

Dionysos i Athen

AF MARTIN BERG

I den lille by Eleutherai – midtvejs mellem Eleusis og Theben, et halvt hundrede kilometer nordvest for Athen – var der et gudebillede af træ. Den gud, man havde fremstillet, hed Dionysos.

I begyndelsen af det 6. årh. f. Kr. opgav Eleutherai sin tilknytning nordpå til Bøtien, hvor Theben var hovedbyen, og sluttede sig som så mange små samfund i Attika til Atheniensernes forbundsstat. Træfiguren fra Eleutherai blev bragt til hovedstaden Athen. Her dyrkede man i forvejen Dionysos og havde mindst eet stort tempelområde for ham midt inde i byen, men træfiguren fik bolig i et nyt tempel, der blev bygget ved sydskråningen af Akropolis. Templet var ikke ret stort (ca. 13,50×8 m). Det skulle som alle templer dengang blot være gudens bolig. Men lidt op ad skråningen lavede man en plan, rund danseplads. En ny festdato blev indført, udover de gamle. Allerede før år 520 f. Kr. må man forestille sig en gennemorganiseret ny folkebegivenhed, De store Dionysier, hvor procession, ofring og fælles ekstase har fået følgeskab af en religiøst bestemt kappestrid i fremførelse af hyldestigte og kordans. To-tre generationer senere er dette sted Athens berømte teater, hvor den ny kunstart, dramaet, udfolder sig. Skuespillet er blevet til, digterne arbejder målbevidst i de tre genrer: tragedien, satyrspillet og komedien – ikke bare for at hyle guden, men for at vinde en trefod eller penge. Templet skjules vel ikke helt, da man i de følgende århundreder opfører en større og større scenebygning mellem templet og den nu indhegnede danseplads. De primitive tilskuerspladser op ad skråningen afløses af faste bænkerader, som igen afløses af stenbænke. I det 4. årh. f. Kr. er Dionysos-teatret i Athen blevet den model, som man bygger teatre efter i hele den hellenske verden, i Magna Graecia og i Lilleasien. De store Dionysier er blevet en vældig festival, hvor byens borgere har gratis adgang, og tilreisende kommer langvejs fra. 14–15.000 kan sidde her og dog høre hvert ord, der bliver sagt. Dansen er veget i betydning for ordet. Digterne optræder ikke længere selv, men er veget for professionelle skuespillere. Et mærkbart skel er kommet mellem de agerende på scenen med hele dens tekniske apparat, kulisser, maskinerier, og så det uundværlige, fast installerede publikum, som skal godkende en menneskelig illusionskunst, fjernt fra magiens. Men midt i første rækkes fine marmorstole med ryglæn er den fineste plads stadig forbeholdt førstepræsten ved Dionysos-templet. I et nyt, stort tempel befinder der sig en ny guld- og elfenbenspydet figur omgivet af de olympiske guder, vægmalerier med mytiske scener, hvor Dionysos er indpasset i det gode græske gudemønster. Men på præstens stol i teatret er der, selv langt oppe i romertiden,

stadig hugget dyremotiver af asiatisk karakter og et par satyrer med en enorm drueklase.

Hvorfor kom træfiguren fra Eleutherai til Athen? Var det udelukkende af politiske grunde (overflytning af byens vigtigste guddom til den ny hovedby) eller lå der andet bagved? Var det indbyggerne i Eleutherai eller Athens hersker, der ville det? Måske var der en særlig lokal tradition, som det nok var værd at få flyttet. Måske var det en sjældenhed, at der overhovedet fandtes en figur og ikke bare en træpæl. Måske var Dionysos fra Eleutherai ganske særlig kraftfuld. Vi ved det ikke. Men der findes en historie, som viser, at nogle i hvert fald har tænkt i den retning:

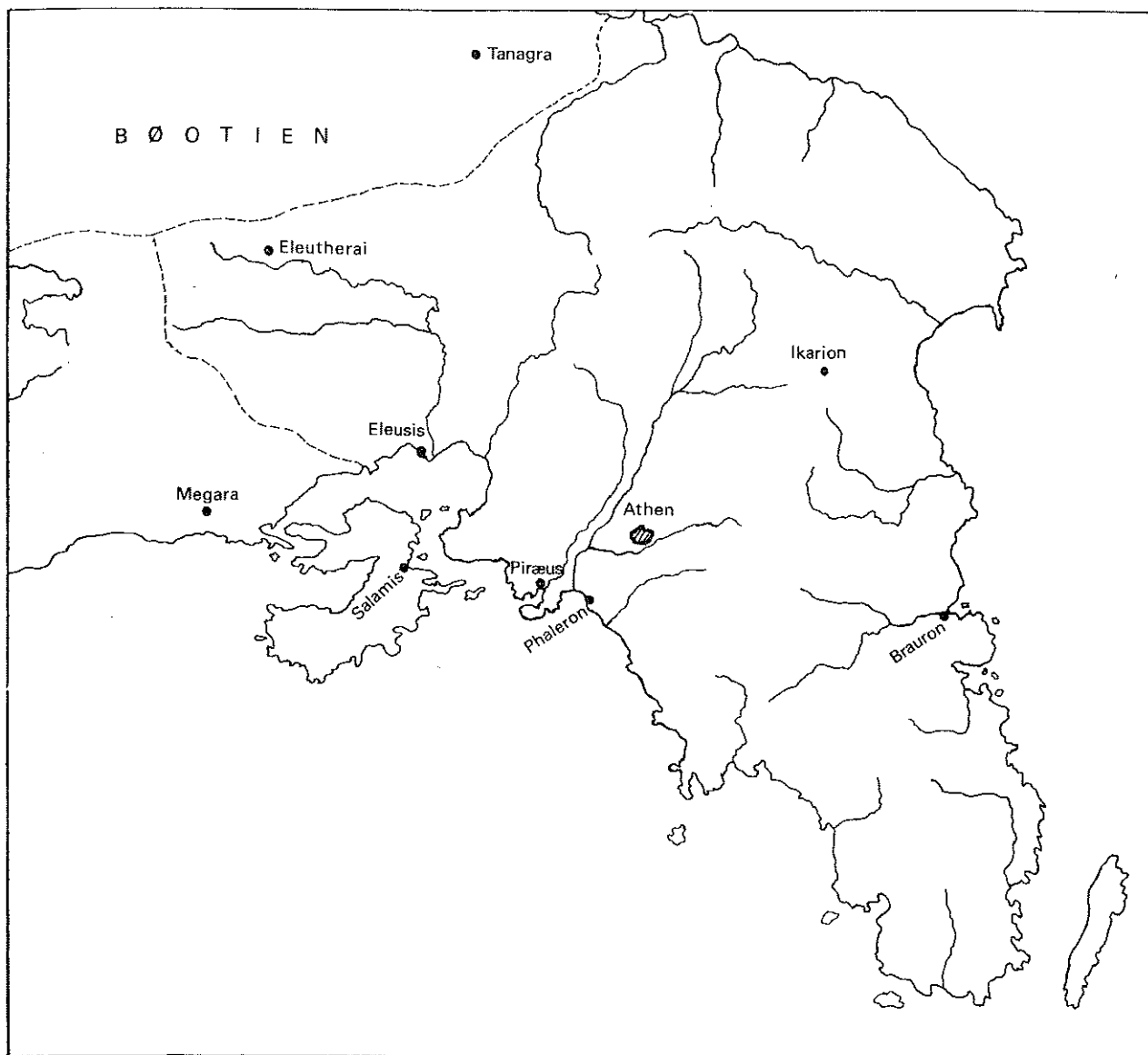
En vis Pegasos fra Eleutherai forsøgte at få athenienserne til at dyrke hans hjemegns gud. Athenienserne sagde nej. Så blev de alle sammen impotente. Hvad skulle man nu gøre? Jo, man måtte spørge oraklet i Delfi til råds. Og oraklet i Delfi rådede Athens borgere til at gøre sig gode venner med Dionysos Eleuthereus hurtigst muligt.

Fra Peisistratos' tid

Athen i midten af det 6. årh. f. Kr. er ikke nogen storby blandt oldtidens storbyer. Den er et mylder af rønner omkring bytorvet, Agora'en, og med forskellige små domsråds- og tempelbygninger liggende på høje, hvoraf en er den vældige, næsten utilgængelige bastion Akropolis. Ikke smykket med de templer, vi kender fra de nuværende marmorruiner, men med andre og betydeligt mindre. Heroppe lå også den gamle kongeborg, og når man så ud fra borgporten mod vest, ramte blikket Areopagos, adelsfamiliernes rådshøj, og lidt sydvest for den Pnyx, hvor folkeforsamlingen skulle blive installeret et hundrede år senere. Men nærmere ved Akropolis, lige ved nordvestskråningen og inden Areopagos, dernede lå Agora'en. (Se fig. 2).

Bytorvet er samlingspunktet med salgsboder og snak. Pladsen kan ryddes til store begivenheder, hvor borgerne samles. Man skal over den plads for at komme til den hellige vej til Eleusis. Panathenæer-festens deltagere skal tværs over Agora'en for at komme op til Akropolis. Man må mødes her for at drøfte fælles anliggender. Der er ingen lukkede rum, som er store nok til at tage en forsamling. Man mødes i det fri, også når det gælder religiøse anliggender – aldrig i et tempel, men foran templet.

Hvem mødes? En herskende mandlig befolkning af lokale jordbesiddere fra byen selv, fra det rige kystland og det fattigere, bjergfyldte bagland. Nogle af jordbesidderne er valgt af deres ligemænd til at bestride statseembederne, og nogle af dem driver handel og søfart. Handelen over havet med de selvstændige græske øer og med de meget selv-

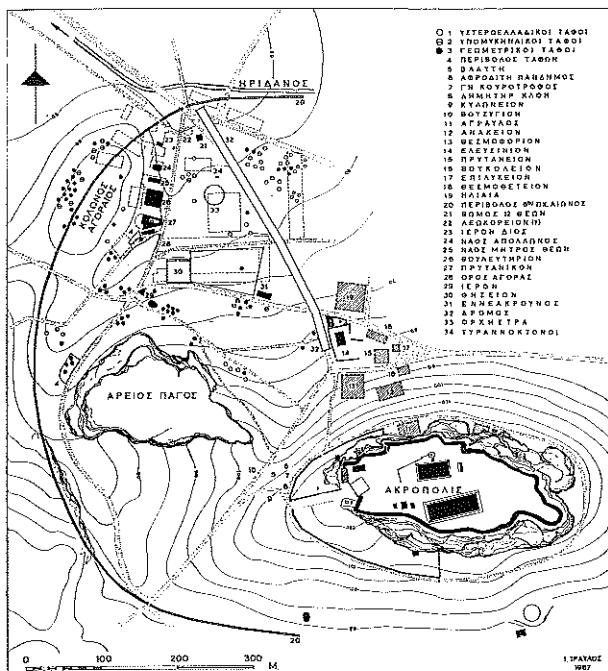


1. Kort over landsdelen Attika, som blev samlet under Athen. (Udvalget af navne er begrænset til et minimum, der har speciel relation til denne artikel). Byen Athen ses med sin beliggenhed mellem to floder, et godt stykke fra havet. Blandt de angivne lokaliteter er Eleusis, hvorfra Demeterkulten blev knyttet stærkere til Athen, Eleutherai hvor man hentede det berømteste gudebillede af Dionysos, Ikarion, som var Thespi's hjemstavn og hvor Dionysos ifl. traditionen indførte vinavl i Attika.

stændige koloni-byer på det nuværende Tyrkiske vestkyst sætter sit præg på byen. Ikke mindst den voksende eksport. Olivenolie er en god vare. Emballagefabrikationen (lertøj) er stadig stigende. Grundlaget for byens trivsel er, at staten ikke er bare by, men land, med kornavl, olivenlunde og vingårde i hele Attika. Det er de større og mindre jordbesiddere, der har magten – med den dertil hørende kappestrid, slægtfejder, klassebevidsthed over for tilflytterne for ikke at tale om de besiddelsesløse håndværkere eller slaverne. Jo mere sammensat, samfundet bliver, des større bliver imidlertid også nødvendigheden af en lovgivning, en regulering af beslutningsprocesser og sameksistens. Man mødes til beslutninger – en meget begrænset skare – og man mødes til de stats-religiøse fester, hvor alle skal være med, for at festen kan have kraft. Pludselig myldrer byen – det er hele stammen, der skal af hus, unge og gamle, mænd og kvinder, eventuelt børn fra 3 år, ja endog slaver, som til den ældste af Dionysosfesterne. Byen går i procession ad Panathenæervejen tværs over Agoraen til Athenes tempel på Akropolis for at give hende en ny

klædning. Man får sin portion oksekød fra slagtofrene ved de store friluftsalte. Guden bliver taget frem fra sin bolig, taget med i processionen, føres tilbage til templet ved faklernes skær.

Hver by havde sine vigtigste guder og sine sagnhelte. Lokale guder fra den fjerneste fortid overlevede indkapslet i nye guder, påført af fremmede folkeslag, ved folkevan-dringer, ved berøringer med andre lokalt bundne kulturer. Jord, himmel, sol, måne, ild, vand, regn, torden og storm havde formeret sig i nye gudegenerationer, som konkurrerede med de gamle. Naturånderne blev ved med at være der, i klippehuler, i træer og vandløb og nede i jorden, mens navngivne, menneskelignende guder og gudinder indordnedes under en mandlig græsk gud, Zeus, modsat ældre kulturers helt centrale modergudinde. Den organiserede olympiske gudeverden, Zeus-slægten, kan vi se fast etableret fra Homers tid og systematisk behandlet af Hesiodos i hans gudelære. Den har nu haft små to hundrede år til at trænge ind i bevidstheden hos alle grækerne via digtekunst og offerhandlinger.



2. Akropolis og den vestlige del af Athen i det 6. årh. f. Kr. De to store uregelmæssige høje er henholdsvis Akropolis og Areopagos. Vest for Areopagos finder vi bymuren, der går i en bue fra syd til nord (20). I nord kommer nogle af de vigtigste veje. En af dem bliver til en bred gade (32), som går tværs over torvet, agoraen. Og dér, midt ude på agoraen, har vi den runde danseplads, orchestra (33). Den anden danseplads ved det lige opførte tempel for Dionysos fra Eleutherai ligger syd for Akropolis, i det nederste hjørne til højre.

Der fulgte ingen katekismus med, ingen overhøring i trosalære. Men kult er fra gammel tid et statsanliggende. I Athen hører det ind under en arkont, en af de tre højeste embedsmænd, valgt – som alle byens embedsmænd – for en vis periode, blandt lokalt fødte adelsmænd og af lokalt fødte adelsmænd. Han bliver udstyret med kongenavnet (basileus), helt i fortsættelse af den tidligere tradition, hvor Athen havde en konge, og kongen samtidig var præst. Ikke en slags biskop over mange små præster, men den der var ansvarlig for gudsdyrkelsens udøvelse, ofringerne, kultfesterne som stadig er helt nødvendige for statens (stammens) fortsatte eksistens.

Omkring 560 f. Kr. blev der en ny strid mellem de ledende adelsslægter i Athen. Peisistratos, overhovedet for en af de mellemfine familier, bragte sig selv til magten. Ifølge traditionens beretninger skal han have vist sig på torvet med kroppen badet i blod og fik, trods den kloge lovgiver, Solons modstand, lov til at holde en privat livvagt på 50 mand, så han kunne forsvare sig mod aristokraterne. Han besatte Akropolis, blev forjaget, men vendte seks år efter tilbage på en vogn med en smuk, høj kvinde, der var klædt ud som Athene. Fiere omskiftelser fulgte, men fra ca. 542 sad han for alvor ved magten, takket være en hær af lejetropper, der først var delvis betalt af den gamle fjende Theben, men siden fik sold gennem herskerens sølvminedrift i Attika og Thrakien.

