligheden af, at Athenerne ved det første Syn af en saadan Statue have udbrudt i Begejstring: Ja det er Athene, det er vor Gudinde! Men naar der netop spørges om, hvorpaa Genkendelsen beror, saa bør man ikke glemme den Kendsgerning, at endog de bedste Kendere af antik Kunst aldrig vare faldne paa, at dette Hoved, som ikke bærer Hjælm og som har temmelig kort skaaret Haar, skulde forestille Athene, før der opdagedes Beviser for, at det hørte sammen med Torsoen i Dresden. Man havde opfattet Hovedet snart som en Kvindes, snart som en Ynglings, og givet det den ene Benævnelse og den anden, kun ikke kaldt det Athene. Derimod var man forlængst paa det Rene med, at det var en Type fra det femte Aarhundrede, hvilket jo ogsaa var en Betingelse for, at man i Figuren kunde se en Kopi efter Fidias. Med andre Ord: Det som sikkert kunde kendes i Hovedet selv, var Tidsalderens almindelige ideale Præg; derimod kunde man ikke nøjere bestemme, hvad Hovedet forestillede alene efter dets Typus, Træk, Form, Aasyn. Det nytter ikke at være bagklog og at laste de Forskere, som tidligere havde været ude af Stand til at finde dets rette Navn: de saa lige saa godt som alle andre, hvad der fra Kunstens Side virkelig var givet i dette Hoved, men fattedes blot de ydre Kendemærker paa, hvorledes det har været anvendt.

Heraf lære vi, hvad vi og vor Tid have Evne til at se; og Mere have vi og vor Tid jo ikke at dømme efter. Men jeg finder heller ingen Grund til at antage, at Grækerne i lignende Tilfælde kunde se Mere end vi; derimod havde de sikkert langt mere mythologisk Fantasi end vi og kunde lægge et langt rigere Liv ind i hvad de saa.

Hvad vi have lært af dette Exempel, kan give os nogen Trøst over Tabet af hine stolte og herlige Gudebilleder — Værker som Fidias's Athene Parthenos eller Zeus i Olympia —, som Oldtiden priste og omtalte fremfor alle andre. Ogsaa de vare til syvende og sidst kun Fremstillinger af det ideale Menneske, Samfundsmennesket, som vi kende det fra de bevarede Værker. Hvem vilde nægte, at der er meget tabt? — Ikke alene Guldet og Elfenbenet, men hvad værre er, den sindrige Teknik, hvormed disse kostelige Stoffer vare sammenføjede til en enestaaende malerisk-dekorativ Virkning, og hvad endnu værre er: Figurernes fuldendte plastiske Gennemførelse gennem alle Enkeltheder. Men det vigtigste af Alt ved et Kunstværk er det, som kan gives med de simpleste og fordringsløseste Midler: en Streg med Pen eller Blyant paa Papiret, en Angivelse af Formen i Sten eller Ler, — deri kan Stemningen, Meningen, Karakteren først og sikkert udtales. Og derfor tør det antages, at den som er fortrolig med de originale Rester af Tidsalderens Billedkunst og navnlig Parthenonsfrisens Skare af Figurer, virkelig kender denne Aand, hvori Kunsten opfattede Guder og Mennesker, saa at Kolosserne af Guld og Elfenben ikke vilde have noget helt Nyt at tilføje. Og hvad særlig Athene Parthenos og Zeus i Olympia angaar, kan det ikke overses, at den plastiske Udtryksmaade i deres Komposition — den

lille Nike paa Haanden af den store Gudesikkertelse — var af en ufuldkomnere Art og bibeholdt Mere af gammeldags Symbolik, end Tilfældet var med andre Gudesikkertelser, vi kende, navnlig dem paa Frisen.

I hvert Fald er det de bevarede Originalværker fra samme Periode, som er vor egentlige Skat, og hvori vi ogsaa maa søge vor Trøst over det Tabte, selv om de ikke forestille det samme. De ere af langt større Værdi for Studiet end de bevarede senere Kopier af de tabte Værker. Det er vel ved lærde Bestræbelser lykkedes i temmelig stort Omfang at eftervise Kopier navnlig af Athene Parthenos; men om end Arbejdet i en saadan Kopi i sig selv er godt, ved man dog aldrig nøjere, hvorledes det har forholdt sig til den tabte Original. Det som det egentlig kommer an paa i en Fremstilling af Menneskesikkertelsen, er saa grumme let udsat for Vaade under en Eftergørers Hænder: de Linier i Holdningen, som f. Ex. udtrykke en mild Majestæt, kunne ved en meget ringe Forskydning blive Udtryk enten for død Stivhed eller for Mathed og Slaphed — og hvor er saa Herligheden henne? En Kopi kan simpelthen være en Forvanskning. Og der er desuden Meget som viser, at den antike Kunst ved sine Eftergørelser gik friere til Værks end den moderne og lagde mindre Vægt paa at give nøjagtige Kopier.

Naar den nyere Videnskab er saa umaadelig ivrig for blandt de Antiker, hvis Udførelse tydelig hidrører fra den romerske Kejsertid, at finde Kopier af ældre græske Værker, der ere berømte gennem Litteraturen, saa er det gennemgaaende et Vidnesbyrd om, at dens Dyrkere og Ledere ere komne ind paa Studiet af antik Kunst mere ad den filologiske end ad den kunstneriske Vej, og at de undervurdere det egentlig Kunstneriske i Kunsten, hvorpaa dog ogsaa Kunsthistorien, rigtig opfattet, maa bygges. En lille Figur som f. Ex. den næsten helt bevarede Kopi af Athene Parthenos fra Varvakeion, der ret har været den filologiske Arkæologis Kælebarn, giver udmærkede Bidrag til Fortolkningen af Pausanias's og de andre Forfatteres Text; men Fidias vilde vist meget have frabedt sig, at man benyttede den til Forstaaelse af ham: hvis den i denne Henseende ikke skal gøre ligefrem Skade, saa er det kun, fordi man har Modgift imod den, idet man kender hans Figurstil fra Parthenons originale Skulpturer.

Spørgsmaalet om Kopiernes Betydning træder os allevegne i Møde i den antike Kunsthistorie, saa snart som vi komme ud over dens arkaiske Tilstande. Derfor har jeg her udtalt nogle faa Ord om Sagen i Almindelighed. Det er dog ingenlunde min Mening, at den kan afgøres med en enkelt Formel, eller at ethver Resultat, som Videnskaben har naaet ad denne Vej, skulde være værdiløst for vor Undersøgelse. Vel kan en eneste tabt Original aldrig erstattes, om det saa var af hundrede Kopier; og vel bevæger man sig her for det meste paa aldeles gyngende og svigtende Grund, hvor de Hypoteser, som med stor Dristighed optaarnes, ville ramle sammen, den ene efter den anden. Men der er ogsaa fundet enkelte Klipper i Terrainet, hvorpaa der virkelig kan bygges Noget ved Studier



af Kopier, i Mangel af Originalerne; Vanskeligheden ligger nu engang i de givne Forhold og kan ikke omgaaes. Det bliver i det Følgende min Opgave at skønne rigtig om Grundens Fæstthed paa hvert Punkt, jeg betræder, uden at jeg i det Enkelte vil gøre kritisk Rede derfor i denne Fremstilling.

Vi have ovenfor set, at man ikke paa Gravmælerne finder individualiserede Skildringer af Mennesker. Men der gives baade i Litteraturens Beretninger og i den bevarede Kunst fra denne Periode Exempler paa Fremstillinger af navnkundige Personligheder fra Samtiden, altsaa Kunstværker, i hvilke vi i alt Fald efter moderne Begreber ubetinget maatte vente at finde virkelige Portrætter. Ved Gravmælerne var Talen kun om Privatfolk, men her om Mænd, der havde Betydning for hele Folket. Gennem en kritisk Betragtning af nogle vigtige Exempler ville vi søge at besvare det Spørgsmaal, hvor vidt det var egentlige Portrætter.

Om Maleriet af Slaget ved Marathon i Stoa poikile i Athen, som vi tidligere have omtalt fra et andet Synspunkt, fortæller Plinius (35, 57), at Kunsten allerede der havde naaet en saadan Fuldkommenhed, at Maleren skal have fremstillet Anførerne som Portrætter (iconicos), nemlig paa Athenernes Side Miltiades, Kallimachos og Kynaigeiros, paa Barbarernes Datis og Artafernes. At Anførernes Navne have været skrevne paa Maleriet ved deres Figurer, er sandsynligt ikke alene i Følge den ældre Malerkunsts almindelige Skik, men ogsaa deraf at det særlig fremhæves, at Miltiades's Navn ikke blev skrevet ved hans Figur, fordi Folket i sin senere Forbitrelse paa ham ikke undte ham det<sup>1</sup>). Men for den almindelige Bevidsthed har Tilskriften af Navnet eller en Tradition om det været nok til Betegnelse af, hvem Figuren skulde forestille; og hvor lidet vi hos de antike (og de moderne) Forfattere kunne vente en skarp Sondring mellem en Figur, der blot skulde repræsentere en given Person, og en virkelig Gengivelse af Personens Udseende — denne Sondring, hvorpaa dog i kunsthistorisk Henseende Alt kommer an, — det have vi udviklet i et tidligere Afsnit. I det foreliggende Tilfælde kan man næsten sige, at Plinius's Paastand om, at Anførernes Figurer vare ikoniske, modbevises af hans egen nøjere Angivelse af hvem det var, der her skulde være portrætteret. Thi Kallimachos og Kynaigeiros vare faldne i selve Slaget ved Marathon, omtrent en Menneskealder før Opførelsen af den Bygning, hvori Billedet blev malet; ogsaa Miltiades var forlængst død. Og hvorledes skulde man kunne tænke sig, at Maleren havde haft Lejlighed til at gøre Portrætter af de to persiske Hærførere, som Plinius ogsaa anfører ved Navn? <sup>2</sup>).

<sup>1</sup>) Aeschines c. Ctesiph. 186, Overbeck Schriftquellen 1100.

<sup>2</sup>) Medens Plinius's Efterretning om disse »Portrætter« undertiden altfor kritisk tages for god Vare, har dog allerede E. Q. Visconti (Iconogr. grecque I, 129) med Rette gjort opmærksom paa, at Maleren ikke kunde have portrætteret de anførte Personer ad vivum. Men naar Visconti saa deraf slutter, at Maleren maa have haft ældre, malede eller modellerede, Originalportrætter at rette sig efter, saa forudsætter han Tilstande i den længere tilbageliggende græske Kunst, som i og for sig ere aldeles

Gaa vi længere ned i Tiden, finde vi f. Ex. de smukke Hermer af Perikles i Vatikanet (Fig. 23) og det Britiske Museum: ægte antike Indskrifter lære os, at de virkelig skulle forestille Perikles, og af flere Omstændigheder er det rimeligt, at de ere Gengivelser af en af Kresilas udført Herme, som var opstillet paa Athens Akropolis. Ved det oprindelige Portræt har Kunstneren efter al Sandsynlighed havt den bedste Lejlighed til at studere Fysiognomiet af den store Mand, som det var hans Opgave at fremstille. Hvor vidt har

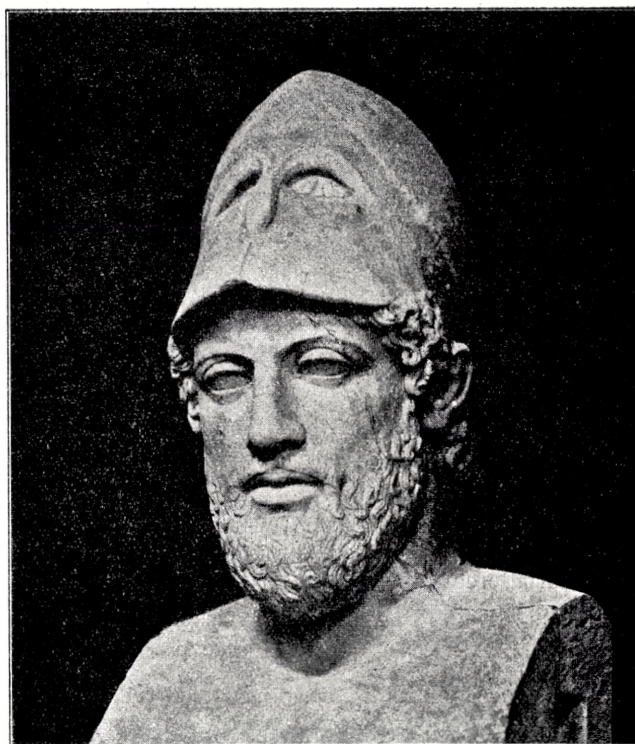


Fig. 23. Hoved af Perikles. Af Marmorhermen i Vatikanet,

det nu været et virkeligt Portræt? Jeg mener ikke, at et Kunstværk, heller ikke et Portræt, skal betragtes uden Fantasi; men de Fantasier, som mangen moderne Forfatter hengiver

---

urimelige, og som end ikke kunne forliges med Plinius's Ord paa dette Sted, som han dog vil forsvare; thi Plinius omtaler jo Portrætterne paa Maleriet i Stoa poikile som en ny opnaaet Fuldkommenhed i Kunsten (adeo ars perfecta erat, ut in eo proelio Panænus iconicos duces pinxisse tradatur etc.). Det Rimelige er, at Plinius i den Kilde, han har udskrevet, har fundet en Notits om, at Maleriet indeholdt Billeder af de og de navngivne Personer, og at han saa har forstaaet dette, som om der var Tale Portrætter i hans egen Tids Betydning af Ordet og fremhævet dette Træk som noget nyt og mærkværdigt i Kunsthistorien.

sig til lige overfor Billeder af Oldtidens berømte Mænd, disse Forsøg paa at læse Personens Karakter — som den kendes gennem Litteraturen — ud af Billedets enkelte Træk, forekomme mig unægtelig lidet værdifulde for Videnskaben. Naar vi nu mere objektivt ville spørge om, hvad vi have i Perikleshovedet, saa staar det for mig som et Idealbillede af Atheneren væsentlig af samme Art som Parthenonsfrisens Figurer, om man end muligvis af et eller andet Træk kan skønne, at det hidrører fra en anden Mester eller Skole. Paa det vatikanske Exemplar af Hermen, der forøvrigt i høj Grad ligner det andet, iagttager man med Rette en let Sammentrækning af Øjenbrynene, der synes at antyde, at det i alt Fald ikke er Billedet af en Gud, vi have for os, men af et Menneske, en Dødelig, der ikke er ukendt med Jordelivets Anstrængelser og Bekymring. Men naar man forresten tror at genfinde de individuelle Træk, de langstrakte og mindre skønne Proportioner, som Plutarch omtaler som karakteristiske for Perikles's Hoved i Virkeligheden, saa er det kun, fordi Blikket hildes af hvad man læser sig til; og naar man ved at kigge ind gennem Hjelmsvisirets Huller mener at opdage Formen af dette «Løghoved», som Komikerne spottede ved Perikles, saa er det en Fornøjelse, som giver et saare tvivlsomt Udbytte. Oldtiden selv fandt ogsaa, at Kresilas's Portræt viste Retfærdighed mod Perikles's Kendingsnavn «den Olympiske» — det vil vel sige, at det væsentlig stemmede med Gudebillederne —, og beundrede i dette Værk, at «Kunsten fremstillede ædle Mænd endnu ædlere» (quod nobiles viros nobiliores fecit, Plinius 34, 74). Det klinger ikke efter nogen Slags Realisme. Og naar en moderne Kender (Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik S. 273), der dog vil genkende den historiske Perikles i hvert Træk af Hermen, sammenfatter sin Betragtning i de Ord, «at vi her have det rette Billede af Styrelsen af en demokratisk Stat, som han skulde være, en Stat, hvor Ledelsen overdroges den bedste og aandelig fornemste», — saa definerer han jo netop hvad vi kalde «Samfundsidealet».

Et Værk som dette er ikke, hvad der i den senere antike eller den moderne Kunst kan kaldes et «idealiseret Portræt»; thi derved mener man et Billede, som virkelig er bygget paa et Indtryk af Individet, et Indtryk, der da paa en eller anden Maade er hævet op i højere Regioner. Her er Kærnen i Billedet tydelig og umiskendelig den rene Idealtipe; og hvor vidt den muligvis ved lette Antydninger kan være nærmet til Individets virkelige Udseende, det er Noget som vor Tid egentlig er ganske afskaaret fra at danne sig en begrundet Mening om. Og naar Perikles er fremstillet paa denne Maade, saa kan man med temmelig stor Sikkerhed slutte, at saaledes har den almindelige Skik været i denne Periode ved Billeder, der skulde repræsentere Individet.

For senere Tider falder det vanskeligt at forstaa den Fremgangsmaade, at Indbyggere af en By for at hædre en samtidig Personlighed, hvis individuelle Udseende Alle kendte udenad, opstillede et Billede af ham, som dog i Virkeligheden aldeles ikke gengav hans Udseende. Skulde Kunsten i Athen mellem Aarene 440 og 430, en Kunst, som

Verden ser tilbage paa med misundelige Blikke som det mest fuldendte, der er frembragt, ikke have været i Stand til at individualisere Menneskebilledet, gøre et egentligt Portræt? Dertil kan vistnok svares baade Ja og Nej. Alle tekniske og kunstneriske Forudsætninger vare aabenbart til Stede; men for at udnytte dem krævedes der et bestemt Brud med givne Traditioner og Vaner, og et saadant Gennembrud kan lade mærkelig længe vente paa sig. Man maa stille sig klart for Øje, at Grækerne dengang ikke ret vidste, hvad det individuelle Menneskebillede vilde sige; de havde aldrig set det, havde ingen Erfaring om det. En Menneskefigur var for dem en Idealfigur; der var intet frit Valg mellem den og et Portræt; thi Portrættet skulde først opdages. Utvivlsomt var der allerede i en langt tidligere Tid gjort nogle Tilløb til en portrætagtig Fremstilling — og jeg har i et foregaaende Af-snit udtalt, at man efter Grækernes Tænkemaade snarere kan vente at finde Forsøg paa Portrætter af Kvinder end af Mænd —; men efter alt hvad vi kende af den forudgaaende Kunst var det dog kun blevet ved spredte, tvivlsomme og utydelige Tilløb, der ikke kunne have lært Nationen Portrættets virkelige Betydning.

Det var ikke alene kunstneriske og æsthetiske, men ogsaa politiske og religiøse Forhold, som forhalede Gennembruddet. Det atheniske, og overhovedet det græske Folk var i høj Grad nidkært imod al individuel Ære; det kunde f. Ex. være yderst paaholdent, hvor Talen var om i en offentlig Indskrift med Navns Nævnelser at udpege en Person som Ophavsmand til en fortjenstlig Daad; og voxede en Mand op til en meget fremragende Stilling, truedes han af Ostrakismen. Og hvad der galdt om Navne-Indskriften, maatte i endnu højere Grad gælde om Portrættet, det maatte stærkere udfordre den offentlige Mening, især hvor det blandedes ind imellem det Religiøse og Ideale. Thi over alt det Individuelle svævede Samfundsidealet som Billedet af Guddommen og det suveræne Folk i dets Almindelighed — med en vis Ensformighed, der svarer til det nivellerende Demokrati. I Forhold til det maatte Portrættet, det Individuelle, æsthetisk betragtet gøre Indtryk af noget Lavt, noget Urent, og fra et politisk Synspunkt var det som en Usurpator, der vilde trænge sig frem og være ubuden med i bedre Selskab.

Men den Tid kom snart, da det alligevel trængte sig frem. Paa det Relief af Amazonekampen, som smykkede Ydersiden af Athene Parthenos's Guldskjold (udført vel kort efter Aar 440), havde Fidias — i Følge Plutarch — givet et Portræt af sig selv. Kunstneren optraadte paa dette Billede naturligvis som en af de Oldtids-Athenere, der kæmpede mod Amazonerne; han var fremstillet som en skallet ældre Mand, der med begge Hænder løfter en Sten. Og paa det samme Relief havde Fidias udført et meget skønt Billede (*είκόνα παράλληλην*) af Perikles, kæmpende mod en Amazone: ham skal Kunstneren — for at undgaa, at Portrættet paa denne Plads skulde støde og forarge — meget snildt have fremstillet saaledes, at Figurens ene Haand med Lansen, som den holdt op for Ansigtet, halvvejs skjulte Portrætligheden, der dog var kendelig paa begge Sider af den. Hvad dette

Billede af Perikles angaar, synes det at have været meget idealt og med Hensyn til Ligheden omtvisteligt. Bestemtere lyder Efterretningen om Portrættet af Billedhuggeren selv, og den bekræftes som bekendt af en Marmorkopi af Skjoldet i det Britiske Museum, uagtet man af denne Kopi, der er et ganske ukunstnerisk Arbejde, ikke maa vente nogen egentlig historisk Oplysning om Fidias's Udseende. I hvert Fald finder man virkelig der den skallede Gubbe, der løfter en Sten op over Hovedet.

Den hele Historie ses først i det rette Lys, naar man antager, at dette Billede af Fidias har været Portræt i en ganske anden Betydning af Ordet, langt tydeligere genkendeligt og stærkere individualiseret end f. Ex. Kresilas's Herme af Perikles. Portrættet, anbragt paa et af Athenes Vaaben, skulde nemlig være et Individualitetsmærke, en Kunstner-signatur, idet Athenerne, som det synes, ikke have givet Fidias Lov til at sætte sit Navn paa dette Størværk (som Eleerne tillode ham ved Zeuskolossen i Elis). Men saaledes vilde denne Anvendelse af Portrættet unægtelig være en Slags Omgaaelse af Loven, der ikke godt kunde forhindres, saa længe som Kunstneren havde Arbejdet under Hænder, men som bagefter kunde lægges for Had og af velvillige Aander endog kunde gøres til en Slags Helligbrøde: den skal jo endog have været benyttet til offentlig Anklage imod ham, da man vilde ham til Livs som Ven og Tilhænger af Perikles. Dette forholde sig nu som det vil: man kan dog nok forstaa, at noget saa Uvant som et Portræthoved i lutter ideale og religiøse Omgivelser kan have gjort en udfordrende og stødende Virkning <sup>1)</sup>.

Fra Kunstnerens Side behøver dette dog ikke at opfattes som ubeskedent, saa meget mindre som individuelle Hoveder forekomme samtidig i hans eller hans Skoles Kunst ogsaa i en rent anden Betydning, der ikke skulde gøre det Menneske, hvis Udseende blev afbildet, stolt deraf. Blandt de bevarede Kentaurohoveder paa Parthenons Metoperelieffer røbe nogle en ældre Stil og ere behandlede som barokke Masker (ligesom Kentaurerne paa Zeustemplet i Olympia); men der er andre af et rent forskelligt Præg, friske og natursande Gengivelser af det menneskelige Aasyn, om de end som Kentaurenes Kendetegn have de spidse Ører. Man kan tænke sig, at den ledende Mester, Fidias, engang er blevet ked af at se de underordnede Kunstnere, der arbejdede for ham, gentage hine gammeldags, konventionelle Typer, og at han saa har sagt til dem: se dog paa Livet selv, se hvorledes en vred Mand ser ud, og gengiv det som I se det. Paa denne Maade kan han have drejet

<sup>1)</sup> Jeg har her holdt mig simpelt til den antike Beretning (Plutarch, Perikles 31), som forekommer mig meget vel forstaaelig, og som jeg ingen Grund finder til at rokke ved. Furtwängler (Meisternw. S. 75) vil gøre Historien om Fidias's Portræt til en Cicerone-Fabel, hvis reale Grundlag skulde have været, at, der paa Skjoldet forekom en noget individuel Fremstilling af en gammel Mand. Men naar der i denne Sammenhæng fandtes en individuel Menneskeskildring, kan den næppe have været ment som andet end Portræt. Hvad det her fremfor Alt kommer an paa, er den antike Tænkemaade med Hensyn til et Kunstnerportræt i ideale Omgivelser; og i denne Henseende kan Plutarchs Opfattelse i hvert Fald ikke drages i Tvivl.

sine Medhjælpere ind i en vis realistisk Retning. Til den sidstnævnte Art af Kentaur-Hoveder hører det, som bevares i vort Nationalmuseums Antiksamling (Fig. 24), og et andet i Akropolis-Museet i Athen. Hovedet i København kan muligvis være Portræt; men lige over for det er det dog ikke faldet mig ind, før jeg lærte Hovedet i Athen (Fig. 25) at kende. Thi det betragter jeg aldeles sikkert som Portræt, det vil sige: som Gengivelse af et virkeligt Menneskes Fysiognomi. Dette forekommer mig her uomtvisteligere end ved noget Værk af tidligere græsk Kunst; det er det første rigtig tydelige Stykke Indi-

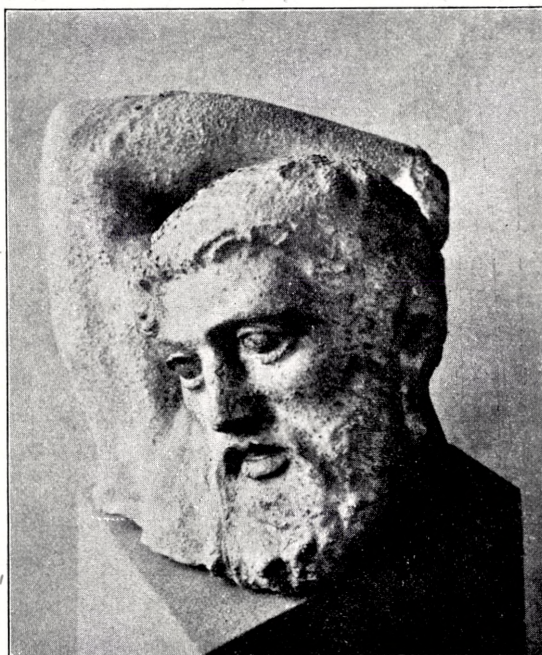


Fig. 24. Kentaurhoved af Metope fra Parthenon. Kgl. Antiksamling, København.

vidualisme, vi kende fra Grækenland. I Følge den Situation, hvori Kentauren har været fremstillet, er Udtrykket arrigt og ophidset; men ser man hen til Hovedets Type og Karakter, saa afviger den vel paa alle Punkter fra den ideale Type; men forresten er det saa langt fra, at den er barok eller dyrisk, at den snarere vækker Forestilling om et fremragende og betydeligt Menneske, en Mand paa omtrent 60 Aar med stor Skallepande og fine intelligente Træk. Derimod er Metopernes Hoveder af de græske Helte, der kæmpe med Kentaurene, aldeles holdte i Tidsalderens almindelige ideale Stil. Og det samme Forhold genfinde vi paa et andet Værk, nemlig den saakaldte «lykiske Sarkofag» fra Sidon

(i Konstantinopel)<sup>1)</sup>; den hidrører efter min Mening fra Begyndelsen af det fjerde Aarhundrede, men viser — som det ogsaa anerkendes af Andre — tydelig Paavirkning af athenisk Kunst fra Fidias's Tid. Ogsaa her ere de heroiske Figurer holdte i aldeles ideal Stil, medens Kentaureerne ere fremstillede med Hoveder, der se ganske ud som Portrætter, men forresten ingenlunde ere raa og vulgære.

Præget af det Individuelle var her altsaa i sig selv Nok for Kunsten til at anvis Skikkelsen Plads udenfor de rette Menneskers Samfund. Man behøvede ikke engang at

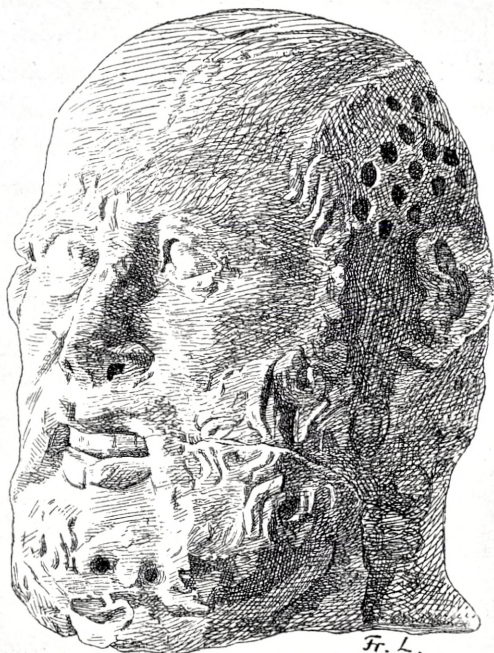


Fig. 25. Hoved af Metope fra Parthenon. Athen.

gribe ned til Menneskesamfundets lavere Lag: alene det, at Billedet var individuelt, drog det ned paa et lavere Plan af Tilværelsen. Saaledes kunde Individualisme og Realisme først faa frit Løb ved Skildringen af de vilde Dyrmennesker: her standsedes den ikke af Politi eller Angivere, der gjorde sig til Vogtere for Samfundets og Religionens Værdighed. Men det kan ikke nægtes, at der var noget Tvungent, Usandt og derfor Uholdbart ved denne Betragtning af Menneskeheden. Man løftede den virkelige Menneskehed op til

<sup>1)</sup> O. Hamdy Bey & Th. Reinach, Une Nécropole Royale à Sidon, Paris 1892, Pl. XIV—XVII.

Idealitetens højere Plan, uagtet den dog paa ethvert Punkt bærer Præg af Individualitet; og derfor kunde man ogsaa løfte den Verden, som tænktes at ligge under det Menneskelige, op i den virkelige Menneskeheds Niveau.