Peisistratos støttede sig til de mindre jordbesiddere, bønderne i højlandet. Han lod Solons love (statsforfatning 594) blive i kraft, men sørgede for, at de blev administreret af tilhængere. Reelt var han enehersker, tyrann, og dette tyranstyre vedblev forholdsvis uforandret også efter hans død (527) under hans to sønner, til den ene af dem blev myrdet (514) og et alle-statsborgere-er-lige demokrati omsider blev indført ca. 509 f. Kr.

Peisistratos kunne aldrig have holdt sig ved magten, hvis han havde været skødesløs med statsreligionen. Det var han heller ikke. Han styrkede dyrkelsen af Athene, gik i gang med at bygge et nyt stort tempel til hende på Akropolis. De farlige Apollonpræster i Delfi, orakelhelligdommen som alle statsledere i Grækenland og Lilleasien fodrede med gaver og spurgte til råds i udenrigspolitik, fik deres – bl. a. med et nyt Apollon-tempel i Athen. Og to landlige frugtbarhedsguddomme blev kraftigere dyrket end nogensinde før officielt: Gudinden Artemis – dyrenes behersker, jomfruindvieren, med egne mysterier i Peisistratidernes hjemegn, hvor hun næsten kunne synes at være et kvindeligt modstykke til Dionysos – og så Dionysos selv.

Vi kender ikke Peisistratos' tankegang, men indførelsen af De store Dionysier i marts, til ære for guden fra Eleutherai, virker som en meget bevidst politisk handling. Det var en nyskabelse, som kunne knytte land og by endnu stærkere sammen, den kastede glans over tyrannens navn, og man kunne – uden at krænke nogen – skabe selvstændige traditioner som et tillæg til den allerede eksisterende kult.

Men betoningen af Dionysos ville naturligvis heller ikke have været mulig, hvis ikke netop denne gud havde været populær. Hvorfor var nu Dionysos det? På den ene side fordi han var en meget nødvendig gud, uundværlig for frugtbarheden både hos mennesket og i vinmarken. Og så fordi resultatet af hans virksomhed, vinen, var det bedst tænkelige festgrundlag. Dionysos var i princippet med, hver gang man fejrede en offentlig eller privat begivenhed.

De religiøse fester

Det skortede ikke på statsreligiøse fester i og omkring Athen. Hvis man nøjes med at se på dyrkelsen af tre lokalt vigtige guddomme som skytsgudinden Athene, frugtbarhedsgudinden Demeter (kornavl) og frugtbarhedsguden Dionysos (vinavl), vil man se, at de hver for sig har mindst to årlige fester.

Hver forsommer i maj, og fra 566 f. Kr. endnu mere i juni (Panathenæer-festen) fejres Athene, bringes ud til havet og vaskes (den gamle træstatue), bringes tilbage til Akropolis og iføres en ny klædning. I oktober begynder man forberedelserne til den ny klædning, hun skal have næste år.

For Demeter er der små mysterier i Eleusis i februar, store – af ni dages varighed – i september.

For Dionysos er der den mest betydningsladede gamle tre-dages fest inde i selve Athen i februar (**Anthesteria**), en lille vinhøstfest i september og en første vinsmagnings-fest i december på landet, senere fulgt af en tilsvarende i januar i byen. Nu kommer så ekstra De store Dionysier i marts.

Der er mange fællestræk mellem festerne for disse tre guddomme. Procession, ofring, en natlig del med fakler, et offentligt forløb, hvor alle skal være med, en lukket afdeling hvor en eller to er alene med guden eller gudinden.

Festen for guden er knyttet til en årstid. For Dionysos' vedkommende kunne man tro, at det mest logiske tidspunkt var efteråret, vinhøsten. Men magisk set er vinhøsten et ulogisk tidspunkt – da er alting sket, druerne er der, bliver blot høstet og perset. Og vinhøsten, **Oschophoria**¹⁾, blev derfor kun en glad fest, hvor man gik i procession med et par unge mænd foran med vinranker og antagelig fejrede Dionysos' forening med sagnprinsessen Ariadne. Magisk set er det foråret, der er det vigtigste tidspunkt. Vil vinstocken sætte nye skud? Vil vinen (kornet, regnen, solen)

¹⁾ Se noten side 20.

visе sig igen i år, efter at have været borte i vinteren (kulden, jorden, mørket, tørken, døden)?

Forårs-springen hører landet til, ligesom drueplukningen. Skal byboen være sikker på at få del i disse fænomener, må han bort fra byen, tilbage til landet.

Et andet (magisk) vigtigt tidspunkt at feste på er imidlertid, når druens saft har forvandlet sig til vin. Druerne er blevet mast i vinpersen, siden har saften stået og gæret, den har været gemt bort. Nu er der gået tilstrækkelig lang tid til, at man må prøve, om det forunderlige er sket. Vil vinen være der igen i år? Vinen er der. Den må smages. Guden er der.

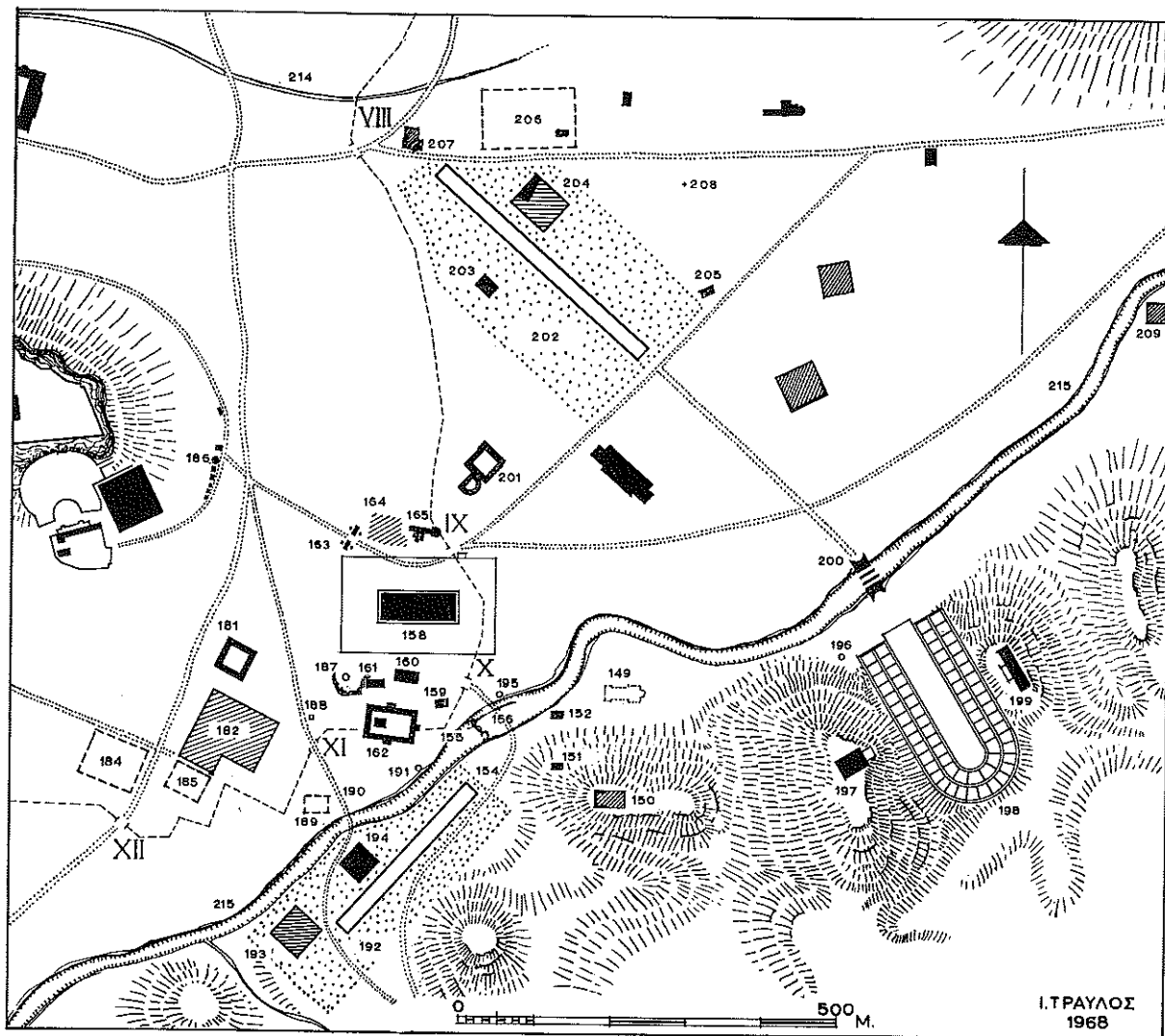
Denne fest kan naturligvis fejres både på landet og i byen. Vinpersen kan stå begge steder, gæringskarrene og beholderne, lerkrukkerne, som den færdige vin skal hentes frem fra.

På landet smagte man på den ny vin i december, og inde i Athen fik man en tilsvarende fest i januar, **Lenaiæ** – et navn der både rummer træk af betegnelsen for vinpersen

(lenos) og af kvinderne, der dansede ved festen, mænaderne, lenai. Det var en fest, der holdtes i et tempelområde for Dionysos nær ved Agora'en og antagelig også på selve Agora'en. Det blev den ene af de fester, som omkring år 500 f. Kr. udviklede sig til også at omfatte »teater«-forestillinger, fra 486 komedier.

Den anden fest, hvor noget tilsvarende skete, var Peisistratidernes nyskabelse, De store Dionysier i marts, hvor tragedien blev til. Men den vigtigste religiøse fest for Dionysos i Athen var og blev **Anthesteria**, spiringsfesten, i årets ottende måned anthesterion, på den 11., 12. og 13. dag (svarende til slutningen af februar for os).

For at nærme sig oprindelsen til denne fest må man tage til en anden del af Athen: syd for Akropolis. Her løber en flod, Ilissos, og omkring den har der været beboelse lige så tidligt som på klippebastionen, fra ca. 3.000 f. Kr. Floden har som alle sejlbare floder i oldtiden været en vigtig transportvej. Ad dens bugtninger mellem Athens høje kunne man komme ud til havet, og fra havet et godt stykke ind i



3. Den sydøstligste del af Athen, mellem Akropolis og floden Ilissos.

Dette arkæologiske kort angiver fundne og formodede bygninger fra flere perioder. Vigtigst for os er beliggenheden af den formodentlig ældste helligdom for Dionysos i Athen, Dionysion en Limnais, dvs. i sumpene. Den er angivet som nr. 184. Beliggenheden omtrent midtvejs mellem flodløbet (215) og det nye tempelområde for Dionysos fra Eleutherai (skræningen ved Akropolis) er interessant. Man har formodentlig fra teaterskrænten kunnet se derved. Euripides' ord i Iøn om dansen på flodbreden kan altså godt have en historisk virkelighed bag sig.

Ved nr. 155 ligger den hellige Kallirrhoe-kilde, som bruden skulle vaske sig med vand fra før brylluppets fuldbyrdelse. Ved nr. 189 var der en helligdom for Apollon Pythion, dvs. slangebøtvingeren, Apollon fra Delfi. Her har man fundet dele af et alter, rejst for ham af Peisistratos, ca. 522 f. Kr. Og ved 190 lå »Afrodite i haverne«. Hele området mellem »Dionysos i sumpene« og Kallirrhoe kunne synes at have været viet til frugtbarhedsdyrkelse. Og gik man over floden, kom man til Artemis-templet ved 151.

Nr. 158 er det vældige Zeus-tempel, Olympieion, som aldrig blev færdigt. Anlægget var simpelthen for stort til, at Peisistratos eller nogen af hans efterfølgere magtede at fuldføre planen samtidig med de andre byggeopgaver i Athen.

(Kortet skyldes den arkæolog, som i snart en menneskealder har ledet de mest omfattende udgravninger i Athen, John Travlos).

skjul langt inde i landet, hvor der var grønt mellem klip-
perne og frisk kildevand. Det livgivende vand er blevet
dyrket, ligesom vandet er blevet frygtet og dyrket for sin
dræbende karakter (havet) – både Poseidon og Dionysos
har haft forgængere. Langsomt har guderne taget skikkel-
ser, og en af dem blev til en mytisk tilrejsende. Han kom og
svandt. Man var afhængig af hans komme. Al vækst kunne
kun ske gennem guden. Jorden og kvinden måtte befrugtes
af ham. Og da man uendeligt meget senere dyrker vin-
guden Dionysos i den organiserede bystat Athen, står der
endnu et tempel for ham hernede i sumpene. Et lille træ-
hus blandt andre gudshuse for de ældste guder, kun få
hundrede meter sydvest for den faste klippegrund, hvor
Olympens hersker Zeus får sit første stentempel i Athen
(se fig. 3).

Det græske tempel er fra begyndelsen ikke noget forsam-
lingshus. Det er en bolig, man bygger til guden, en hytte,
et skrin. Man tager guden frem fra skrinet, når han skal
træde i funktion, blive delt (spist eller psykisk medoplevet)
af stammen. Guden eller gudinden kommer ud af boligen
og fungerer. Derfor kan der godt alligevel som en betin-
gelse for funktionen foregå mysterier inde i huset, og disse
mysterier er lukkede for menneskene. Inde i huset kan
Moder Jord stadig forene sig med Himlen (himmekongen),
det hellige ægteskab finde sted mellem det kvindelige og
det mandlige. Denne oprindelige akt overværer stammen
ikke, selv om en mand og en kvinde måske kan blive ud-
peget til at foretage et samleje (med hinanden eller med
gudinden/guden) derinde. Netop fordi akten er begyndel-
sen til alt, skal den gentages hvert år. Fortsættelsen skal
sikres. Og uden for templet er det vigtigt, at alle er med,



4. Zeus og Hera som ægtepar. Træskulptur fra Hera-templet på Samos, kort før år 600 f. Kr. Næsten alle græske træskulpturer – også denne – er gået tabt. Temaet for skulpturen er »Det hellige bryllup«, en kultisk forsoning mellem modergudinden, som dominerede i Middelhavslandene, og en fremtrængende mandlig gud, formodentlig den indo-europæiske »stormenes gud«. Men dette bryllup er også et endnu ældre mystisk-kreativt bryllup mellem jord og himmel.

at ingen svigter eller udebliver fra festen for guden. Kraf-
ten forsvinder, hvis ikke alle er med.

Det hellige bryllup er kendt i forbindelse med så at sige
alle hovedguddomme i den græsk-lilleasiatiske verden, og
så med Hera og Zeus (se fig. 4). I Athen på Peisistratos'
tid og adskillige hundrede år efter er der hellige bryllupper
i forbindelse med mindst to af de hovedguddomme, der
præger livet i denne by og stat: Gudinden Demeter og gu-
den Dionysos. Gudinden Athene har også haft sin place-
ring i en oprindelig frugtbarhedsritus, og hun er stadig
jomfruen, som beredes til en årlig (bryllups)begivenhed.
Omkring Demeter og hendes datter Kore-Persefone er der
vældige mysterier af symbolsk og højst sandsynlig meget
reel befrugtningsskarakter, med en offentlig og en lukket
del. Der er det en kvindelig guddom, der må befrugtes.
Dionysos, den mandlige guddom, må til gengæld have en
kvinde. Det får han fra den ældste tid i form af den sted-
lige konges hustru.

Festen, hvor dette foregik, Anthesteria, er en 3-dages
fest. Vi ved ikke, om den altid har været det. Men fra det
øjeblik Dionysos er defineret som **vinens** gud, er opdelin-
gen af disse dage nogenlunde klar.

Den første dag bryder man seglet, åbner vinfadene, hæl-
der et offer i jorden og smager. Den dag har navn efter
fadene.

Den anden dag indfinder Dionysos sig selv på sit skib
fra havet og holder bryllup (alene med dronningen i et luk-
ket rum), mens byens borgere kappes om, hvor mange
kander de kan tømme. Den dag har navn efter kanderne.

Den tredje dag er viet de døde. De får ofre, mad og
drikke i potter. Men børnene får også potter, små lerkan-
der med billeder på til de 3-årige. Den dag har navn efter
potterne.

Død, avling og nyt liv. Ældgamle kult-elementer har del-
vis overlevet, er mildnet af vinguden. Besværgelsen af de
døde, en magisk fest, hvor fortsat liv skulle sikres gennem
avle-akten og antagelig menneskeofring, muligvis kanni-
balisme, bliver til noget lysere og lettere. Påkaldelsen af
guden den første dag, noget der engang kan have været
en omstændelig og højst usikker proces, bliver til lidt vin-
drikkeri, hyldesange og dans. Gudens komme den anden
dag er til gengæld en prægtig begivenhed, som man kan
gøre mere og mere ud af. Vasebillederne fortæller om den
flotte vogn, man havde konstrueret som et skib (fig. 5).
Der kommer Dionysos sejlene gennem menneskemæng-
den, hans skibsmærke bæres foran, om lidt skal han skifte
til en anden vogn, som han kører bort i til bryllup med sin
brud. Processionen vokser til et vogntog, man kappes fra
vogn til vogn om at drille hinanden, synge spotteviser og
lave kunststykker. Næste dag skal børnene have lov til at
more sig, men næste dag er også de dodes dag. Gysset
melder sig et øjeblik. Den magiske proces var at få liv frem
igen efter død (vinter og mørke). Men for at noget nyt kan
leve, må der også være noget gammelt, som dør. Sammen-
kædningen synes ikke at være til at komme udenom. Man
må stille de døde tilfreds og så håbe, at spiringen lykkes.

Det hellige bryllup er midtpunktet ved Anthesteria. En
så vigtig magisk begivenhed kan naturligvis ikke gentages
ved en ny fest måneden efter. Derfor bliver De store Dio-
nysier i marts måske den mest Festival-agtige af festerne.
Guden til ære, bevares, og med dette ærværdige gude-
billede fra Eleutherai, som bringes ud af sit nye tempel og
tilbage ved fakkelskær. Men festens indhold er lutter of-
fentlige begivenheder, hvor alle kan være med: Procession,
ofring, og så dans og sang ved de dygtigste i byen.

Det er marts måned. Foråret er kommet.

5. Dionysos holder sit indtog på skibs-vogn i Athen. Han har vinranken i venstre hånd og sidder mellem to satyrer, der blæser på dobbelt-aulos. Et andet, ret medtaget vasebillede viser et tilsvarende indtog, hvor vognen er trukket af satyrer og en hest (?), mens unge påklædte mænd og muligvis midaldrende går med vinranker foran forspandet og et stykke efter vognen. (Efter Deubner: Attische Feste)



Myten

Zeus og hans olympiske guder havde en digter, Homer. Virkningen af Homers Iliade har været så stor blandt overklassen af krigere og godsejere, at andre guder svandt hen, blev blege og borte undtagen i kultøjeblikket – for så vidt som dette blev holdt i hævd. Blandingen af nationalepos og gudafortællinger var stærk. Iliaden blev nydt, gentaget og gentaget, rytmisk foredraget, indlært af – ikke skuespillere, men recitatorer. De har måske endda bevæget sig til recitationen. Og tilhørerne har været vænnet til de lange seancer, har nikket genkendende, fulgt rytmen, stemmeskiftet, bevægelserne.

Iliaden og Odysseen er både samleværker, hvor en sagntradition om guder og mennesker er bevaret, og digterværker. Hvad der ved digterens fantasi blev til virkelighed for personerne i fortællingen, blev det også for tilhørerne. Digteren var seer, han så mere. Tilhøreren tog imod, accepterede som sandhed.

Dionysos (og mange andre naturguddomme) havde ikke nogen digter, der på tilsvarende måde holdt ham fast. Selv da Hesiodos omkring år 700 f. Kr. systematiserer de olympiske guder og giver Dionysos en lidt bedre plads i sin gudelære end Homer i Iliaden, ser man ikke Dionysos i funktion. Han er mere defineret end handlende. Hesiodos er ingen dramatisk fortæller, som skaber situationer, intriger og kappestrid.

Det er digterens mulighed, ikke bare at forme mennesker men guder. Mytedigtningen er en fuldt anerkendt og værdsat fornøjelse i det før-klassiske Grækenland. Nye historier er velkomne og føles ikke som nogen krænkelse af gudens hidtidige billede. Man skal tro på guderne og ikke være så dum at gøre dem imod, men den enkelte gud må gerne have menneskelige svagheder og vise sig at være mangfoldig. De ældste myter får ustandselig nye udformninger, sammensmeltes med andre myter, får tilføjelser af lokal art, måske urimeligheder. Om hver græsk gud er der mange traditioner, guden spalttes i billeder af sig selv med forskellige tilnavne af lokal karakter eller efter en bestemt egenskab, og hvert tilnavn kan igen give anledning til et tempel for sig, så den samme guddom optræder i flere udgaver med hver sit karakteriserende navn og hver sit tempel, i den samme by. Man kan se det i Athen, i århundrederne fra Hesiodos til Platon. Myten er mangfoldig, til fryd for den fantasi-medlegende. Og mytemængdens urimeligheder bliver irriterende for den grundidé-søgende. I den mest analyserende tidsalder i Athen, Platons, ser man ham rette en hård kritik mod digteren – Homer – for hans

urimelige gudfabler, hans lidet dækkende efterligning af guddommens sande idé. Eller sagt på det jævne plan: Idéen **en seng** udtømmes ikke af sengemageren og slet ikke af digteren, som i ord prøver at skabe en seng. Det er efterligning i anden potens. Vore billeder er gøglebilleder, ikke verden eller guden som de er. Vore billeder er gøglebilleder, begrænsede projektioner af det der passerer forbi den hule, vi er i.

Iliaden, som Platon kendte den, har antagelig været den tekststudgave, der blev lavet på foranledning af Peisistratos eller hans sønner. Det hidtil foredragne værk blev nedfældet. I det omfang, der har været skrevne tekster, er de naturligvis blevet indarbejdet. Mytedigtningen hos Homer blev fæstnet, autoriseret, og man kan næppe tale om nogen afgørende ændring i de olympiske guders karakter efter den tid, selv om man digtede dem ind i nye situationer.

Mytekomplekset om Dionysos kan ikke siges at være domineret af nogen bestemt digter. Vi er ude af stand til at sige, hvor omfattende det har været på Peisistratos' tid. Men også dengang har myten været et konglomerat. Traditioner fra Bøotiens hovedstad Theben blev smeltet sammen med attiske traditioner, naturguden forsvandt gradvis og blev til en helteskikkelse af god familie, et medlem af Zeus-slægten.

Den vingud, som grækerne i Athen og de græsk-orienterede romere efterhånden nåede frem til, tager sig således ud:

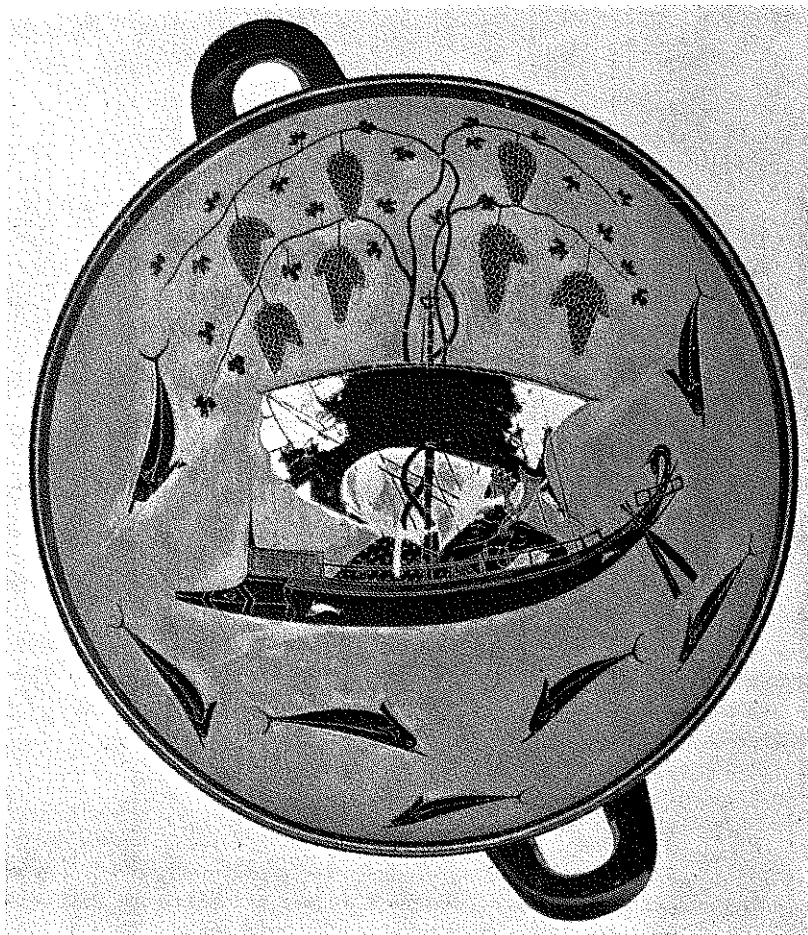
Heltens navn: Dionysos.

Fader: Zeus, den øverste af Olympens guder, lynslynger og forførereren.

Moder: Semele, datter af kong Kadmos, den fønisk-fødte sagnhelt som grundlagde Theben.

Fostertilværelse: Den gravide moder bliver af sin elskers (Zeus) skinsyge hustru, Hera, narret til at ville se Zeus i al hans væld. Zeus følger hende og svinger lynet. Hun omkommer. Fosteret reddes (en beskyttende vedbendranke skyder op af jorden). Zeus gemmer barnet i sit ene lår. Den trofaste Hermes hjælper Zeus som altid.

Fødsel og barndom: Tre måneder efter fødes Dionysos (igen). Han anbringes forklædt som pige hos et par fosterforældre, som den stadig lige rasende Hera straffer med vanvid. Han reddes videre til bjergene Nysa, forvandlet til et kid, og opfostres af de stedlige nymfer. Som legekammerater får han dyr og blandingsvæsener mellem dyr og mennesker: satyrer og silenere. En gammel silen tager sig specielt af ham



6. Dionysos kommer sejrende. Drikkeskål, sort figur, Athen ca. 530 f. Kr.

Motivet er et af de mest betydningsfulde ved dyrkelsen af Dionysos netop i Athen, handelsbyen som blev så afhængig af skibsfarten.

Myten fortæller om sørøverne, der ville bortføre Dionysos og sælge ham som slave. Men guden viste sin magt. Skibet blev overgroet med vinranker og fyldt med musik, de forfærdede sørøvere sprang over bord og blev forvandlet til delfiner.

Ved den ældste Dionysos-fest i Athen, Anthesteria i februar, ankom Dionysos til byen pr. skib. Dermed markerede man også, at søfarten var kommet i gang igen efter vinterstormene.

og lærer ham vinens glæder. Dionysos bliver begejstret, han kaster sig over vinavlen og vil udbrede denne glæde til alle mennesker.

Voksenalder: I helligt vanvid farer Dionysos rundt i verden med sit følge af nymfer, satyrer, silener, paner, kentaurer. Med sin stav får han vand til at springe frem af klippen; vin, mælk og honning (berusende gærende drikke og afrodysiaka) strømmer omkring ham. Om natten fester han på de træbevoksede bjerge, bjergnymfer og jordiske kvinder betages af ham, gribs af det samme hellige vanvid og vil med. Hans virkning er forvirringen, ophidselsen. Hans mystiske effekt på kvinderne er lige så stor som den lilleasiatiske gudinde Kybeles er på mændene. Kybele lærer ham sine hemmeligheder. Og de kvinder, der ikke vil vide af ham, bliver slået med en anden form for vanvid, den ikke befriedes, selv-ødelæggende vanvid.

Som fremstormende gud møder han modstand hos de jordiske konger. I udgangslandet for hans sejrige færd, Thrakien, stræber kong Lykurgos ham efter livet, men kommer selv ynkeligt af dage, sønderrevet af pantere. (Denne episode findes allerede delvis hos Homer). I sin moders fødeby, Theben, hvor Dionysos indfinder sig med sit følge, vil kong Pentheus ikke vide af ham. Kongen modsætter sig hans ekstatiske kult, men bliver revet i småstykker af sin egen moder, da hun og Thebens andre kvinder kommer i ekstase under den forbudte dyrkelse.

Ingen kan afvise Dionysos, og ingen kan holde ham fangen. Da han befinder sig på et skib på det tyrrenske hav (på vej til Naxos, hvor han skal opleve sit store kærligheds-eventyr med Ariadne, Minos berømte datter fra Kreta, som

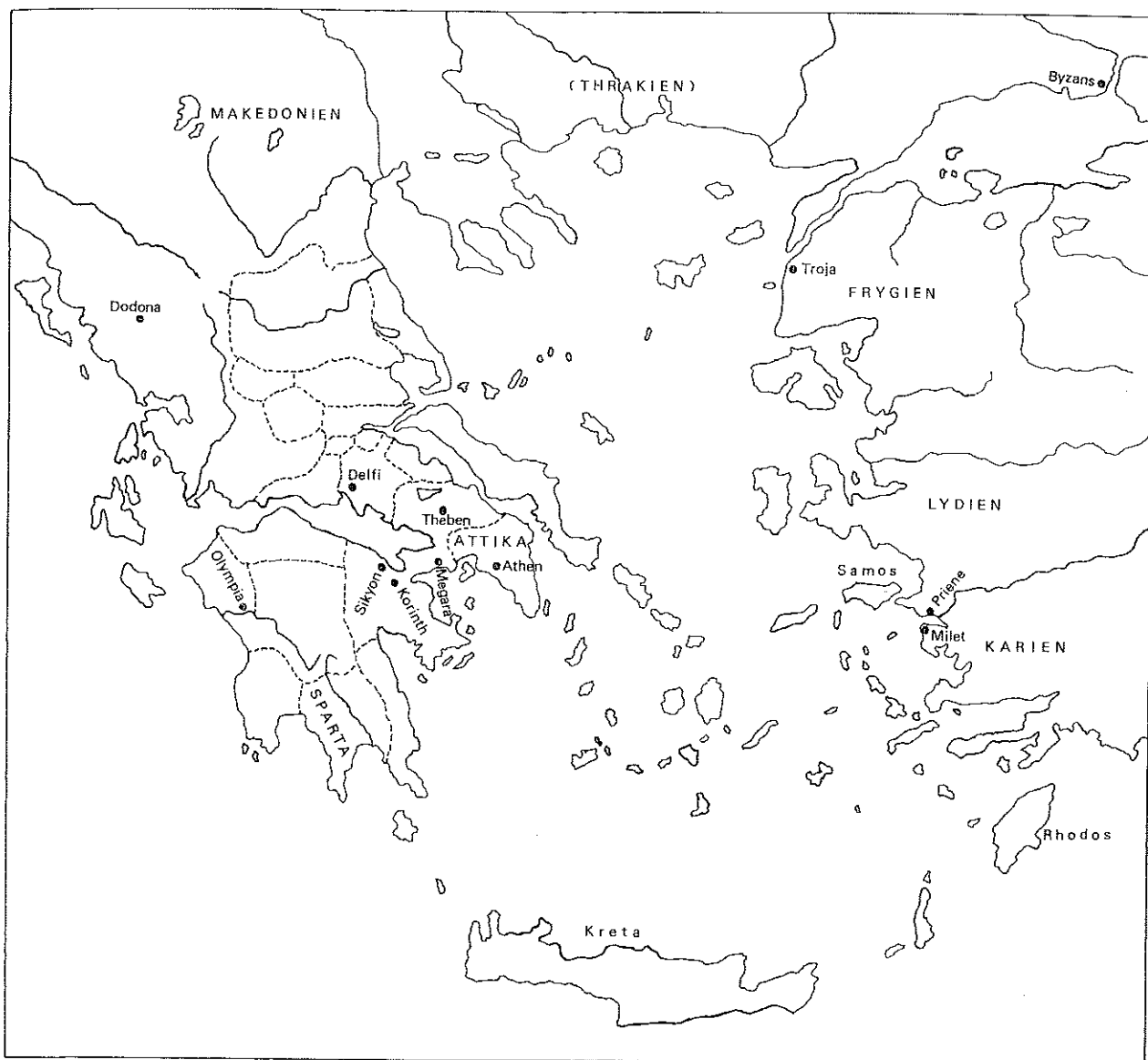
var blevet svigtet af Theseus, Athens store sagnkonge og nationalhelt), er han et øjeblik fange hos sørøverne, der regner med at sælge ham som slave. Men de kender ikke Dionysos' magt. Skibet overgroes med vinranker og fyldes med lyden af musik, de forfærdede sørøvere springer i havet og forvandles til delfiner (fig. 6).