Men efter at Individualismen engang havde prøvet sine Kræfter, søgte den sig snart Vej til sit naturlige Omraade, Portrættet af det samtidige og virkelige Menneske: man skulde ikke længere skamme sig ved at være det Individ man var. Det virkelige realistiske Portræt synes at være fremtraadt med fuld Glans under den første Halvdel af den peloponnesiske Krig omtrent 20 Aar efter Parthenons Skulpturer, om end foreløbig kun i enkelte mærkelige Exempler. Der fortælles om den atheniske Billedhugger Demetrios fra Alopeke, at han udførte en Statue af en gammel Kvinde Lysimache, der havde været Athenes Præstinde i 64 Aar: Figuren, som kun var en Alen høj, stod paa Akropolis udenfor Erechtheion. Han gjorde ogsaa andre Portrætter og særlig den af Lukian (Philopseud. 18) beskrevne Bronzefigur af den korinthiske Feltherre Pelichos, en skallet ældre Mand med tyk Mave, med Aarerne fremtrædende under Huden, med enkelte Haar af Skægget let bevægede af Vinden — «det var Manden selv, som han gik og stod». Dette tyder jo paa en skarpt udpræget Realisme, og i samme Retning pege Quintilians Ord (XII, 10,9) om Demetrios, at han gik altfor vidt i Sandheden og stræbte mere efter Lighed end efter Skønhed. Grækerne gave ham Kendingensnavnet «Menneskedanneren» (*ἀνθρωποποιός*), og det synes rimeligt, at han allerede har faaet dette Navn af sin egen Samtid; thi senere var der jo saa mange «Menneskedannere» i Betydning af Realister, medens Demetrios i sin egen Tid havde været forud for alle Andre i denne Retning. Ordet sættes — om end ganske flygtig — i Modsætning til en «Gudedanner» (*θεοποιός*), hvilket, hvis det burde tages strængt, ikke vilde være ganske korrekt tænkt; thi den græske Kunst havde ellers fremstillet baade Guder og Mennesker idealt, saa at Modsætningen ikke var mellem Guder og Mennesker, men mellem Idealt og Individuelt. Men den Individualitet, som Demetrios forstod at meddele sine Figurer, var i alt Fald Noget, hvori Guderne ikke vare delagtige; og vi kunne vel forstaa, at den i sin Nyheds Glans maatte være som en ny Opdagelse af Mennesket: nu saa man først ret, hvorledes det virkelige Menneske saa ud. Utvivlsomt har Demetrios gjort Epoke i den Udvikling, hvis Historie vi her studere.

Skulle vi begræde Savnet af den Kunst, som er tabt, saa vilde jeg som Kunsthistoriker snarere begræde Tabet af Demetrios's Statue af Pelichos end af Fidias's store Gudebilleder; thi til dem have vi mere noget Tilsvarende tilbage. Blandt de Portrætter, der ere os bevarede og som med nogen Rimelighed kunne henføres til det femte Aarhundrede, finde vi Intet, der nærmer sig den Realisme, som Lukians og Quintilians Ord om Pelichos tyde paa. Deraf have Nogle draget den Slutning, at disse Forfattere have overdrevet Sagen i høj Grad, og at Demetrios's Realisme for vor Tids Øjne vilde tage sig meget mild ud. Maaske. Derom kan et afgørende Ord ikke siges; men jeg vilde dog



minde om, at det hyppigere er hændet i Kunstens Historie, at en ny Retning, netop i sin Begyndelse, naar den har gennembrudt de tidligere Hindringer, har tonet meget rent Flag og er optraadt med stor Konsekvens <sup>1)</sup>.

Imidlertid har Malerkunsten fra samme Periode havt Fænomener at fremvise, der, om de end ikke ere gaaet videre i egentlig Realisme, dog i endnu højere Grad have dannet en Modsætning til Fremstillingen af Samfundsidealet. Malerkunsten har efter sit Væsen et videre Omfang end Plastiken, den er mere bevægelig og smidig og har været mindre bundet af Tradition og Religion. Og netop paa denne Tid havde den naaet en saadan teknisk Udvikling, at den nu egentlig traadte frem som en helt ny Kunst.

Aristoteles udvikler i sin Poetik den Grundforskellighed, der hersker i al Slags Kunst: Digtning, Musik, Billedkunst, alt efter som den fremstiller Mennesker, som ere bedre end Kunstnerens egne Samtidige, eller Mennesker, som ere lige med dem, eller Mennesker, som ere ringere. Naar han taler om bedre eller ringere Mennesker, sigter han til noget paa én Gang Ethisk og Æsthetisk; og ved de bedre Mennesker forstaaer han aabenbart netop Det, som vi have kaldt Samfundsidealet, der overgaar enhver Virkelighed, Kunstneren kunde have set. Hans Inddeling er en af disse for ham saa karakteristiske Tanker, der ved første Øjekast kunde synes trivielle for moderne Mennesker, men kun tage sig saaledes ud, fordi de i Aarhundreders og Aartusinders Løb have staaet deres Prøve.

Han henter Exempler paa sin Inddeling særlig fra Malerkunsten og netop fra det femte Aarhundredes Malere. Disse forudsættes af ham at være bekendte for hans Læsere, saa at han kan benytte deres Kunst til levende Illustrationer af sin Theori; for os er det omvendt: vi kende ikke længere disse Maleres Værker, men maa hente vor Oplysning om deres kunstneriske Karakter fra den Plads i Theorien, som han anviser dem. Som Repræsentant for dem, der skildrede bedre Mennesker, anfører han Polygnotos, hvad der ogsaa stemmer fuldkomment med Alt, hvad vi ellers gennem Litteraturen erfarer om denne store Idealist. Som en Kunstner, der malede Menneskene som de vare, i Niveau med Virkeligheden, nævner han Dionysios; men hvorledes dette nøjere er ment, savne vi tilstrækkelig Kundskab til at forstaa. Maleren Dionysios fra Kolofon, en yngre Samtidig af Polygnotos, kendes ellers ikke som Individualist og Realist i Lighed med Billedhuggeren Demetrios, uagtet man — paafaldende nok — finder Ordet « Menneskemaler » (*ἀνθρωπογράφος*), der svarer til Demetrios's Kendingsnavn « Menneskedanner », sat i Forbindelse med en Maler Dionysios, der dog muligvis kan være en anden og langt senere. Men naar den ældre Dionysios anføres som den, der skildrede Menneskene som de vare, bør Sagen maaske forstaaes relativt. Sofokles skal have karakteriseret Forholdet mellem sig selv og Euripides i den Ytring: Jeg skildrer Menneskene som de bør være, Euripides som

<sup>1)</sup> Husk f. Ex. den stærke Bevægelse i Myrons Diskobol. Det var noget Nyt og tillige i sin Retning noget Yderliggaaende.

de ere. At Euripides virkelig gjorde dette, vil Eftertiden dog ikke ganske kunne indrømme; men det er let at forstaa, at det kunde tage sig saaledes ud for Sofokles, der var Idealist i ældre Betydning, medens Euripides allerede viste mere Tilnærmelse til Realismen. Saaledes har Forholdet maaske ogsaa været mellem Polygnotos og Dionysios.

Endelig nævner Aristoteles som Exempel paa en Maler, der i sine Værker forringede Menneskene, Atheneren Pauson, Aristofanes's Samtidige. Hvorledes Pausons Malerkunst, særlig hans Menneskeskildring, har været, vide vi forresten ikke det mindste om; men efter de Spydigheder om hans Person, der forekomme i nogle af Aristofanes's Komedier, kan man antage, at han har været en ond Tunge, en uforbederlig Spotter, og forresten en fattig Djævel, formodentlig en Original og en Slags Folkenar. Men hvor Aristoteles udvikler den ovennævnte Inddeling af Kunsten, nævner han Komedien som en Digtart, der skildrer Menneskene som slettere end de ere, i Modsætning til Tragedien, som idealiserer dem; og dette passer jo ogsaa fuldkomment til den ældre attiske Komædie, den som Aristofanes repræsenterer. Heraf kan sluttes, at Pauson i Malerkunsten har givet noget tilsvarende til hvad Komædien gav som Digtning; og det skulde jo ogsaa have været underligt, om der i den samtidige Billedkunst slet ikke havde været Noget, der slog ind i samme Retning som den aristofaniske Komædie, denne livskraftige og mægtige Digtning, der lig en ung Leopard tumlede sig med yndefulde Lader, men som tillige med skarpe Tænder og Klør kastede sig over det offentlige og private Liv. Jeg tænker mig derfor, at Pauson har været en genial Karikaturist ligesom en Tegner til et Vittighedsblad, men formodentlig langt friere og frækkere, og tillige paa Oldtidens Vis mere størstilet end Nutiden kender dem.

Som Filosof misbilliger Aristoteles denne Art af Kunst. Han mener vel, at den Slethed og Hæslighed, som Komædien fremstiller, ved at opfattes komisk tillige fremstilles som uskadelig, ligesom den komiske Maske vel er grim og fortrukken, men dog ikke udtrykker nogen Smerte. Men han udtaler ligefrem, at de Digttere og Kunstnere, som indførte Skildringen af ringere Mennesker, Satirikerne, Parodikerne, Komikerne, selv have været lettere Karakterer, hvorimod det var de alvorligere Mennesker, der som Kunstnere fremstillede Menneskene i det idealere Lys. Han vil heller ikke tilstede, at Ungdommen maa betragte saadanne Malerier som Pausons. Herved tænker han næppe alene paa hvad der — især efter moderne Forestillinger — kunde være uanstændigt ved dem: at de gjorde Menneskeskikkelsen grimmere, karikerede den, var i sig selv nok til at man burde lade Ungdommen vogte sig for dem; thi man tillagde Beskuelsen af Skønheden en sjælerensende og forædlende Betydning. Denne Mening har vel en almenmenneskelig Gyldighed; men den var dog særlig græsk, fordi Skønheden for Grækerne var uadskillelig fra Samfundsidealet. Den var ikke alene de store Filosofer, men overhovedet de alvorlige Menneskers Mening, og den har været en fast Støtte for Kunstens idealistiske Fløj, som skylder den sin frem-

herskende Betydning. Derfor har den ogsaa været en Magt, som Kunsthistorien maa regne med. Men Kunsthistorien kan alligevel ikke lægge slige filosofiske eller rettere pædagogiske Hensyn til Grund for sin Dom. Historien maa anerkende, at en Kunst som Pausons har havt en ret betydningsfuld Plads i den græske Kunsts Menneskeskildring paa hin Tid, og at den som Udslag af en Trang til at slaa sig løs fra den ellers fremherskende, strængere og højtideligere Grundtone er kommet med en vis psykologisk Nødvendighed: Ytringer af en lignende Oprørsaad forekomme ogsaa paa andre Punkter af Kunstens Historie.

Imidlertid ere vi under Jagttagelsen af Udviklingens rullende Hjul komne ned til en Tid, som allerede begynder at vise Tegn til Forandring fra den Periode, man maa kalde Fidias's. Det er nødvendigt at vende tilbage til denne; thi hidtil have vi kun betragtet dens Ideal med Hensyn til Omfanget af dets Gyldighed og Betydning, men ikke dets Ejenommelighed, navnlig i legemlig Henseende.

##### 5. Den ideale Types Formation. Parthenons Gavlfignurer.

I det Foregaaende har jeg talt om Samfundsidealet i det femte Aarhundredes Kunst som en Enhed, som om det allevegne, hvor man traf det, var ét og det samme i Form og Type. I Virkeligheden var det ogsaa meget ensartet, den græske Idealisme fremtræder i denne Periode stærkere sammenarbejdet end tidligere. Derhen til virkede formodentlig en bestandig livligere og nærmere Kommunikation mellem Grækenlands Stæder og Stammer; man faar ogsaa et Indtryk af, at den mere fremskudte og mægtige Demokratiske i Samfundslivet gjorde Folkets — eller Publikums — Overherredømme over Kunsten stærkere gældende, endog paa en vis nivellerende Maade. Den Vilje, der ligger til Grund for Opfattelsen af Samfundsidealet, den Aand, hvori det fremstilledes, var saaledes en fælles, abstrakt Magt, fra hvilken der ikke kunde appelleres, og som i høj Grad beherskede Kunstnerindividene. Kun maa disse ikke opfattes som dens Slaver, de vare jo selv som Samfundets frie Borgere delagtige i denne Vilje og Aand. Ingen kanonisk Idealtpe var Kunsten paatvungen: om end Alt blev gjort til det Heles Pris, kunde den Enkelte dog frit betro sig til sin Skønhedsfølelse. I Virkeligheden findes der ogsaa Forskelle, som pege tilbage til de enkelte Kunstneres og Kunstnergruppers Særegenhed. Og havde vi Skulpturen og Malerkunsten bevaret i hele den oprindelige Fylde, vilde disse Forskelle fremtræde langt klarere indenfor Enheden og gøre Krav paa at studeres. Men nu, da vi skulle danne os vore Forestillinger om Periodens Kunst gennem forholdsvis saare faa Originalværker og dernæst gennem senere Kopier, bliver det alligevel en bydende Nødvendighed at lægge Vægten fortrinsvis paa Studiet af Enheden.

Med nogenlunde Tydelighed kunne vi kun skelne mellem to Hovedgrupper, nemlig den atheniske Skole med Fidias til Hovedmester og den argiviske under Polyklets Ledelse. De videnskabelige Forsøg, som gaa ud herover, paa at trænge nøjere ind i Kunstnerindividerne, have ikke vakt tilstrækkelig Tiltro hos mig til at jeg kunde anse det for rigtigt at bygge min Fremstilling paa dem. Og jeg maa herved fremhæve, at den mere tilbageholdne og varsomme Methode, der lader sig nøje med at samle Tingene i større og bredere Grupper, ikke alene frembyder bedre Garanti for at være i Overensstemmelse med Sandheden end den stærkt specialiserende, der bestandig bygger nye Hypoteser, men at den ogsaa langt bedre aabner Øjet for det Betydningsfulde i Udviklingen, hvilket den paa ingen Maade anser for forud udtømt af Videnskaben. Selv om Overleveringens Vilkaar bød tilstrækkeligt Grundlag for at specialisere og individualisere, vilde det ingenlunde være den eneste eller bedste Vej til at skride fremad i Erkendelse. Det gælder om at lodde Dybden af Udviklingens alt bærende Strømninger.

Jeg taler først om den atheniske Skole. Naar vi ville granske dens ideale Types nærmere Hvorledes gennem Figurer i større Maalestok, som ere Originalværker fra denne Periode, saa have vi meget Lidt at vælge imellem, hvad Antal angaar. Med Hensyn til kunstnerisk Værd ere vi rigtignok bedre stillede, da vi i Figurerne fra Parthenons Gavlgrupper og ganske enkelte andre Værker af monumental Kunst i Attika have et Non plus ultra af plastisk Fremstilling af Menneskeskikkelsen. Derfor maa dette Kapitel, der egentlig efter vor Fremstillings systematiske Gang skulde handle om Formationen af Periodens Idealtipe i det Hele, væsentlig blive en Betragtning af Figurstilen i Parthenons Gavlgrupper med Henblik til hvad der ellers er bevaret i Original eller Kopi. Det kan jo ikke nytte at ville være mere systematisk end Overleveringens faktiske Vilkaar byde os Materiale til.

Disse Gavlfigurer fremstille, som det egentlig følger af sig selv, den samme menneskelige Idealtipe, som vi forefinde paa Parthenontemplets Cellefrise og Metoper. Gennem Cellefrisens mangfoldige Figurer lære vi Typen bedst at kende som hel Skikkelse, fra Top til Taa, saa vel som Karakteren af dens Færd, Optræden, Holdning under mange forskellige Situationer. Ogsaa gennem attiske Vasemalerier kunne vi faa fyldig Oplysning om Periodens Idealtipe fra denne Side betragtet, til Dels ogsaa gennem Mynter osv. Gavlfigurerne særegne og overordentlige Betydning beror ikke engang saa meget paa den store Maalestok eller paa den Omstændighed, at de ere udførte som Statuer, i rund Skulptur: den sidstnævnte Egenskab har endog medført den Skade, at de kun ere meget fragmentarisk bevarede, medens Figurer i Relief og Vasemaleri have holdt sig langt fuldstændigere. Men selv denne plastiske Udførelse i Marmoret er i Gavlgrupperne ubetinget fortrinligere end i Cellefrisen. Allerede de bedste af Metoperne ere i Henseende til Udførelsen overlegne over Frisen, der har sin enestaaende Betydning i Motivet, Kompositionen og Figurenes

Anlæg, medens Udførelsen, som tidligere bemærket, er overladt til Kunstnere, der vel have været meget gode, men efter Datidens Maalestok dog maa betegnes som andenrangs. Af Gavlgrupperne er hver eneste Levning behandlet med stort Mesterskab, og nogle Dele af dem — Kvindegrupperne i Østgavlens højre (nordlige) Fløj, Flodguden i Vestgavlens venstre (nordlige) Fløj, Hestehovedet m. m. — bære Vidne om en Kunstnerhaand, hvis Lige Kunsthistorien knap nok kender. Hvem det har været? — Ja hvad vide vi? Men alene for at give vor Beundring Luft maa vi føle Trang til at smykke denne mageløse Kunst — ikke alene Kompositionen, men ogsaa Udførelsen — med det største Kunstnernavn: Fidias's eget. Thi er det ikke Straalerne fra denne Stjerne, der her lyse for os, men kun fra en af dens Drabanter — hvorledes maa Stjernen da selv have skinnet?

«Paa det Tempel, som de kalde Parthenon, angaar alt det, som man ser i Gavlfeltet paa Indgangssiden (altsaa den østlige), Athenas Fødsel, paa Bagsiden (ø: i Vestgavlen) findes Poseidons Strid med Athena om Landet (Attika)». Disse faa Ord hos Pausanias (I, 24, 5) er det Eneste, som Oldtidens Litteratur melder os om Gavlgrupperne; og med Hensyn til den arkæologiske og mythologiske Tydning af dem have vi her i det Hele ikke Brug for mere.

I Sammenligning med Cellefrisen og Metoperne finder man i Gavlenes store Figurer — vi tale her først og fremmest om de mandlige — en rigere Nuancering af den ideale Type. Her er en større Skala mellem den finere og blødere Karakter til den ene Side og den mægtigt udviklede til den anden.

Vi begynde fra denne Skalas ene Fløj med den mindst mægtige Figur, nemlig den nys omtalte liggende «Flodgud» fra Vestgavlen (Fig. 26). Paa Grund af dens Plads yderst i Gavlen spidse Vinkel er Maalestokken mindre end de øvrige Figurers, og Beværelsen mangelfuld nok; det er næsten kun Torsoen og Laarene, som ere tilbage. Men Figuren har paa sin Plads været vel beskyttet og Overfladen har bevaret sig godt, i større Partier endog ganske uden Forvitring. Denne ungdommelige nøgne Skikkelse har ligget paa sin venstre Side; ved at høre Buldret af den vældige Kamp mellem Olympens høje Guder, Poseidon og Athena, rejser han Krop og Hoved fra det magelige Leje og har vendt Hovedet nysgerrig om til Siden. Det er vel en helt udvoxet Person, men Legemet er ikke gennemarbejdet ved atletisk Øvelse; heller ikke gaar Stillingen og den Stemning, som den udtaler, ud paa mandig Daadkraft. Et livsaligt Driverliv, som man kan vente at finde det hos en Naturgud, der hviler ved Kildens Udspring i den friske, kølige Skygge.

Behandlingen af Overfladens Former er som den lettest henaandede Poesi, og med dens ungdomsfriske Ynde forbinder sig en forbausende Natursandhed og Illusion. Mavens

bløde, elastiske Former, næsten ganske skaanede af Tidens Tand, ere under Legemets Sidebøjning aldeles som levende Kød og Hud. Her har Kunsten, i Sammenligning med den ældre, stillet sig i et nyt Forhold til Naturstudiet. Jeg har i det Foregaaende paavist, hvor tydeligt det er, at der i de liggende Hjørnefigurer fra Æginatemplets Gavle — de faldne Helte — endnu ikke er noget umiddelbart Studium af den levende Model. Men det er der aabenbart her: Kunstneren er traadt Virkeligheden et mægtigt Skridt nærmere ind paa Livet og har derfra indvundet ikke alene fuld Natursandhed og Rigtighed i Formen under Legemsbøjningen, men ogsaa et ganske nyt Indtryk af Legemets Stof i Forbindelse med dets Form. Man er saa nær paa Naturen, at man tror at fornemme Legemsstoffets fine, sunde Uddunstning, «Kødduften». Ved dette Forhold til den virkelige Natur er Alt

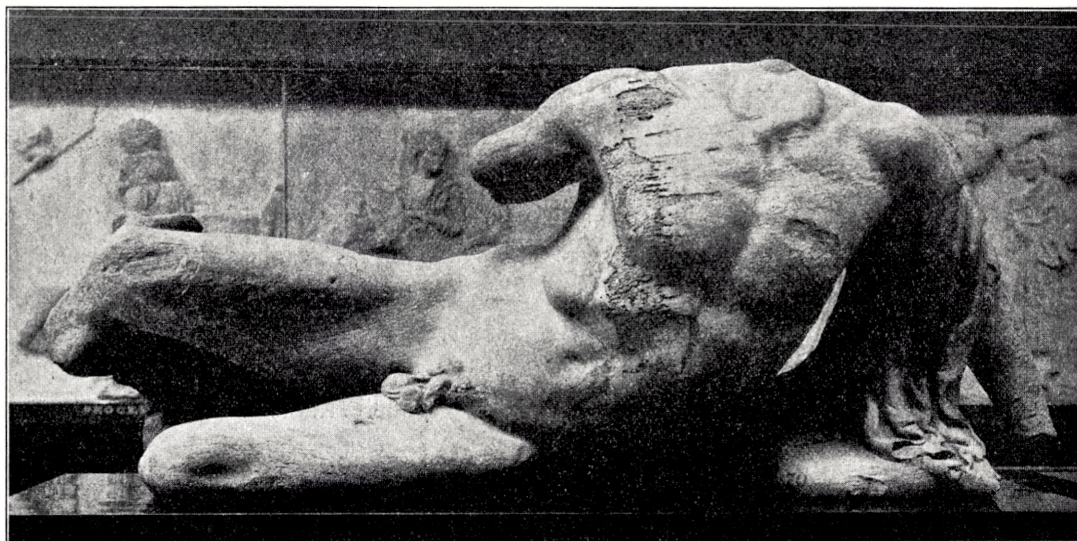


Fig. 26. Fra Parthenons Vestgavl. Brit. Museum.

bortfaldet, hvad der i den ældre Kunst havde været af doktrinært og strængt disciplineret, af nedarvede Vaner og Forskrifter om hvorledes Alt skulde være: vi leve ikke længer under Lovens Herredømme, men i den friske Nydelse af Tilværelsen.

For længst har man opfanget i Flugten et bevinget Ord af en Billedhugger (Dannecker) fra den Tid, da Parthenons Skulpturer først blev bekendte i Europa. Han sagde, at «de saa ud som afstøbte over virkelige Legemer — men hvor finder man saadanne Legemer?» Det er virkelig et Skud i Centrum, som fortjener at mindes; og det maa antages, at Ordene først og fremmest have gældt den liggende «Flodgud». I den nyere Kunsthistorie har der næppe været nogen Tidsalder, som gik saa stærkt og ligefrem ud paa Illusion i Gengivelsen af Legemsstoffet som det syttende Aarhundrede:

det gælder baade om Plastiken (Bernini, Fiammingo, Elfenbensskærerne) og Malerkunsten. Og i Maleriet opnaaedes vel de største Resultater i Retning af haandgribelig og blændende Virkning, man erindre saadanne Exempler som Rubens's Kristus med Thomas i Antwerpen, Rembrandts Danae i St. Petersburg, eller — fremfor alt — Velazquez's nøgne Bacchus-Krop fra *los borrachos* i Madrid. Men i disse moderne Værker gør Kød og Fedt en materiel Virkning og tynger paa den plastiske Form af Legemet. Hine store Kunstnere havde heller ikke det fortrolige Kendskab til, det sikre Herredømme over Legemets Kon-

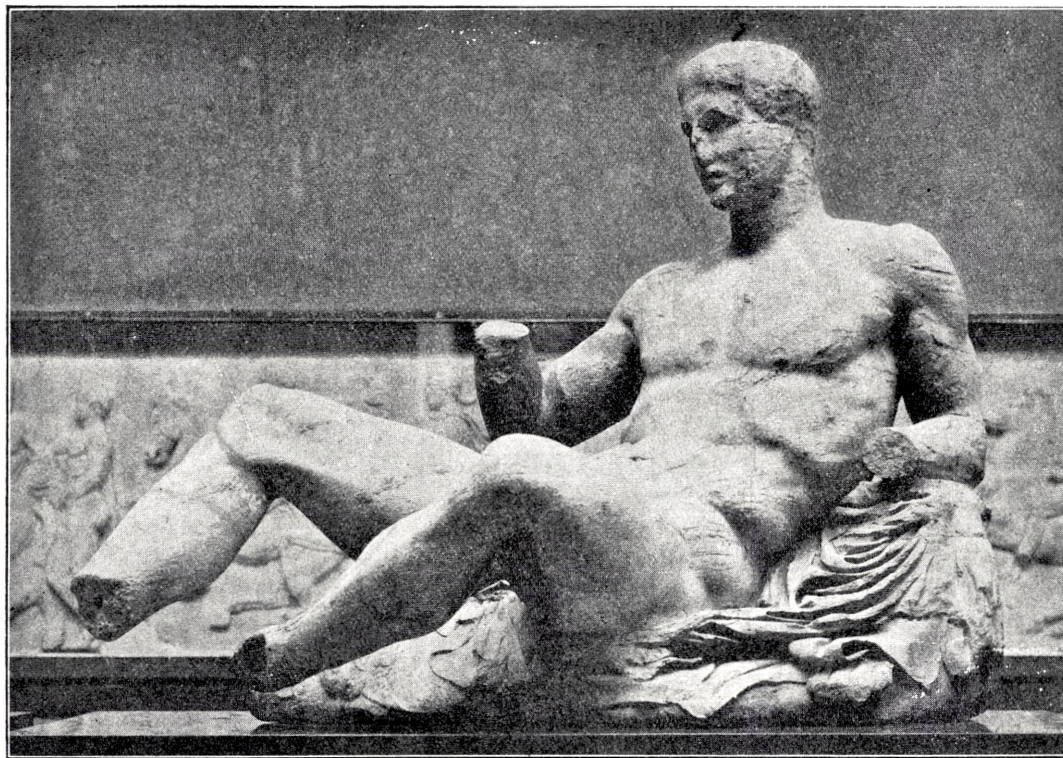


Fig. 27. Fra Parthenons Østgavl. Brit. Museum.

struktion som den antike, deres Form bliver let raa, vilkaarlig, barok. Med al den blændende Illusion har Mesteren for Parthenons Flodgud formaaet at holde sin Figur i hver eneste Form indenfor den hellige Kreds af ethisk Karakteristik, som overhovedet er hans Tids Adelsmærke. Det er Virkelighed — «men hvor finder man et saadant Legeme?» Det umiddelbare Modelstudium er vel en stor Landvinding for Kunsten; men det kunde ogsaa blive en farlig Gave til den, naar det ikke blev saa overlegent kunstnerisk behersket som her.

Mere bestemt atletisk udviklet er den baglæns paa Ryggen hvilende unge Mand

fra Østgavlens Sydfløj (Fig. 27); her er Hovedet bevaret (skønt daarlig nok) og Mere af Lemmerne, dog ikke Hænder og Fødder. Over Klippen, hvorpaa han hviler — paa Stranden ved Olymposbjergets Fod —, er der bredt et Vilddyrsskind og derover et Klædebon: det har været hans Natteleje; men paa den græske Kunsts Vis er det indskrænket til den mest kortfattede Antydning. Just nu kører Solguden sit Forspand op af Havets Vover lige foran ham, Glansen vækker ham, han støtter venstre Albue paa Klippen og rejser Ryg og Hoved. Men han vender Ryggen mod det Optrin paa Olympen, som er fremstillet i Gavlens



Fig. 28. Fra Parthenons Vestgavl. Athen. (Efter Afstøbning i Brit. Museum).

Midte, og kun af Solguden, den «altskuende» Sol, mod hvem han vender sit opmærksomme Blik, faar han Nyheden at vide, at en herlig Kampgudinde er fremtraadt blandt Guderne. Man føler den Strøm af Undren og Spænding, som ved denne Efterretning gaar gennem hele hans Skikkelse og afløser den tidligere Hvile. Den højre Haand har han holdt frem for sig med et Vaaben eller et Attribut — eller maaske blot med en udtryksfuld Gestus.

Endnu mægtigere udviklede end i denne Figur ere Formerne i Solgudens Arme, der strække sig frem med Tømmerne over Havets Bølger; og Højdepunktet af Magt og Kraft har man givet i Brudstykkerne (Skuldre, Bryst) af Poseidons Figur i Midten af Vest-



gavlen. I Poseidón er Maalestøkken desuden større, og Bevægelsen har havt den største Aktivitet. Fra begge Gavle har man ogsaa andre mandlige Fragmenter tilbage, navnlig en halvt knælende, halvt paa Hug siddende Mand<sup>1)</sup>, grupperet sammen med en Kvinde (i Vestgavlens nordlige Fløj (Fig. 28)); men Overfladen er paa disse Brudstykker saa mangelfuldt bevaret, at den ikke indbyder til et nøjere Studium af Formerne.

Af størst Betydning som kunsthistorisk Monument er dog den nys beskrevne hvilende Figur fra Østgavlen, fordi den i Karakteren af sin legemlige Udvikling nærmest svarer til de unge mandlige Figurer paa Frisen og de kæmpende græske Helte paa Metoperne. Ved sin Størrelse og sin fortrinlige Udførelse bliver denne Statue saaledes den ypperste Repræsentant for det ungdommelige, mandig udviklede Ideal, som Parthenon og overhovedet Kunsten i Athen paa denne Tid har at byde os. Saa vel den som de øvrige Statuer fra Østgavlens venstre (sydlige) Fløj synes at være udførte af en anden Haand end Flodguden, derimod vistnok af samme Haand som nogle af de bedste af Metoperne. Det er en Udførelse af en ejendommelig mandig og sund Karakter; men saa friskt og genialt som Arbejdet paa Flodguden er dette dog ikke. Naar Dannecker talte om en Illusion, der mindede om Afstøbning over virkelige Legemer, saa kan der vel ogsaa her være noget træffende deri, men dog ikke i samme Grad som hist. Udførelsen af Manden i Østgavlen er noget regulærere og navnlig i Kroppens Forside noget mindre interessant, mindre beaandet. Derimod er det andet Led af Danneckers Karakteristik (hvor finder man saadanne Legemer?) her maaske endnu mere anvendeligt; thi dette Legeme er ikke alene prægtigt og storartet fra Naturens Haand, men ogsaa fuldkommen opdraget paa den Maade, som det kun kendtes i det gamle Hellas.