Selv døden har Dionysos magt over. Sin moder, Semele, henter han ud af dødsriget og bringer hende til gudernes bjerg, Olympos, hvor han nu er fuldt ud anerkendt. Dionysos kan ingen stå imod.

Den dunkle fortid

Myten om Dionysos fortæller om en rejsende. Han er en gudesøn, som for verden rundt og bragte vinens gave med sig. Den og ekstasen – og den til ekstasen hørende visdom – måtte man tage imod eller forkaste.

Ruten gik fra et undfangelsessted i Grækenland (garantien for god herkomst, og med den fornemste fader, selveste Zeus) over det gode opdragelsessted (fabelbjerget Nysa med naturånderne) og det gode dyrkningssted, Thrakien, til Attikas naboland Bøotien, til Attika selv og enkelte andre græske egne, men derfra så ud igen over havet til de græske øer og videre til Lilleasien, ligesom så mangel god eventyrer og handelsmand fra Athen. I Lilleasien besøgte han så at sige alle de lande, man kendte – Frygien, Lykien, Karien, Lydien, rigerne i Anatolien, Iberia ved Kaukasus, kystlandene i Libanon og Syrien, landene omkring Eufrat og Tigris. Han fortsatte til Indien, han var i Ægypten, han hjalp guder og konger undervejs, han skænkede dem vinstokke, han gjorde mirakler. Og så vendte han hjem igen via Thrakien, fulgt som sædvanlig af hele sit følge – silener, satyrer – og den bestandigt fornyede vrimmel af



7. Athens placering i forhold til de byer og landområder, der er omtalt i denne artikel. Udvalget af navne er stærkt begrænset, statsopdelingen kun delvis markeret.

kvinder i ekstase, mænaderne. Alle måtte nu bøje sig for Dionysos, han havde sejret i det fremmede og brød al modstand i det hjemlige. Olympen ventede ham, den sidste udmærkelse: at blive ophøjet blandt Olympens faste guder, hvor han jo ikke havde været fra starten.

En rejseroman og en karriere-roman, fuld af eventyr og død og uhygge og beruselse.

Mytens baggrund er kult. Den fortæller om steder, hvor en kult er slået igennem. Den fortæller ikke med sikkerhed, hvilket sted der var det første. Den fortæller heller ikke med sikkerhed, hvor længe det er siden, eller hvilke forestillinger (jagttagelser og tanker) der var oprindelsen til kulten.

Dionysos som gudenavn synes allerede at have eksisteret på Kreta omkring år 1400 f. Kr. En række forskere har på grundlag af et meget spinkelt materiale bestemt navnet som et importeret navn, sammensat af Dio = gud (indo-europæisk), nusos = ung (thrakisk), altså »Den unge gud«, »Gudesønnen«. Derudfra har man andre teorier om »Den unge gud«s rolle som omvælter, den der skal styrte fade-

ren, dvs. Zeus, i den evige omvæltningsproces (den gamle gud dør, den unge kraftfulde tager magten) efter at den store moder ikke længere er altbeherskende.

Det er teorier, man bør omgås med forsigtighed. Ingen af de mange filologiske analyser, der er foretaget, kan siges at have ført et endeligt bevis for noget som helst – heller ikke de ældre, som sagde, at navnet blot betød »Guden fra Nysa«, dvs. det aldrig lokaliserede Nysa-bjerg, hvor Dionysos voksede op. Modstanderne kunne hurtigt svare, at det var bjerget, der havde fået navn efter guden. Atter andre filologer har peget på sprogrødder, som kunne bekræfte, at Dionysos betød »Himmelvæde-guden«, dvs. en regngud. En klar majoritet af forskere har arbejdet på at underbygge den indo-europæiske sammenhæng. Man er enige om, at sporene peger mod øst, og man har foretaget paralleliseringer med den indiske Soma-guddom, Indra, uden at der dog på nogen måde er ført beviser for andet slægtskab end det, der uvægerligt er i de kultiske strukturer hos folkeslag, som oplever de samme naturfænomener.

Guden har også et andet navn, Bakkhos. Det er blevet så flittigt brugt op til det 20. århundrede i den latinske form

Bacchus, at det nok efterhånden har fået en lidt mindre højtidelig klang end Dionysos, men navnet Bakkhos er ældre end både Romerriget og Peisistratos' Athen. Det kan se ud til at være en græcificering af ordet Bak (eller Bakhi), som var et af de navne, vinguden gik under i Lilleasien, i områder som grækerne havde forbindelse med over havet – Frygien, Lydien – og i de indre egne af Tyrkiet, som har været Thrakernes, før de fortrak over Hellespont til det europæiske Thrakien.

Man tør roligt gå ud fra, at grækerne et godt stykke tid før Homer har været bekendt med begge gudenavne, og at en vis Dionysos-dyrkelse er blevet indført også til Athen, både fra Kreta og andre steder, i flere omgange. Den græske erobring af Kreta kan have givet den første kontakt, ca. 1400 f. Kr. De store folkevandringer omkring år 1000 f. Kr. kan have givet den næste kontakt. Man formoder, det var i den samme periode, thrakerne måtte på vandring fra Tyrkiet til Balkan. I Grækenland drev dorerne de hidtidige beboere, jonerne, bort fra de fleste egne, undtagen Attika. Mange af jonerne sejlede til Lilleasien, og de joniske udvandreres store bydannelser på Tyrkiets vestkyst har uundgåeligt ført til en stærkt forøget kontakt med den lilleasiatiske gudeverden. Grækerne udryddede ikke de lokale guddomme, de respekterede dem og brugte dem. Til dels måske for at opretholde de bedst mulige forbindelser med den stedlige befolkning, men også fordi de var vant til, at hver enkelt af de mange lokale guddomme derhjemme var betydningsfuld. De følte det rigtigt, ja antagelig nødvendigt og naturligt – overalt – at dyrke de lokale guder og gudinder, som var bestemmende for død og frugtbarhed.

På Peisistratos' tid, i sidste halvdel af det 6. årh. f. Kr. i Athen, må man formode, at de to gudenavne har været så godt som synonyme. Men det har sandsynligvis krævet en sammensmeltning af en (gammel) gud Dionysos, hvis kult i forbindelse med dødebesværgelse og livsbekræftelse allerede var indarbejdet, og en (ung) gud Bakkhos, der meldte sig som ny fra det fremmede – en vingud, en ekstases gud, en vild frugtbarhedsgud. Der er en lang tradition for, at den nye Bakkhos-Dionysos blev mødt med modstand af græske statsledere. At han følte fremmed, at man tog afstand til vildskaben. Samtidig er det værd at lægge mærke til, hvordan templer og fester for guden vedvarende betegnes med Dionysos-navnet, mens en vældig række ord for at blive begejstret, sværme, rase, være drucken og besat af guddommen er dannet ud fra navnet Bakkhos. Dionysos-dyrkerne bliver bakkhanter og bakkhantinder. Og når først bakkhantinderne er blevet ude af sig selv, i ekstase, er fyldt af entusiasme, dvs. blevet ét med guden, grebet af vanvid, mani, så raser de som mænaderne i gudens følge.

Netop gudens følge er tegn på en nyindvandret, men gammel gud. Zeus og Poseidon havde intet følge, men afkom. Det samme gælder de andre mandlige guder undtagen til en vis grad Apollon, som også til en vis grad er parallelgud til Dionysos ved sin musikalske virksomhed og spådomskraften. Men Dionysos' følge er naturånder og blandingsskabninger, som forener det dyriske og det guddommelige og det menneskelige. Dionysos bevæger sig ingen steder uden sit følge. Man må acceptere følget, hvis man vil acceptere ham.

Hvem er så Dionysos' følge? Ikke mænd alene, og ikke kvinder alene, men kvinder og alle slags hankønsvæsener. Kvinderne, som hylder ham, mænaderne, er fra begyndelsen de selvsamme nymfer, han havde som plejemødre på bjerget Nysa. Og hankønsvæsenerne er de, der halvt er

mennesker, halvt dyr: Satyrerne, de mest menneskeagtige, blot med små bukkehorn i panden, spidse ører og tykke læber, eventuelt lodne over hele kroppen, med en hale, der efterhånden klart er en hestehale, og med strittende lem. Frække og hæmningsløse. Næsten ikke til at skelne fra dem er silenerne (se noten s. 13), hvoriblandt Dionysos' lærer, hvad vinglæden angår, den store tykke fader Silen. Følget kan senere vokse med kentaurene, som er så velkendte fra mange gude- og heltesagn, de farlige hestemænd; de rider også med her, efterhånden. Vilde, kampglade, liderlige. Lidt yngre er muligvis Pan'erne – med bukkehorn som satyrerne, men ydermere med bukkebøen og måske nærmere naturens hemmeligheder. Alle følger de Dionysos, fordi de har oplevet ekstasen med ham og vil udbrede den – gennem vinen, som Dionysos lærer menneskene at dyrke og drikke, og gennem den fælles, uhæmmede tumlen.

Men da Dionysos-Bakkhos dukker op med sit følge, er de olympiske guder veletablerede. Grækerne har to rolige, i sig selv hvilende verdener: En utilgængelig ophøjet, som er de olympiske guders. Og en, hvor man kun alt for let havner, dødsriget, skyggeriget – ligeledes under en guds ledelse. Menneskets verden her på jorden er urolig, fordi mennesket kan finde på at sætte sig op mod guderne, men denne uro er uønsket, den medfører uvægerlig straf. Så kommer ind i denne menneskeverden en gud, der bringer uro, og som med hele sit følge ønsker en form for uro. Ja, på sin vis er det vel værre endnu, for dyrker man ham rigtigt, så glemmer man måske – opfyldt af Dionysos, i ekstasen – de andre guder.

Men overalt i Grækenland var der før-olympiske guddomme, som aldrig blev glemt.

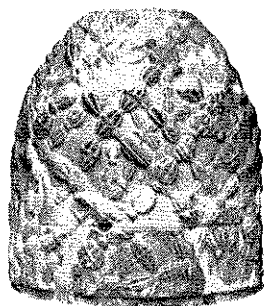
Kult

Det klareste tegn på Dionysos' sejrige genkomst har vi ikke i Athen, men i Delfi.

Heroppe i bjergene, et par hundrede kilometers rejse vest for Athen, havde man som så mange steder i Middelhavsområdet haft en slangekult. I en fjern fortid har den været en stammes hellige dyr, dens totem. Moder gudinden, Moder Jord, har sejret over slangen, men beholdt den hos sig, ligesom Moder gudinden andre steder bliver slangernes (løvernes, dyrenes) indforståede behersker. Og derpå er denne kvindelige hovedguddom gradvis vejet for en mandlig, Apollon.

Hvornår den mandlige overvinder af Python-slangen i Delfi kom til at hedde Apollon, ved vi ikke. Derimod ved vi fra arkæologerne, at det første stentempel for Apollon i Delfi, efter trætemplerne, må være opført omkring 650 f. Kr. Og fra skriftlige traditioner, som næppe er så forfærdelig meget yngre (hymner m.m.) ved vi, at Apollon gav plads i sin helligdom for Dionysos. Det var en organiseret sameksistens. Ni måneder af året var Apollons, de tre vinter måneder dyrkedes Dionysos alene. Apollon kom tilbage med foråret (solguden), hvilket bl. a. fortæller os, at her i Delfi var det ikke først og fremmest Dionysos i den lyse rolle som forårs- og vinbringer, man dyrkede. Dionysos forsvandt, mørket, døden, forsvandt for Apollon. Men de hørte sammen. Dionysos kunne ikke udryddes, altså måtte han hellere få en hæderværdig plads.

Nu blev Delfi efter Zeus-religionens sejr opfattet som verdens navle i bogstaveligste forstand, forbindelsespunktet mellem gudernes himmelske evighed og jorden og dødsriget. Kommunikationspunktet, navlen, var det sted, hvorigennem man kunne få alt at vide. Delfi blev hovedspådomsstedet for hele den græsk-lilleasiatiske-italiske verden. Gennem præstindens mund steg svarene fra den



8. Verdens navle, omphalos. Skulpturarbejde i marmor, Delfi. 5. årh. f. Kr. (?) Dekorationen forestiller udbånd, der er lagt om navlen. Navlen stod ved den trefod, hvor orakelpræstinden, Pythia, indåndede de dampe, der steg op af jorden, og kom i trance. Se også fig. 9.



9. Apollon i Delfi. Til venstre en trefod, og lige foran den, på jorden, omphalos – verdens navle. Vasebillede, rødfigur, fra stor blandingsskumme (volutkrater), ca. 440–430. (Museo Nazionale Archeologico, Ferrara).

anden verden op af dybet, mens hun holdt på stennavlen (se fig. 8 og 9). Helligdommen var Apollons, men bevaret i den var elementer fra en langt ældre kult.

Dionysos (og Apollon) som spådomsgud og Dionysos som vinens bringer. Det er sammenhørende funktioner med et fællestræk i ekstasen. Vanskeligere at forstå er måske forbindelsen til døden. At guden på en gang kan være mørket, som skal slås ihjel, og spiringen, som skal fremkaldes. At guden skal dø og fødes. Med tiden udbygges dette specielle træk igen, med Dionysosbarnet og genfødslen. Man må stadig gøre sig klart, at guden aldrig har været een og den samme alle vegne til alle tider. Til myternes variationsrigdom svarer en overdådighed af forskellige kultforbindelser, samfundsforbindelser og levevilkårsforbindelser. Guden har skiftet karakter efter lokale forhold og skiftende tænke-måde. Men en gang imellem slår der et primært behov fra en svunden tid igennem det kultbillede, man foreløbig var endt ved.