Hvad Grækerne paa Fidias's Tid mente og vilde med denne Opdragelse, er i væsentlige Ting det Samme som i tidligere Tider; derfor bevarer denne Figur ogsaa i sin hele legemlige Formation umiskendelige Træk af Slægtskab med den ældre Kunst. Om den ideale Legemsbygning som Helhed var der i den atheniske Kunst fra denne Periode afvigende Meninger: Figureerne fra Theseustemplet ere forholdvis brede, drøje og korte; men Parthenonsfigurene ere atter noget højere og slankere, mere i Overensstemmelse med de ældre Idealer. Midien er vel ikke saa indsnæret som i gamle Dage, men dog ret smal; Ledemodene, navnlig Knæerne, endnu meget skarpt og fint formede, og Knogler

<sup>1)</sup> Til Dels sidder denne Mand og til Dels støtter han sin venstre Haand fast og haardt paa et temmelig stort sammenrullet Legeme. Dette opfatter man som en Slange og forklarer derfor den mandlige Figur som Kekrops, «den autochthone Slangemand» (*ὄραοντιδης*), der ellers mest fremstilles som en Mand, hvis Legeme ender i en Slangekrop (Furtwängler, *Meisterwerke*, 234). Men at sidde paa en levende Slange! At stemme den aabne Haands Inderflade fast mod et blødt klamt Slangelegeme — ikke meget rimeligt! Ved nøjere Eftersyn viser denne «Slange» sig at være et Sneglehus, der som Attribut til den mandlige Figur — en Havguddom — er fremstillet i stor Maalestok.

og Sener træde frem under Huden med deres rette, naturlige Haardhed. I Modsætning dertil ere Laarenes fyldige Muskelpartier brede og svulmende, og her er Fladen mere elastisk end i ældre Tider: det er som levende Kød at føle paa, af den højeste Sundhed, den mandigste Stramhed. Læg-musklen paa højre Ben gør i Følge Benets øjeblikkelige Stilling mere Indtryk af Ledighed og Hvile uden ellers at se mindre arbejdsdygtig ud. Ny i Kunsten er overhovedet denne Opmærksomhed for Forskellen mellem det Slappere og det mere Spændte, det Haarde og Skarpe og det Brede og Blødere — denne Afvexling, der medføres af de enkelte Deles forskellige Holdning under den frie og ugenerte Legemsstilling. Og ny er denne Svulmen, denne Rundhed, denne Bredde i Gengivelsen af Kødets, dette Indtryk af at en vital Glæde og Stolthed over sin egen Sundhed og Kraft strømmer Mennesket ubevidst til Hjertet. Disse græske Ynglinge fra denne Tid trække Vejret friere; og med al deres Ungdoms-Ynde kan der være noget Storladent og Myndigt i deres Optræden. Idealet gaar heller ikke her saa udelukkende som før ud paa det Athletiske: det har vel den atletiske Uddannelse til Grundlag og Forudsætning, men det vil ud af Skolen og gøre sig gældende i Livets Samkvem ved sin Skønhed og Anstand.

Detailformerne ere gengivne med et noget rundere Relief paa Legemets Totalmasse end tidligere — dog med stort Maadehold, uden alt Muskelpraleri. Formernes Overgange ere finere og mere sammensmeltede, men tillige meget distinkte, klare, renlige i Behandlingen. Disse Egenskaber kunne til fulde paaskønnes i den liggende Mand i Østgavlen, men dog i endnu højere Grad i Poseidons Skuldre og i Solgudens Arme. Der er noget virkelig Olympisk i denne Forening af fuldkommen Renhed i Formen med en Storladenhed og Frihed, som forsmaar alt Pedanteri og Afpudsning. Solgudens Arme ere mægtigere i Bygningen, end vi vilde finde Lemmerne i den tidligere Kunst, men ikke egentlig overdrevne. Det er som allevegne i disse Skulpturer mere en ethisk udviklet Form end en titanisk Naturkraft.

Om Formen af Hovedet i denne Periodes Kunst have vi i dette Arbejdes første Del, hvor vi paaviste Overgangen fra de arkaiske Typer, talt lidt udførligere (S. 231 nederst; S. 233). Med Hensyn særlig til Parthenonsfigurernes Type ere vi overvejende henviste til Cellefrisen, hvor adskillige Hoveder ere vel bevarede. De have en rund, energisk Hage, en lige og bredrygget Næse, ungdommelige og friske, men just ikke fyldige Kinder. Munden er lille, og Læbernes stærkt krummede Linier udtrykke en vis stolt Vemod, fjernt fra Smil og Munterhed<sup>1)</sup>. Ogsaa Øjet, der er stort og stærkt aabent med den øvre af de

<sup>1)</sup> Et græsk Kvindehoved, det saakaldte «Weberske» (hos Grev Laborde i Paris) anses hyppig for at have henhørt til Parthenons Gavle. Der er sagt adskillige aandrige Ting om dette Hoveds smilende Udtryk; men de havde maaske bedre været usagte, eftersom det er aldeles tydeligt, at Hovedets Mundparti er stærkt overarbejdet i moderne Tider, saa at det nuværende Udtryk Intet beviser om den antike Kunst.

skarpe Øjelaagsrande krummet tæt op under Brynet, har et meget alvorligt Udtryk som af en højtidelig og greben Ærefrygt; Blikket er stort og imponerende, men uden Gemytsvarme og sjælelig Tiltrækning. Paa Frisens Hoveder ere Haarets enkelte Lokker — ogsaa det kortskaarne paa de unge mandlige Figurer — allerede til en vis Grad plastisk udformede enkeltvis — ikke kunstig friserede, men dog heller ikke gengivne i naturlig og fri malerisk Uorden: Anordningen beherskes endnu af en stræng Sans for det Rythmiske i Linierne. Paa Metopernes Heltefigurer finder man Hoveder, der vel ere i meget nær Slægt med Frisens, men dog med en Nuanceforskel, ogsaa i Henseende til Behandlingen af Haaret, der her næsten ikke er udmodelleret i Enkelthederne — hvor vidt og hvorledes Farven kan have været benyttet paa disse Skulpturværker som en Slags Erstatning for Øjet af den plastiske Form, er jo et dunkelt Spørgsmaal. Hovedet paa Statuen af den liggende Mand i Østgavlen svarer nærmest til Metopernes. Til Trods for den daarlige Bevaring af Overfladen skønner man her tydelig, at Pandebenets Knuder over Øjenbrynene ere iagttagne og gengivne, medens Panden paa Metopernes og Frisens Hoveder, der jo ogsaa ere i langt mindre Maalestok, er ganske glat. Deraf kan man vel slutte, at der i den mere gennemførte Kunst fra denne Periode allerede har vist sig Opmærksomhed for Pandens Detailformer, der tidligere havde været meget lidet paaagtede.

De parthenoniske, og i det Hele de attiske Hoveder fra denne Tid have en forholdsvis kort Afstand mellem Pande og Nakke, og Issen har en oventil afrundet Profil. Herfra er Hovedet paa den liggende Mand i Østgavlen nærved at være en Undtagelse, idet Profilen af Issen er temmelig flad: det beviser naturligvis ikke, at denne Figur skulde være af anden Kunst end den øvrige parthenoniske, men det kan advare imod at lægge en altfor ensidig Vægt paa slige Kendemærker, skønt det, vi her tale om, ganske vist ikke er uden Betydning. I den berømte, udmærkede og næsten fuldstændig bevarede Marmorstatue i Vati-

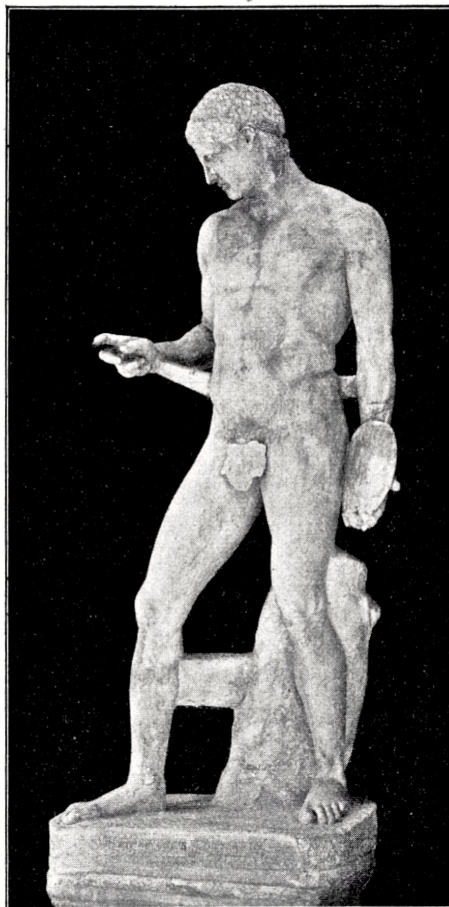


Fig. 29. Diskoskaster. Vatikanet.

kanet, der forestiller en Diskoskaster (Fig. 29), som staar i en opmærksomt iagttagende Stilling, idet han holder sin Diskos sænket i venstre Haand — et Motiv, som den ukendte Kunstner ypperlig har afluret Ynglingenes friske Liv paa Palæstraen, — har man et ret tydeligt Exempel paa de Ejendommeligheder i hele Legemsbygningen og i Hovedets Type, der kunne antages for karakteristiske for den attiske Skoles Figurstil. Marmorstatuen selv er aabenbart kun en god senere Kopi; men den originale Figur, der maa antages for at have været af Bronze, har sikkert været flere Aartier yngre end Parthenons Skulpturer: derom vidner især det sjælelige Udtryk, i hvilket den følgende Perodes sympathiske Sødme allerede begynder at gry, medens den legemlige Type mere peger tilbage til det femte Aarhundrede (dog er Hovedet forholdsvis lille). Vi fremhæve denne skønne Figur kun som et Exempel paa den betydelige Mængde af kunsthistorisk Gods af forskellige Arter, hvis Oprindelse ikke kan bestemmes efter Findested eller andre ydre Forhold, men hvis Stil henviser dem til den Periode, vi her behandle.

Paa de gamle Tegninger, som Jacques Carrey 1674 udførte af Parthenonsgavlene i deres daværende Tilstand (Fig. 31, 32), anbragte han i Vestgavlen, der dengang var væsentlig bevaret, en Gruppe af en siddende Kvinde med en anden nøgen — men voxen — Kvinde siddende paa sit Skød. Døg har man med gode Grunde gjort gældende, at Carrey har misforstaaet Forbilledet, og at den nøgne Figur, han har tegnet, i Virkeligheden har været mandlig (en Yngling). Det er overhovedet mindre rimeligt at antage, at der blandt Parthenons oprindelige Udstyring med Billedkunst har været nogen nøgen Kvindeskikkelse: blandt de bevarede Skulpturer findes der ingen. Den nøgne Kvinde var endnu ikke ret optaget paa Kunstens Program. Derfor er der her ikke Lejlighed til at studere Kvindetypen paa lignende Maade som Mandstypen. Men selv under Klæderne eller i enkelte ubedækkede Partier kunne vi skønne den samme Friskhed som i de mandlige Skikkelser og — som venteligt var — i endnu højere Grad den svulmende Rundhed i Formen. Intet Yppigt eller Materielt — ligesaa lidt som noget Overforfinet eller Forkælet: disse Kvinder ere som sunde, dejlige Friluftplanter uden Plet eller Lyde. Ogsaa blandt dem finde vi fint gennemførte Forskelle i den legemlige Udvikling — Alt dog indenfor Grænserne af det Ungdommelige og Friske. I Østgavlen er Nike og de tronende Gudinder forholdsvis mægtige af Bygning og Lemmer; den liggende, mod Søsteren lænede Figur i Gavlens Nordfløj er i Ungdommens fejreste Skærsommer, og den ilende, flygtende Pige i Sydfløjen (Iris) er i den tidlige Vaar, med finere, tyndere Lemmer og uudviklet Barm. Af rene Børnefigurer (kvindelige eller mandlige) findes der paa Carreys Tegning af Vestgavlen et Par Antydninger; men efter den Stil, hvori en Franskmand fra det 17de Aarhundrede

tegnede sine Figurer, maa man vogte sig vel for at dømme om Stilen i de gamle græske Skulpturværker.

En Stil i Kvindeskikkelsen, som er nært beslægtet med den Parthenoniske, forekommer baade i andre originale Rester og i en Mængde senere Kopier, som derfor kunne føres tilbage til denne Periode. Der er navnlig de bekendte Amazonestatuer og en betydelig Række Athenefigurer: at Kunsten paa denne Tid opnaaede saa stor Berømmelse for Fremstillinger af den Slags krigerske Møer, viser dens Tilbøjelighed til at opfatte Kvinden fra den heroiske, kampdygtige Side. Vel har den nu gennemstuderet Forskellen mellem det mandlige og det kvindelige Legeme, og i Gengivelsen af dette indløber der nu ikke længer, som i den arkaiske Periode, ligefremme Reminiscenser af mandlig-athletiske Former. Alligevel har man endnu i nogen Tid mere Øje for den Side af det kvindelige Væsen, som viser Fællesskab og Overensstemmelse med Mandens Natur end Kontrast til den. Og da den indbyrdes magnetiske Tiltrækning mellem Kvinde og Mand, som man kalder det Erotiske, netop beror paa den i alle Dele gennemførte Modsætning mellem Kønnenes Natur, er det forstaaeligt, at denne Kunst kun giver sig lidet af med at udtrykke erotiske Følelser og Forhold. Dens Kvinder ere ikke kælne og tænke i det Hele ikke paa Mændene — det skulde da være som Fjender eller som Krigskammerater.

I Følge Religionens Fordringer udførtes der i denne Periode som i enhver anden Billeder af Afrodite — fra Fidias's Haand meldes der alene om to. Men i senere Tider have de ikke bevaret stort Ry, sandsynligvis fordi man ikke har fundet dem afrodisiske nok. Vi maa dog sikkert ikke tænke os slige Skikkelser uden kvindelig Ynde: de have vel ikke lokket eller smægtet efter Mændene, men deres stolte Dejlighed har henrevet Mændenes Hjerter ligesom den kyske Penelope Bejlernes. Og Afrodites Aand begynder mere og mere at gennemtrænge Opfattelsen og Behandlingen



Fig 30. Afrodite (fra Fréjus) Louvre.

af Kvindeskikkelsen: det faar man allerede et Indtryk af i Parthenonsgrupperne med al deres Højhed og Alvor. Berømtere end Fidias's egne Afroditebilleder blev en Marmorstatue, den saakaldte «Afreidite i Haverne» af hans udmærkede Elev Alkamenes; Nogle have ment at genfinde denne Statues Karakter og Motiv i en i flere antike Kopier overleveret Figur, hvis Oprindelse dog næppe gaar tilbage før den peloponnesiske Krigs Tid. Det smukkeste Exemplar (Fig. 30) er fundet paa fransk Grund (i Fréjus), nu i Louvre (Friedr. Wolt. 1208). Der er i denne staaende Figurs Linier og i Hovedets Type en ganske særegen fin og fornem Elegance, dog i rent klassisk Betydning, som egner sig for denne Periode, der endnu ikke kendte egentlige Dame-Manerer. Klædebonnet, der glider ned fra den ene Skulder, er langt og enkelt, uden Bælte, og gennemsigtigt. Derpaa have vi ogsaa truffet Exempler fra tidligere Kunst: her er Behandlingen af det gennemsigtige Klædebonnet gennemført i en ny og friere Stil; dog ser det i Kopierne af denne Afrodite for meget ud, som om Tøjet var vaadt og klæbede til Huden. Med langt større Fuldenhed, ja med et uforligneligt plastisk-malerisk Raffinement er det behandlet paa et omtrent samtidigt athenisk Originalværk, nemlig Frisen med de vingede Nikefigurer fra Balustraden til højre over Opgangen til Akropolis, et af de genialeste Værker af antik Kunst. Og her ere Figurerne i det Hele, til Trods for deres krigerske Navn og deres Tjenesteforhold til Pallas Athene, behandlede med kendelig afrodissisk Følelse<sup>1</sup>). Men samtidig havde man ikke glemt at opfatte Kvinden med strengere ethisk Karakter og Holdning, som ingensteds er dejligere gennemført end i Karyatiderne fra Erechtheets sydlige Hal.

---

Ogsaa fra andre Synspunkter høre Parthenons Gavlgrupper til de vigtigste Dokumenter om Menneskefremstillingens Historie, nemlig med Hensyn til Forbindelsen mellem Skikkelserne indbyrdes. Først og fremmest den sjælelige Forbindelse, der samler disse Figurer og Grupper til store Enheder, og som afspejler sig i hver Enkeltstilling og Holdning.

I ældre Gavlgrupper havde der været fremstillet Æmner af de meget yndede heroiske Kampe eller Slagsmaal (Guder og Giganter, Lapither og Kentaurer, Hellenere og

---

<sup>1</sup>) Det Ene med det Andet forbyder mig at slutte mig til den Mening, at dette Værk skulde være ældre end den peloponnesiske Krigs Udbrud, altsaa kun i det højeste faa Aar yngre end Parthenons Skulpturer. Naar man (Friedr. Wolt. 761—804) fremhæver, at den glade Tro paa Sejren, som Værket udtrykker, kun kan tænkes historisk mulig før den peloponnesiske Krigs Begyndelse, saa tror jeg ikke, at man regner tilstrækkelig med det atheniske Folks uforbederlig sangvinske Sind, dets «let forvindende Hjerte» og dets Mangel paa ædruelig Betragtning af de virkelige politiske Forhold. Paa den Maade behøve Kunstens Ideer ikke være at afhængige af den politiske Historie. Desuden bragte Krigen jo ogsaa Athenere Sejre.

Troere), der ogsaa benyttedes saa meget som Æmner til Friser eller Vasemalerier. Gavl-feltets stærke Ramme af Form som en ligebenet, symmetrisk Trekant gør imidlertid af sig selv Fordring paa en vis Sluttethed og Centralisering i Kompositionen, der egentlig ikke medføres af disse Æmners egen Natur. Af Hensyn dertil opstillede man en Gudeskikkelse i Gavlens Midte, saaledes Athene i Æginagavlene, Apollon i Vestgavlen af Zeustemplet i Olympia, Zeus i Østgavlen. I den sidstnævnte Gavlgruppe var der fremstillet en Situation (Forberedelserne til Pelops's og Oinomaos's Vædekørsel), der — i alt Fald som det her er taget — er af en temmelig rolig Natur, der lader de enkelte Skikkelser og Bestanddele af Gruppen staa vel meget hver for sig uden stærkere Sammenarbejdelse.

I Parthenongavlene se vi store og mærkelige Fremskridt i alle Retninger. Uagtet Pallas Athene jo er Hovedpersonen i dem begge, har hun i ingen af dem været opstillet paa ældre Vis som Centralfigur. I Vestgavlen, hvis Komposition vi kende gennem Carreys Tegning (Fig. 31), se vi Midten udfyldt af de to stridende Guder, Poseidon og Athene, i hæftig Bevægelse, saaledes at deres Skikkelsers store Skraalinier krydse hinanden paa den virkningsfuldeste Maade. Deres Kiv har ikke været fremstillet som legemlig Kamp eller Trusler med Vaaben, men som en hidsig Demonstreren, idet enhver af dem har pukket paa sine Guddomsgaver til Athen. I hver af Gavlene har den centrale Begivenhed — i den vestlige denne Strid, i den østlige Athenes første pludselige Fremtræden blandt Guderne — i langt højere Grad behersket hele Kompositionen end i de ældre Grupper; men den har virket med rent sjælelig Magt og fremkaldt Undren, Studsen, hellig Angst og Ærefrygt i forskellig Grad og paa forskellig Vis, alt efter de øvrige Personers Karakter og Forhold til Sagen. Den har været som et stærkt Drøn, hvis Eko ruller omkring og tilbagekastes fra Bjerge og Klipper.

I de levnedede Figurer, der jo næsten alle hidrøre fra Gavlenes yderste Fløje, klinger dette Eko endnu til os. De liggende Mandsfigurer fra begge Gavle (Fig. 31 A, 32 D) have vi ovenfor omtalt ogsaa med Hensyn til Udtrykket. Nærmest ved ham i Østgavlen se vi to tronende Gudinder i tæt Forening (Fig. 32 E, F). Den ene, nærmest Gavlens Midte (Demeter?), sidder stor og ærværdig paa sin Stol; med venstre Haand har hun sikkert grebet om det lange mod Jorden støttede Scepter og med højre Haand gjort en talende Bevægelse, idet hun meddeler Begivenheden til den anden (Persephone?), der sidder ved hendes Side med Armen fortrolig hvilende over hendes Skulder, men mere tilbagetrukket, ligesom i Skygge, uden umiddelbart at kunne se, hvad der foregaar. Hvor føler man ikke af den forrestes Bevægelse, at dette er noget Stort og Underfuldt, og hvor stor og suveræn er hun ikke selv i hele sin Holdning! Hen imod dem iler med stærke Skridt den ovenfor omtalte unge Pige (Fig. 32 G), hun har vendt Ansigtet om mod Gavlens Midte og holder med begge Hænder fast i sin Kappe, der under hendes Fart blæser ud i store krumme Linier bag hendes Nakke (Iris?) (Fig. 33).

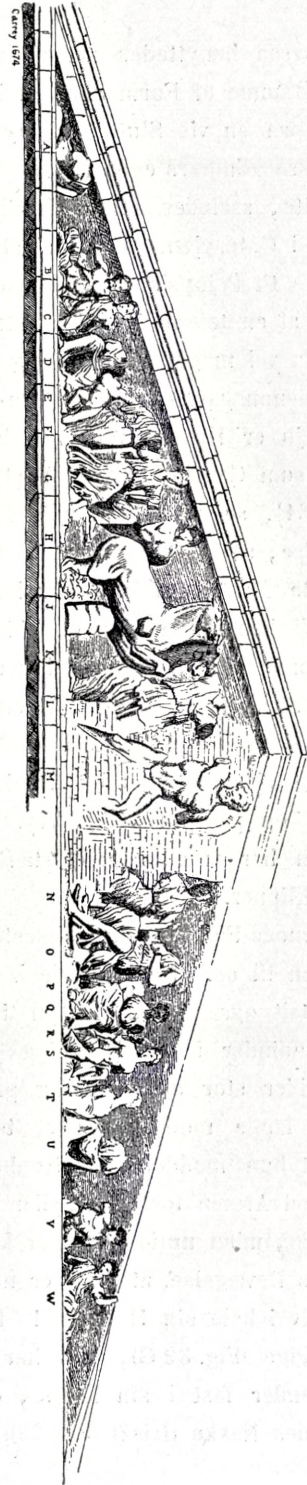


Fig. 31. Vestgavlen af Parthenon efter Carrey's Tegning.

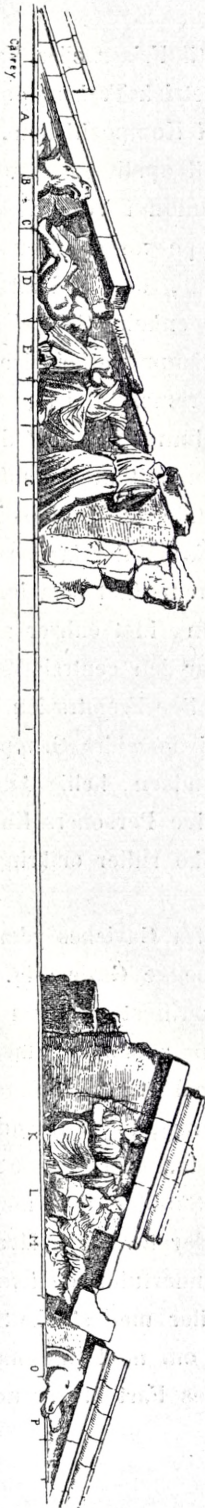


Fig. 32. Østgavlen af Parthenon efter Carrey's Tegning.



I Gavlens anden Fløj, hvor Figurerne have den store Begivenhed til deres højre Side, ses tre kvindelige Skikkelser siddende eller liggende paa Klippestykker (Fig. 32 K, L, M). Nærmest en, som med pludselig vakt Opmærksomhed trækker højre Fod ind mod Sædet, drejer Overkroppen og hæver højre Haand med Undren. De to andre ere nærmere forenede; den ene sidder, den anden ligger med Ryggen hvilende mod den siddendes Skød. Denne trækker begge Fødderne stærkt ind og bukker Overkroppen frem for at se; med

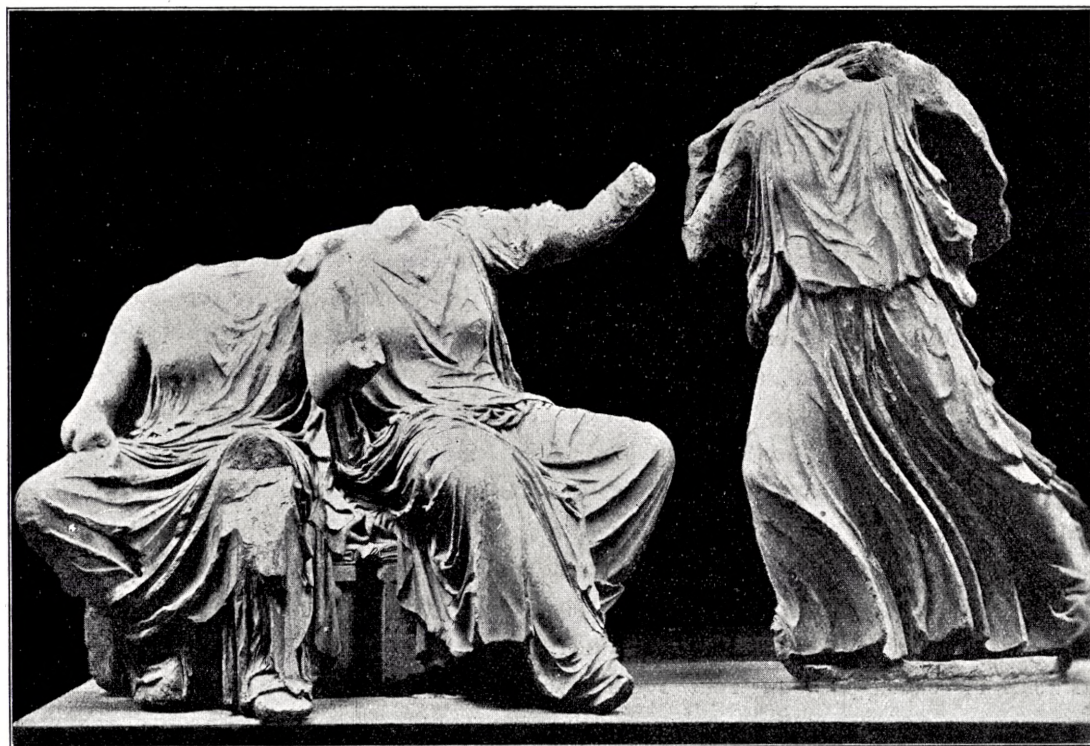


Fig. 33. Fra Parthenons Østgavl. Brit. Museum.

højre Haands Fingre har hun holdt i en Flig af Kappen og trukket den fra Ryggen frem over Skuldren, og saaledes har hun tittet forbi sin egen Arm og Haand henimod det opsigtvækkende Syn; hun er aabenbart mindre stærkt grebet deraf, hendes Bevægelse tyder paa en mere overfladisk, pigeagtig Nysgerrighed. Og den tredie, liggende, ser slet ikke noget til Begivenheden og vender sig ikke engang om efter den. Hun synes at foretrække en hvilende, magelig Stilling for dens egen Skyld og at have nok i sig sely; det skulde ikke undre mig, om hun med venstre Haand, der har været lidt løftet, har holdt et Spejl

for sit fagre Aasyn. Men man kan da heller ikke tænke sig noget dejligere end hende, som hun ligger der i sin unge Skønheds Majestæt med korslagte Ben og med den luftige Sommerkjole glidende ned fra den højre Skulder<sup>1)</sup> (Fig. 34).

I Vestgavlen er Følelsen for Begivenheden især interessant udtrykt i den unge Kvinde, der knæler ved Siden af den paa Hug siddende Mand (Fig. 31 B, C): i sin Forfærdelse over Gudekampen gør hun — paa sine Knæ! — et stærkt Skridt, idet hun tyr nærmere til Manden og slynger sin Arm om hans Skuldre (Fig. 28).