Ser man på gudens funktioner – det man skulle bruge ham til – bliver den mest iøjnefaldende: sikringen af frugtbarhed.

For det spirende korn, de dyrkede marker, havde man allerede en frugtbarhedsgudinde i Attika: Demeter, og en mysteriekult forbundet med denne modergudinde og hendes datter Kore-Persefone, som må opholde sig i dødsriget (under jorden) så og så mange måneder om året. Dionysos får træer, bærfrugt, vinmarker som sit område, men slægtskab med Demeter (modergudinden) genetableres senere gennem en myte om ægteskabelig forbindelse mellem Dionysos og Kore-Persefone, der i forvejen var bundet ægteskabeligt til dødsrigets konge. Ligesom kornspiringens kvindelige fremkalder, Persefone, må fremkalderen af vinstokkens nye skud, Dionysos, opholde sig i jorden, i dødsriget en stor del af året. Men jorden og døden, eller som det senere blev udnyttet på en anden måde: den skjulte viden om livets fortsættelsesmulighed trods døden, havde Dionysos også forbindelse med i Delfi. Der i Apollons helligdom viste man hans grav som værende under jorden, under den magiske navlesten. Her kunne hans viden udnyttes på en anden måde.

Frem og tilbage går trådene mellem de guder, som mennesket digter om. Funktionerne for de overlevende guder er og bliver de samme: Sikringen af livets fortsættelse, årlig frembringelsen af mennesker og af maden til mennesker (dyr, korn eller andet). Hemmeligheden er hos guden, derfor er det også hos guden, man må søge viden om fremtiden. Gudens kraft må kaldes frem og bringes over i mennesket.

Den sengræske Dionysos-Bakkhos er en meget tillempet udgave af en frugtbarhedsgud, som sandsynligvis har sin oprindelse i Lilleasien, helt tilbage i en fjern tid hvor han hverken har heddet Dionysos eller Bakkhos.

Udgangspunktet for denne gude-idé er det mysterium, som det primitive menneske iagttager: Fødselen. Kvinden føder. Nye væsener kommer ud af hende. Men der er lange perioder, hvor der kun kommer blod ud af hende. En gang for hvert måneskift.

Ingen mand føder. Men kvinde og mand er sammen. Kvindens redskab er manden. Den store moder bruger manden, føder ham og benytter sig af ham. Alt er kvinde og mand. Langsomt bliver redskabet klar over sin egen nødvendighed. Fører man kvien i nærheden af tyren, springer tyren på kvien. Manden bliver klar over sin funktion eller rettere over sit lems nødvendighed.

Menneskene og dyrene er afhængige af en kraft. Kvinden og kvien må mødes med manden og tyren. Jorden, som er endnu mere gådefuld end kvinden, må fyldes med kraften via kvinde og mand. Sæd og blod må i jorden for at gøre den frugtbar.

Men først skal kraften bringes til stede. Guden skal påkaldes. Den største del af året hviler han. Og hvem ved, om han nogensinde kommer igen. Han må kaldes frem – som regnen i den soltørrede verden. Råb og dans, lyd, rytme, bevægelser skal der til. Måske er guden vrangvillig, og man må formilde ham med ofre, give ham noget tilbage af det, der er hans eget. Mennesker og dyr bliver slagtet, man spiser og drikker guden for at få ham i sig. Blod skal der til, død for at få liv.

Det er ikke nok: Guden må være overalt. Mysteriet er det øjeblik, hvor man ikke mere er sig selv, hvor alt må vige

for guden og viger. Ekstasen, som arbejder sig op til orgasme.

At blive ude af sig selv og samtidig blive et med guden, det er det tillokkende og skræmmende og nødvendige. Nødvendigt for jorden, for sikringen af livets fortsættelse.

Det er rester af denne kult, vi finder vidnesbyrd om både i den græske Dionysos-Bakkhos og hos beslægtede guder hos andre folkeslag, – Frygliens Sabazios, som blev dyrket videre af thrakerne, Lydiens Bassareus og den kretiske Zagreus – guder, hvor ekstasen indgår i kulten, og hvor liv-og-død mysteriet med tiden kan blive drejet til at give de troende vished om uddødelighed.

Ekstasen må fra begyndelsen have været en nødvendighed. Da Dionysos-Bakkhos dyrkelsen for alvor kommer igen i Athen, er ekstasen stadig en nødvendighed, men vil af mange kunne føles som fremmed. Den ekstatiske dyrkelse er en identifikationsproces, og man identificerer sig normalt ikke med Olympens guder. Dionysos er derimod en gud, man skal identificere sig med – give slip på sit intellekt, give sig noget ukendt eller uoverskueligt i vold.

Menneskenes refleksioner over dette forhold afspejles i digtningen: I myterne med deres betegnelser for guden ud fra den rolle og adfærd, man nu tillægger ham. I myterne og senere i tragedierne med den konfrontation, der foregår mellem en gud af den og den bestemte karakter og mennesker af forskellig karakter.

Græsk digtning vrirler med betegnelser for Dionysos. Han er forbundet med plantenavne – vedbend, narthex, fyr, eg, vin. Han er identificeret med dyr – tyren, bukken, men også løve, panter, slange. Han er sin egen falliske fortid og sin egen totem-fortid, og han er det, han er blevet i

forskellige religioner undervejs: spådomsgud, krigergud, digtfremkalderen. Få århundreder efter Peisistratos vil der være skrevet så meget om ham, at han kun sjældent opleves som en eksisterende indre virkelighed. Den ekstatiske besættelse bliver diskuterbar, omend hyldet i bordtaler. Vinbægeret får en og anden til at glemme fallos. Kvinden som vild mænade bliver til en blot traditionel dekoration på en vase. Men så længe dyrkelsen af Dionysos føltes som en nødvendighed, vidste man også, at ekstasen, den ekstatiske beruselse er nødvendig for kontakten med guden.

Ekstase er en tilstand, som mennesket kan hensætte sig selv i. Det kan bruge sin krop, i heftige bevægelser, og det kan bruge sin stemme. Det kan bruge andre mennesker, som det udfolder sig over for eller lader sig bearbejde af, og det kan bruge ydre midler, inklusive pisk, vold eller hallucinogener. Blade, som man kan tygge (vedbend-blade). Vinen, som drikkes. Blodet fra et legeme, man lige har sønderrevet.

Menneskets ydre hjælpemidler til identifikation med guden bliver synonyme for ham. Man tygger, man spiser, man svælger, man sønderriver. Ekstasens produkt er guden, men under fremkaldelsen af guden opstår der biprodukter som f. eks. gudehyldesten i digtningens form, ordet anvendt så det ryster den, der frembringer det. Gudens kraft – og det er stadig denne kraft, man vil have fat i – viser sig at være skabende på områder, som man næppe fra den tidligste begyndelse har dyrket bevidst. Den **mana** (dvs. den kraft, den egenskab, den formåen), som man får gennem den orgiastiske ekstase, viser sig at rumme overraskelser. Guden er endnu større, end man regnede med, og denne gud-bekræftende overraskelse styrker naturligvis også dyrkelsen af guden. Han får flere og ivrigere tilhængere.

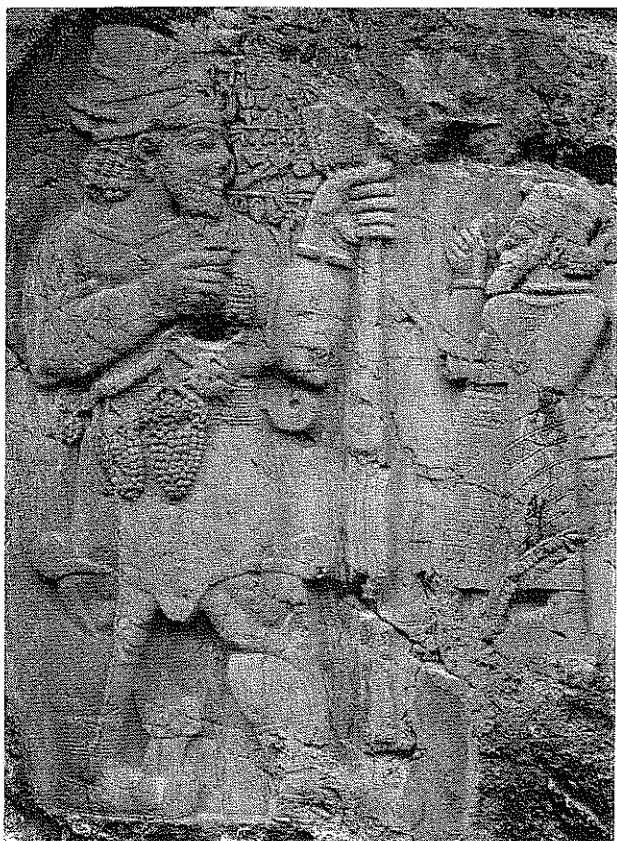
Dionysos-kulten, som engang var en stammes fælles nødvendighed, kan på et andet tidspunkt blive et pludseligt masse-sammenkædende, stærkt emotionelt fællesfænomen. Derved kan den igen blive politisk ønskelig eller uønsket, alt efter samfundsledningens behovskøn og personlige opfattelse. Den kan bruges. Eller den må modarbejdes som farlig.

Gudens billede

På en klippevæg ved landsbyen Ivrliz i Tyrkiet, ikke ret langt fra en af Kappadokiens ældste byer Herakleia (nu Eregli), mere end 600 km inde i landet, øst for Milet, ser man en konge bringe sin hyldest til en gud (fig. 10).

Guden, som hedder Tarhun, har en tiara på med horn. Det er et af de ældgamle frugtbarhedstegn, tyrehornet. I sin venstre hånd holder guden et knippe kornaks. I den højre er der en vinranke med blade og store, tunge drueklaser. Han er en frugtbarhedens gud. Og han er en moden mand med kraftigt hår og hageskæg. Det er et klipperelief fra ca. 750–725 f. Kr. med mange træk, som man kender fra andre neo-hittitiske værker fra århundredet efter Homer.

Træfiguren af Dionysos fra Eleutherai skal have været en siddende gud, en moden mand med kraftigt hår og skæg. Figuren er borte, ligesom dens efterfølger i guld og elfenben. Pausanias, den græske rejsebogsforfatter fra det 2. århundrede efter Kr., fortæller endnu i sin beskrivelse af Athen om dem begge to, hvordan de er placeret i henholdsvis det gamle og det ny tempel neden for teatret. Han fortæller også om, hvordan man i kvarteret vest-nordvest for Akropolis kan se et skulptur-arbejde, der forestiller Pegasos fra Eleutherai, manden som ifølge ham indførte Bakkhos-kulten i Athen.

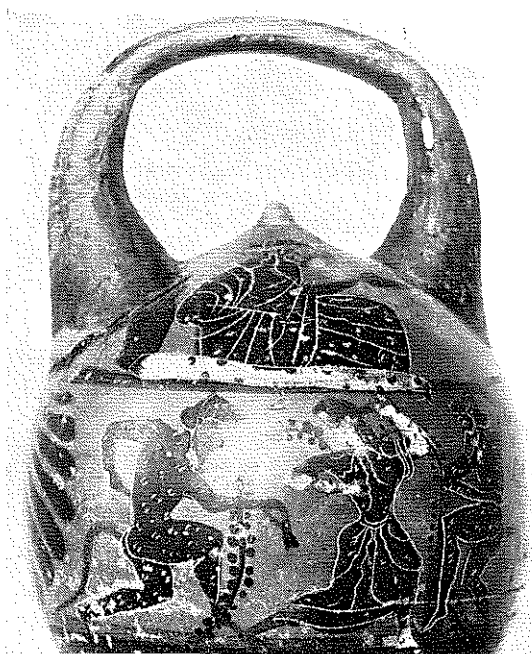


10. Lille-asiatisk mandlig frugtbarhedsgud. Klipperelief ved Ivrliz, Tyrkiet. Neo-hittitisk, ca. 730 f. Kr. (Akurgal: Ancient Civilizations and Ruins of Turkey).

12. Dionysos stående mellem silener. Amfura, sort figur, Attika, ca. 550-530 f. Kr. Dionysos har ranken i højre hånd, drikkekar i venstre. Han er anbragt i en meget statuer holdning, en ilge krop, understreget af klædningens lige linjer. Den symmetriske billedkomposition svarer til samme malers kendteste motiver: firspand af heste. Sml. iøvrigt hovedholdningen med mandshovedet fig. 17. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



Dionysos fra Eleutherai sad ned. Vi ved ikke, om det var med fremstrakte arme, og om han i så fald havde noget i dem. De tidligste sikre billeder, vi har af guden Dionysos og hans følgesvende, satyrerne²⁾ er fra Peisistratos' egen tid, fra 570-550 f. Kr., og de er ikke begrænset til Attika, men forekommer også i Sparta, Korinth og andre steder. Det er billeder på keramik, på drikkekander, drikkeskåle, vinbeholdere. Guden kan sidde ned (se fig. 5 og 11), og han kan stå op (fig. 12), være i behersket bevægelse. Vædbend og vinranker afslører ham, de hænger i hans nærhed, han kan have vinløv om håret. I den ene hånd har han et drikkekar (af skiftende form), i den anden eventuelt en vinranke eller en stav. Blikket er som regel rettet ligeud eller lidt nedad. Han kan godt være konfronteret med en anden person, en anden gud eller en fra sit følge (fig. 13), den anden kan være i stærk bevægelse, den anden kan danse, men Dionysos danser meget sjældent –



11. Dionysos roligt siddende, mens en mænade danser mellem to silener. Silenen til venstre har kastagnetter. Vinhævert, sortfigur, Attika, antagelig før 500 f. Kr. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

undtagen på senere billeder. Han er også konsekvent påklædt, i en lang fodsidd kjortel ligesom recitatorer (kitharoder) eller præster. Hans lem er usynligt – det stritter og svinger til gengæld på satyrer og silener i hans følge, og kvinderne fægter med thyrsosstaven.

Senere, et par århundreder senere bliver han også fremstillet som en ung mand – efeb, atlet eller måske endda ganske lidt feminin, lige tiltrækkende for kvinder og mænd. Et ikke for stort køn titter frem i randen af klædet, der lige er lagt over lårene på den romerske kejsertids dekorativt siddende yngling (se fig. 14).

De græske vasebilleder af Dionysos dukker op, efter at den geometriske dekoration på det rødbrune ler allerede et godt stykke tid havde været afløst af mere naturalistiske figurmalerier, væsentlig i sort. Omsvinget i stil og malemåde begynder omkring år 700 f. Kr. De geometriske mønstre over hele keramikfladen og den stive, mønstreagtige anbringelse af stærkt forenklede dyre- og menneskeskikkelser viger for en mere og mere »nøjagtig« gengivelse. Og hvad skikkelserne foretager sig, bliver den dominerende begivenhed.

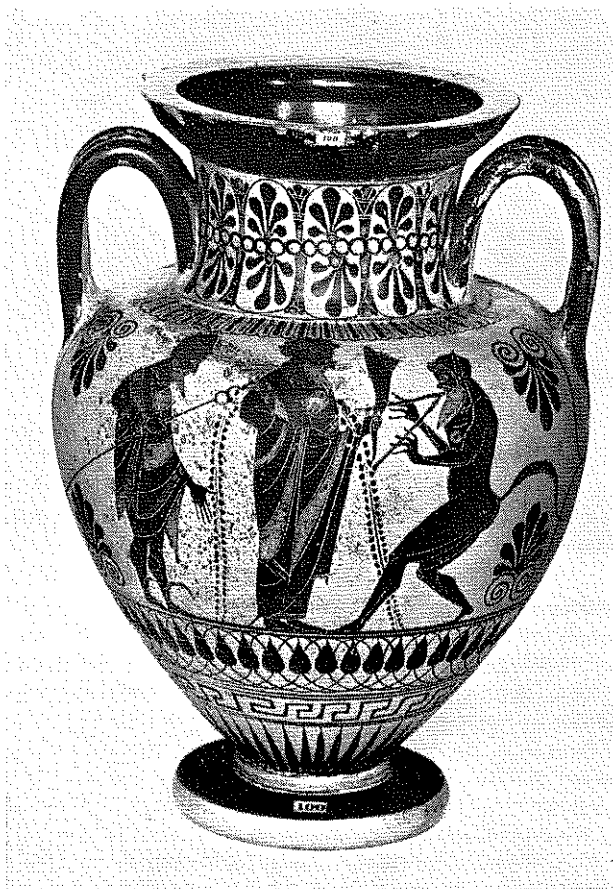
²⁾ Jeg er meget lidt tilbøjelig til at gå ind for en sontring mellem satyrer og silener, uanset de variationer der forekommer i den billedmæssige gengivelse. Skaberne af vasebillederne har haft deres naturlige fantasi og stedlige tradition, ligesom mytedigterne har haft deres.

(Forskere af forskellige skoler har skiftevis prøvet på at opretholde sontringen og ophæve den, hvad der stadig kan sætte sit præg på bl. a. museums kataloger).

»Dyremenneskene« satyrerne, også defineret som fader Silens sønner (og dermed Silener), er for mig en regionalt bestemt variation over forbindelsen mellem et betydningsfuldt dyr i menneskets omgivelser og mennesket selv. Betydningsfuldt ved sin kraft og ved muligheden for at udnytte denne (i avl, til frembringelse af mere føde osv.). Vi står igen ved en identifikationsproces fra ældre kult, videreført i dyredanseren og udbygget i de mundtlige myter, der overalt med et vist sprogligt slør videregiver forestillingen om den kraft, den formåen, som er forbundet med dyret og som mennesket kan tilegne sig.

Det er uvisst, hvor tit og i hvilken grad den nødvendige identifikationsproces har rummet en seksualakt. Men blandingsvæsenene, som den mere litterære myte senere nøje vil kende faderen og moderen til, har en forbløffende virkeligheds karakter i menneskenes forestillingsverden – som selvstændige skabninger, man igen kan identificere sig med. Identifikationsmuligheden og kommunikationsmuligheden forbliver særpræget ved Dionysos-dyrkelsen, både i menneskenes forhold til guden og i menneskenes forhold til gudens følge, her nu specifikt satyrerne. Man har villet noget, man ikke havde. Man har foretaget den akt, som man mente var nødvendig for at opnå det vilde, og der er opstået et nyt væsen, som har eksistens på grund af akten.

Den billedmæssige gengivelse af de »dyremennesker« eller »gude-dyr-mennesker«, der går under navnene kentaurer, satyrer og silener, spænder tilsyneladende lige fra en slags tobenet fallos (sml. den senere priapos) i gående analcoitus med en mand, eller en oprejst mandskrop med fastgjort hestebagkrop, til den firbenede hest med mandsoverkrop og mandshoved og til det tobenede menneske med enkelte dyretræk.



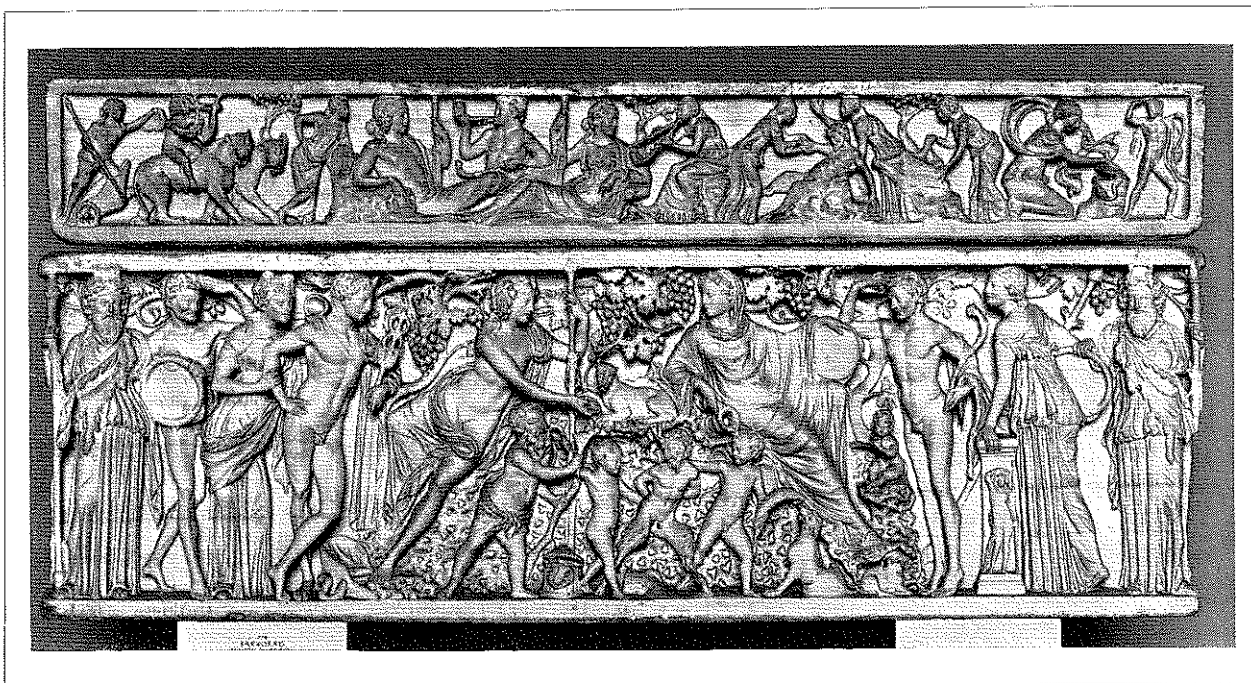
13. Dionysos stående mellem guden Hermes tv. og en silen. Amfora, sortfigur, Attika, kort før 500 f. Kr. Dionysos har ranken i højre hånd, drikkekarret i venstre. Silenen spiller på aulos med to rør, der ikke er samlet i ét mundstykke. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

To centre konkurrerede om markedet: Korinth og Athen. Keramik var jo en brugsvare, ikke bare til husholdningen, men nødvendig for landbrugserhvervet. Olivenolie og vin eksporteredes i stigende grad fra Attika, emballagefabrikationen voksede samtidig. Lerbeholdere, krukke og kander blev efterspurgt. Hvad man sendte ud, kom ikke tilbage, tværtimod fremkaldte decorationen en ekstra efterspørgsel fra andre lande. Det ældre handelscenter Korinth og det voksende center Athen var begge leveringsdygtige. Men den næste æstetiske fornyelse synes at være sket i Athen, og dermed blev Attika nr. 1 på keramik-markedet.

Både brændingskvaliteten og decorationsteknikken forbedredes, og der kommer større variation i formerne for beholdere og drikkekar. Der er ikke den form, som ikke kan dekoreres. Billedet bøjer sig om formen, formen lader billedet stå frem. En overgang, f. eks. som bittesmå friser af klart tegnede menneskeskikkelser i flere farver, i bevægelse på en ensfarvet, hvid eller helt lys strimmel (se fig. 15). Men den eklatante nyskabelse er den, der kommer omkring 530 f. Kr. Det er den sortglaserede keramik med rødbrune figurer. Skikkelserne er ridset i det ufarvede ler, konturer tegnet op, leret benyttet som en tegneflade. Brændingen giver det nøgne ler mellem stregerne en kropsfarve, som kan stå der næsten uforanderlig til vor tid.

Billedmotiverne i den nye attiske keramik er langt mere omfattende end i den gamle. Keramikken med geometrisk decoration, først og fremmest gravkeramik, havde nok haft fremstillinger af vognoptog og krigere og sørgende kvinder, stift forenklede scener fra Iliaden og Odysseen, fra de homeriske guders og heltes myteverden. Men der var scener, man ikke fandt. Og der er guder – heriblandt Dionysos – man ikke finder.

Keramik med billeder fra de store årlige begivenheder i Athen (som Panathenæer-festen) blev præmier, erindrings-



14. Forside af marmorsarkofag fra Via Appia, Rom, 2. årh. e. Kr. I romertiden dominerer fremstillingerne af Dionysos som ung. Her sidder han til venstre i midten og kigger på sin brud, Ariadne. Det vilde følge er reduceret til pæne, lidt benovede gæster, som kigger med bag Hermes, og til nuttet uskyldige børn. Selv fader Silen er degraderet til ukendelighed. Men druerne, vilddyrerne, slangerne er bevarede sammen med det meget beherskede udvalg af mytiske scener foroven. Thyrsos-staven er også med. Den gamle gud står selv i hvert hjørne og holder vemodigt sammen på det hele. (Ny Carlsberg Glyptotek, København).

15. Kvinde- og mandsdans mellem bladranker. Drikkeskål (kylix) på høj fod, flerfarvet på lys grund. Attika, antagelig før 550 f. Kr.

Mændene er nøgne. De er hverken udstoppede eller forsynet med satyrtræk. Kvinderne, som er påklædt, anlages af nogle at være unge mænd. Det danske Nationalmuseum har en nøjagtig tilsvarende båndskål, hvor frisen af dansende er tæt. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



gaver, turistsouvenirs, yndede og stadig jo også nødvendige genstande. Ved den ældste af de årlige fester for Dionysos, Anthesteria i februar, fik de tre dage ligefrem navn efter størrelsen på den vinbeholder (krukker, kander og potter), som blev taget mest i brug den pågældende dag. Andendagens kander, der var et vigtigt led i væddedrikningen, er bevaret i et stort antal (se fig. 16). Det samme gælder den lille udgave af dem, som børnene fik. Når børnene var tre år, gik de så at sige fra mælkealderen (amning) til vinalderen. Det fejredes på andendagen i Anthesteria, børnene fik krans og kander. Deres rolle i festforløbet er afbildet på nogle af disse små kander (legescener m.v.). Og på de store kander ser man voksenscener. Satyrer fra Dionysos' følge kan udmærket optræde som legeonkler på børnekanderne, men alvorlige kulthandlinger hører i hvert fald i den første tid kun til på de voksnes. Alle fremstillingerne af de mest betydningsfulde ritualer findes på større stykker keramik, de store krukker fra førstedagen og blandingskummerne.

Den nye keramik giver både myter og kulthandlinger, sportskampe, koncertbilleder, dansescener og dagligliv.

På den ene side kan man således næsten datere Dionysos' voksende betydning i Athen ud fra hans forekomst på keramikken. På den anden side kan man sammenligne vasebillederne med de skriftlige vidnesbyrd, som kun undertagelsesvis (indhuggede tekster) kan være helt autentiske, »fra tiden«.

Sammenfaldet i tid mellem vasemaleriets udvikling og skuespillets, kunstdramaets opståen i sidste halvdel af det 6. årh. f. Kr., er usædvanlig heldigt. Vi har en chance for direkte at se scener fra Dionysos-dyrkelsen. Men man må naturligvis også være opmærksom på fejlkilderne: At der kan være begivenheder, malerne ikke har villet, kunnet, eller blot tænkt på at gengive. At vigtige begivenheder har været gengivet, men at gengivelserne er forsvundet. Og at enhver, der prøver at tyde det foreliggende billedmateriale, kan tolke det forkert.

Allerede billedet af guden selv giver anledning til overvejelser: Er det en gengivelse af den traditionelle, almene forestilling om guden på det daværende tidspunkt, eller er det en tilnærmelsesvis rigtig gengivelse af den skikkelse, guden blev vist i på et bestemt tidspunkt, ved en bestemt fest, hvor et menneske (f. eks. Arkonten Basileus) kunne

tænkes at fremtræde maskeret som guden? (fig. 17). Det vil dog næppe være rimeligt at forestille sig, at noget billede med træk fra en religiøst anvendt myte skulle stride mod den gængse anvendelse (fortolkning) af myten på det pågældende tidspunkt. Og det har været forbundet med livsfare for kunstneren at gengive en kulthandling forkert.

De træk, man generelt kan udlede af vasemalerierne med Dionysos-scener fra det 6. og det 5. årh. f. Kr. bliver:

1. at skellet mellem guden og hans følge og hans dyrkere altid er markeret. Han er ophøjet. Han kan sagtens være med i en konfrontation med andre guder eller med mennesker, han er den, den bringer sig selv og dermed vinen og ekstasen, men han er ikke handlingsindgribende, endsige kopulerende.



16. Satyr som har løftet en hermene op. Choe (kande), rødfigur, Athen, 5. årh. f. Kr. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



17. Mandshoved fra Cypern, 6. årh. f. Kr.
Et meget stort antal attiske vasebilleder viser os Dionysos, som han blev opfattet i perioden 550-500 f. Kr. Fremstillinger af guden i skulptur fra samme tid er gået tabt eller kan ikke bestemmes med sikkerhed.
Hvis vi skal forestille os Dionysos som stensulptur, kan vi næppe komme meget nærmere end dette store mandshoved, der er fundet på Cypern. Læg først og fremmest mærke til ranken om håret, men også til skægformen, til det lidt fremadbøjede hoved, til smilets karakter, og sammenlign med vasebillederne.
(Ny Carlsberg Glyptotek, København).

2. at hans følge kan foretage sig hvadsomhelst, inklusive samleje. De mandlige kan jage, drille og bortføre kvinderne. De kvindelige kan reagere på jagten eller selv allerede befinde sig i en ophidset tilstand, hvor dansen går omkring pælen, og et dyr bliver sønderrevet.

Mere specielt kan man så prøve at sondre mellem scener fra de forskellige Dionysos-fester. Man kan påpege, at et billede af Dionysos' indtog pr. skib (se fig. 5) kun kan høre til den ældste af festerne i Athen, Anthesteria i februar. At fremstillinger af det hellige bryllup – Dionysos konfronteret med en kronet kvinde, konge-arkontens hustru – også må være fra Anthesteria-festen. At en offer-scene, hvor en kvinde henter vin fra krukker på et alterbord, mens andre kvinder danser foran det samme gudebillede i primitiv form, en træpæl med maske og klædningsstykker på (fig. 18 og 19), for så vidt kunne være fra flere forskellige fester. Men på grund af vinofferets overvægt og den rent kvindelige medvirken mener nogle, den er fra Lenaia. Og at de to meget berømte fremstillinger af en fallos-stang, der bæres i procession, sandsynligvis har relation til de landlige Dionysier (fig. 20).

Ingen vasebilleder bortset fra dem der viser tragediescener med kor eller skuespillere i aktion, kan med bare nogenlunde sikkerhed siges at have direkte forbindelse med De store Dionysier – festen som blev indført i Peisistratos-tiden.

Og dog. Der er naturligvis en indre sammenhæng mellem alle disse vasebilleder af Dionysos og hans følge, hans præstinder eller blot deltagere i kulthandlinger.