Vi tale her om udtryksfulde Bevægelser af hele Legemet — Udtryk, der fremtræde som Reaktionen mod sjælelige Indtryk. Deri bestaar i Virkeligheden den antike Kunsts Veltalenhed i denne Periode: den udtrykker sig meget mere gennem de større Linier af Legemets og Lemmernes Holdning end gennem Aasynets Minespil. Det gælder om Statuer, Relieffer, Vasemalerier, al Slags Kunst vi kende. For Parthenonsfigurerens Vedkommende ere vi ganske vist nødte til at se bort fra Aasyn og Mine af den Grund, at saa godt som alle Hovederne ere tabte: den grumme Tid har halshugget disse skønne Skikkelser uden dog at tage Livet af dem. Des bedre kunne vi paaskønne, hvor udtryksfuld Legemsbevægelsen i sin Helhed kan være. Og efter Alt hvad der foreligger, maa vi antage, at Minespillet i de nu tabte Hoveder slet ikke har været i Bevægelse, eller i alt Fald kun i saa ringe Grad, at vi Nutidsmennesker knap nok vilde kunne faa Øje derpaa — vi ere jo i denne Retning vante til noget uendelig mere Tilspidset, og hele Udtrykket sammentrænger sig for os tidt i Ansigtets Mine, medens Legemet forresten holder sig i Ro. En stærkere Modifikation af Ansigtstrækkene var for Grækerne fra denne Tid aabenbart en Grimace, der ligesom den rent portrætagtige Gengivelse af individuelle Ansigtstræk kunde være god nok til Kentaurer og Satyrer, men var Guder og Mennesker uværdig. Paa Theatret spilledes der med Maske, det vil sige med et Ansigt, der ikke bevægede sig efter Situationen og dens øjeblikkelige Stemning, men gennem alle Situationer og Stemninger fastholdt en enkelt bestemt Tone i det sjælelige Udtryk. Billedkunstens Ansigter vare

<sup>1)</sup> I Henhold til Motiverne i disse tre kvindelige Figurer — man maa endda gerne fratække min lidt vovede Gisning om Spejlet i den liggendes Haand, for kun at holde sig til det, som er sikkert — slutter jeg mig til den Mening, at de forestille Kekropsdøtrene, Pandrosos, Aglauros og Herse: Pandrosos var Athenes tro Præstinde, de to andre vare ligegyldige og ulydige mod hendes Bud, Herse desuden en erotisk Figur (Hermes's Elskerinde). Almindeligere er vel den Anskuelse, at det er Moirerne, der ogsaa forfægtes af ansete Lærde i den nyeste Tid. Men den synes mest at grundes paa mytologiske Reflexioner om Rimeligheden af at finde Skæbnegudinderne nærværende ved Athenes Fødsel. Man behandler paa denne Maade Statuerne altfor meget som en Slags mytologiske Brikker, der skulle ordnes paa Brættet, uden at tage Hensyn til de fremstillede menneskelige Motiver, Figurerens levende Udtryk, deres egentlige Indholdsfylde. Passer en pludselig Bevægelse af Nysgerrighed, som den der tydelig er udtrykt i den mellemste, til en Skæbnegudinde? Ja, hvis det kan antages, saa kald dem Skæbnegudinder, men overse i hvert Fald ikke Motivet: det kommer mere an paa det end paa Navnet.

egentlig saadanne Masker. Ubevægelige som de ere, ere de dog ikke alene meget dejlige, men paa en Maade ogsaa udtryksfulde. Den Grundstemning, som de fastholde, er hin førnævnte Alvor og højtidelige Ærefrygt (*σεβας*); og det er jo netop Grundstemningen i Motiver som dem, der ere fremstillede i Parthenonsgavlene. Den samme Aand, som fastslog Udtrykket, raadede ogsaa i Valget af Motiver. — Ingensteds fremtræder denne Aand vel saa imponerende som i det store Relief fra Demeterhelligdommen i Eleusis med legemstore Figurer: Demeter lærer sin Fostersøn Triptolemos hans Pligter, og Persefone kommer bagfra — usynlig og ubemærket — og velsigner ham ved at lægge en Krans eller Tænia

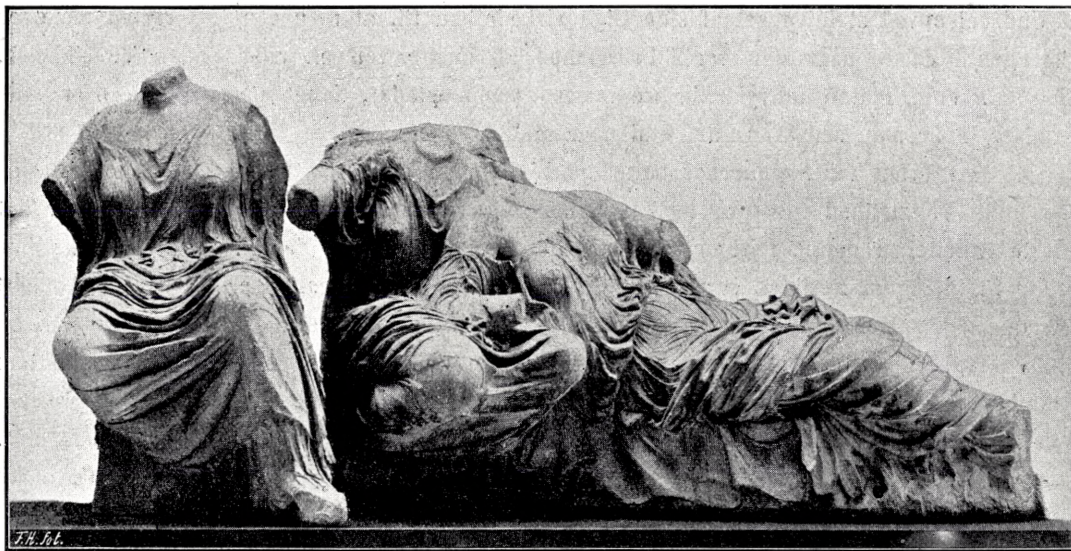


Fig. 34. Fra Parthenons Østgavl. Brit. Museum.

om hans Hoved. Der er i Holdningen og Minen i disse Figurer, hvis Hoveder ogsaa ere bevarede, en Alvor som man kunde kalde kirkelig.

Man kan opfatte denne sjælelige Ubevægelighed som en kunstnerisk Mangel, en Ufuldkommenhed, der endnu ikke var afhjulpet. I de ældre Statuer havde baade Sjæl og Legeme været stive; omtrent fra Aar 500 begyndte Statuen at gengive Legemets Bevægelighed; men Sjælen, især som den afspejles i Minespillet, vedblev endnu henimod et Aarhundrede at være stiv<sup>1)</sup>. Det forholder sig dog med dette vigtige Træk af den kunsthistoriske Udvikling som med andre, vi tidligere have omtalt: det har tydelig nok været fastholdt af Princip, som Noget der stemmede med Kunstens og Menneskets Værdighed;

<sup>1)</sup> Jfr. første Del P. 223 = 399 om Myrons Diskoskaster.

ja det er i Virkeligheden et Udslag af den Aand, som giver den antike Kunst dens særegne Værdi, giver dens Skikkelser hint Præg af Højhed og Fasthed, som senere Tider have set op til med Ærefrygt. Meningen var at udtrykke hin «fornuftige og rolige Sindsstemning, der altid er sig selv lig» (τὸ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος, παραπλήσιον ὄν ἀεὶ αὐτὸ αὐτῷ), som Platon har kaldt det (Republ. X p. 604 St.). Dette, at Mennesket i Dybden af sit Væsen bliver sig selv ligt, er det Paalidelige ved ham, det som udgør hans Ære i Forhold til andre og til ham selv. Man maatte ikke give sin Sjæl helt hen, helt ud i Pathos: der var et Forbehold; og det var de græske Republikers offentlige, fælles Liv, hvori Alle færdedes mellem hverandre, som var Vægter herover. En vis indbyrdes Følelse af Undseelse ved at blive set af sine Lige virkede hen til, at man vandt Herredømme over sin egen Følelse, naar den var i Færd med at smelte ved en eller anden Tilskikkelse. Man er, som Platon udtrykkelig fremhæver (sammesteds), langt mere Herre over sine Følelser, naar man ses af Andre, end naar man er alene.

Til Trods for Sydboernes naturlige Livlighed i Lader og Bevægelser holdes derfor Legemets Veltalenhed indenfor snævre Grænser især i det offentlige Liv, som jo er det eneste Kunsten i denne Periode ret har Øje for. Man lærer det bl. A. af Plutarks berømte Skildring af Perikles som Taler (Pericl. cap. V). Perikles, siger han, var ikke blot fornem af Tænkemaade og udtrykte sig i en høj Stil, der holdt sig fri for plebejisk og onskabsfuld Fjasen, men hans Ansigts Mine var uforstyrrelig og slog aldrig over i Latter; Roligheden i hans Gang, Ordningen af hans Klædebon, der ikke ved nogen Forstyrrelse i Talen kom ud af de rette Folder, det ligelige Foredrag og alt Sligt vakte Alles Forbauselse. Der var dem, som dadlede en saadan statuarisk Ro som Tegn paa Hovmod; men dertil svarede saa Andre, at det var godt, om man selv viste det samme Hovmod, fordi Tilsegnelsen af det Godes ydre Form uformærkt drog Lysten og Vanen til det efter sig. — Ægte græsk!

Noget Nyt ved Parthenonsgavlene er ogsaa den Maade, hvorpaa Figurerne, som vi ovenfor ved Beskrivelserne have antydet, rykke sammen — to og to eller tre og tre — til Grupper i Ordets snævrere Betydning. Det er en Mangel ved Kunstsproget, at det maa bruge ét og samme Ord (Gruppe) baade om Gavlkompositionen som Helhed, Alt hvad der findes indenfor Rammen, og om denne nøjere Forening af faa Figurer indenfor Helheden. I den førstnævnte Betydning gælder Ordet lige godt f. Ex. om Parthenons- og om Æginagavlene, det er Gavlgrupper begge Dele; i den sidstnævnte Henseende er der netop en meget betydningsfuld Forskel mellem Æginagavlen, hvor alle Figurer — det har ogsaa været Tilfældet med dem, der nu mangle — staa eller ligge for sig med indbyrdes Mellemrum,

og Parthenon, hvor der er Afvexling af enkelte Figurer og snævrere Gruppeforbindelser. At Elementer, som tidligere have staaet selvstændig ved Siden af hverandre, forenes, forbindes, sammensmeltes ved en gennemgaaende Strømning, og at deraf kommer en friere Afvexling, — dette er Udviklingens evige Vej, som kan spores i al Slags Kunst, og som ogsaa har medført ganske ligeartede Opgaver for antik og kristelig Billedkunst. I det femte Aarhundrede før Kr., denne mageløse Udviklingsperiode, har Gruppedannelsen været en af de Opgaver, som stærkt have sysselsat Kunstnerne: vi skønne jo ogsaa noget Fremskridt heri fra Ægina- til Olympiagavlene, især Vestgavlen. Men mest af Alle synes Fidias og hans Skole at have havt Øje for denne Opgave. Dette kan man ogsaa iagttage ved Kompositionen af Parthenonsfrisen, i Selskabet af de siddende Guder paa Østsiden, hvor der findes Motiver, som minde meget om Gavlenes. Men i Relieffet, overhovedet i Fladebilledet, var der ikke saa store Vanskeligheder at overvinde ved Gruppedannelsen som i den runde Skulptur, og derfor har den her mindre kunsthistorisk Betydning. Da Frisens Gudfigurer desuden alle sidde og alle rage lige højt op med Hovederne, bliver der her mindre Afvexling i Grupperne: Motiverne for disse ere langtfra saa interessante som i Gavlenes Trekanter, der kræve en varieret Overgang mellem staaende og liggende Figurer.

Vi hilse altsaa i Parthenongavlene en ny Kunstforms Fremtræden i Menneskefremstillingen, eller — om man hellere vil — en gammel Kunstforms højeste Fuldendelse.

Thi det er let at se, hvorledes Statuegruppen i sin fuldkomne Blomstring er groet frem af Kunstens ældgamle Tilstande. Man erindre f. Ex. de ægyptiske Grupper, hvor Figurerne hver for sig ere selvstændige Statuer efter det sædvanlige Ritual for ægyptiske Statuer, men kun rykkede tæt sammen og udførte af ét Stykke. For det Meste staa eller sidde Figurerne Side om Side i aldeles ensartet Stilling og med Front i samme Retning, idet deres Midtplaner ere geometrisk parallele. For saa vidt kan man ikke se paa dem enkeltvis, at de vedkomme hinanden: kun gennem en eller anden Forening af Hænder og Arme, der halvvejs unddrager sig Opmærksomheden, antydes der et intimere Forhold imellem dem indbyrdes. I den Slags Grupper fremstilles Mand og Hustru, Søster og Broder, Forældre og Børn. Uagtet nu i Parthenonsgrupperne saa vel de enkelte Figurers Stil som deres indbyrdes Sammenstilling er ganske anderledes frit udviklet, ere Motiverne i deres Kærne endnu af samme Art: ogsaa her dannes Gruppen af Personer, som ved et eller andet særligt forud givet Forhold, navnlig et Familieforhold, tilhøre hinanden nærmere end Selskabets øvrige Personer, hvilket ogsaa her forraader sig i saadanne Træk, som at den ene lægger en Arm paa den andens Skulder el. desl. Tydeligst beslægtet med de ægyptiske er paa Parthenon Gruppen af de to siddende Gudinder (Demeter og Persefone?) i Østgavlens Sydfloj. Ogsaa her gøre Figurerne Front i én og samme Retning — men dog paa en ny og friere Maade; thi i de gamle Grupper stirre de blot lige ud i Luften, indbyrdes parallelt,

efter Ingenting; her derimod forholde de sig begge til ét og samme Tredie udenfor dem, de store olympiske Begivenheder, der overhovedet samle alle Personernes Opmærksomhed, hvad enten de nu øjeblikkelig se hen efter dem eller ikke. Og da Forholdet til Begivenheden er forskelligt for de Personer, af hvem Gruppen bestaar, idet den f. Ex. paavirker Moderen anderledes end den unge Datter, fremkommer der en Forskel, ja en Kontrast imellem deres Holdning, Bevægelse, Udtryk, hvorigennem der aabnes et Indblik i Personernes indbyrdes Forhold og deres Karakter. Fremdeles følger der ydre Afvexling deraf, at Personerne, inden den Begivenhed indtræffer, som paakalder deres Opmærksomhed, have befundet sig i forskellige Stillinger — siddende, liggende, knælende osv. — Stillinger, som nu ændres og forskydes. Saaledes blive alle Grupperne helt forskellige fra hverandre indbyrdes; der er aabnet en uendelig Mark for Afvexling, hvorimod de gamle Grupper vare evindelige Gentagelser af engang givne Motiver.

Hvad den Slags Grupper, hvortil baade Parthenons og de gamle ægyptiske høre, vil fremstille, er altsaa ikke Familieforhold eller Familieliv i snævrere Betydning: Ægtefolk eller Søskende eller nære Venner ere her ude i stort Selskab mellem alle andre; og er der Noget som vækker fælles Opmærksomhed, deltage de deri uden at gøre deres særlige Forhold gældende paa Bekostning deraf. Det som angaar Alle har fuldstændig Overvægten. Man er her mere Kammerater end man er Ægtefolk eller Nærpaarørende; kun rykke de Deltagere i det store Selskab, som forud danne Par, noget nærmere sammen. Der gives i den plastiske Kunst ogsaa Grupper af en rent anden Art, hvis Særkende er, at Personerne ere overvejende optagne af hinanden indbyrdes, saaledes at de mere gøre Front mod hinanden. Forholdet imellem dem er da enten antipathisk (Kamp, Drab) eller sympathisk som i det egentlige Familieliv, i Venskab eller Elskov (Samtale, Kys, Omfavelse). Paa Grupper af antipathiske Motiver, navnlig af Kamp, har der været meget gamle Exempler; den sympathiske Gruppe tilhører — hvor Talen ikke er om Forbindelser, som vi nu opfatte som obscoene — aabenbart mere den antike Kunsts senere Blomstring: en særlig Række af saadanne Grupper skal blive nøjere omtalt i det Følgende.

Imidlertid havde der i den græske Kunst længe før Parthenon været Exempler paa den ovennævnte Art af Grupper, som man egentlig mest træffende kan kalde Kammeratskabsgrupper, og de havde endda været ude over de rent primitive Vilkaar for Kunsten. Hertil hører Gruppen af Tyranomorderne, Harmodios og Aristogeiton, saaledes som vi kende dem gennem Statuerne i Neapel, hvad enten disse ere Kopier af den ældre Gruppe af Antenor eller den yngre af Kritios og Nesiotes. De to Venner gøre her Front i samme Retning, nemlig mod den fælles Fjende, der skal stødes ned; der er ogsaa her en Kontrast imellem Gruppens Figurer, i Følge deres forskellige Alder og Forhold til Sagen; den yngre, Harmodios, fører Vaabnet, medens den ældre Ven parerer. Det er for saa vidt et Værk af samme Art som Parthenonsgrupperne; men et andet Spørgsmaal er, om det med Hensyn

til Figurernes ydre Sammenstilling strængt taget kan kaldes en Gruppe. I hvert Fald er Forbindelsen langt fra saa nær og tæt som i Parthenonsgavlene: de to væsentlig nøgne Mænd — oprindelig Bronzestatuer — staa Side om Side uden indbyrdes Berøring. For saa vidt som de tilsammen for Øjet have udgjort en vis kunstnerisk Enhed, saa har det været ved Linierne, Silhouetten, der let kunde tegnes eller henmales paa en Flade: denne Gruppe er jo virkelig i Oldtiden overført paa Fladebilleder og derigennem erkendt for hvad den er. Det udviklede Øje kræver jo nødvendig, at der i enhver Sammenstilling af Figurer gennemføres et kunstnerisk Forhold mellem Linierne: det gælder f. Ex. ogsaa om Æginagavlene, hvor der dog ikke findes Grupper i egentlig Betydning. Et Overblik over alle antike Gruppekompositioner leder ogsaa til at sondre mellem Liniegrupper (f. Ex. Gratierne i Siena, «Orestes og Elektra» i Neapel, til Dels Laokoon) og Massegrupper, hvor Figurerne danne en fælles Masse, der udgør den kunstneriske Enhed (f. Ex. Bryderne i Florents). Til de sidstnævnte høre overvejende Parthenonsgrupperne. Her er det mere Overgangen mellem Lys og Skygge, der sammensmelter de nær forbundne Figurers Totalmasse til et enkelt plastisk Element, hvorved det ogsaa har Betydning, at Figurerne ere beklædte, og at de ere udførte i Marmor, hvis lyse Overflade er saa fintmærkende med Hensyn til Lysets og Skyggens Valører, medens Bronzen mere virker ved Linierne, ved Silhouetten<sup>1)</sup>.

I Henseende til Kompositionen af Massen og Behandlingen af Overfladen ere Parthenonsgrupperne rene Vidundere, som ingen anden Kunst i Verden kan opvise Mage til. Højest af Alt staa Gruppen af den siddende og liggende Kvinde (Aglauros og Herse?) i Østgavlens Nordfløj (Fig. 34). Her kan man lære, hvad en Gruppe vil sige! Et levende Venusbjerg med bølgende, svulmende Højder og Dale, der beruser Sanserne med en vis overdaadig Fylde. Og dog er det ikke orientalsk Yppighed og Pragt — end sige modernt Raffinement —, men simpelt og ægte græsk. Men der gives næppe noget græsk Kunstværk, i hvilket Marmoret blot ved den kunstneriske Behandling gør et saadant Indtryk af plastisk og malerisk Pragt. Dette er opnaaet ved Modsætningen mellem forskellig be-

<sup>1)</sup> Som bekendt har Bruno Sauer fremstillet *Die Anfänge der statuarischen Gruppe* i et eget Skrift (Leipzig 1887), hvor han forøvrigt ikke følger Udviklingen saa langt som til Parthenons Skulpturer. Paa adskillige Punkter berøre hans og min Opfattelse naturligvis hinanden; dog opfatter jeg de Ejendommeligheder, som det gælder om at have for Øje til Forstaaelse af Udviklingens Gang, noget anderledes end han og inddeler og benævner Tingene noget anderledes. Naar Sauer ikke alene afhandler de bevarede Grupper, men ogsaa i sin Fremstilling optager og diskuterer alle litterære Efterretninger om tidlige Gruppekompositioner i græsk Kunst, saa mener han naturligvis derved at fuldstændiggøre sin Fremstilling, hvilket man kan regne ham til Fortjeneste. Methoden er alligevel efter min Mening forfejlet og vildledende, især ved et Æmne som dette. Af Litteraturen kan man kun vente Besked om Gruppernes Indhold, ikke om kunstnerisk Form og Komposition: havde man de tabte Kunstværker tilbage, kom man muligvis til at betragte dem under ganske andre Synspunkter, end man af de tørre Ord kan ane.

handlede Overflader: den glatte, nøgne Hud — oprindelig kom dertil det bølgende Haar —, de lette (men dog ikke gennemsigtige) Underkjoler af et ganske fint, kreppt Stof, der med smaa, lunefulde, krusede Bølger risle ned over Legemets Overflade og, især hvor de hænge ned over Skuldrene, brillere lystig med pikante Lys og skarpe, dybe Skygger, endelig Overklædets fastere Stof, der danner større og simple Folder mellem bredere Flader. Thorvaldsen havde i sin senere Tid lært Antiken noget af denne særegne Virkning af. Da han engang havde udført et af sine takkelige og meget beundrede Relieffer, spurgte en bekendt tysk Kunstner ham, ved hvilke Midler han forstod at frembringe denne ejendommeligt brillerende Overflade, hvortil han da svarede: Ach, das ist ganz einfach: Kraus aus glatt und glatt aus kraus. Uden Tvivl en ganske rigtig Grundsætning; men det kommer jo meget an paa, hvem der skal sætte den i Værk.

Vi have nu søgt at drage det kunsthistoriske Udbytte af Parthenons Gavlgrupper, men skyldte endnu blot at bemærke, at de dog ikke i alle Henseender kunne lægges til Grund for Opfattelsen af denne Periodes Menneskefremstilling. Det forstaas af sig selv, at Gavlgruppens Form maatte medføre Figurer, som ligge, sidde eller knæle paa Jorden; men det maa stærkt fremhæves, at slige Stillinger forresten i Kunsten fra denne Tid ere Undtagelser, og at Grækerne uden Tvivl lagde en særlig Mening ind i dem. Det er navnlig et helt besynderligt Tilfælde, at vi ovenfor have maattet beskrive den mandlig-athletiske Idealtpe efter en liggende Figur.

Da man ikke til ethvert Æmne kunde gøre Brug af saa dristige Overskæringer af Figurer som de af Solguden eller af Nattens Gudinde i Parthenons Østgavl, maatte de snævre Vinkelspidser til begge Sider i Reglen fyldes med liggende Figurer. Hvor Emnet var en Kamp, blev det naturligt de Slagne paa Valpladsen. Men var det af mere fredelig Natur, som Forberedelserne til Væddekorsten i Olympiatemplets Østgavl, saa var det vanskeligt at finde Skikkelser, der egnede sig til at fremstilles lejrede paa Jorden, fordi Grækerne — aabenbart fra gammel Tid — hermed have forbundet Forestillinger, der ikke stemmede med fuld ideal Værdighed hverken for Mennesker eller for Guder. Nu have vi fra den senere antike Kunst mangfoldige og sikre Exempler paa, at det efterhaanden var blevet til fast kunstnerisk Sædvane at fremstille lokale Guddomme, saa vel Jordens som Vandets, navnlig Flodernes, liggende eller siddende umiddelbart paa Jorden; og naar det Spørgsmaal altsaa paatrænger sig os, hvorledes denne Skik, der ikke tilhørte Grækenlands ældste Tid, først kan være opstaaet, saa ledes Tanken ret naturlig hen netop til Gavlkompositionerne fra det femte Aarhundrede. Der er vel fremsat Tvivl, om Pausanias har Ret, naar han (V, 10) ved Beskrivelsen af Østgavlen i Olympia udtrykkelig kalder de



liggende Hjørnefigurer Flodguder (Kladeos og Alfeios); men det kan ikke afgøre Sagen for alle Tilfælde. Hvad Parthenongavlene angaar, omfatte de Personer af forskellig mythologisk Natur og Værdighed. Man kan sikkert antage, at de egentlig olympiske Guder har maattet fremstilles staaende eller tronende — ikke paa Klippestykker, men paa virkelige Stole; thi Normen for Opfattelsen af dem var gennem hele Oldtiden det af ethiske Former beherskede Samfundsliv i Stæderne. Men en dristig og genial Billedhugger kunde tillige afvinde de indskrænkende og vanskelige Vilkaar, som Gavlfeltets Form bød ham, nye Fordele ved at benytte de lave og liggende Stillinger, der jo vare nødvendige i Gavlgruppens Fløje, til Karakteristik af det landlige og mere emanciperede Liv, der kunde egne sig for de egentlige Naturguder og Lokalguder eller for lokale Sagnfigurer af autochthone Slægter. Parthenons Cellefrise har fra Ende til anden en rent ethisk Karakter, der udelukkende hører hjemme i Stadlivet; Gavlgrupperne have et videre ideelt Omfang, ligesom de have en højere Plads: de spænde over Himmel, Jord og Hav, som i Østgavlen, over Stad og Land, som i Vestgavlen. Denne Opfattelse af Sagen turde være en Betingelse for den rette Navnegivning af de enkelte Figurer, som det ikke her er Stedet til at diskutere — om man forresten nogensinde tror at kunne komme til Ende med den <sup>1)</sup>.

Saaledes kunne Parthenons Gavlgrupper vel have brudt Baner for Eftertidens Kunst i Retning af mere ubunden Frihed og Mangfoldighed i Menneskeskikkelsernes Holdning. Men til Modvægt maa dog fremhæves, at den antike Billedkunst lige fra først af havde en afgjort Forkærlighed for den oprejste Holdning, den staaende eller tronende. Renest fremtræder endog denne Forkærlighed i det femte Aarhundredes Kunst; men til Trods for den mere pathetiske Retning i det følgende Aarhundrede vedblev den ogsaa at være et Særkende for Antiken gennem hele dens Forløb. Den ethiske Karakter har Overvægten. Det laa Antiken mere paa Sinde at give et Indtryk af Personens ethiske Herredømme over sig selv og over Situationen end at give et realistisk tro Billede af Situationen. Vi se det i Udtrykket for Lidelsen, f. Ex. i den skønne Amazone, som man henfører til Kresilas — en af de berømte fire, der udførtes til Artemistemplet i Efesos —: hun har faaet et Ulivssaar i Brystet; men idet hun blotter sin Vunde og betragter den med stille

<sup>1)</sup> Uheldig forekommer mig den nye Mening af Furtwängler (Meisterwerke der gr. Plastik p. 241), at den skønne, nøgne, liggende Figur i Vestgavlens Nordfløj, som vi ovenfor have beskrevet, skulde være Buzyges, Stamfaderen for en af Athens ældgamle Præsteslægter. Forekom en saadan Skikkelse i Kompositionen, vilde den dog vel næppe være fremstillet som ganske ung, og den vilde vel i Holdning og Dragt være karakteriseret som Præst, overensstemmende med den Tidsalders Skik, da Kunstværket blev udført. Herved overser jeg ikke, at Furtwänglers Mening om denne Figurs Navn kan være i god Overensstemmelse med hans hele Program for den mythologiske Fortolkning af Vestgavlen, et Program som jeg ikke er kompetent til at bedømme fra et rent mythologisk Synspunkt. Men Spørgsmaalet er da, om Gennemførelsen af Programmet i det Enkelte ikke støder paa bestemte Vanskeligheder, som ville kunne bedømmes fra andre — kunstneriske og kunsthistoriske — Synspunkter.

Klage over at skulle «skilles fra Ungdom og Kækhed», holder hun sig dog oprejst staaende, sikker paa Foden, uden Støtte. Antikt er det at opfatte Mennesket fra den aktive Side, som den der vil og handler frit: hvor Døden fremstilles paa Gravmæler, er det ikke som Sygeleje og Vanmagt, men som den frivillige Bortgang til en anden Verden, i ubeskaaret Kraft og Liv. Endog under det, man kunde kalde Kvindens Elskovsleje (Danae, Leda), fremstilles hun undertiden i oprejst staaende eller siddende Stilling — i skarp Modsætning til saa mangt et berømt Billede af Renaissancekunsten. Udtrykket for Søvn, Elskov eller alt Andet, som opløser Menneskets Holdning og Herredømme over sig selv, kan af denne Grund — om end Figuren fremstilles liggende — hyppig i Antiken faa Udseende af noget Konventionelt og Usandt, noget Halvt og Koldt, i Sammenligning med Virkeligheden selv eller med den moderne Kunst, som aldeles underordner sig Virkeligheden. Om det er den antike eller den moderne Opfattelse der har Ret, derom kan man disputere saa længe det skal være; men naar man forstaar Antikens Mening i det Hele og den Ære, som den viser Mennesket, vil man ogsaa vise den Retfærdighed i de enkelte Tilfælde, om de end, for sig tagne, kunne forekomme forbausende og ikke naturlige.

Især i den senere antike Kunst forekommer det lave Sæde (*ταπεινά καθέδραι*) i degraderet Betydning som Tegn paa Ufuldkommenheds-Tilstand, Nøds-Tilstand, Sorg, Fortvivelse. Men endog som Udtryk for naturlig Sorg bekæmpedes saadanne Stillinger fra Moralisternes Side (Plutark) som uværdige for Mennesket. Et Menneske burde, hvad der saa indtraf, holde sig oprejst <sup>1)</sup>.

## 6. Polyklet.

Samtidig med Fidias's store Virksomhed i Athen og tillige noget længere frem i Tiden var Polykleitos — Polyklet, som man af gammel Vane kalder ham med en noget mishandlet Form af det græske Navn — Hovedmesteren for den store Bronzestøberskole i Argos. Han nævnes ligesom Fidias i Oldtidens Litteratur med en Berømmelse af allerførste Rang. Opstiller man for hans ligesom for andre Kunstneres Vedkommende en Fortegnelse over de Værker af ham, der omtales hist og her af de antike Forfattere, faar man allerede en svag Antydning af hans Produktions særegne Karakter. Dertil kommer nogle spredte Bemærkninger om hans kunstneriske Betydning, der vel er magre og utilstrækkelige, men dog for en nøjere Granskning vise en interessant indre Sammenhæng,

<sup>1)</sup> Udførligere har jeg udviklet dette Forhold i en Afhandling i Nordisk Tidsskrift for Filologi. Ny Række. VII.

og som netop gaa ud paa, at hans Virksomhed særlig kom den Opgave til Gode, hvis Udvikling vi her studere, Fremstillingen af Menneskeskikkelsen. Heri havde han endog en Betydning som næppe nogen anden græsk Kunstner, ikke alene paa hans egen Tid, men ogsaa før og efter.

Hvad man saaledes vidste om ham, var dog kun Ord og abstrakte Udtryk: et mere umiddelbart Indtryk af Polyklets Kunst og dermed Muligheden for en selvstændigere Opfattelse af den savnede man fuldstændig. Af originale Rester af hans Arbejder kunde ingen paavises. Man gik derfor ud paa blandt de bevarede Antiker at paavise senere Kopier efter hans Værker. Jeg har tidligere talt om slige Bestræbelser i Almindelighed og fremhævet, at de medføre saare mange videnskabelige — eller uvidenskabelige — Illusioner. I dette Tilfælde have de dog ført til et virkelig betydeligt Resultat for Kunsthistorien, selv om man ogsaa her føler og aldrig maa glemme, hvor stor Afstanden er mellem de ypperste Mesters Originalværker og de sene Kopier.

At der blandt de europæiske Museers Tusinder af Antiker fandtes Gentagelser af polykletiske Figurer, var i og for sig en meget rimelig Tanke, da Kunstneren nød en saa overordentlig Anseelse i Oldtiden. Men en stor Vanskelighed for Forskningen kom deraf, at ingen af dem findes saa nøjagtig og tydelig beskrevet i Oldtidens Litteratur som f. Ex. Myrons Diskoskaster hos Lukian eller Fidias's Gudekolosser hos Pausanias. Man maatte her lade sig nøje med den Antydning af Motivet, som ligger i Figurens Navn eller Benævnelse som «Doryforos» (Spyddrageren) eller «Diadumenos» (Ynglingen, som binder Sejrsbaandet om sit Hoved), for kun at nævne de vigtigste. Derfor kunde der foreløbig ikke gives noget enkelt afgørende Bevis for den Mening, som C. Friederichs fremsatte 1863, at en Marmorstatue (Fig. 35) i Museet i Neapel (fundet i Pompeji) var en Gentagelse af Doryforos, der, som vi senere skulle se, er den betydningsfuldeste af alle; og Paastanden blev i Begyndelsen ogsaa bestridt fra flere Sider. Men det viste sig, at i Henhold til denne Opdagelse af Doryforos lod Diadumenos sig ogsaa bestemme; og i Løbet af de efterfølgende Aar blev det bestandig tydeligere, at en plastisk Karakter, som var nær beslægtet med de udpegede Figurer, kunde genkendes i et rundeligt Antal af andre, spredte omkring i alle Museer. Nu har man paa denne Maade Klarhed over en hel stor Familie af Figurer, især Statuer eller Hoveder og Torsoer af Marmor, der omtrent uden Modsigelse anses for at være Gentagelser af Polykletiske Bronzer. Hertil kommer en Del mindre, ja endog et Par større Figurer af Bronze; ved dem kan der endog tales i alt Fald om Muligheden af at have Originalarbejder fra Polyklets Værksted eller fra hans egen Haand.