Fallos

Gudebilledet på fig. 18 er en træpæl med maske. Det ældste gudebillede i Theben skal have været en søjle (træstamme?) med vedbend om. »Majstangen«, som hyldesangerne står omkring på fig. 33 er et af de ældgamle fallos-symboler, som træffes i de forskellige kulturer på de forskellige tider rundt om i verden.

Det er et helt sædvanligt træk, at en mandlig frugtbarheds-gud dyrkes for sit lem, og at lemmet er blevet dyrket alene. Men samtidig er det nok værd at understrege, i hvor høj grad fallos-kulten i Grækenland blev praktiseret af kvinder.

Den homeriske gudinde for ægteskabet var Hera. Hun var den gifte kvindes beskytterinde, en skinsyg ægtemage som også engang havde haft sit hellige bryllup, men nu som regel virker ret kedsommelig i den homeriske udgave – en egoistisk mands noget nedsættende hustrubillede.

Der var ingen store fester for Hera i Athen, hvor dele af hendes funktion fra gammel tid var knyttet til en anden gudinde, Athene. Dyrkelsen af Hera var stærkere andre steder, hvor hun var mere direkte forbundet med sin egen før-homeriske fortid som modergudinde, en frugtbarhedens gudinde. Således i Argos, hvor det ældste gudebillede for Hera skal have været en høj træpæl, der blev smykket af kvinderne med bånd, og hvor kvinderne dansede for hende og gik i procession med grene i hånden.

Gudinder, man dyrkede betydeligt mere i Athen og i hele Attika, var Athene, Demeter og Artemis. Athenes fortid var den samme som Heras, og hun blev dyrket som den meget vidende medsøster, omgivet af kvinder med en speciel lille skare purunge piger, der gennemgik hellige forberedelses-ceremonier til det kommende. Andre små piger, de mystiske »bjørnepiger«, gik i lære hos frugtbarhedsgudinden Artemis i Brauron. Men den af disse tre frugtbarhedsgudinder, der klarest beholdt sine funktioner, var Demeter. Hun var afgørende for kornavlens som Dionysos for vinavlens. Hun havde også sine præstinder, som vogtede over avlingens mysterier, og helt nødvendig for sikringen af en god avl var fallos.

En af årets tre vigtigste fester for Demeter er Haloa, som fandt sted i samme vintermåned som Dionysos-festen Lenaia. På dette tidspunkt, i december-januar, kom vintersædens spirer op af jorden. Dengang man pløjede og såede, om efteråret, havde man haft fester, hvor gifte kvinder kom med offerkager i form af slanger og fallos, lagde dem i jorden eller kastede dem, samlede resterne af dem ind igen og lagde dem på alteret. Ved Haloa blev der også bagt fallos-kager, men der blev først og fremmest lavet fallos af ler. Kvinderne – for alle disse fester var forbeholdt damer, som ikke var jomfruer – plantede sådan en ler-fallos eller flere i jorden ved siden af de små spirer. Spirene skulle sikres og vokse. Og kvinderne puslede om fallos, strøede et offer på det erigerede lem (fig. 21).

Ved såtids-festen, Thesmophoria, dansede kvinderne. Mænd havde ikke adgang. Det havde de heller ikke til Haloa, hvor meget tyder på, at det gik livligt til. Udover fallos som kage og af ler til plantningen har der været en fallos, kvinder kunne hænge på sig som smykke. Præstinderne formodes efter de bevarede tekster at have opfordret de deltagende kvinder til seksuelle akter. Karakteren kendes ikke nøjagtigt.

Ser vi på Dionysos-kulten i Athen, er der klart en aktiv

18. Kulthandling ved Dionysos-pæi. Vinkrukke (stamnos), rødfigur, Attika, omkring år 400 f. Kr.

På træpælen er der hængt en maske, som vi kender magen til fra andre vasebilleder, og en lang klædning. Guden er synligt til stede, omgivet af vinranker og vin. Lige foran ham på alterbordet står hans eget drikkekar (smi. f. eks. fig. 42), og der er muligvis også lagt tørre offerkager mellem de to store vinkrukker af nøjagtig samme type, som billedet er malet på.

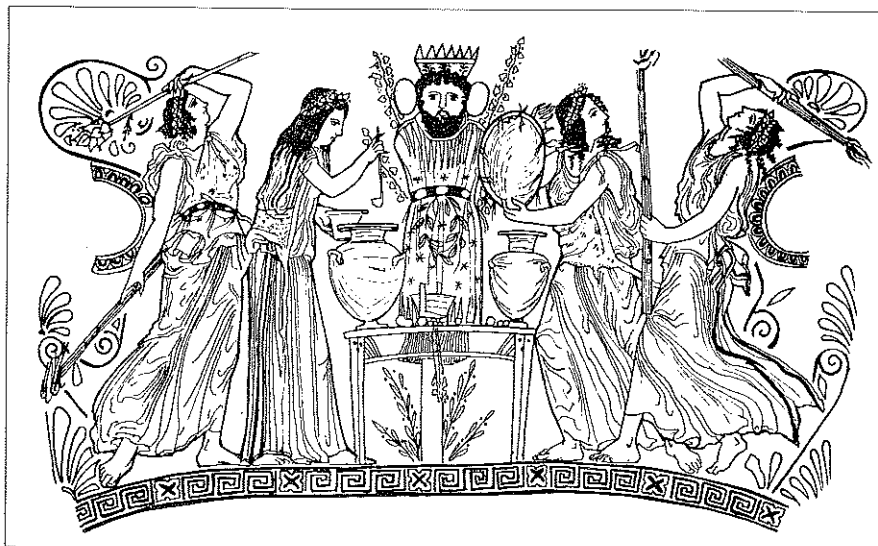
Kvinden ved vinkrukken til venstre er ved at tage vin og hælde den i en skyphos (en drikkeskål). Kvinden over for hende sørger for lyd, nemlig tamburinslag som akkompagnement til to andre kvinders dans. Motivet fortsætter i virkeligheden til højre, om på krukens bagside. Efter tamburinen og den ene dansende kommer en kvinde, der spiller på dobbelt-aulos, en danserinde med thyrsosstav i højre hånd og fakkel i venstre, igen en kvinde med tamburin og en sidste kvinde med thyrsosstav. Dansen foregår efter mørkets frembrud: Kvinderne svinger med fakler og stav på én gang under dansen. De er barfodede som de dansende på farveplanchen og som bakkhantinderne hos Euripides.

Forskerne er noget uenige om kulthandlingens placering, ved Anthesteria eller ved Lenaia.

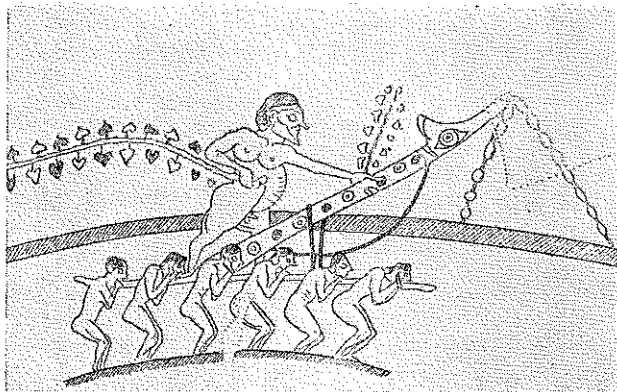


kvindelig funktion og en aktiv mandlig. Guden selv ses ikke i samleje eller forspil med nogen, men kvinderne påkalder fallos i dansen foran pælen med Dionysos-masken, en udvalgt kvinde – konge-arkontens hustru – beredes til det hellige bryllup (Anthesteria), og pludselig er de vilde satyrer løs og driver deres spil (Lenaia, De store Dionysier). Ved de landlege Dionysier bæres fallos i procession, det samme kommer til at ske åbent i Athen, og de falliske danse, de fallos-svingende aktører bliver vigtige led i kunstdramaet. Kulturn må med over i kunsten, for at kunsten kan have kraft.

Det kan næppe fra starten have været noget chok, at fallos kom til at spille en så væsentlig offentlig rolle i Athen. Det erigerede lem sås uden for hvert borgerhus på den beskyttende, kultbestemte figur, Hermen, som en satyr står med på fig. 16. Den udvidede falloskult med adgang for kvinder og mænd på samme tid (uden for processionen dog antagelig kun gifte kvinder og gifte mænd), kan ikke have krænkert noget tabu. Samfundets ve og vel er endnu i Peisistratos-tiden så afhængigt af den rette forståelse med guderne, at borgerne som helhed må have været indforståede, selv om der senere kom lidt nedladende kritik



19. Billedet ovenfor, fig. 18, gengivet i streg, sådan som malerens tegning har været i leret.



20. Fallos-tog i humoristisk fremstilling. Tegnet gengivelse af to vasebilleder.
(Ifl. Deubner: Attische Feste).

af denne renden rundt med kønsdele under skral og sang og i det hele taget folkets uforstående form for gudsdyrkelse (bl. a. fra tænkeren Heraklit omkring år 500 f. Kr.).

Nogle forskere har prøvet at definere den gamle, for længst installerede Dionysos som vinens gud, og den nye, i Peisistratos-tiden ekstra fremhævede Dionysos som en fallisk gud. Andre har været tilbøjelige til at se omvendt på det. Hvis man opfatter de to fænomener som modsætninger, er man på gale veje. Fallos- dyrkelsen – måske blot mere som en kvindernes kult – har været helt uomgængelig nødvendig ved de gamle Anthesteria-fester med det hellige bryllup. Og vinguden trives i bedre og bedre velgående efter Peisistratos-tiden.

Der er ingen fundamental modsætning mellem Dionysos og Dionysos-Bakkhos som guder: De er blot to modulationer over den samme frugtbarhedsgud, der nødvendigvis som mandlig frugtbarhedsgud (i modsætning til de ældre, kvindelige) er fallisk. Skellet i Athen mellem Dionysos og Dionysos ligger i dyrkelsesmåden, i dele af kulthandlingen. Og den forskel, der er, skyldes en tilbagevenden af ældre kulthandlingsdele, som har været holdt stærkere i hævd andre steder. I Athen var den stedligt traditions-ladete Dionysos-kult blevet gennemorganiseret, kulten var indpasset og afpasset efter den stedlige herodryrkelse (byens sagnhelt, Theseus) og samfundsformen. Den offentlige og den skjulte del var klart adskilt. Ekstasen i religiøs forstand var forbeholdt præstinder, der stadig hvert år gik op i mænadedansen – og dér var mænd udelukkede. Så kommer den nye, landligt bestyrkede import af fællesekstasen igen. Fællesekstasen, der engang var en absolut nødvendighed i enhver stamme. Fænomenet fornemmes som ur-

gammelt, vildt, barbarisk af nogle, men det sejrer for en tid – til organiseringsprocessen og indpasningen igen har forandret dele af kulthandlingen til noget roligere.

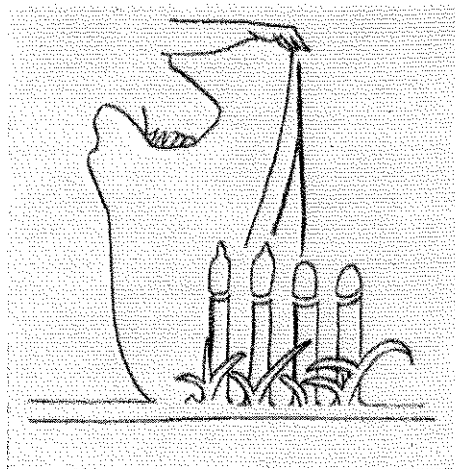
Ophidselsens elementer

Ekstasen er et højdeniveau, et stade som kan udnyttes til nye handlinger. Forud for ekstasen går ophidselsen.

Fællesekstasen og fælleshandlingerne var en nødvendighed i den primitive kult, som delvis vendte tilbage til Athen. Men det, som engang var en nødvendighed for en stammes liv og trivsel, blev også det, som man senere reagerede på: Ophidselsen. Forførelsen til glemsel af alt andet og til uoverlagt handling. For nogle blev disse træk en vederstyggelighed, for andre en tillokkelse. Mystikere, digtere, filosoffer, kult- og samfundsbestemmere skulle komme til at tage stilling til ekstasen som erkendelsesmiddel og som politisk middel i deres søgen efter sandheden (Gud, det gode) og i deres refleksioner over det samfundsnyttige.

De store diskussioner mellem oplevelses-mystikere og filosofiens systemskabere tilhører dog en senere tid. I Peisistratos' dage har det uroelement, der lå i den dionysiske ekstase, bare haft lov til at være der. Der skete tilsyneladende heller ikke nogen særlig afsmitning på de andre guders kult. En mysterie-kult som Demeters i Eleusis havde nok sit folketog, men ikke af urolig karakter; ekstasen var ikke noget udadvendt træk. I Apollon-dyrkelsen var ekstasen stadig forbeholdt den af præsterne anvendte orakelsigerske. Blandt Dionysosfesterne beholdt Anthesteria sin gamle karakter med en lukket og en offentlig del. Dionysos-præstinderne har også stadig opført deres mænadedans for sig selv, usynligt for mængdens øjne, i et lukket tempelområde – antagelig først og fremmest ved Lenaia-festen. Ophidselsesmulighederne må snarest have vist sig ved den nye fest, De store Dionysier. Det var her – og ved Lenaia – at man virkelig fik nye fællesfænomener af suggestiv karakter: En folkemængde, hvis oplevelse styres af bevidste, skiftende og konkurrerende tilrettelæggere. Ophidselsesmuligheden var der hele tiden – fra den arkont, De store Dionysier hørte ind under, og som ikke var kongepreæste-arkonten. Og fra de optrædende, som ikke var præster, men digtere, der samtidig var aktører.

Med tiden skulle festspillene blive så organiserede, at den ekstatiske kerne blev pakket mere og mere ind, fællesoplevelsen bliver bevidst rensende, den dominerende



21. Udstøring over plantede fallos'er ved kvindernes fest for Demeter, Haloa. Tegnet gengivelse af detalje fra vasebillede.
(Ifl. Deubner: Attische Feste).

nyskabelse, tragedien, får en beroligende forædlende funktion. Men fra begyndelsen har suggestionen – og suggestionen på de gamle vilkår – været det vigtigste.

Det, der skulle ske hos folkemængden var, at den blev deltagere. At den fik guden i sig.

Det var i grundtrækkene det samme, der må og skal ske i stammen, når guden – Dionysos – påkaldes.

Der er en sindstilstand, som skal ændres.

Personen skal bort fra det kendte (daglige, tilvante) og hen til det ukendte eller sjældent kendte.

Processen må have et sted- og tidmæssigt udgangspunkt. Alene stævningen, bevidstheden om alles sammenkalden til et bestemt sted og en bestemt tid, har en indvirkning på sindstilstanden.

Denne sammenkalden i stammen kan igen ske pludseligt eller roligt. Det pludselige, chokket, har en kort, hæftig virkning; den rolige fastsættelse af et tidspunkt, fulgt af lidt sendrægtighed ved handlingens igangsættelse, en henholden, lader sindet op på en anden måde. Handlingen ender med at blive krævet, bedt om, tryglet frem.

At berede sindet hos andre er en proces, som kan styres af en leder. Jo bedre lederen kender de tilstedeværendes individuelle svingningsmuligheder, des bedre kan han også udnytte den enkelte som en medhjælp i fremkaldelsen af sindstilstanden. Usikkerhed, frygt, er gode hjælpere. Løfter om dulgte ønskers opfyldelse. Et spil på hele det register af bevidsthedslag og forestillingsfikseringer, som psykiatrien endnu i det 20. århundrede langt fra er færdig med kortlægningen eller defineringen af.