Sammenholder man nu denne Figurfamilie med Fortegnelsen over Polyklets i Litteraturen omtalte Værker; saa vil man ikke finde nogen nøjere Kongruens. De berøre kun hinanden tydelig paa ganske faa Punkter: der findes Værker paa Listen, som det slet

ikke, eller dog ikke med nogen Sandsynlighed er lykkedes at paavise blandt Monumenterne; og paa den anden Side bærer mangen bevaret Figur et umiskendeligt Præg af at høre til

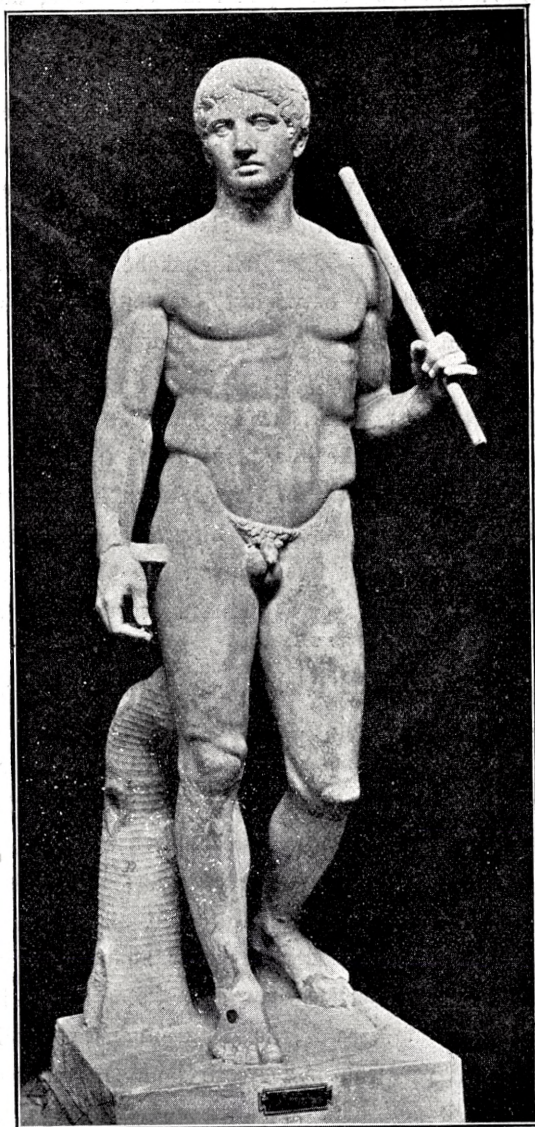


Fig. 35. Doryforos. Museet i Neapel.

Familien, uden at man nøjere kan henføre den til noget i Litteraturen omtalt Værk. Det vilde dog ikke være rigtigt at opfatte denne Kendsgerning som et Modbevis imod den kunsthistoriske Opdagelse. Thi i Følge Overleveringens Vilkaar kan man hverken i Fortegnelsen eller blandt Monumenterne vente at finde en Kunstners Produktion endog blot tilnærmelsesvis fuldstændig repræsenteret: begge Overleveringer ere fulde af Huller og Mangler, og det er da intet Under, at de ikke dække hinanden, selv om de virkelig angaa det samme.

Men alene Figurfamiliens Existens er et mærkeligt Fænomen, som i hvert Fald peger tilbage til en af den antike Plastiks største og livskraftigste Skoler. Stilen i disse Figurer tilhører desuden kendelig det femte Aarhundrede og er dog gennemgaaende forskellig fra den, man kender fra de monumentale Skulpturer i Athen og staar i en karakteristisk Modsætning til Typen i Myrons Diskobol og andre med den beslægtede Værker. Den stemmer med karakteriserende Udtryk, som Oldtidens Forfattere bruge om Polyklets Stil; ogsaa Findestederne for enkelte Stykker pege hen i Retning af Argos og det nordøstlige Peloponnes. Det passer fremdeles til det, som vi vide om Polyklets Virksomhed, at Figurfamilien gennemgaaende

bestaar af unge mandlige Skikkelser — med et vist Spillerum af Forskelle i Henseende til Alder og legemlig Udvikling. Gaar man udenfor dette Omraade, f. Ex. til Kvindefigurerne, svigter det tydelige Indtryk af Fællespræget, hvis man da betragter Tingene uden forud-

fattede Meninger. Men holder man sig indenfor det, saa er det for den umiddelbare Betragtning saa umiskendeligt, at der endog kan gøres Prøve med Mennesker, som vel have sund lagttagelsesevne, men ellers ere rene Begyndere i Kendskabet til antik Kunst: de ville efter et nøjere Bekendtskab med et Par Exemplarer af Familien uden synderlig Vaklen eller Tvivl kunne udpege de øvrige i den store Mængde. Dog selv om man blot holder sig til Ynglingskikkelse, fremtræder denne kunsthistoriske Familie ikke med ganske skarpe Grænser: der er vel en Kærne af Figurer, i hvilke den indbyrdes Familielighed maa være slaaende for Alle, men andre, i hvilke den bliver uklar og tvivlsom. Det Samme vil jo vise sig at være Tilfældet med moderne Kunst, som staar i et stærkere historisk Lys: endog en kraftig Kunstscoles Ejendommelighed flyder paa Grænserne ud i Omgivelserne. Desuden er Talen jo her om Kopier, der knap nok kunne anses for fuldtgyldige kunsthistoriske Vidnesbyrd.

For at vinde sikkert Fodfæste betragte vi først nøjere de to ovennævnte Statuer, der særlig fremhæves af Plinius (34, 55). «Polyklet», siger han, «udførte en *Diadumenos*, en Yngling i en blødere Karakter (molliter juvenis) — Statuen var saa berømt, at den opnaaede en Pris af 100 Talenter (over 400,000 Kr.) — og en *Doryforos*, et ungt Menneske af mandig Karakter (viriliter puer)» o. s. v. — Af disse to Statuer kan *Doryforos* snarest anses for den tidligere; men Tidsafstanden imellem dem kan ikke være stor. Med Hensyn til en nøjere Tidsbestemmelse have vi egentlig kun Figurerens Stil at rette os efter; den peger vel nærmest hen paa Tiden om Aar 440 eller lidt før.

De to Figurer ere i Henseende til Legemets Bygning og Udvikling væsentlig overensstemmende indbyrdes: det er begge meget kraftig udviklede Ynglinge uden Skæg, men med pubes. Derimod ere de forskellige med Hensyn til Motiv og Holdning og den Stemning, som derved udtrykkes; og dertil passede ret vel Plinius's Ord om den forskellige plastiske Toneart, der var gennemført i dem. Vi betragte dem nu først med Hensyn til disse forskellige Stillinger for bagefter at samle Karakteristiken af Legemets Bygning og Habitus under Et.

Den bedste Kopi af *Doryforos* er ingenlunde den ovennævnte Statue i Neapel: langt mere karakterfuld i Formen og tillige ret vel bevaret er en Marmorkopi i Florents (Uffiziernes Korridor Nr. 75), som vi nærmest lægge til Grund for vor Opfattelse af Figuren. Det er en nøgen, kraftig Yngling, der bærer et let Spyd i Hvil over venstre Skulder. Han træder med højre Fod et Skridt frem, højre Knæ er strakt, og Foden træder fast og tungt paa Jorden; den venstre sættes tilbage og noget udad, støttet paa Underfladen af de inderste Tær og med temmelig stærkt løftet Hæl. Man faar egentlig ikke Indtryk af en fortsat

Gang; det ser snarere ud, som om han endte, standsede Gangen. Der gaar gennem hele Holdningen en vis sorgløs Ledighed: det er et Menneske, som i Øjeblikket ikke har Noget for, men han er kampdygtig og har en vis rolig og stolt Sikkerhed paa sin Styrke. Af Benenes og Føddernes Stilling følger, at den højre Hofte er skudt lidt mere i Vejret end den venstre, saaledes at venstre Side af Kroppen er mere udfoldet. Omvendt Skuldrene: den venstre ligger lidt højere end den anden; saaledes kommer der i Overkroppen en ganske let Sidebøjning mod højre (men aldeles ingen Vending). Højre Arm hænger med naturlig Ledighed ned langs Siden uden at berøre den: Albuens uvilkaarlige Bøjning er ikke ringe, Haanden aaben, Fingrene let krummede. Venstre Albue er, idet Haanden ganske let knytter sig om Spydskaftet, trukket noget tilbage; Underarmen holdes næsten vandret frem, lidt opad. Hovedet bærer den unge Mand stolt og oprejst, men ikke stivt: han drejer og hælder det en lille Kende mod højre, men ikke fremover.

Man kan ikke tænke sig nogen mere simpel og selvfølgelig Stilling end denne, og dog har det den største kunsthistoriske Betydning at agte paa den fra Top til Taa. Den bør ikke, som f. Ex. den skønne attiske Diskoskaster med Skiven i den sænkede Haand, opfattes som en Gengivelse af et tilfældig iagttaget smukt Motiv af det virkelige Liv. Den maa ses som et kunsthistorisk Resultat, Blomsten af Statuens Udvikling gennem et halvt Aarhundrede, siden man indførte at-lade Figuren hvile overvejende paa den ene Fod (uno crure insistere) og dermed Contrapostoen som Statuens Grundlov. Ligesom Bygmestrene arbejdede paa at finde den skønneste Form af den doriske eller ioniske Søjle, saaledes gik Billedhuggerne — den ene Slægt efter den anden — ud paa at fremstille den skønneste Statueform, det vil sige den finest og sandest følte Eurythmi, den paa én Gang naturligste og ædleste Holdning i den staaende mandlige Figur, og i Polyklets Doryforos betragtede man Maalet som naaet. Hvad Kunstneren her vilde give, var ikke noget overraskende og pikant, men netop det aller naturligste og selvfølgeligste. Men uagtet al Jævnheden i Figurens Optræden er den skøn, ogsaa for os; og den Reflexion, det Studium, hvorfra den er fremgaaet, forhindrer ikke en fuldkommen Ægthed og Naivetet i Følelsen. Vi prise ikke uden Føje Thorvaldsen blandt moderne Kunstnere for hans Plastiks simple Sandhed; og dog ser hans Jason, der ved Motiv og Linier frembyder sig godt til Sammenligning med Doryforos, ud som en Theaterhelt ved Siden af denne. Doryforos har vel næppe den festlige Skønhed som de samtidige atheniske Figurer; men den er nok saa djærv og mandig i sit Væsen, overhovedet den simpleste Formel for ægte mandig Aand, som Antiken kan opvise <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ordet Doryforos — egentlig blot en Spyddrager — faar en mere speciel Betydning af Drabant, væbnet Tjener for en Konge eller Stormand. Men herved komme vi i en betænkelig Grad udenfor den Forestillingskreds, som ellers gælder for de frie græske Stæders Kunst fra denne Tid. Hverken Herrer eller Drabanter hørte til den Slags Folk, man hædrede ved statuarisk Fremstilling. Langt

Det antages nu i Almindelighed og sikkert med Rette, at det er den samme Doryforos, som ogsaa af Kunstnerne kaldtes Kánon; «de hentede nemlig fra den Kunstens Grundtræk ligesom fra en Lov, idet Polyklet var det eneste Menneske, som ansaas for at have fremstillet Kunsten selv i et enkelt Kunstværk» (Plinius). Hvorledes Polykets Kanon blev ligesom Hjertebladet i Grækernes plastiske Kunst, skal nedenfor blive belyst i dybere og mere omfattende Betydning. Men en af Betingelserne for, at en enkelt Statue saaledes kunde blive anerkendt som Normalfigur, var naturligvis det Simple og lidet Særlige ved dens Stilling. Dette kom, især i senere Tider, de fattigere Fantasier blandt Kunstnerne til Nytte: naar man ikke selv kunde hitte paa Noget, tyede man til denne Stillings mangesidige Anvendelighed som en Nødhjælp. Den kunde med ringe Ændringer bruges f. Ex. til en Mand der førte en Hest, eller til Guden Pan med Staven over Skuldren eller til en romersk Væddeløbskusk, eller omtrent til hvad det skulde være. Uden Tvivl fandtes der Gentagelser af den i alle større Billedhuggerværksteder: deraf ogsaa de mange Kopier, som endnu forefindes.

Af Diadumenos er den Kopi, som troest bevarer Originalens Karakter, efter almindelig Mening den, som er fundet i Vaison i Syd-Frankrig (Fig. 36) og er havnet i det Britiske Museum: desværre kan den ikke roses for Andet end Troskab og god Villie; thi Kopisten har aabenbart været en svagt begavet og ringe udviklet Billedhugger<sup>1)</sup>. Til Trods for det forskellige Motiv har Diadumenos megen karakteristisk Lighed med sin ældre Broder i Stillingen, især af Benene. Ogsaa den hviler fast paa højre Fod og sætter venstre tilbage, dog saaledes at venstre Fod er drejet lidt mere udad end paa Doryforos, med Hælen mere ind imod Legemets lodrette Midtlinie. Det gør heller ikke her Indtryk af, at Ynglingen gaar, men at han træder et enkelt Skridt frem. I Kroppen en lignende Contraposto som i den anden, kun er den lidt stærkere fremhævet og Kroppens Bøjning er blødere. Der gaar gennem hele Figuren en lidt mere omdrejet Bevægelse, uden at der dog i Kroppen selv er gennemført nogen egentlig Vending. Hovedets Holdning er temmelig forskellig i de to Statuer: Diadumenos's drejer mere højre om og hælder tillige fremover, hvilket giver et Udtryk af en vis Blyhed og Beskedenhed, som staar i et smukt og ægte græsk Forhold til det Triumfmotiv, som er fremstillet — thi at Ynglingen binder Tænién paa sit Hoved, er jo et Tegn paa, at han har vundet Sejr paa Palæstraen. Overarmene

---

at foretrække er derfor Furtwänglers Mening (Meisterw. der gr. Plast. S. 420), at Doryforos er en Prøvinder i Pentathlon — hvortil ogsaa hørte Spydkastning: herved kommer Figuren ind paa virkelig græsk Omraade. Men paa Grund af Kunstværkets særegne Natur ligger der mindre Vægt paa at henføre det til et specielt Motiv af det græske Liv.

<sup>1)</sup> En bedre Kopi har man vel i Exemplaret i den kgl. Samling i Madrid, som jeg desværre har for- sømt nøjere at studere og beskrive efter Originalen. Afstøbninger af den synes ikke at forefindes, undtagen i Kunstakademiet i München [Efter dette Skrifs Affattelse er en fortrinligere Kopi fundet paa Delos.]

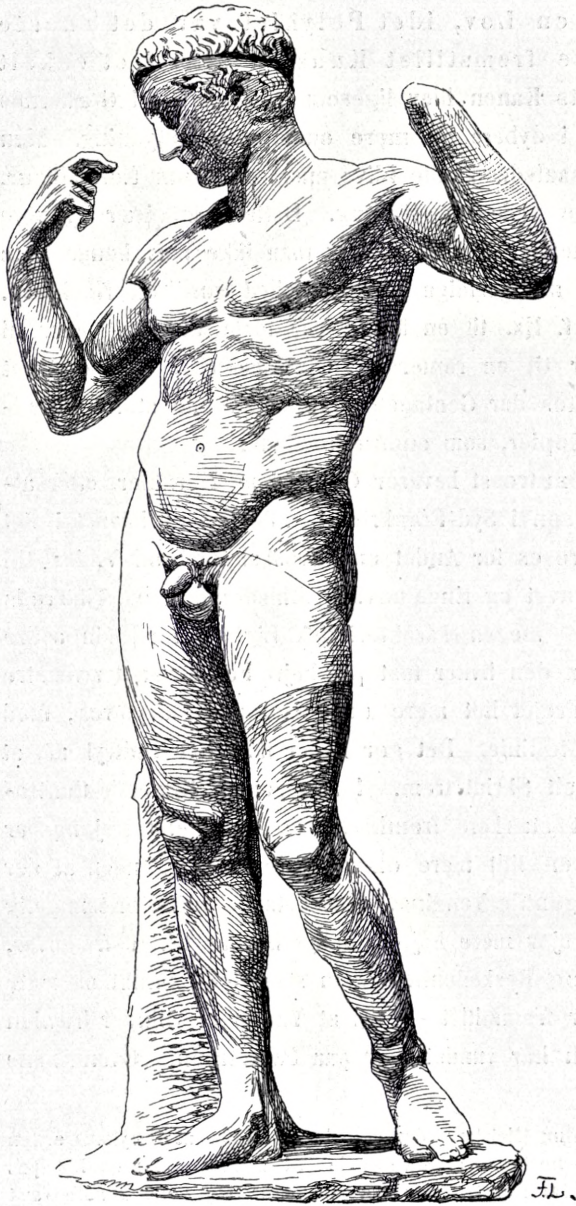


Fig. 36. Diadumenos (fra Vaison). Brit. Museum.

ere bøjede ud mod Siden, Underarmene atter mere ind imod Hovedet, Hænderne holde Enderne af Sejrsbaandet. Denne ensartede, men usymmetriske Holdning af Armene giver i Forbindelse med Hovedets Sænkning uforlignelig skønne Linier, simple og veltalende paa ægte plastisk Vis.

Vi have i et tidligere Afsnit omtalt, at Motivet *uno crure insistere* i sin Almindelighed henføres af Plinius til Polyklet — ellers findes Sagen slet ikke omtalt i den antike Litteratur —, og hvorledes dette rettelig bør forstaas. Da baade Doryforos og Diadumenos vise en og samme særlige Form af dette Motiv, idet begge Figurerne gøre et Skridt, har den Forestilling været stærkt oppe i Kunstarkæologien, at Polyklets egentlige Gerning paa dette Punkt ikke omfattede Motivet i videre Betydning, men kun Gang- eller rettere kun Skridtbewægelsen («Schreitmotiv», «Schrittstellung»). Men dette forekommer mig hverken sandsynligt eller tilstrækkelig hjemlet: Plinius — eller hans Hjemmelsmand — har ikke noget saa Specielt for Øje; hans Ord, der kun kunne forstaas paa én Maade, angaa tydelig nok hele Motivet, der jo i Statuens Udvikling var en Begivenhed af den mest indgribende Betydning, medens Skridtbewægelsen kun var en enkelt Forgrening deraf. Efter at den staaende Figs ulige Ponderation engang var indført, med Føddernes deraf følgende forskellige Stilling og Funktion, var der aabnet den rigeste Mængde af Muligheder for Variation af Enkeltmotiverne. I Be-



gyndelsen har Kunsten vistnok benyttet sin nye Frihed med stor Tilbageholdenhed, og der kan være Grund til at anse Polyklets Repertoire for ikke særdeles rigt. Men at indskrænke det plastiske Omfang af hans Stillingsmotiver til én enkelt Specialitet, er en aldeles urimelig Begrænsning af en udmærket, end sige da en stor og ledende Mesters Virksomhed.

Foruden Kopien fra Vaison ejer det Britiske Museum en anden mærkelig Diadumenos (den «Farnesiske», af Marmor, men sikkert Kopi efter en Bronzestatue). Forholdet mellem disse Figurer er meget interessant, men vanskeligt historisk at forstaa. De udtrykke begge nøjagtig den samme Handling; ogsaa deres Stilling stemmer saa meget overens, at den kunde beskrives omtrent med de samme Ord. Dog er der Forskel: den farnesiske Figur udfolder sig mere paa ét Plan, sætter navnlig ikke venstre Fod tilbage, men ud til Siden, støttende paa hele Saalen; den sænker heller ikke Hovedet. Medens der ellers er megen indbyrdes Lighed i Legemsbygningen, er den fysiognomiske Karakter af Hovedet afgjort forskellig: paa den farnesiske Figur ligner Hovedet mere den parthenoniske Type end den sædvanlige polykletiske. Nogle lægge en afgørende Vægt paa denne Forskel og betragte slet ikke den farnesiske Diadumenos som en Kopi efter Polyklet, men efter et selvstændigt attisk Værk. Men hvori bestaar et Kunstværks egentlige Særpræg, det som gør det til hvad det er? Her forekommer det mig fremfor Alt at være givet i Skuldrenes, Armenes og Hovedets Linier og den Aand de udtrykke: hvor vi have dem, der have vi ogsaa én og samme oprindelige Inspiration; og de ere, om end ikke ganske kongruente, saa dog væsentlig éns i de to Exemplarer. Og da dette Særlige i Motivets Behandling gennem den Vaisonske Figur maa betragtes som fast knyttet til Polyklets Navn, forekommer det mig ikke, at man kan opfatte den farnesiske Statue som ganske uafhængig af ham; der er desuden ogsaa noget Polykletisk i dens Legemsbygning. Det attiske Præg i Hovedet og den øvrige Forskel kan hidrøre fra en Kopist, som har været mere fortrolig med attisk Stil end med Polyklets og har udført sin Figur uden direkte kunstneriske Forbilleder. Hans Opgave har vel slet ikke været at levere en Kopi af nogen enkelt Figur, men blot en Diadumenos, hvor han bedst kunde faa den fra.

En saa overlegen Genialitet, en saa blændende Friskhed i Udførelsen, som den vi kende fra Parthenongavlenes Marmore, faa vi langt fra Indtrykket af i de Marmorfigurer, der for os repræsentere Polyklets Bronzer, og kunde fornuftigvis heller ikke vente det af Kopier. Dette maa vi regne med i vor Tanke, desværre uden at vi tør mene for vor Indbildningskraft at kunne erstatte Differensen mellem Kopier og Originaler: det kunde strængt taget intet andet Menneske end Polyklet selv gøre. Den antike Litteraturs Vidnesbyrd taltalisere os med Antydninger af en uovertræffelig Finhed i Formfølelsen og exakt kunstnerisk Bevidsthed i Gennemførelsen, men stille ikke vor Hunger. Se vi hen til hvad vi

have tilbage og virkelig kende, saa er der intet Spørgsmaal om, at vi mange Steder fra, og navnlig fra Parthenon have langt større kunstneriske Værdier end i Kopierne af Doryforos og Diadumenos. Her er for det umiddelbare Indtryk kun en svag Afglans af oprindelig Herlighed.

Men spørges der om, hvorledes Forholdet har stillet sig i Oldtiden selv, saa maa det vurderes rent anderledes.

Den argiviske Kunst har dog ikke staaet i nogen Modsætning til den attiske: Opgaven var for begge den samme, at fremstille den græske Republiks Samfundsideal. Den ethiske Ynde — saaledes kan man vel bedst gengive Ordet *decor* —, som roses saa højt i Polyklets Figurer, var ikke en Glorie særlig for hans Kunst, men for hele Grækenlands fra denne Periode; vi have allerede beundret den i de attiske Værker. Man har vel i de to Skoler fordelt den fælles Opgave lidt forskellig: i Argos har man mere varetaget den gamle Interesse for det Athletiske, om end i nyere Tiders Aand; den har ogsaa havt Betydning for Athen, men var dog mindre fremherskende der. Sikkert have de to Hovedmesteres individuelle Anlæg afvejet meget fra hinanden: medens Fidias's store Fantasi gjorde ham til den uforlignelige Digter i Marmor og Bronze og gav hans Kunst en mere udadvent Retning, mod Folket, var Polyklet den strængere, lærdere, tørrere Natur, der optog Kunstens Elementer fra Grunden af til ny Behandling, og hvis mægtige Trang til Fuldkommenhed fik en større Betydning for Kunstens indre Udvikling i Skolen og Værkstedet. Saaledes udfyldte de to Skoler hinanden, men vilde i Hovedsagen det Samme. Naar deres ideale Type alligevel tydelig kan skelnes fra hinanden, saa beroede det vel til en vis Grad, der nu ikke nøjere kan bestemmes, paa en ethnologisk Forskel mellem Dorerne paa Peloponnes og den ioniske Stamme i Attika; dertil kom sikkert ogsaa individuelle Smagsforskelle hos de ledende Mestere.

Fra de nærmest foregaaende Slægtled af peloponnesiske Kunstnere havde Polyklet arvet Forkærligheden for den brede, firskaarne Legemsbygning (*statura quadrata*, se første Afsnit S. 233 = 409), der aabenbart havde udviklet sig som en Reaktion imod det arkaiske Ideal. Man tog for Natursandhedens Skyld Afstand fra hin lette indsnærede Legemsbygning; men man synes derved at være kommet i en vis Fart til den modsatte Side, saaledes at det Resultat, Polyklet havnede i, for vore Øjne tager sig alt for tungt bygget ud. Især ere nu Hofterne meget bredt udviklede, saa at den gamle Modsætning mellem Midiens Smalhed og Skuldrenes og Brystets Bredde er ophævet, uagtet Overkroppen endnu er bred og kraftig nok, med skarpe, kun lidet skraanende, Skuldre. Benene ere forholdsvis korte, hvad der bidrager meget til at gøre Legemet og Bevægelsen tung<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> Som særlig ejendommelig for den fælles legemlige Type i Doryforos og Diadumenos har Michaëlis (Annali dell' Inst. 1878), tiltraadt af Furtwängler (Meisterw. d. gr. Pl. p. 456), anført de stærke Hulninger til Siderne af Sædemusklerne (glutæi) endog paa den Side, hvor Benet ikke støtter.

Ledemodene smukke, kraftige, naturlige, men ingenlunde smalle og skarpe, Fødderne temmelig lange, med lav Vrist. Stærke Arme, smaa Hænder. Tillige er Hovedet af en atletisk Type at være, temmelig stort. I Anlægget af Muskulaturen og Enkeltformerne er der en Regelmæssighed og Klarhed, som mere bærer Præget af rationel Indsigt, faste Resultater med Hensyn til, hvorledes Alt skulde være, end af noget friskt og umiddelbart Studium af Virkeligheden — men her maa vi atter regne med Forskellen mellem Kopier og Originaler. I Kopierne kan det tage sig lidt kedeligt ud.

I den attiske Kunst var der vel ogsaa nogen Reaktion imod det arkaiske Ideals Ensidigheder; men den var standset tidligere, før man kom ind paa det Tunge. Dens noget slankere og mere langbenede Type forekommer os skønnere. Fra Oldtidens Side foreligger der vel ogsaa en Antydning af, at den polykletiske Statura quadrata ikke faldt i Alles Smag<sup>1)</sup>, men ogsaa Vidnesbyrd om, at Polyklets Kánon (Doryforos) uden videre galdt for synonym med Idealet i Almindelighed.

Allerede Typens hele Anlæg, Proportioner og Formkarakter gør den kendelig mellem andre; men for den umiddelbare Opfattelse er dens Signalement dog tydeligst givet i Hovedets Form og Fysiognomi. Hjerneboksen er langstrakt i Afstanden mellem Pande og Nakke, den øverste Kontur af Issen, set i Profil, lidt fladtrykt. Hovedets hele Profil er smuk, ejendommelig og let kendelig; blandt andet paa den bestemte Vinkel, hvori Nakken er trukket ind under Baghovedet, i Højde med Øjenbrynet og Ørets øverste Rand. Panden er ikke lav; men da Haaret falder noget ned over den, bliver kun det Nederste af den fri. Lige over Pandens Midte danner Haaret en Skilning, ikke af kunstig Frisure, men af Natur. Som ved alle atletiske Figurer fra denne Tid holdes Haaret under Saxen, dog er det ikke meget kort eller nylig skaaret; de flade Lokker slutte sig ganske glat til Kraniets Form. Men i en ret god senere Bronzekopi af et polykletisk Hoved<sup>2)</sup> stikke Spidserne af de enkelte Lokker lidt udad; saaledes har det maaske ogsaa været paa de polykletiske Originaler, det egner sig i hvert Fald godt for Bronzen, men ikke for Marmoret. Ansigtet har en mere langstrakt oval Form end i de attiske Hoveder; Tindingerne ere bredere og stærkere over Ørerne end højere oppe, hvor de ere mere tilbagefaldende. I lodret Maal synes Næsen længere end i Parthenonshovederne, men har forresten en lignende solid og regelmæssig Bygning. Hagen er lidt mindre kraftig fremtrædende, hele Underansigtet gør

<sup>1)</sup> Plin. 34, 56 — — proprium ejus est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen ea esse tradit Varro et pæne ad exemplum.

<sup>2)</sup> Næmlig Bronzehermen fra Herkulanum i Museet i Neapel, betegnet som et Værk af Apollonios. Archias's Søn fra Athen. Det er tydelig en Kopi af Doryforos's Hoved; men karakterisk er det, at der i Kunstnerindskriften slet ikke er Tale om det polykletiske Forbillede, men kun om den kopierende Kunstner; det samme gælder ogsaa om andre Kunstner-Indskrifter. Den allerskønneste Gengivelse af den polykletiske Hovedtype er uden Tvivl den paa Marmorfiguren af en ganske ung, drengagtig Athlet i Dresden (afbildet i Furtwänglers Meisterw. der gr. Plast. Taff. XXVI, XXVII).

undertiden Indtryk af at være lidt hængende, Munden lidt mere aabnet. Paa flere polykletiske Hoveder kan man iagttage den Ejendommelighed, at Overlæbens Linier vel ere kraftig krummede (ligesom paa Parthenonstypen), medens Underlæbens øverste Linie mere gaar i Ét. Ellers er Mund saa vel som Øje behandlet væsentlig i samme Aand som i Athen: Udtrykket er ogsaa her alvorligt, idet de ydre Øjenkroge og Mundvigene ere sænkede. Dog har det næppe saa megen Energi og Magt: i Stedet for hint storartede Daimonion i de parthenoniske Hoveder kommer her en naivere Enfold, et mere halvvaagent eller drømmende Væsen, undertiden med en Bismag af landlig Tværhed. Men i de smukkeste Exempler, som kunne antages at komme Originalen nærmest, har Udtrykket en bly og uskyldig Ungdommelighed, som er uforlignelig, og som man med al dens strænge Tilbageholdenhed kan blive helt indtaget af.

Doryforos kaldtes altsaa ogsaa Kánon. Men dette Navn betegner ikke alene en Statue, men ogsaa et Skrift af Polyklet, hvori han havde udviklet *Symmetrien*, det vil sige Proportions-Systemet, den indbyrdes Forholdsmæssighed mellem Legemsdelenes Maal — «den ene Fingers i Forhold til den andens, alle Fingrenes til Mellembaandens og Haandleddets, disses atter til Underarmens og Overarmens, kort sagt: alle i Forhold til alle» — saaledes som det var fremstillet i Statuen. Vor Hjemmelsmand herfor er Galenos (de plac. Hipp. et Plat. 5), efter hvis Ord det skulde have været den skrevne, theoretiske Proportionslære, som kom først, hvorefter Polyklet da gav sin Lære en praktisk Bekræftelse ved at udføre Statuen i Overensstemmelse med Theoriens Forskrifter, idet han kaldte baade Figuren og Skriftet Kánon. Da dette Navn har en afgjort theoretisk Klang, er det sandsynligt, at Navnet oprindeligt har angaaet Skriftet og derfra er overført paa Statuen. Derimod bør man ikke opfatte Sagen saaledes, at det i Virkeligheden skulde have været Theorien, som her havde Førstefødselsretten, og at Statuen væsentlig kun skulde være en Illustration til den, et blodløst Læremiddel, en Proportionsfigur, der havde sin hele Betydning indenfor Billedhuggerskolens fire Vægge. Den var, som vi have set, ægte og udmærket Kunst, om end af en særegen Natur.

Skriftet har sandsynligvis bestaaet mere af Tal end af Ord og har havt yderst ringe Lighed med Kunstæsthetik i Ordets moderne Betydning. Dog kan man formode, at det ikke alene har været en Proportions-Tabel, men ogsaa paa en eller anden Maade har handlet om Eurythmien i Stillingen og navnlig om Motivet *uno crure insistere* og dets Konsekvenser for Figurens Holdning fra Top til Taa: dertil sigter maaske ogsaa den gennem Plinius bevarede Efterretning om, at Polyklet havde udtænkt (eller gennemtænkt) denne Lov for Statuen. Desuden vilde jo den rene, abstrakte Proportionslære doceres bedst ved Hjælp af en Figur i ganske ret og frontal Holdning.

Til nøjere Forstaaelse af, hvad Mesteren har havt for Øje ved sin Granskning af Menneskelegemets Proportioner, maa vi hjælpe os med nogle Udtalelser af senere Forfattere. Lægen Galenos (i det andet Aarhundrede efter Kr.) fremhæver i sine anthropologiske Skrifter flere Gange Polyklet som den Kunstner, der har havt de fuldkomneste Begreber om denne Sag. For ham er Polyklet Exemplet paa den store Kunstner; men Naturen er den endnu større Kunstner, som Billedhuggeren efterligner. I sit Værk over de enkelte Legemsdeles særlige Bestemmelse og Brug (*περὶ χρείας τῶν ἐν ἀνθρώπου σώματι μορίων*, XVII Bog, Cap. 1) opkaster han det Spørgsmaal, efter hvilket Princip Naturen fastsætter Størrelsen af enhver Legemsdels Maal. Hvorfor er Armen netop saa lang, som den er og ikke f. Ex. dobbelt saa lang eller halvt saa kort? Det kommer af Armens Bestemmelse som Bærer af Haanden, hvis Bestemmelse det atter er at gribe og bemægtige sig Ting, som ere i Frastand fra Mennesket. Efter dette Formaal alene vilde det være bedst, om Armen var rigtig lang: saa kunde Haanden jo række længst. Men det modvirkes af et andet Hensyn, der ligeledes angaar Armens Brug; thi en meget lang Arm vilde være altfor tung at føre: jo kortere den er, des lettere og raskere kan dens Bevægelse blive. Naturen har altsaa fastsat Armens Længde efter det Maal, som paa én Gang bedst fyldestgør begge de to hinanden modvirkende Hensyn, der betinge, at dette Lem kan virke efter sin Bestemmelse. Man indser let, at en analog Betragtning kan gøres gældende ved hver eneste af Legemets øvrige Dele, lige indtil Fingrenes og Tæernes enkelte Led. Galenos nævner ogsaa et Exempel paa, at Theorien ikke alene gælder Størrelsesmaalene, men ogsaa Legemets ydre Beskaffenhed i andre Henseender. Da Haanden er bestemt til at tage og gribe, vilde det for saa vidt være mest hensigtssvarende, at dens Inderflade havde en stærk og grov Hud; men den er tillige bestemt til at føle, og dertil er en finere og blødere Hud mere tjenlig. Efter dette Dobbelt hensyn er den mellem Grovhed og Finhed beliggende Egen- skab bestemt.

Ved Galenos's Betragtning af Armen var der Tale om et Længdemaal. Legemsdelenes Længde og Længdemaalenes indbyrdes Forhold er i alt Væsentligt bestemt ved Skelettet, der er sammensat af tynde Stænger; og Skelettet henhører til den Del af Menneskelegemets Konstruktion, som tydeligst er bestemt af Naturen og mest unddrager sig Indflydelsen af det menneskelige Samfundsliv og det individuelle Liv. Derimod afhænge de Maalforhold, som angaa hele Legemets eller dets enkelte Deles Førlighed, af Udviklingen af de blødere Dele, Kød og Fedt, der atter afhænger af den Maade, hvorpaa det enkelte Menneske eller den Slægt, hvorfra han stammer, fører sit Liv. Herved kommer der altsaa noget Ethisk i Betragtning: Individets frie Bestemmelse og Karakteren af det Samfundsliv, hvorunder han lever. Dette var netop Noget, som den græske Nation fra tidlig Tid af havde havt den største Interesse og den skarpeste Opmærksomhed for: og vi kunne være overbeviste om, at Polyklet, idet han fastsatte Legemets Proportioner, ikke

mindre havde havt Førlighedsmaalene end Længdemaalene for Øje. Derom foreligger der ogsaa en Antydning i den bevarede antike Litteratur. Lukian tænker sig (de Saltatione 75) den fuldendte Dansers Legeme i Overensstemmelse med Polyklets Kánon: «Væxten skal hverken være for høj og lang ud over det rette Maal, heller ikke lav og dværgagtig, men nøjagtig proportioneret (*ἔμμετρος ἀκριβῶς*). Han skal ikke være kødrig — det vilde være lidet passende — eller overdrevent tynd, det vilde give ham et mumie- og ligagtigt Udseende». Lige saa vel ved Førligheden som ved Længdemaalene gælder det altsaa om at træffe den rette Midte mellem Yderlighederne.

Nu tør man vel paa ingen Maade overse Tidsafstanden — henved 600 Aar! — mellem Polyklet og Forfattere som Lukian eller Galenos eller anse dem som specielle Kendere af hans Kunst og hans Skrift<sup>1</sup>). Om de end knytte deres Reflexioner til Polyklets Navn, saa maa dette næppe forstaas som en Oplysning om Noget, der var specielt og individuelt for ham. Den Betragtning, som de gøre gældende, var fælles og national for Grækerne og havde de dybeste Rødder i deres Tænkemaade lige fra først til sidst. Derfor have de sene Forfattere sikkert ikke fejlet, naar de have gjort Polyklet delagtig i den.

Den nationale Athletik havde fra første Færd af skærpet Grækernes Blik for, hvad hele Legemet og enhver af dets Dele var «god» til; og det Skønne — det som de fandt størst Tilfredsstillelse ved at se og værdigst til kunstnerisk Fremstilling —, var for dem det Samme som det «Gode», i Betydning af det Duelige, Funktionsdygtige (et «godt» Skjold, en «god» Arm, en «god» Bryder, en «god» Løber o. s. v., jfr. Xenofons Memor. Socr. III, 8). Dette er den oprindelige Mening af det for Grækerne saa karakteristiske Begreb af *καλοκάγαθία* — Skønhed og Duelighed sete i Ét — om end Ordets Betydning forskød sig noget. Og at de havde Blikket aabent for, at denne Fuldkommenhed betingedes af en vis Moderation i Legemsbygningen og mere beroede paa Delenes indbyrdes Forholdsmæssighed end paa nogen yderliggaaende Udvikling af enkelte Dele, derom vidner allerede deres arkaiske Kunst. Naar Aristoteles (Eth. Nicom. II, 5) anfører som et almindeligt Ord,

<sup>1</sup>) Naar man finder det paafaldende, at en saa tungt bygget Figur som Doryforos kunde opstilles som Ideal af en Danser, maa man erindre — hvad ogsaa Andre forlængst have gjort opmærksom paa —, at den antike Dans ikke bestaar i Præstationer i Lethed i samme Grad som moderne Ballet-Dans, for hvilken Doryforos unægtelig ikke vilde egne sig. Men at Lukian i denne Sammenhæng citerer Polyklets Kánon, er forresten næppe at agte for Mere end et lille Lapsere med Lærdom: han har kendt dens store Ry for at være *ἔμμετρος ἀκριβῶς* og har derover spundet sin Reflexion. — Overbeck fremhæver (Gesch. der griech. Plastik 1<sup>3</sup>, 390), at Doryforos for os, der kun kende den gennem hvide Figurer (Marmor, Gibs), tager sig bredere ud end det oprindelig har været Meningen. Thi den mørke Bronze lader Figuren ligesom skrumpede ind for Øjet; og dette har Kunstneren villet modvirke ved at anlægge den bredere. At forklare det brede og tunge Indtryk af Polyklets Kánon væsentlig deraf, vilde dog paa ingen Maade gaa an. Thi hvis Grækerne — i alt Fald fra Polyklets Tid at regne — i det Hele havde anlagt Bronzefigurer bredere, saa skulde man jo vente at kunne mærke det paa den store Mængde af Marmorfigurer, der af Alle antages for at være Kopier efter Bronze; men de ere hyppig netop meget gracile (Praxiteles's Sauroktonos, Lysippos's Apoxyomenos).

hvormed det fuldendte Kunstværk karakteriseredes, at «der hverken var Noget at tage fra eller Noget at lægge til» og at «for Meget og for Lidet fordærvede Sagen», saa er det sikkert Noget, som har gældt for den græske Kunst fra langt ældre Tider. Det galdt om at træffe den fine Midtlinie mellem Yderlighederne til begge Sider.

Men denne Fordring havde en mere almindelig ethisk Gyldighed. Sansen for Maadehold og Forholdsmæssighed i alle Ting var den græske Nation i Kødets baaret. Alle-rede en af deres Syv Vise, Chilon, havde udtalt Principet *μηδὲν ἄγαν* (ingen Overdrivelse!) og Theognis (335) føjede til: Dyden er vanskelig, i Alting er Midten det Bedste. Og ved de stærke Aandsbevægelser, som fulgte med Perserkrigene, denne store Kamp af Demokratiet mod det højt optaarne, hovmodige Monarki, der udfordrede Gudernes Nid, fik Maadeholdet, Frygten for Overdrivelse en virkelig religiøs Betydning som Hovednerven i Grækernes Tænkemaade, hvorom Herodot og Tragikerne tilstrækkelig vidne.

I den efter Perserkrigene nyskabte og frigjorte Kunst træder Polyklet da ind som den, der naaede til fuldt gennemført Klarhed, til et Resultat, der ikke alene kunde støbes i Malm, men ogsaa udtrykkes i Talstørrelser, angaaende hin Enhed af Skønhed og Due-lighed. Han har udmaalt og gennemtænkt Legemets Forholdsmæssighed Led for Led, særlig under dets frie Holdning, stadig med Hensyn til ethvert Maals rette Midte mellem for meget og for lidet. Principet galdt ikke for ham mere end for Grækenlands øvrige Kunst, om han end angaaende Sagens nøjere Hvorledes har havt sine egne Meninger, der særlig galdt for ham og hans Skole. Men da han gik rationellere til Værks end de andre og byggede sin Kunst paa gennemført Indsigt, fik hans Resultat efterhaanden Betydning langt ud over hans eget Værksted og Tidsalder.

Polykets Gerning betegner altsaa et Hovedstade i Udviklingen af Menneskets almindelige Selverkendelse. Ved den var man naaet til et fast Resultat med Hensyn til Opfattelsen af Mennesket fra den ydre og legemlige Side, idet Læren om den rette Midte var gennemført i det Hele og i alle Enkeltheder. Opfattelsen af det Ydre maatte naturlig gaa forud for Opfattelsen af det Indre: Kunsten maatte have Ordet før Videnskaben. Omtrent hundrede Aar efter Polyklet gennemførte saa Aristoteles den samme Tanke som Grundlag for et helt ethisk System til Rettesnor for Menneskets Handlemaade i alle Livets Tilfælde: det Rette og Rigtige ligger bestandig i Midten, det Slette og Forfejlede i Yderlighederne. Polyklet havde været Plastikens Aristoteles, og Aristoteles blev Ethikens Polyklet — saa uendelig forskellige de end ere med Hensyn til Methoden: Kunstneren viser, hvorledes det skal være, uden Ord eller med saa faa Ord som muligt; Filosofen begrunder og udvikler. Men i Principet gjorde Aristoteles ikke Andet end et Greb ind i Centrum af den nationale Livsanskuelse: han forløste den bundne Tanke og satte den paa Filosofiens Trone. Hvorledes hans Lære saa yderligere udvikledes og anvendtes, hvorledes den udbredtes ogsaa til Romerne, hvorledes den blev trivialiseret til Bedste for det store Publikum og indgivet

det med Skeer som smaa Formler og Stikord, og som kært Barn fik mange Navne («Aurea mediocritas», «ne quid nimis», «medium tenuere beati», «nil admirari») — det hører ikke herhen. Men ingen kan jo miskende, at den ogsaa ligger til Grund for Galenos's naturfilosofiske og for Lukians æsthetiske Raisonnementer: det er Polyklets Proportionslære set i Belysning af Aristoteles's Theori. Fra først til sidst er alt dette Stader i Udviklingen af én og samme Grundanskuelse.

At Antikens Fremstilling af Mennesket er bygget paa denne Anskuelse og aldeles bærer dens Præg, skulde næppe vinde Nutidens Hjerte for den. Overhovedet har Kunsten siden Oldtiden svinget mellem Yderligheder, navnlig mellem det altfor Tynde og Asketiske og det altfor Mægtige og Yppige: den antike Midtlinie har den kun sjælden fundet, hvor den da ikke ligefrem har taget Antiken til Forbillede. Heller ikke i andre Retninger er Middelvelslæren i Kredit, hverken hos den kristelig-romantiske eller den rent moderne Livsanskuelse, med hvilket Navn den end behager at kalde sig: man forlanger tvertimod en Fart, som løber Linen helt ud til en af Siderne, og ser misbilligende eller ringeagtende paa det, som koldblodig eller lunkent bliver staaende paa Halvvejen («le juste milieu», «den ædle Middelmaadighed»). Maaske skylder Menneskeheden dog Middelvelslæren noget Mere, end man er tilbøjelig til at takke for: om den end ikke anerkendes, saa er den i Virkeligheden aldeles ikke slaaet ihjel; og hvis Nogen i sit Liv og Værk vil kaste den til Side, saa maa han tage Skade for Hjemgæld, om han falder over sine egne Ben. Men den bliver ogsaa mistydet. For Modernister er den blot en Halvvej, og fra et kristeligt Synspunkt (i Martensens Ethik) opfattes den Midte, hvorom den handler, som blot «neutral»; som et Hverken-Eller, en Undflyen af Overdrivelse i nogen Retning. Ja hvis det var sandt, saa kunde man med Rette spørge, hvorledes Nogen skulde kunne begejstres for et Ideal af Kunst eller Handlemaade, hvis Kendetegn blot var noget Negativt, hvad det ikke vil. Saa vilde Resultatet jo ikke blive Andet end Ængstelighed og Filisteri. Men dette vilde ogsaa være en aldeles fejl Opfattelse af Grækernes Mening: de søgte ikke Midtermaalet for dets egen Skyld, men fordi Erfaringen lærte dem, at det angav den største positive Levedygtighed og i Forening dermed den største Skønhed: Middelvelslæren var Vejen til et livskraftigt Ideal. Aristoteles undlader heller ikke udtrykkelig at fremhæve, at det Gode og Rette vel i hvert givet Tilfælde er en Mellemting mellem to Onder, men at det i Henseende til Værd og Fuldkommenhed ikke er en Mellemting, men det Yderste, det Højeste (Ethic. Nicom. II, 6, 17).

Der er dog i vort Aarhundrede fremsat en videnskabelig Theori om Mennesket — en Lære, der, uagtet den ikke kommer fra æsthetisk Side, melder sig med Krav paa Betydning ogsaa for Kunsten og dens Ideal, og som aabenbart staar i et godt Forhold til det antike og fremfor Alt det polykletiske Menneskebillede og berører det saa nøje, at det i denne Sammenhæng ikke bør lades upaaagtet.



Det er den bekendte belgiske Statistiker Quetelets Theori om *l'homme moyen* (Gennemsnitsmennesket). Den handler baade om Menneskets Ydre og dets Indre; med Hensyn til det Legemlige, som vi naturligvis nærmest her have for Øje, navnlig Menneskeskikkelsens Proportioner, er den udviklet i Quetelets Værk: *L'Anthropométrie*. Han leverer i dette Værk Maalinger af saa mange Individier af én og samme Nation som muligt: ikke alene af deres totale Legemshøjde, men ogsaa af deres enkelte Dele, og udregner saa Gennemsnittet af Maalene for enhver Del og Delenes indbyrdes Forhold. Disse Gennemsnitsmaal henfører han atter til en fingeret Skikkelse (*l'homme moyen*), til hvilken intet virkelig eksisterende Individ nøjagtig svarer, men som alligevel repræsenterer Arten bedre, end noget Individ kan gøre; thi ved ethvert enkelt Menneske, man træffer i Livet, vil der altid være et eller andet Extremt, Noget som sjældnere forekommer. Resultatet er altsaa det repræsentative Menneske (*παρόδειγμα*), Normalmennesket — ikke i Henhold til foregrebne Ideer om Mennesket, dets Legemes eller dets enkelte Legemsdeles Bestemmelse, men bestemt efter en induktiv Methode i Henhold til et Overblik over Virkeligheden som den er. Og Quetelet erklærede det tillige for at være det sande Ideal ogsaa for Kunsten. Uagtet det ikke besidder enhver ønskelig Egenskab i den højest mulige Grad, ikke engang i den højeste Grad, hvori den i Virkeligheden forekommer, vil Gennemsnitsmennesket dog være det samfundsdygtigste og passe bedst ind i den givne Virkelighed.

Denne Lære falder ikke — heller ikke i dens æstetiske Anvendelse — sammen med Grækernes ovenfor omtalte Anskuelse om Midtermaalets afgørende Betydning for Skønhed og Dygtighed. Thi ved den sidstnævnte tages der ikke Hensyn til Mennesket som Art: om man end kun har et enkelt Exemplar af Mennesket for Øje, gælder jo f. Ex. Galenos's Betragtning af Armenes Længde i Følge deres Bestemmelse. Galenos handler her om hvad der i og for sig er det hensigtsmæssigste og skønneste, Quetelet om hvad der har Majoritet<sup>ten</sup> for sig. Læren om Gennemsnitsmennesket gaar bestandig ud fra Arten og Flerheden og bygger lige fra første Færd paa et bredt Grundlag af Empiri, Udmaaling af Virkeligheden. Ikke des mindre er der saa megen Lighed mellem de to Theorier, at den let kan afstedkomme en Sammenblanding: de ere jo begge lige meget Fjender af det Extreme. Der findes en anden Udtalelse af Galenos, som ogsaa handler om Polyklet og som tydelig nok peger frem imod Theorien om Gennemsnitsmennesket, der dog aldrig synes at være kommet til Udvikling i Oldtiden. Han siger, at naar Billedhuggere og Malere og overhovedet den Slags Kunstnere fremstille det Skønneste i enhver Art, f. Ex. det mest velskabte Menneske eller den mest velskabte Hest, Oxe eller Løve, saa have de Artens Midte for Øje<sup>1)</sup>. Med «Artens Midte» mener han aabenbart det Samme, som Quetelet

<sup>1)</sup> Galen. de Temperamentis I, 9. καὶ πλάσσει καὶ γραφεῖς ἀνδριαντοποιοὶ τε καὶ ὄλως ἀγαλματοποιοὶ τὰ κάλλιστα γράφουσι τε καὶ πλάττουσι καθ' ἕκαστον εἶδος, ὅσον ἀνθρώπων εὐμορφότατον ἢ ἵππων

kalder *la moyenne* (Gennemsnittet), om end hans efterfølgende Ord, hvor han som Exempel fremhæver Polyklets Kanon, «der har faaet sit Navn af den nøjagtige Forholdsmæssighed, som er gennemført i alle dens Dele», atter synes at glide over i en almindelig græsk Middelvejlsære. Det er ogsaa i sig selv sandsynligt, at Polyklet ved sine Studier over Proportionerne ikke har naaet sine nøjagtige Resultater alene ved Tænkning og Forsøg angaaende Legemsdelenes Brugbarhed og Skønhed, men ogsaa ved Maaling af mange Menneskers Proportioner, selv om der ikke kunde blive Tale om en saadan rationel statistisk Methode som den Quetelet har gennemført i *l'Anthropométrie*. Derom synes ogsaa Stilen i hans Figurer at vidne, sammenlignet med den arkaiske Kunst: Polyklet er mere erfaringsmæssig, mindre doktrinær. Hans store Efterfølger Lysippos sagde omtrent et Aarhundrede senere, at den ældre Stil, som især repræsenteredes af Polyklet, — i Mod-sætning til Lysippos's egen — fremstillede Menneskene som de vare<sup>1)</sup>. Dermed kan ikke være ment, at Polyklet ikke skulde have været, hvad vi kalde Idealist — tværtimod, han var sikkert paa sin Vis fuldkomment gennemført Idealist; men ved hans Ideal var der, især hvad Proportionerne angik, sikkert ingen vilkaarlige Postulater og Omdigtninger af Virkeligheden. Det var bygget paa Erfaring om det Samfund af Mennesker, i hvilket Kunstneren levede; det var netop, hvad vi have kaldt Samfunds-Ideale.

Og er det dog ikke til syvende og sidst en god Ting ved et Ideal, at det ikke tager en vild Flugt ud over Virkeligheden, men har sin Plads paa et fast Grundlag midt i den? Giver det ikke Ideale mere Værd for Mennesket, at det ikke er en enthusiastisk Drøm, men at det egentlig ikke er Andet end det fuldt rensede og forklarede Billede af Samfundsmennesket? Vort Aarhundredes Romantikere og Dekadenter kunne haane og spotte «Normalmennesket» — «en Mand i hver Henseende normal» som den stakkels Syndebuk Adam Homo —, saa meget de ville, og irriteres lige saa meget over hvad der er «som Folk er flest», som Grækerne irriteredes over det Extreme og det Specielle — det beror kun paa, at vor Tid desværre er utilfreds, pessimistisk, verdensforagtende, medens Grækerne i deres bedste Tid, naar Alt kom til Alt, vare stolte og lykkelige. De vidste vel nok, at den rene Fuldkommenhed ikke vandrede i Kød og Blod omkring iblandt dem, men at der hørte Kunst til at finde og fremstille den; men Kunsten skulde finde den indenfor deres egen Slægt, som de vilde have Lov til af fuldt Hjerte at prise og fejre.

Gennem den antike Litteratur er der ikke overleveret noget Middel til nøjere at kende den Opmaaling af Menneskeskikkelsens Proportioner, som Polyklet havde givet i sin Kanon. Til at lære Maalene selv at kende er der ingen anden Vej end en Udmaaling af

*ἢ βοῦν ἢ λέοντα, τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει σκοποῦντες. καὶ ποῦ τις ἀνδρίας ἐπαινεῖται, Πολυκλείτου κανὼν ὀνομαζόμενος, ἐκ τοῦ πάντων τῶν μορίων ἀκριβῆ τὴν πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν ἔχειν ὀνόματος τοιοῦτου τυχῶν.*

<sup>1)</sup> Det bekendte Sted, Plin. 34, 65, Overbeck, Schriftquellen Nr. 1508.

de bevarede Kopier. Selv om derved kun kan naas til Resultater af tvivlsomt Værd, maa Videnskaben slide med Problemet. Dog bør den heller ikke glemme, at der er stor Forskel paa dens egen og paa Kunstens Natur, paa et Regnestykke og paa et Kunstværk. Det ligger i Kunstens Væsen, at den til syvende og sidst arbejder for en umiddelbar Betragtning, ikke for en Udmaaling; og derfor er Legemsbygningens og Proportionernes Karakter som den opfattes af Øjet — og som vi ovenfor have søgt at skildre den for den polykletiske Kanons Vedkommende — vigtigere for Kunstens Historie end Proportions-tabellen. Hvad der kan siges om denne som Læremiddel for Kunstsolen, skal nedenfor blive sagt i en Exkurs.

Vi vende derefter Blikket mod de øvrige Værker af den ovennævnte polykletiske Figurfamilie — naturligvis uden Tanke om her at gøre Rede for Alt, men alene for at fremhæve de Figurer og de Ejendommeligheder, som give særegne Bidrag til Opfattelsen af den græske Menneskefremstilling.

Der er først et Antal Figurer, som ved deres udprægede Statura quadrata og ved deres Hoveds Form og Træk vise den tydeligste Overensstemmelse navnlig med Doryforos. Som Exempler skal jeg anføre den i et tidligere Afsnit (Fig. 62, S. 231 = 407) afbildede Bronzestatuetten af Hermes i den Kgl. Samling i København, en anden Hermes (fra Annecy, Monum. dell' Inst. X, 50, 4), eller Marmorathleten med Salvekrukken i Petworth (Furtwängler, Meisterw. d. gr. Plastik, Fig. 77, S. 465). I Forbindelse med disse Figurer, dog i et noget fjernere Forhold til dem, maa her mindes om Diomedesstatuen i München (Furtwängler, Meisterw. d. gr. Pl., Atlas Taf. XII—XIV), og atter i et fjernere Forhold om den almindelig bekendte Ares eller Achilleus Borghese i Louvre, hvorefter Afstøbninger findes allevegne (ogsaa i Kunstakademiet i København). Man vil i den sidstnævnte Figurs Hoved ikke kunde miskende nogen Lighed med den polykletiske Type, og dens Legemsbygning er endog til en vis Yderlighed tung, firskaaren og kortbenet. Men der kunde opregnes mange flere Hoveder og Figurer, og ved hver enkelt af dem maa man stille det Spørgsmaal, om den polykletiske Stil her virkelig peger tilbage til Mesteren selv, hans Skole og hans Tid, eller om den bør betragtes som eftergjort i langt senere Tider, især i Perioden om Kristi Fødsel, da den kom saa stærkt paa Mode igen.

Men der er ogsaa Figurer, som vise en anden Retning i Udviklingen. De ere tydelig udgaaede fra det femte Aarhundrede og minde ved Hovedets Karakter, til Dels ogsaa ved Legemsbygningen om Typen i Doryforos og Diadumenos. Men de afvige dog fra den ved en slankere, lettere Væxt, mere langstrakte Proportioner, mindre Hoveder, noget Finere og Ungdommeligere i hele Karakteren. Et Exempel herpaa, som forresten

har en meget udpræget polykletisk Karakter, er den «Westmacottske Athlet» i det Britiske Museum<sup>1</sup>). Nu mener man vel at kunne udlede denne Forskel i den ideale Karakter fra en forskellig Opgave for Kunstneren, idet han her skulde fremstille en ren Efeb i Pubertetsalderen og til andre Tider mere kraftig udviklede unge Mænd. Men den unge Alder og den lette Legemsbygning betyde dog ikke ganske det Samme, uagtet slanke og lette Proportioner vel kunne fremhæve og forstærke Indtrykket af det Ungdommelige. Blandt Figurer af det reneste polykletiske Præg have vi ogsaa en ganske ungdommelig Præsvinder i Dresden (Furtwängler, Meisterw., Atl. Taf. XXVI—XXVII), vel udført og med et særlig dejligt Hoved; i denne Figur er Ungdommeligheden ikke forenet med Slankhed, den har en lavstammet Væxt med forholdsvis stort Hoved som Doryforos, uagtet den ellers er karakteriseret som flere Aar yngre. Derfor kan Forskellen mellem Doryforos og den ovennævnte Westmacottske Athlet og lignende Figurer umulig alene «være betinget af de fremstillede Personers forskellige Alderstrin». Den betegner en Omskiftning af Idealet, en ny Reaktion imod den tungere Bygning, som har ført til et forskelligt Resultat.

Herved kan nu atter spørges, om det skulde være den store Mester selv, der har forandret Smag, eller om Forandringen er indtraadt ved Siden af ham blandt hans kunstneriske Omgivelser eller umiddelbart efter ham i hans Skole. Fra den nyere Kunsthistorie er det jo et vel kendt Fænomen, at en Kunstner, endog om han hører til de største, paa forskellige Stader af sin egen Udvikling har lagt meget forskellige Meninger for Dagen om hvad der var den skønneste Legemsbygning — tænk blot paa Michelangelo eller Rafael! — saa at der for saa vidt Intet er til Hinder for at tænke sig det Samme hos Polyklet<sup>2</sup>). I hvert Fald maa vi tage Hensyn til, at nogle af de slankere Figurer ikke alene have været berømte i Oldtiden — hvad man ser af, at de ere efterladte i flere Gentagelser —; men at de ogsaa for vor Tid høre til de allerskønneste Antiker, ja forekomme os nok saa skønne som Doryforos og Diadumenos. Det tyder paa et meget ædelt Ophav.

Og dog, dette Spørgsmaal er til syvende og sidst af mindre Vigtighed. Selv den største Kunstners Virksomhed beherskes af Udviklingens almindelige Strøm og er dens Omskiftninger underkastet: hans Liv repræsenterer et Afsnit af Strømmen, som efter hans Død gaar videre til hans Skole og Efterfølgere. Saaledes have Rafaels senere Værker langt nærmere Slægtskab i Stilen med hans Elev Giulio Romanos og forbindes tydeligere med

<sup>1</sup>) Jfr. 49. Winckelmannsprogram (R. Kekulé). Furtwängler, Meisterw. d. gr. Plast., Fig. 75, S. 457.

<sup>2</sup>) Rigtignok skal Varro i Følge Plinius's Referat have iagttaget, at Polyklets Figurer vare *pæne ad unum exemplum*, det opfattes i Almindelighed som «gjorte næsten over én Læst». Hvis dette skulde forstaas strængt efter Bogstaven, saa maatte man nære stor Betænkelse ved overhovedet at anse Polyklet som Mester for nogen Figur af slankere Legemsbygning, hvad enten man vilde forklare Slankheden paa den ene eller paa den anden Maade. Men Ordene se let henkastede ud, og kunne maaske sigte til en paafaldende Ensartethed indenfor en Hovedgruppe af Mesterens Værker: de gaa jo endelig heller ikke ud paa nogen absolut Ensartethed («pæne»).

dem end med hans egne tidligere. Paa lignende Maade er det vel ogsaa gaaet til i Antiken; her mangle vi blot Kundskab om, paa hvilket Punkt af Strømningen Mesterens egen Virksomhed afbrødes.

I dette Tilfælde synes Strømmen altsaa at være gaaet i Retning af det Finere, Blødere, Ungdommeligere. Derpaa tyde de bevarede Figurer og derpaa tyder Quinctilians bekendte Karakteristik af Mesteren (Inst. orat. XII, 10, 7). Polyklet, siger han, var uden Lige i Henseende til exakt Gennemførelse og Figurerens ethiske Ynde, og de Fleste tilkende ham Prisen. Dog skal han have manglet *pondus* (Vægt, — en lagttagelse, der unægtelig vilde komme i mærkelig Strid med Karakteren af Doryforos, hvis den skulde sigte til noget Legemligt). Han gav vel den menneskelige Skikkelse en *decor*, der laa over Virkeligheden, men viste ikke fuld Retfærdighed mod det Præg af Magt og Myndighed, der tilkommer Guddommen, idet han overhovedet skyede Fremstillingen af den alvorligere Alder og ikke vovede sig udenfor de glatte Kinder<sup>1)</sup>. Dette er Noget, som kan have været særlig fremtrædende hos Polyklet; men det er tillige tydeligt, at Tidens almindelige Udvikling bar i lignende Retning, mere mod det Ungdommelige og Yndige end mod det Mægtige. Noget Tiisvarende — om end naturligvis i højst forskellig Aand og Form — kendes ogsaa fra Menneskefremstillingens Udvikling i andre Perioder, navnlig i italiensk Kunst: husk særlig Leonardos og Correggios Fremstillinger af Johannes den Døber i Sammenligning med den ældre Kunsts!

Blandt den sidstnævnte Klasse af polykletiske Figurer — de ungdommeligere — vil jeg særlig fremhæve en, som for mig altid har været særlig kær og betydningsfuld som et uovergaaeligt Exempel paa den ægte *decor* fra den hellenske Kunsts ædleste Periode; den har i den senere Tid ogsaa været Genstand for megen Opmærksomhed fra Videnskabens Side. Det er den i Pesaro fundne Bronzefigur (Fig. 37) i lidt under naturlig Størrelse, som i Museet i Florents i lang Tid har staaet under det intetsigende Navn *Idolino*, et rigtigt Museumsnavn, som Statuen dog foreløbig faar beholde, da det endnu ikke er lykkedes med nogen Sikkerhed at paavise det Navn, hvormed Grækerne have kaldt den<sup>2)</sup>. Hvor gør det ikke en dejlig Virkning at se en saadan Figur i Bronze, det samme

<sup>1)</sup> — — *diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanæ formæ decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur; quin ætatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra leves genas.*

<sup>2)</sup> 49de Winckelmannsprogram. Det kunsthistoriske Resultat, hvortil Kekulé her kommer, er næppe antaget af nogen Anden.

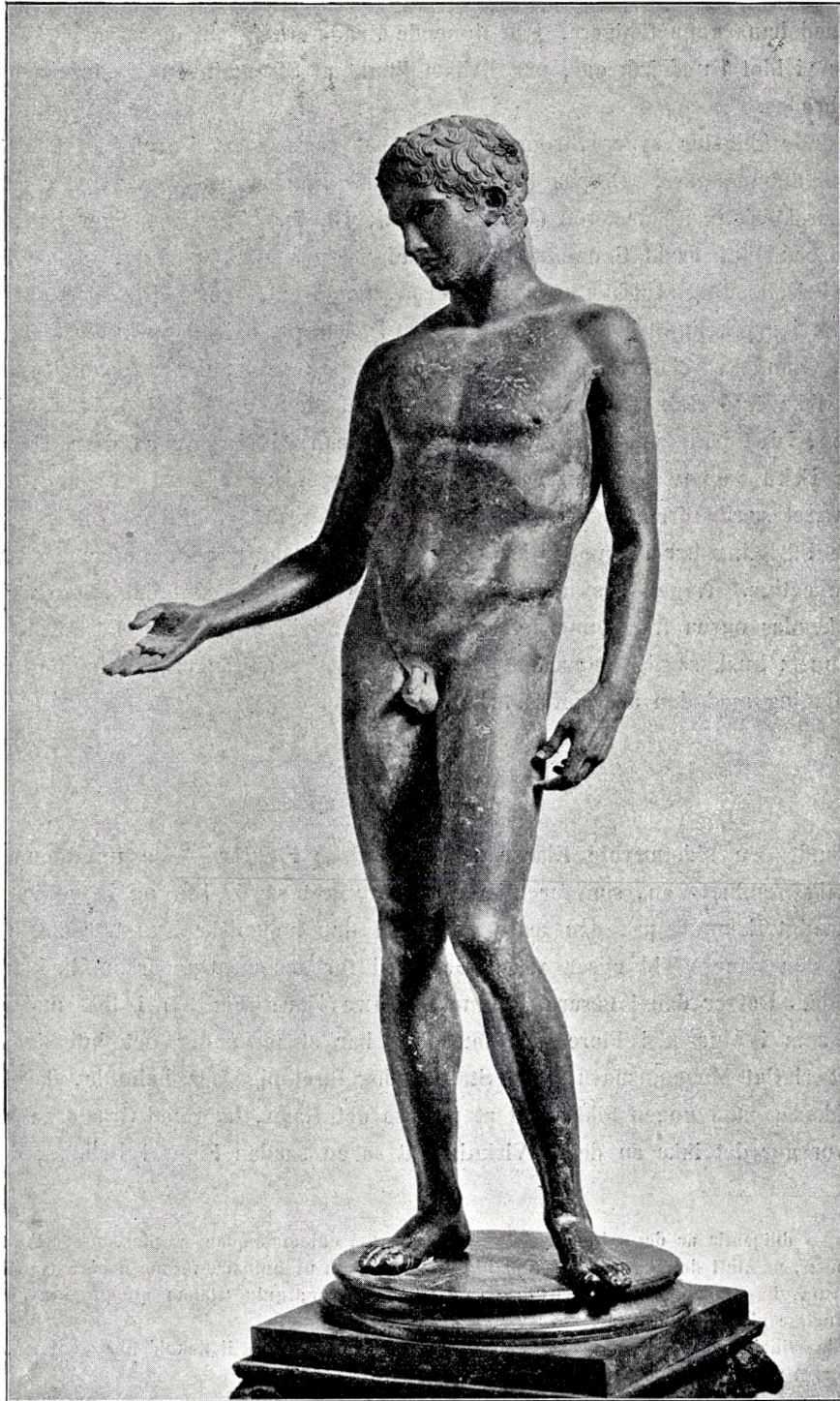


Fig. 37. Bronzefigur (Idolino). Florents.

Materiale, hvortil den fra Begyndelsen af har været bestemt, og som egner sig bedst for den! Derved befries den ogsaa for de klodsede Træstammer eller Klippestykker, som Marmorkopier efter Bronzestatuer ikke kunne undvære, men som egentlig slet ikke vedkomme Figuren: her have vi ikke det mindste Andet end den menneskelige Skikkelse selv med dens Liniers klare Tale<sup>1)</sup>. Men om den Bronzefigur, som vi have tilbage, kan henføres til Polyklets eget Værksted eller overhovedet til det femte Aarhundrede, er et andet Spørgsmaal. At den skulde være et Originalværk af Mesteren selv, forekommer mig uantageligt: i Henseende til Udførelsen er Figuren vel meget smuk, men dog ikke det Bedste, man kender af antike Bronzer: en Haand som Polyklets egen vilde gøre sig ganske anderledes gældende i det øvrige Selskab. Derimod stemmer min Følelse for denne Statue vel med at antage, at den er en god Kopi efter et af Polyklets ypperste Værker: om Kopien hidrører fra hans Skole i snævrere Forstand — eller maaske er italisk, maa i alt Fald foreløbig staa hen.

Det er en Efeb omtrent i 16-Aars-Alderen, uden Pubes, end sige Skæg. Men det er en vordende Mand, uden mindste Anlæg til Blødagtighed, og Legemet mangler heller ikke nu en vis atletisk Uddannelse, saa mildt som den end er antydet. I Holdningen er der en lignende Jævnhed og Simpelhed som i Doryforos, Kontrapostoen i selve Kroppen er omtrent den samme som der, kun er Skuldrenes Stilling lidt mere ulige: den venstre stikker mere i Vejret. Men Linierne gennem hele Figuren ere i Idolino originalere følte, mere aflurede Naturen. Den venstre Fod er ikke sat bagud, men til Siden, og hviler let med hele Saalen mod Jorden. I Armenes Holdning er der her mindre indbyrdes Modsætning; thi Alting er taget ganske paa Tro og Love, som Motivet gav det. De ere begge sænkede, højre Underarm dog lidt skraat fremstrakt med Haanden vendt aaben opad: den har oprindelig baaret en Skaal, hvoraf Ynglingen har ofret; hans Ansigt og hans Opmærksomhed vender sig ogsaa nedefter mod Haanden. Venstre Arm hænger forholdsvis ledig ned, dog viser Fingrenes Stilling ved nøjere Eftersyn, at der ind imellem dem har været stukket en let og tynd Genstand, maaske en lille Gren — Motivet forklares undertiden i Overensstemmelse med de ofrende, ungdommelige Flødguder paa Selinunts Mynter (se Afbildningerne i denne Bogs tidligere Afsnit Fig. 67—70, p. 424 = 248)<sup>2)</sup>.

Det er en af disse Skikkelser, som kun Antiken har kunnet fremstille, som ikke kræve Noget for sig og ikke have Tanke om at beundres af Andre, men som Andre beundre og ære des mere. Der gives ikke noget Skønnere end denne rene ungdommelige

<sup>1)</sup> Jfr. mit Ungdomsskrift: Om en Række antike Figurer og Hoveder, 1869, p. 21, Note.

<sup>2)</sup> Det forekommer mig heller ikke umuligt, at det som Figuren har baaret i venstre Haand, er en Caduceus, med andre Ord at den er en Hermes som Offerets Indstifter. Hermes er ogsaa andre Steder fremstillet lige saa ungdommelig som her.

Blu med sin uforfalskede Rødme, den er skøn i ethvert Træk af sit Væsen, blot ved at overlades til sig selv. — Saa godartet, saa rolig, saa beskeden!

Nogle Gentagelser af det samme Motiv vise, at det har hørt til Oldtidens yndede Themaer<sup>1)</sup>. Desuden genfindes det med slaaende Overensstemmelse i en udmærket Marmor-

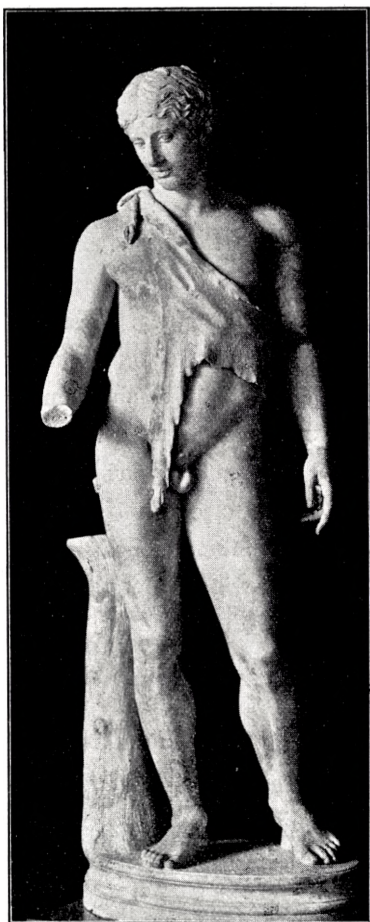


Fig. 38. Statue af Dionysos.  
Rom. Museet i Diocletians Thermer.

statue (Fig. 38), der fandtes 1881 i Hadrians Villa ved Tivoli (Monum. dell' Instituto 1883, vol. XI, tav. 51, 51 a; vort Kunstakademis Afstøbningssamling Nr. 204); og som forestiller Dionysos, som da vel paa højre Haand har baaret Vinskaalen og med venstre holdt Thyrsosstaven; Dyreskindet bærer han knyttet om Skulderen. Vinguden er her karakteriseret ved lidt bredere, fyldigere, mere udsvømmende og kvindagtige Legemsformer, gennem hvis Slør man dog tydelig skelner de samme Træk af et mere mandigt og atletisk Anlæg af Figuren, der kendes fra Idolino. Det er et Værk af en Skole, hvis Dannelse er grundet paa Studier i den strængere ethiske Form, men tillige af en Mester, der har formaet gennem en fin og let, men konsekvent gennemført Nuanceforskel i Karakteristiken at give Skikkelsen en helt anden Aand, føre den ind paa et nyt Omraade. Det Samme gælder om Hovedet, der er udmærket skønt (og fortræffelig bevaret). Det har endnu ganske de polykletiske Træk, men i en ejendommelig aandrig og fornem Skikkelse og med et blødere Udtryk, en drømmende pøetisk Stemning. Haaret er langt og skilt over Issen; det har en udsøgt Anordning og et saare prydeligt Fald, skønt det ikke er stramt friseret. Marmorstatuen er en ualmindelig fin og stilfuld Kopi efter et Bronzевærk: at vi ved dette ere komne et Stykke frem over det femte Aarhundredes Grænse, kan vel være rimeligt, skønt det knap engang er sikkert. Grundlaget er her tydelig nok det femte Aarhundredes Stil, og den nære Sammenhæng med den polykletiske Kunst er en utvivlsom Kendsgerning<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Deriblandt en Bronzestatuette i Louvre (afbildet i Furtwänglers Meisterwerke, Atlas Taf. XXVIII, Nr. 3). Denne Figur er betydelig mængdligere udviklet, med pubes, og ligner ved sit hele Habitus for saa vidt mere Doryforos. Men Motivet og dets Udtryk passer bedre til den ganske ungdommelige Karakter i Idolino, som i alle Henseender er smukkere.

<sup>2)</sup> Ved Betragtning af Originalen i dens nuværende Tilstand (i det kommunale Museum i Diocletians.



Er der noget Værk tilbage, i hvilket vi kunne have virkelig Grund til at se et Originalarbejde af den berømte peloponnesiske Bronzestøberskole fra denne Periode, saa er det den skønne Drengestatue (Fig. 39), som er fundet (uden Hoved) i Havet ved Salamis og fra den Sabouroffske Samling er kommet til Museet i Berlin<sup>1</sup>). Bronzens Overflade er vel noget angrebet af Saltvandet; men den viser dog endnu en Finhed i Formen, især af Benene og de smalle og lidt flade, men skønne Fødder, som ingen af Kopierne kan rose sig af. Det er en yngre 12—13-aarig Broder af Idolino: den samme jævne Naivitet, den samme hulde Ungdommelighed i Holdning og Linier. Figuren har paa barnlig Vis havt lange Lokker (Apollon eller Eros?). Denne Originalstatue turde snarest hidrøre fra en lidt ældre Tid end Originalen til Dionysos.

At udskifte de efterladte Kvindeskikkelser, der bære Præget af det femte Aarhundredes Kunst, imellem de to Hovedskoler, den atheniske og den argiviske, falder langt vanskeligere end Udskiftningen af de mandlige. Jeg har allerede udtalt, at den polykletiske Skoles Familiepræg ikke sikkert kan genkendes, saa snart som vi komme over paa det Kvindeliges Omraade. Derved har jeg nærmest sigtet til den skønne Amazonestatue i Berliner-Museet, uagtet den ganske almindelig erklæres for at være af utvivlsomt polykletisk Karakter og derfor for at være en Kopi af den Amazone, som Polyklet udførte til Efesos, idet han sejrede i Konkurrencen med Fidias, Kresilas og Fradmon (Plinius 34, 53). Jeg ser vel ikke Noget at indvende imod, at den berlinske Amazone muligvis kan være en Kopi af den polykletiske: den forekommer mig skøn og udmærket nok til at være det største Navn værdig; jeg paastaar blot, at der ingen Grund foreligger til at betragte Stilen i den som mere polykletisk end Stilen i de andre bevarede Amazonestatuier, der kunne anses for Kopier af hine Konkurrencearbejder<sup>2</sup>). Og her er der dog netop Tale om den atheniske Skole (Fidias, Kresilas) lige over for den argiviske (Polyklet, Fradmon). Hvad et opmærksomt Øje opdager ganske af sig selv ved Iagttagelsen af Monumenternes Mængde,

---

Thermer i Rom) eller af Afstøbninger maa det erindres, at venstre Ben (som det er paavist) er fejl-agtig restaureret. Dets oprindelige Stilling har omtrent svaret til Idolinos. — I den nyeste Tid er Statuen (Furtwänglers Meisterw. p. 580 ff.) henført til den berømte Korinthier Eufnanor, hvis Virksomhed falder i Midten af det 4de Aarhundrede. Det forekommer mig, at den derved flyttes for langt ned i Tiden. For den kunsthistoriske Betragtning maa Forholdet til den polykletiske Skole, som Furtwängler naturligvis ikke mangler Blik for, være afgørende.

<sup>1</sup>) Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff I, Pl. VIII—X.

<sup>2</sup>) For mine Øjne vilde det snarest være den saarede Amazone (almindelig kaldet den «kapitolinske»), som skulde ligne de polykletiske Ynglinge i Henseende til legemlig Karakter, Proportioner, Hovedtype, Stilling. Men paa den anden Side er der Grunde, som ikke kunne ringeagtes, til at henføre den til Kresilas. Vi vide altfor Lidt om slige Ting til at vi kunne haabe at faa fuld Klarhed over dem.

maa man tilskrive megen Betydning; men hvad man mener at kunne se, naar man er rigtig ivrig for at bringe Monumenterne i Overensstemmelse med udenfra givne Efter-

retninger, maa tages med stor Varsomhed: Øjet er en meget akkommodabel Ting.

Da det alligevel maa anses for sandsynligt, at ogsaa Kvindeskikkelsen i den peloponnesiske Kunst har havt et vist Særpræg, kunne vi forsøge fra andre Udgangspunkter at komme Sagen nærmere. Om Gavlgrupperne og Metopereliefferne fra Zeustemplet i Olympia kunne betragtes som Kunst af egentlig peloponnesisk Skole, er rigtignok usikkert; men i hvert Fald maa saa betydelige Værker antages at have faaet stor Indflydelse paa Halvøens Kunst. Stilen i Kvindefigurerne, tydeligst kendelig paa Behandlingen af Klædebon og Haar, genfindes umiskendelig andendsteds, f. Ex. i den saakaldte Giustinianiske Hestia i Museo Torlonia i Rom, der ogsaa endnu bærer et vist Præg af Arkaisme. Sex i Herculanium fundne Bronzestatuer, som man kalder Danserinder, bære vel Præget af en senere Tid indenfor det femte Aarhundrede; men i Behandlingen af Klædebonnet er der en paafaldende Overensstemmelse med de ovennævnte Figurer: en overordentlig jævn Naturlighed, fjernt fra alt illuderende Raffinement af den Art, som vi have fundet i de atheniske Marmore, og som vel ogsaa egner sig bedre for Marmor end for Bronze. Tøjet synes her at være sværere: det slaar temmelig faa Folder med store, ubrudte Linier. Hertil kommer Glimt af en *decor*,



Fig. 39. Bronzestatue. Museet i Berlin.  
(Efter Furtwängler: Sammlung Sabouroff I. Bd.)

en frisk og naiv Kyskhed, der synes at røbe Slægtskab med de polykletiske Ynglinge, om der end i det Ydre ikke findes nogen særlig fremtrædende Familielighed. En af de herculanske

Bronzekvinder er i denne Henseende saare dejlig, typisk for ædel antik Jomfruelighed — dog af en mere ligesom landlig Art end de atheniske Kvindeskikkelser. Alligevel vover jeg ikke med Sikkerhed at antage, at vi her have Kunst for os fra det femte Aarhundrede, ikke engang i egentlig Kopi; der er Adskilligt, som kunde tyde paa, at den gamle Stil her kan være friere efterdigtet, dog af en Kunstner, som har været i virkelig og inderlig Besiddelse af dens Aand.

Her er endelig det mest passende Sted til at omtale den Marmorstatue i omtrent naturlig Størrelse af en nøgen Kvinde, som fandtes 1874 paa Esquilinebjergget (Fig. 40) og nu er udstillet i Conservatorernes Palads paa Kapitol. Det er et sent og ret middelmaadigt Arbejde; men dens Karakter tyder i Et og Alt paa, at den er en Kopi efter et Værk fra det femte Aarhundrede; Originalen har været af Bronze. Opfattet som Repræsentant for den originale Figur maa den anses for at være den ældste Fremstilling i større Maalestok og af gennemført Kunst af den nøgne Kvinde, som vi overhovedet have tilbage eller vide Noget om fra Antiken, og har allerede derved en fremragende Betydning for Menneskeskikkelsens Kunsthistorie. Statuen er ellers ret godt bevaret, men Armene ere afbrudte; dog kan deres Stilling og Gerning bestemmes med tilstrækkelig Sikkerhed.

Det er en Kvinde som — rimeligvis

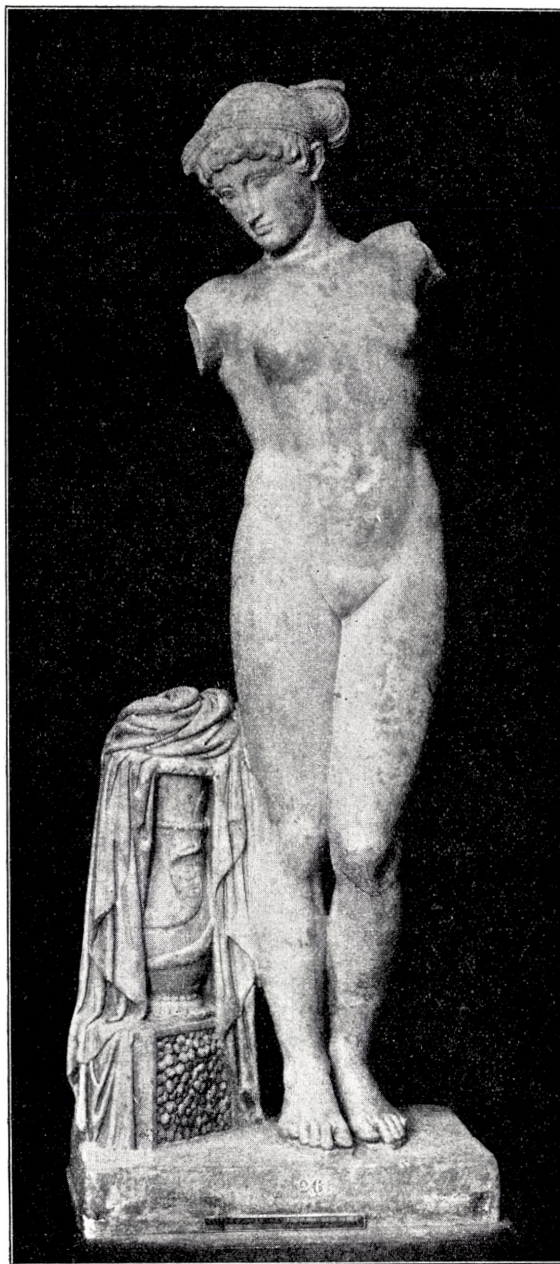


Fig. 40. Kvindestatue. Rom. Capitolium (Conservatorernes Palads). (Efter Brunn & Bruckmann: Denkm. gr. u. röm. Sculptur.)

efter Badet eller Hvilen — har ordnet og opsat sit Haar og nu binder Baandet om det, inden hun ellers begynder sin Paaklædning. Hvad Oldtiden har kaldt denne Figur, kan være vanskeligt at afgøre; mig forekommer det rimeligst, at det er en Afrodite. Men hvilket Navn hun saa har baaret, saa kan der ikke være mindste Tvivl om, at Fremstillingen af den nøgne Kvinde, der begynder at hæge og pynte sig, om end paa nok saa kunstløs Vis, har en afrodisisk Mening, i væsentlig Overensstemmelse med mangfoldige Billeder af den nøgne Kvinde fra senere antik Kunst<sup>1)</sup>. En ung Mand kunde i Følge Hverdagslivets Skik vise sig nøgen og skrabe Salven af sig eller binde Tæniem om sit Hoved i Alles Paasyn; men at en ung Kvinde nøgen ordner sit Haar, er kun en Forberedelse til, at hun kan optræde mellem Andre: endnu er hun ikke visibel. Dette maa i det femte Aarhundredes Kunst betragtes som gældende for Gudinder saa vel som for dødelige Kvinder. Iagttage Mændene en Kvinde under en saadan Situation, saa er det et Indbrud paa hendes Enemærker, ligesom naar Aktæon belurer Artemis i Badet. Vi staa altsaa her lige over for en Undtagelse i den ældre Kunst, det femte Aarhundredes medregnet, skønt Motiver af lignende Art findes paa mindre Kunstværker, navnlig Vasemalerier. Men allerede fra det næste Aarhundrede haves der højt berømte Kunstværker, som forestille slige Æmner. Den Statue, hvorom her er Tale, peger altsaa ud imod Fremtiden, men skiller sig dog kendelig fra de senere Figurer ved sin rene og alvorlige Stil. Hvilke Følelser end Mændene nære for hende, saa er der ikke mindste Spor af, at hun fra sin Side besvarer dem: hun ænsrer overhovedet ikke det andet Køn. Hun føler sig alene og ubevogtet.

Stillingen har en særlig Interesse ved at kaste Lys over, hvorledes Motivet *uno crure insistere*, fuldt færdig udviklet i den mandlige Figur, overførtes paa den kvindelige og gennemførtes konsekvent gennem hele Skikkelsen med Blik netop for det særlig Kvindelige i Karakteren. Hun holder Fødderne tæt sammen, idet hun mest hviler paa den højre, noget lettere ogsaa paa venstre. Begge Fødder vende lige frem uden nogen Drejning udad: den venstre er dog rykket en Tomme længere tilbage end den anden, og Hælen løfter sig lidt fra Jorden. Medens højre Knæ er strakt, er det venstre skudt lidt frem og tillige paa kvindelig Vis klemmt lidt indad imod det andet. Overkroppen er bøjet ikke lidt mod højre Side — endog med Fare for Ligevægten i Figuren, som den præsenterer sig i denne Kopi —, og tillige drejet en Smule venstre om, Nakken skudt noget tilbage, Hovedet atter drejet om mod Højre med Ansigtet lidt sænket. Med venstre Haand har hun, som Rester af

<sup>1)</sup> I en Artikel i den romerske *Bullettino Comunale*, som ikke har været mig tilgængelig, skal Duhn have motiveret sin Opfattelse af Figuren som en Atalante, en Sagnskikkelse, man som bekendt forestillede sig som kvindelig Athlet, navnlig Løber. Atalante som Athlet fremstilles dog paa Vasemalerier med ombundne Lænder, ikke helt nøgen; og hvis hun fremstilles helt nøgen og i Færd med at hæge sig, maa ogsaa hun hjemfalde til en afrodisisk Betragtning. Forresten tyder Figurens korte og svært byggede Ben ikke paa en navnkundig Løberske.

Fingrene vise, trykket stærkt paa Haarets Nakkeknude; med højre strammet Haarbaandet ud. Saaledes kommer Armenes Stilling i Forbindelse med Hovedets til at minde paafaldende om den polykletiske Diadumenos: der er ganske lignende Eurythmi i Linierne i den Maade, hvorpaa Overarmen løftes og Underarmen bøjes ind imod Hovedet. Det forekommer mig endog sandsynligt, at denne Kvindefigur er skabt eller opfundet under Indvirkning af Diadumenos, idet en Kunstner har sat sig som Øjemed at give den kvindelige Variation over det samme skønne Liniethema.

Det er en forholdsvis lille, kort og stærkt bygget Figur med solide Ben og Arme; Ledføjningerne, Ankler og Knæ er brede, Foden kort, med høj Vrist — en smuk Fod, men aldeles ikke anlagt paa det Nydelige. Proportionerne stemme for saa vidt overens med Doryforos's og Diadumenos's, som Benene ere korte i Forhold til Kroppen. I Torsoen er Midien vel bestemt indtrukket, men ingenlunde smal. For en kvindelig Figur maa Hofterne kaldes smalle og knappe: der er næsten noget Mandigt ved deres Bygning; og den for de mandlige Figurer saa karakteristiske fremhævede Rand af den skraa Bugmuskel (magnus obliquus) er ogsaa tydelig her, om end i ringere Grad. Maven, der er temmelig udrundet, er ligesom paa mandlige Figurer — men stærkere end paa senere kvindelige — begrænset ved Indsænkninger til Siderne og for neden. Rygsiden saa flad mellem Hofterne, at den næsten danner en Kant med dem. Brysterne ere meget smaa, æbleformede, toppede og staa langt fra hinanden, Skuldrene stærke, muskuløse, Halsen ogsaa stærk, omtrent lige saa bred som Kinderne.

Hovedet har en afgjort stræng Type. Den aflange, regelmæssige Maske med den aldeles alvorlige Mine har ganske det femte Aarhundredes Karakter, der ikke bliver utydelig ved en saadan Enkelthed som at de underste Øjelaages Rande ere svagt løftede, omtrent til en ret Linie: det er et Træk, som i senere Kvindehoveder kan fremkalde Forestillingen om noget Smægtende og Vibrerende ved Blikket (det bekendte *ὄγρον*), men her vistnok hidrører fra den kopierende Billedhugger, der næppe har forstaaet Originalens Stil i dens hele Konsekvens. Øret er — fra Kopistens Side — grimt udført. Issens øverste Kontur er vel lidt flad som paa de polykletiske Mandshoveder, men Hovedets Type ligner forresten ikke nøjere disse og har heller ikke deres store Afstand mellem Pande og Nakke. Snarere minder Typen, ogsaa ved Anordningen af Haaret — de flade, for Enden rullede Lokker, der ere friserede fremad i Panden — om Kvindehovederne fra Zeustemplet i Olympia, om Hestia Torlonia og enkelte lignende. Men den originale Figur kan navnlig paa Grund af den ejendommelige Finhed, hvormed Motivet uno crure insistere er gennemført, og i Betragtning af dens særegne Forhold til Polyklets Diadumenos ikke antages at være ældre end den senere Del af det femte Aarhundrede — 430, for at nævne et rundt Tal.

## Étude sur la représentation de la figure humaine dans la première grande période de l'art grec.

### 1. La figure animale et la figure humaine.

On est généralement d'accord que, dans la période d'introduction de l'art, les figures d'animaux sont, à tout prendre, mieux rendues que celles des hommes. Cet état de choses est radicalement changé lors de la transition à l'apogée de l'art. Les animaux sont d'autant moins parfaitement représentés que l'intérêt de l'artiste est plus profondément absorbé par la représentation de l'homme et que celle-ci est plus parfaite. Le crabe des monnaies archaïques d'Acragas et la vache de Myron marquent le point du développement où culmine la représentation de la figure animale, et ce même point précède immédiatement la plus haute perfection de l'image de l'homme.

Parmi les figures d'animaux dues à l'art archaïque, on signale celles des frises en pierre calcaire de Xanthos (Lycie), qu'on voit au British Museum (Friederichs-Wolters, nos 136—48), surtout une excellente panthère.

La manière de concevoir le caractère du lion présente un changement remarquable. En Orient, le lion représentait le force brutale terrassant l'adversaire. Chez les Grecs, cet animal devint le symbole de l'héroïsme (le tombeau de Léonidas; le lion de Chéronée); sa nature est conçue comme plus noble, plus humaine. Ceci se reflète dans l'art: dans des images de lions, qui datent déjà de l'an 400 av. J.-C., on donne à la face de l'animal un caractère demi-humain; l'œil reçoit une expression noble et tragique; le nez se dessine plus fortement (fig. 1, tête de lion en bronze, Copenhague). Inversement, on trouvait quelque chose de léonin au visage d'Alexandre le Grand ayant les yeux enfoncés et une chevelure qui rappelait le crinière du lion (portraits de Lysippe).

Parmi les animaux domestiques, le cheval était la bête favorite des Grecs. Ils avaient introduit le quadrigé, et les victoires remportées dans les courses de char étaient la plus grande gloire. Pausanias raconte (VI, 10, 8) qu'Évagoras de Sparte plaça à Olympie comme monument de victoire des images du char et des chevaux auxquels il avait dû la victoire, mais sans aucune image qui le représentât lui-même. D'après la conception primitive c'étaient donc les chevaux qui avaient remporté la victoire, et le propriétaire leur en donnait l'honneur. C'est encore Pausanias qui nous apprend que Cléosthène d'Épidamne, vainqueur en 516, plaça le premier sa propre image à Olym-

pie, conjointement avec celle du quadriges, du char et du conducteur, groupe exécuté en entier par Agélaïdas de Sicyone. Des travaux analogues étaient exécutés par Glaukias d'Égine, par Onatas d'Égine, en collaboration avec Calamis d'Athènes, et par Pythagoras de Rhégion. Ces artistes, contemporains de Gélon et d'Hiéron, tyrans de Syracuse, marquent l'apogée de l'art grec dans la figuration des animaux. Calamis était surtout renommé pour ses représentations de chevaux.

Presque contemporaines de ces artistes sont quelques monnaies de Syracuse, surtout les décadrachmes que Démarète, épouse de Gélon, fit frapper après 480 (fig. 2). Il y a sans doute une relation artistique entre ce type monétaire et le groupe en bronze fait par Glaukias à l'occasion de la victoire remportée par Gélon à Olympia l'an 488. Le revers de cette monnaie dénote la supériorité de l'exécution des chevaux; au contraire, au revers des décadrachmes moins anciennes, du temps du tyran Denis (fig. 3), les figures humaines sont traitées beaucoup mieux que le quadriges; eux aussi, les dauphins qui décorent l'avvers de ces monnaies, sont plus naturels sur les décadrachmes anciennes que sur les moins anciennes.

Il y a une autre différence remarquable entre les anciennes monnaies de Syracuse et celles qui le sont moins: celles-là présentent Niké planant sur le quadriges et posant la bandelette de la victoire sur la tête du cheval, tandis que sur celles-ci elle vole en sens contraire en tendant la couronne vers la tête du conducteur: on commence donc à regarder les animaux comme remportant la victoire.

Dans le grand art de ce temps-là, ce sont les sculptures du Parthénon qui remportent le prix pour la représentation des animaux: bœufs, béliers et, avant tout, chevaux; la tête de cheval du fronton oriental du Parthénon constitue le point culminant (fig. 4). Les images de chevaux de la frise cadrent avec la description donnée par Xénophon de la meilleure race chevaline, et diffèrent fortement des représentations de chevaux dans les reliefs assyriens (fig. 5), qui rappellent la glorification du cheval de bataille dans le livre de Job (chap. 39). L'art représente le cheval grec comme plus privé, plus civilisé.

Dans les images de chevaux moins anciennes que les sculptures du Parthénon, la forme présente moins d'énergie, l'expression moins d'ardeur et de vie. Dans ce qu'il y a de meilleur, on peut citer comme exemple la représentation d'une chasse au sanglier sur le sarcophage lycien de Sidon (après 400): les chevaux y sont fringants et élégants, mais démesurément sveltes.

Des monuments remontant à Alexandre le Grand et à l'antiquité postérieure nous montrent une race chevaline plus lourde. Peut-être les guerres d'Alexandre et le nouveau contact avec l'Orient ont-ils un peu relevé, bien que passagèrement toutefois, l'intérêt pour le cheval.

## 2. Représentation de la lutte. L'animal-homme.

Les grandes guerres (les guerres Médiques) du commencement de cette période ne furent en proportion que faiblement représentées dans l'art. Mais pour représenter

le combat, l'art représentatif remonta plus fréquemment au monde des mythes et des légendes: les aventures périlleuses d'Héraclès et de Thésée; les luttes entre dieux et géants; la prise de Troie (en peinture); la guerre entre les Amazones et les Athéniens; la rixe des Lapithes et des Centaures. La représentation de ces combats revêt, en sculpture et en peinture sur vases, des formes tout idéales; la guerre s'éparpille en groupes isolés et en images courtes et resserrées; les figures sont nues ou légèrement vêtues, ayant pour toutes armes défensives le bouclier et, parfois, le casque. Tel le combat, représenté sur la frise de Niké-Apteros, entre Hellènes et Asiatiques, sans autre caractéristique qu'une allusion au costume médo-perse, à manches et à braies.

Dans la sculpture lycienne (le monument des Néréides), des scènes de combat où l'on voit, d'après la manière grecque, des figures nues dans des attitudes diverses, se trouvent mêlées d'autres scènes rappelant les reliefs de Ninive par des soldats en marche, des représentations détaillées de fortifications, etc.

Parmi les représentations de combat grecques proprement dites, les frises de la cella du temple de Thésée appartiennent à ce que l'art de tous les temps a de plus éminent là où il s'agit de créer du mouvement, d'inventer des motifs et de manier avec liberté et sûreté la représentation du nu. La frise du temple de Niké-Apteros fait l'effet d'un dessin à la plume lestement exécuté par un grand maître.

C'est plutôt parmi les anciennes représentations de combat, du V<sup>e</sup> siècle, qu'on trouvera l'expression de la passion sauvage, par exemple, dans le combat des Centaures qui se trouve sur le fronton occidental du temple de Zeus, à Olympie. Sur les frises du temple de Thésée, l'impression est déjà fortement mêlée de la joie à la vue d'hommes nus dont les mouvements sont violents. Peu à peu, dans les nombreux combats d'Amazones et de Centaures, la lutte devient un jeu spirituel de l'imagination, et l'on emploie les représentations de combat dans un but de décoration. La période d'Alexandre vit un nouvel esprit de réalisme surgir dans la manière dont l'art représentait la force et le sérieux du combat.

### 3. Frise du Parthénon. (Fig. 6—22).

L'objet proprement dit de la frise du Parthénon est de représenter les hommes. La fête des Panathénées y est conçue comme une assemblée nationale, un défilé du peuple qui, en guerre comme en paix, s'était montré supérieur à tous les autres.

En Perse, les monuments de cette même période nous présentent les envoyés des alliés tributaires comparissant avec les trésors de leurs pays devant le trône du Grand Roi. Les Athéniens, au contraire, voyaient leur richesse dans les hommes eux-mêmes. Ils avaient fait l'expérience qu'un pays peut être tout entier à la merci de l'ennemi: pourvu que les hommes subsistent, l'État subsiste. Cette idée de l'importance prépondérante de l'homme, voilà le nouvel apport de l'Athènes démocratique à l'évolution historique de l'humanité. La frise du Parthénon en constitue l'illustration artistique.

Ce sont les hommes (et les chevaux) qui se trouvent représentés sur la frise,



tandis qu'on ne voit presque rien en fait de choses inanimées. Cette antique œuvre d'art laisse également de côté les spectateurs de la procession, le public de la rue.

Les représentations orientales de processions consistent surtout en reproductions uniformes de personnes gardant la même attitude. Pour la frise du Parthénon, c'est l'inverse: les personnages n'y sont assujettis à aucune contrainte; chacun vit de sa propre vie. Ici, l'art jouit de sa jeune liberté. Et la liberté de l'art n'est rien autre chose que la propre liberté de la vie, le libre arbitre de l'homme, la liberté de l'individu.

Toutefois, dans la représentation de cette procession il prédomine un sentiment commun déterminé et, de temps en temps, une certaine monotonie (les ascophores et les vierges athéniennes). Sur la frise occidentale, on a utilisé deux fois le même motif (fig. 16).

Un caractère commun aux hommes représentés, est une bonne grâce et une noblesse naturelles qu'ils tiennent de race et qui, reliées à la pompe et au noble style de l'ensemble, élèvent les hommes à un plus haut degré de parenté avec les dieux qu'on ne le voit dans l'art des temps postérieurs.

En revanche, les dieux sont tout à fait semblables aux hommes dans tous leurs faits et gestes: ce que l'artiste connaît de plus élevé, est l'humanité noble et aisée. Les dieux ne sont mis en évidence que par la supériorité de leur taille. Entre les figures humaines de la frise, il n'y a aucune indication de différences au point de vue du rang social.

Le corps des figures porte le cachet d'une grande homogénéité: les garçons sont des figures imberbes, en moindre proportion que les adultes et sans la particularité de la figure d'enfant; les hommes d'un certain âge ont le corps juvénile et plein de fraîcheur. L'individualité est totalement dépourvue de caractéristique matérielle: partout, les têtes présentent le même type, et il en est de même du reste du corps. La différence que la vie réelle présente entre gros et grêles, élancés et courtauds, fait ici défaut. Tous ont la même structure vigoureuse, mais légère et harmonieuse. Ce qu'on fait ressortir ici, c'est l'unité, le peuple: c'est lui que l'artiste voulait représenter dans sa plus haute perfection, peuple noble, parent des dieux. Mesuré de la mesure de la réalité, ceci est un grand euphémisme.

#### 4. L'idéal et l'individualité.

Donc, le type de la frise du Parthénon doit représenter l'idéal de la société. Nous retrouvons la même chose dans l'art tout entier de cette période. Il en est de même des bas-reliefs funéraires dont, cependant, les représentations concernent précisément l'homme individuel, privé. Les personnes représentées y revêtent le même type idéal que les représentations des dieux. Même pour les dieux pris séparément, l'art n'était que peu capable de les individualiser.

Ce que la littérature nous dit de portraits datant de ce temps-là, doit également et à coup sûr être conçu d'une autre manière que ce que nous regardons comme vrais

portraits. Les têtes qu'on a de Périclès (fig. 23) présentent dans l'essentiel le pur type idéal, rapproché peut-être de l'aspect réel de l'individu seulement par de légers indices. Les Grecs ignoraient en ce temps-là ce que voulait dire l'image de l'homme individuel. Pour eux, une figure humaine était une figure idéale. Jusqu'alors, l'art n'avait fait que des ébauches éparses d'une véritable figure-portrait.

Plutarque rapporte que, sur le bouclier en or de la figure d'Athéna, Phidias avait donné un portrait de lui-même (outre une image à demi cachée de Périclès), une vraie tête de portrait entourée de figures absolument idéales, où elle devait incontestablement être d'un effet provoquant, mais qui devait en réalité servir de marque d'individualité, de signature d'artiste. Mais son art, ou celle de son école, nous présente, dans un autre sens, des têtes vraiment individuelles. Parmi les têtes de Centaures sur les métopes du Parthénon, — en en laissant de côté quelques-unes, d'un style ancien et traitées comme masques baroques, — on trouve quelques reproductions, toutes différentes, fraîches et prises sur le vif, de la face humaine (qui toutefois porte les oreilles aiguës des Centaures). La tête qui se trouve à Copenhague (fig. 24) a un cachet plus idéal; mais celle d'Athènes (fig. 25) est tout à fait individuelle. De même, le sarcophage lycien, de Sidon, présente une combinaison de figures héroïques tenues dans un style idéal, et de Centaures à têtes paraissant des portraits.

Le cachet de l'individuel suffisait donc ici à l'art pour assigner à la figure une place au-dessous du plan des vrais hommes. Ce n'est que dans la représentation des monstres à figure humaine que l'individualisme et le réalisme pouvaient se donner libre carrière. Tandis qu'on élevait l'humanité dans la sphère de l'idéal, on relevait jusqu'au niveau de l'humanité réelle le monde encore inférieur à l'humain, — ce qui implique évidemment quelque chose d'absurde et de faux.

Aussi le vrai portrait réaliste ne tarda-t-il pas beaucoup à surgir après la période des sculptures du Parthénon. D'après les témoignages de l'antiquité, c'est avec une vérité toute réaliste que le sculpteur Démétrios, d'Alopéké, exécuta une statue de Lysimaché, vieille prêtresse d'Athéna, et une de Pélichos, stratège corinthien. Sans doute, Démétrios a fait époque dans les représentations d'hommes de ce temps-là, et l'on doit peut-être regretter la perte de ses images plutôt que celle des grandes statues idéales de dieux, du moins au point de vue de l'histoire de l'art.

Dans l'art de la peinture, c'est — conformément à Aristote, — Polygnote qui, par rapport à la représentation de l'homme, doit être regardé comme le grand idéaliste. Dionysios de Colophon y prit un rang intermédiaire, et Pauson fut un caricaturiste de génie qui, dans l'art, correspondait à ce que la comédie donnait à titre de poésie.

##### 5. Formation du type idéal. Figures des frontons du Parthénon.

Dans l'art du V<sup>e</sup> siècle, l'école athénienne et, pour la part de la grande sculpture, les figures des groupes des frontons du Parthénon doivent nous montrer le type idéal dans la représentation de l'homme. Il n'y a guère autre chose, et en elles-mêmes les

figures méritent la place la plus importante à cause de leur haute valeur artistique. L'exécution en marbre des groupes des frontons est supérieure à celle de la frise de la cella, et chaque reste de ces groupes est traité très magistralement; dans quelques parties, on sent une main d'artiste dont l'histoire de l'art connaît à grand'peine la pareille. Ici, ce n'est pas seulement la composition; c'est encore la facture qui est telle, qu'elle ne répond qu'au plus grand nom d'artiste, celui de Phidias même.

Le dieu de fleuve du fronton occidental (fig. 26) représente à la vérité une personne adulte; mais le corps n'a pas subi le développement dû aux exercices athlétiques; la pose, elle non plus, ne fait pas penser à l'énergie mâle, mais bien à une vie d'oisif telle qu'on peut la trouver dans un dieu de la nature. Cette figure témoigne d'un progrès extraordinaire en fait d'études de la nature, si on la compare avec les figures couchées de l'art précédent. Non seulement l'inflexion du corps est rendue en pleine vérité, mais la matière du corps a été caractérisée d'une façon toute nouvelle, dans le traitement de la surface, et on l'a reproduite avec une illusion des plus grandes.

La figure couchée du fronton oriental (fig. 27) a un développement athlétique plus prononcé. Non seulement le corps est magnifique de sa nature, mais de plus il est complètement élevé de la manière connue seulement par l'ancienne Hellade. En fait d'idéal athlétique, la conception de l'art varie un peu: les figures du temple de Thésée sont plus larges, plus lourdes que celles du Parthénon, qui, elles, sont plus sveltes, conformément aux idéals anciens. La taille n'est pas aussi mince que jadis, mais pourtant assez fine; les articulations (surtout les genoux) ont une forme délicate, et les os et les tendons se dessinent sous la peau dans leur vraie dureté naturelle. La surface des cuisses est plus élastique qu'autrefois, comme une chair vivante parfaitement saine, de la rigidité la plus mâle; le muscle du mollet est en repos, partant plus flasque. Ici, la nouveauté est l'attention de l'art à ce qui est tendu et à ce qui est détendu, à ce qui est dur et à ce qui est mou, à ce qui est tranchant et à ce qui est plus large — suivant la posture différente de chaque partie dans le mouvement et la pose libres et aisés du corps.

La pureté et la clarté parfaites du traitement des détails de la forme, se relie à une majesté et à une aisance dédaignant tout pédantisme. C'est aussi pour les épaules de Poseidon et les bras du dieu du soleil que cela saute aux yeux. La tête de la figure couchée du fronton oriental concorde plus avec les têtes des métopes qu'avec celles de la frise de la cella. Les nœuds de l'os frontal au-dessus des sourcils sont reproduits. Le profil de la calotte du crâne est assez plat, tandis que les têtes attiques de ce temps-là ont ordinairement le profil arrondi du crâne.

Dans les anciens groupes de frontons (Égine, Olympie) on plaçait une figure de dieu dans le milieu du fronton; on représentait à l'entour un combat, où chaque figure est assez isolée. Les frontons du Parthénon nous font assister à des progrès remarquables. Le milieu du fronton occidental est occupé des deux dieux antagonistes, Poseidon et Athéna, à grands gestes et se targuant des dons qu'ils ont faits à Athènes.

L'épisode représenté dans le milieu des deux frontons a dominé la composition tout entière à un plus haut degré que dans les groupes plus anciens, où le dieu restait invisible au-dessus et en dehors du combat. Le fronton de Parthénon nous fait voir une forte relation psychique entre les personnages présents, une alternance d'étonnement, d'angoisse, de vénération, nuancée diversement d'après le caractère des personnages témoins de l'événement. Ainsi, sur le fronton occidental, nous voyons un groupe (fig. 28) composé d'un homme à moitié assis et d'une femme qui, épouvantée du combat des dieux, se réfugie vers lui en faisant — sur les genoux — un pas vers lui, exemple des mouvements expressifs du corps tout entier où consiste à un si haut degré l'éloquence de l'art antique de cette période<sup>1)</sup>. Dans l'art de ce temps-là, la mimique du visage n'a eu que très peu de mouvement: une modification plus forte des traits serait taxée de grimace par les Grecs d'alors, de même que la reproduction portraitique de linéaments individuels pourrait être bonne pour des Centaures et des satyres, mais était indigne de dieux et d'hommes. (Au théâtre, on jouait avec un masque qui ne reproduisait qu'un ton fondamental tout général pour toute l'action). Mais, du reste, le sentiment qu'expriment les motifs représentés sur le Parthénon portait le cachet de gravité et de vénération solennelle, en bonne harmonie avec les linéaments peu mouvementés. Un pareil sentiment fondamental — presque une gravité religieuse — caractérise les attitudes et les expressions des figures du grand relief trouvé dans le sanctuaire de Déméter à Éleusis.

Cette immobilité psychique de la physionomie peut être taxée de défaut au point de vue de l'art; mais il est assez évident qu'on l'a maintenue par principe, comme s'accordant le mieux avec la dignité de l'art et de l'homme.

En fait d'autres copies ultérieures d'œuvres de statuaire dont le style dénote une parenté avec celui des figures du Parthénon, il faut citer le Discobole du Vatican (fig. 29) et l'Aphrodite de Fréjus, au Louvre (fig. 30).

Une nouveauté dans les frontons de Parthénon (fig. 31, 32) est aussi la formation de groupes étroits des figures. Dans cette période, la formation de groupes a beaucoup absorbé les artistes soit pour les bas-reliefs, par exemple, l'assemblée des dieux représentée sur la frise du Parthénon, soit pour les groupes en ronde bosse. Les frontons du Parthénon laissent voir le groupe statuaire dans toute sa perfection. C'est un rejeton des groupes égyptiens, où chaque figure formait, il est vrai, une statue indépendante, bien qu'elles soient rapprochées les unes des autres, et leur relation de groupement n'est indiquée que par la position des mains et des bras; néanmoins elles représentent mari et femme, sœur et frère, parents et enfants. Les motifs des frontons du Parthénon sont encore du même genre, tels les deux figures assises (Déméter et Perséphone) dans le fronton oriental (fig. 33). Mais dans les groupes égyptiens, les figures ont une posture

<sup>1)</sup> L'objet roulé sur lequel cet homme est assis, n'est pas un serpent, mais bien un coquillage colossal et qui convient à une divinité marine.

identique, la même orientation et les plans géométriquement parallèles: elles regardent fixement devant elles, chacune à part. Dans le fronton du Parthénon, elles ont aussi le devant du corps dirigé du même côté, mais elles sont toutes deux préoccupées de l'épisode qui réunit en somme l'attention de tous les personnages du fronton, bien que les relations de famille ou d'amitié les relient plus étroitement, par petits groupes; on est en société, on est camarades; ce qui regarde tous l'emporte sur la relation de parenté particulière. A ces groupes de camarades vient aussi se ranger le groupe des tyrannoctones: l'un et l'autre font face à l'ennemi commun: comme ami ancien, et comme ami jeune, ils sont reliés en groupe.

Un tout autre genre de groupe apparaît là où les personnages sont tout occupés l'un de l'autre et se font face (combat, et, plus tard, amour).

Les anciennes compositions de groupes se divisent en outre en deux genres: groupes par alignement, où les lignes réunissent le groupe en unité artistique (les Grâces, à Sienne; Oreste et Électre, à Naples; en partie Laocoon), et groupes par masses, où les figures constituent une masse commune formant l'unité artistique (les Lutteurs, à Florence). C'est à ce dernier genre qu'appartiennent principalement les groupes du Parthénon. Ici, c'est plutôt la transition de lumière à ombre qui réunit la masse entière des groupes en un simple élément plastique. Le marbre s'adapte mieux aux groupes par masses, le bronze aux groupes par alignement.

En fait de composition de la masse des groupes et au point de vue du traitement de la surface, les groupes du Parthénon sont merveilleux. Le plus haut rang est occupé, dans le fronton oriental, par le groupe de la femme assise et de celle qui repose sur les genoux de celle-là (fig. 34); ici, l'on est arrivé à une grande splendeur plastique et pittoresque grâce au traitement parfait du marbre et au contraste des surfaces différentes, que présentent la nudité et le poli de la peau, les petites ondulations capricieuses des légers jupons plissés où la lumière et l'ombre jouent d'une manière piquante, et l'étoffe plus forte du manteau à plis plus larges.

## 6. Polyclète.

La production de cet artiste eut une importance toute particulière précisément pour la figuration de l'homme. Des noms d'œuvres produites par lui, tels que le Doryphore et le Diadumène, ainsi que de courtes observations dans la littérature ancienne concernant son style, ont guidé pour retrouver des reproductions de ses travaux parmi les œuvres de la sculpture antique conservées jusqu'à nos jours. On peut établir toute une famille de figures, copies en marbre de bronzes de Polyclète et qui le plus souvent sont de jeunes figures masculines.

Le Doryphore (fig. 35), robuste adolescent nu, ayant une lance appuyée sur l'épaule gauche, est debout, la jambe droite portant le poids du corps entier, le pied gauche étant un peu tiré en arrière. C'est l'attitude la plus simple et la plus naturelle, sans être toutefois la reproduction d'un beau motif isolé. Loin de là, on doit regarder

cette attitude comme le résultat de l'évolution de la statue durant un demi-siècle. De même que l'architecte s'évertuait à trouver la plus belle forme de la colonne dorique ou de la colonne ionique, de même des générations de statuaires aspiraient, l'une après l'autre, à produire la plus belle forme de statue, c'est-à-dire l'eurythmie la plus finement et la plus vraiment sentie, le maintien à la fois le plus naturel et le plus noble pour la figure masculine debout. Et l'on regardait ce but comme atteint dans le Doryphore de Polyclète. Ce que l'artiste y voulait exprimer, ce n'est pas le surprenant ni le piquant, mais précisément ce qu'il y avait de plus naturel et de plus évident en soi; et néanmoins, cette figure est belle en dépit de toute sa simplicité.

C'est avec raison qu'on y voit la statue appelée par les artistes anciens le Canon à titre de modèle idéal.

Le Diadumène (fig. 36), le jeune homme qui se noue sur la tête la bandelette de la victoire, a beaucoup de ressemblance avec le Doryphore pour l'attitude. Conjointement avec l'abaissement de la tête, la manière identique, mais asymétrique de porter les bras, donne des lignes incomparablement belles, simples et éloquents à la vraie manière plastique.

Pline rapporte à Polyclète le motif *uno crure insistere*. On ne doit pas seulement voir dans ceci l'action de faire un pas (*Schreitmotiv*, *Schrittstellung*) représentée dans les deux figures; cela concerne le motif tout entier, la pondération inégale de la figure debout.

C'est des générations immédiatement précédentes d'artistes péloponnésiens que Polyclète tenait son goût pour la stature large et trapue (*statura quadrata*) qui, évidemment, s'était développée comme réaction contre l'idéal archaïque. Ceci est un caractère distinctif des figures polyclétiques; cependant, le cachet de la tête est plus prononcé. L'étude de cette tête est de la plus haute importance pour la question de savoir quelles figures appartiennent au cycle polyclétique.

Canon était aussi le nom d'un écrit de Polyclète, qui y avait exposé le système des proportions. La théorie du vrai milieu y était réalisée pour le côté extérieur et corporel de l'homme, longtemps avant Aristote, qui établit cette même pensée comme base de tout un système éthique concordant d'ailleurs avec le noyau du génie national. Cette théorie de Polyclète présente quelque ressemblance avec la théorie de Quetelet sur l'homme moyen; toutefois on ne doit pas les confondre.

Au nombre d'autres figures polyclétiques on cite la statuette en bronze d'Hermès, à Copenhague (1<sup>re</sup> partie de cet ouvrage, fig. 62), un Hermès d'Annecy, l'athlète de Petworth, la statue de Diomède, à Munich, et l'Arès (Achille)-Borghèse, au Louvre.

Une autre série de figures datant de V<sup>e</sup> siècle a les proportions plus allongées et la tête plus petite. On en voit un exemple, au British Museum, dans l'athlète de Westmacott, représentant un adolescent; toutefois ce n'est pas le jeune âge qui a déterminé une stature plus svelte, ce qui ressort d'une autre figure purement polyclétique, savoir le tout jeune Rempporteur de prix, à Dresde (*Furtwängler, Meisterw. Atl. XXVI—XXVII*), et dont les proportions ne sont pas sveltes. On peut douter que Polyclète ait lui-même changé d'opinion relativement à l'idéal et lui-même ait fait des figures plus sveltes, ou que cette réaction se soit produite dans son école. Aussi bien, le développe-

ment général du temps tendait à préférer le juvénile et le tendre à la vigueur et à la force de l'âge viril.

C'est aux juvéniles des figures polyclétiques qu'appartient la figure de bronze (Idolino) trouvée à Pesaro (fig. 37), et qui semble être la copie d'une des œuvres les plus marquantes de Polyclète. Cette figure rappelle le Doryphore par l'attitude simple et naturelle; la main droite a tenu une patère; la gauche, peut-être, un rameau. Le pied gauche n'est pas posé en arrière, mais de côté.

On retrouve le même motif dans une excellente statue de marbre (fig. 38) Dionysos (Musée des Thermes, à Rome), copie extrêmement fine et d'un style remarquable, exécutée d'après une statue de bronze. Cette figure montre les caractères polyclétiques, mais sous une forme singulièrement spirituelle et distinguée, et animés d'un esprit rêveur et poétique.

Un travail original émanant de l'école péloponnésienne des fondeurs de bronze semble se retrouver dans la belle statue juvénile (fig. 39) trouvée (sans tête) près de Salamine et qui a passé, de la collection Sabouroff, au Musée de Berlin. C'est un garçon à longues boucles et d'un âge plus jeune que l'Idolino. Cette statue se distingue par une grande finesse de modelé, surtout celui des pieds.

Dans celles qui nous restent des statues d'Amazones, copies d'œuvres d'art de cette période, le style d'aucune n'est assez prononcé pour qu'on puisse l'appeler polyclétique plus que les autres.

Particulièrement remarquable est une figure de femme, copie tardive d'une œuvre du V<sup>e</sup> siècle, savoir la statue en marbre d'une femme nue trouvée, en 1874, sur le mont Esquilin (fig. 40). C'est une pure exception dans l'art grec aussi ancien que de trouver représentée la femme nue, dans des œuvres de plus grandes dimensions; mais cette figure se distingue des représentations postérieures de ce genre par son style pur et grave. La posture de la figure présente un intérêt particulier en ce qu'elle met en lumière la manière de transférer à la figure féminine le motif *uno crure insistere*, avec le coup d'œil pour apprécier ce qui fait surtout la femme dans le caractère: la pose des bras et celle de la tête rappellent d'une manière frappante le Diadumène de Polyclète. La figure est d'une structure courte et solide, les hanches sont assez étroites et presque masculines; le bord du muscle abdominal oblique (*magnus obliquus*) est nettement indiqué; les mamelles, fort petites, sont très distantes l'une de l'autre. La tête est d'un type décidément sévère; l'air sérieux porte le cachet de V<sup>e</sup> siècle; l'arrangement de la chevelure rappelle les têtes de femme du temple de Zeus à Olympie, l'Hestia Torlonia et certaines autres. Toutefois on ne saurait admettre que la figure originale soit antérieure à 430 av. J.-C.

---