Men i stammens fællesekstase må lederen ikke stå udenfor. Guden kan komme og gå, medicinmanden skal være der hele tiden, skal fungere, mærkbart og overbevisende. Han ved mere, men hvordan? Fordi han allerede har været i kontakt med guden og kan komme det uden om andre. Alle tror på medicinmandens styrke, men for at tro det vedvarende, skal de også se det vedvarende.

Den ydre forberedelse til ekstasen er vigtig. I dragt eller bemaling kan lederen vise, at han er beredt og få de andre til at berede sig. I bevægelse kan han føre de andre med sig. Ved lyd kan han underbygge sin bevægelse, bryde den, få alle til at stivne, holde dem hen, sætte dem igang igen, arbejde de andre og sig selv ind i en rytme. Der opstår koncentrationspunkter af auditiv eller visuel art (bål, ild, fakler mod mørket), mulige hypnotiseringspunkter for nogle, mulige udløsningspunkter for aktiviteter hos de samme eller hos helt andre, om lidt.

De ydre hjælpemidler er formentlig hurtig vokset i antal hos det primitive menneske. Trommen er ikke mere bare en stabil træstamme, man slår på, eller store beholdere, men træstykker og mindre beholdere, som man kan tage med i dansen. Dansen til rytmen må være ved, så længe som rytmen er der. Efter et vist punkt fører den over i en svimmelhedstilstand, som man også kan opleve blot ved at snurre rundt om sig selv eller kaste med hovedet, blive ved med det, til man falder om og skriger. (Pludselig iltmangel, biokemiske processer, temporær bevidstløshed, svingninger i hjernens aktivitet).

Alle disse og mange andre erfaringer om ophidselsens elementer og deres udnyttelse må vi forestille os har været til stede på den tid, da eksperimenterne med festspil for Dionysos begyndte.

Festens opdeling

Vor viden om forløbet af De store Dionysier er fragmentarisk og sen. En rekonstruktion på basis af de ældste skrift-

lige kilder (hovedsagelig halvandet hundrede år efter Peisistratos) ser sådan ud:

Dagen før selve festen: Mindre procession, hvor man bragte den nyimporterede gamle Dionysos-figur af træ (Dionysos fra Eleutherai) fra det lille tempel på sydskråningen af Akropolis til et tempel i nærheden af Akademiet, nordvest for Akropolis. (Stedet er endnu ikke fundet med sikkerhed).

Om aftenen den samme dag: Procession med fakler. Dionysos-figuren bringes tilbage fra Akademi-området til templet på sydskråningen.

Denne procession formodes at skulle efterligne den oprindelige indføring af figuren fra Eleutherai. Ceremonien menes senere at have omfattet hyldestsange ved et alter i Akademi-området, og har muligvis altid gjort det.

Første egentlige festdag: Stor procession til templet på sydskråningen. Vi ved ikke, hvor processjonen udgik fra. Det kan have været fra torvet, men man kan også have samledes i nærheden af templet. Processjonen var et officielt hyldesttog. Der har så at sige været pligt til deltagelse. Man har medbragt offer, slagtoffer (en tyr nævnes i hellenistisk tid), og fallos-stænger (udsendinge fra kolonibyerne kom senere rejsende og deltog med fallosstænger fra deres byer). Unge piger er gået blandt de første i toget, med tørre ofre i kurve og våde ofre i krukker. Måske har man så taget Dionysos-figuren ud af templet og bragt den til festspil-stedet, for at Dionysos kunne overvære sin hyldest. Dette er uklart, hvorimod der bevisligt på et senere tidspunkt (4. årh.) var faste offeraltre for Dionysos på spillestederne i de græske byer, så præsten synligt for alle tilskuere kunne ofre direkte i teatret (se fig. 37).

Samme dags øvrige begivenheder: Hyldestkor. Fra begyndelsen muligvis kun et kor bestående af mænd. Senere flere kor, hvoraf nogle bestående af drenge, andre af voksne mænd.

Samme dags aften: Komos, det lystige tog, den vilde sværm. Nu var tiden inde for den grove spøg, drillerier og narrerier, opfindsom skælden hinanden ud.

Vi ved ikke, hvor dette glade tog startede, eller hvor det holdt op. Man kan have poltret hele natten og over hele byen. Komos var ikke forbeholdt De store Dionysier, den vilde sværm for også rundt ved kandefesten (andendagen i Anthesteria) og ved Lenaia, den optræder ved Dionysos-festerne på landet og i byerne, både til forår og høst. Visse træk i den – den opfindsomme skælden hinanden ud – træffes også ved den rent kvindelige Demeter-fest, Thesmophoria.

Anden festdag: Oprindeligt indhold ukendt. Senere bliver det dagen, hvor de konkurrerende komedier opføres. De blev først anerkendte led i de officielle begivenheder fra ca. 486.

Tredie, fjerde og femte festdag: Det er nok tvivlsomt, om De store Dionysier har omfattet disse festdage fra begyndelsen. Fra den tid, de er kendt, var de forbeholdt opførelserne af de konkurrerende tragedier plus satyrspil.

Sjette festdag eller dagen efter festen: Formodentlig også en senere tilføjelse. Den blev dagen, hvor man meget praktisk kunne holde folkeforsamling til drøftelse af statsager i det rummelige teater. Det store antal tilskuerpladser blev ikke indrettet blot for festspillenes skyld.

Nummereringen af dagene må tages med et vist forbehold. De ældre fester i Athen synes stort set at have været 3-dages fester, ganske som et bryllup. Skulle man opstille analogier, ville det være muligt at sige:

Første dag: Udbringning og hjembringning.

Anden dag: Stor offerprocession, fulgt af hyldestkor og ud på aftenen komos, det lystige tog.

Tredie dag: Konkurrencer i dans m.v.

Det er konkurrence-delen, der udvides, ligesom ved de religiøse fester hvor sportskonkurrencerne har holdt deres indtog.

Festens ingredienser

Grundelementet også ved De store Dionysier er kulten. Vi har set, hvordan Dionysos allerede var dyrket i Athen, og hvordan en ny herskerslægt styrkede denne kult. At guden var en frugtbarhedsgud, blev knyttet specielt til vinavlen, beholdt sit falliske præg og således havde flere grunde til at virke meget tiltrækkende. Vi har også set, at det – modsat forholdet til de homeriske guder – var vigtigt og muligt at få direkte del i ham. Der er masser af guder, som borgerne i Athen hører om, frygter og tilbeder, men skellet er konsekvent: Det dødelige menneske over for den udødelige gud. Guderne kan evt. lytte til en, men man kan ikke få del i dem. At få del i guden lader sig måske overhovedet kun gøre med Dionysos. Til Apollon er der større afstand. Hans spådomme når en kun i dunkel form via de udvalgte, som i skjul et sted træder i mystisk forbindelse med det ukendte, hvor man ved mere om menneskene, end menneskene ved. Dionysos, det er derimod direkte oplevelse, orgasme, ekstase – en selv i det sjældne øjeblik. Guden er mærkbart til stede. Alt kan ske.

De fænomener, der mødes i den nye fest, er en kulttradition – reelt og ideelt set en sammensmeltning med guden i ekstase – og en udtrykstradition, en menneskelig formuleringstradition. Man formulerer guden og sig selv i en hyldest til guden.

Denne udtrykstradition er for mindst een dels vedkommende lige så gammel som kulten, nemlig i det kropslige. Kropsbevægelsen er fra starten spontan, uorganiseret, ekstatisk. Derpå bliver den delvis imitativ (i forhold til en leder, og fra generation til generation), og den får organiserede aflæggere, bevægelsesskemaer som skal gentages. Danseformer opstår. Kæde- og runddans, som er forenede. Solo-præstationer, som bringer en individualitet til stede – et dyr, regnen, guden, en ond ånd.

En anden del af udtrykstraditionen er den lydlige. Føddernes lyd under kropsbevægelsen, kroppen eller lemernes møde, åndedrættet, skriget, latteren, gråden. Rytme med andet end fødderne – håndklap, klap mod og med træ, kæppe, beholdere. Det ekstatiske er muligvis både ukontrolleret og ukontrollabelt, men det hjælpes på vej af bevidst, kontrolleret lyd. Det lydlige udtryk er ligesom kropens blevet organiseret, og det har en funktion i forhold til kroppens. Det bliver danseledsagelse. Og det spalter sig i rytmiske lydorganisationer af forskellig karakter, i vokal-områder og i instrumentområder. Lydudtrykket i rytme og instrument bliver også ordledsagelse.

Med ordet er vi ovre i det organiserede udtryk, som kroppen og lyden skal gøre vold på, for at det ikke bliver kommunikerende. Ordets funktion er at meddele. Og ordene organiseres i en længere meddelelse, i en fortælling, der rytmisk bearbejdet kan passes sammen med en kropsbevægelse og en instrumental-lyd.

Den samlede, kombinerede meddelelse kan fortælle med ord og anden lyd og krop på een gang. Skal det være en meddelelse om guden, vil det være nødvendigt, at meddelelsen kommunikerer gudens natur. Det kan meddelelsen gøre ved at vise gudens indflydelse på meddelelsen selv, eller ved at vise guden.

For at finde ud af, hvad der egentlig skete ved kunst-dramaets opståen i Athen som led i Dionysoskulten, må vi vide, hvor langt man var inden for de enkelte udtryksområder, der kom til at virke sammen.

a) danse

Både litteraturen, fra Homer og fremover, og billedkunsten (relieffer, små skulpturer, vasebilleder) fortæller om indarbejdede danseformer.

Et enkelt eksempel fra digtningen:

I Iliaden, 18. sang, v. 590 ff., finder vi en importeret kretisk runddans med både unge mænd og piger.

Endelig billedet Hephaistos med spillende farver en runddans hin livagtigen lig, som tilforn i det mægtige Knossos Daidalos ordned med kunst for den hårfagre viv Ariadne. Blomstrende gutter i hob med rige livsalige piger svang sig i kredsende dans, og holdt hinanden om hånden. Pigerne dragt var af fineste lin, men gutterne kjortler bar af prunkende stof, og glinsende fast som en olie. Dejlige kranse var pigerne pryde, men ved gutterne hofte hang der en daggert af guld, som dingled i sølverne remme. Snart med øvede fødder de hoppede, og svang sig i rundkreds, som når en pottemager, der sætter sig ned til sin gerning, tager i hjulet et tag, for at se, om det også vil løbe; snart i rækker fordelte de hoppede frem mod hinanden. Rundt om stod der en sværm og så til, de yndige danse mored dem ret; en guddommelig skjald med lyren i hænde sang til sit klingende spil, og to krumspringere blandt dem sloge med færdighed hjul, så såre sin sang han begyndte.
(Overs. Chr. Wilster)

Stedet har relation til alle de udtrykstraditioner, der samles i festspillene.

I samme sang (v. 562 ff.) er der et vinhøstbillede¹⁾, hvor det også må være både piger og unge mænd, der danser. Dansen akkompagneres af en dreng, som spiller på lyre og synger festsangen Linos til.

Og der er et billede fra en by med bryllupper og lystige gilder:

Brudene førtes af kammerset ud, ved skinnende fakler hen gennem byen de drog, højt tonede bryllupskvadet. Knæene sprang i svingende dans under fløjters og lyrsers skingrende spil og klang, mens kvinder i husenes døre stod og betragtede den livlige færd med største forundring.
(Overs. Chr. Wilster)

Et glad bryllupstog, hvor det er mændene alene, som danser.

Disse eksempler er festdanser, glade danser. Flere gange omtales dansen i modsætning til den blodige kamp. Helten gør det selv, når de mødes på slagmarken.

Krigsdanser, runddanser, for mænd alene fandtes i Sparta. Der dansede de unge mænd nøgne, til Apollons ære.

Krigsdanser, kultiske runddanser, for mænd alene, fandtes også i Athen, hvor de unge mænd dansede til Athenes ære.

Kædedanser og runddanser, med kultisk baggrund, udføres af kvinder alene, til ære for Hera i Argos og for Artemis i Brauron og andre steder.

Disse religiøse danser, først og fremmest for Apollon og for Artemis (Sol og Måne), blev kendt viden om ved de

¹⁾ Efter min egen opfattelse er Oschophoria undervurderet. Høsten har nok som regel været en glad begivenhed, tryk og festlig. Men den kan næppe have været uden stærke kultiske indslag både før, under og efter arbejdsfunktionerne. Takken til magterne har efter al sandsynlighed bl. a. givet sig udtryk i dans, og jeg er tilbøjelig til at opfatte dansen for Dionysos netop ved denne lejlighed som en af de vigtigste blandede mands- og kvindedanser, vi kan finde afbildet på korinthisk og attisk keramik fra årtierne nærmest 550 f. Kr. Guden skal måske ikke påkaldes så intenst, den vilde ekstase er ikke af samme nødvendighedsgrad som ved skiftet mellem vinter og forår, Dionysos kan roligt siddende tage imod hyldestansen (som på fig. 27), men dansen får ikke af den grund ringere betydning i udtrykstraditionen.

23. Dionysos over for to dansende mænader. Amfora, sortfigur, Athen ca. 540. Kvinderne har slynget armene om hinanden og svinger hver med en løvranke og et hjortekid. Guden står roligt med sit drikkekar, en kantharos. Sml. hans hoved med fig. 17.



kultiske, fællesgræske fester, der afholdtes regelmæssigt i bl. a. Sparta og Delfi, fra det 7. og 6. årh. f. Kr.

Komiske danse ved vi mindre om. Vasebilleder fra Korinth fortæller dog bl. a. om en tykke-mands dans med kropsmimiske solopræstationer (fig. 24). Det kan have været en besværgende demonstration af, at velnærthed er godt. Senere skriftlige kilder har et utal af navne på lokale danse med gensidige udfordringer, kamp- og parringsimitationer, efterligninger af dyr, akrobatiske kunststykker

(springe, gå på hænder osv.). Der er årstidsdanse, bonde-danse, bryllupsdanse, i kæde, i kreds, med udbrydere af kredsen eller rene solonumre. Vi kender ikke alderen på alle disse danse, men tør gå ud fra, at de fleste har en fortid langt hinsides Homer. Nogle af dem er også repræsenteret på vasebilleder.

Funktionerne i de forskellige kategorier af danse er klare nok: En fælles hyldest til en gud eller gudinde; et fælles udtryk for glæde ved fest; et fælles eller individuelt udtryk for en sindsstemning; en fælles eller individuel demonstration af kunnen; underholdning af et publikum. Og disse funktioner er måske næsten lige gamle. Tilskueren, som nyder godt af de andres præstation – og nyder den – er opstået af sig selv, uanset stammefællesskabet, på et helt umåleligt fjernt tidspunkt. Uden at være sig det bevidst bliver han et substitut for guden.

b) musik

Nøjagtigt de samme citater fra Iliaden som ovenfor fortæller os om musikken, om sang og instrumenter som den for længst naturlige baggrund for dans.

Skildringen kan igen suppleres med gengivelser fra billedkunsten (relieffer fra Lilleasien og Grækenland, attiske vasebilleder), og den må nødvendigvis suppleres (se fig. 25).

Ligesom dansen består musikfremførelsen i fællespræstationer og i enkeltpræstationer.

Koret til en guds ære optræder i Iliaden, 1. sang, v. 472 ff., hvor de græske krigere prøver at formilde Apollon med den samme hyldestsang, Pæanen, som blev skik og brug ved Apollon-festerne i Delfi.

Dagen igennem forsoned Achaiernes blomstrende gutter
guden med hellige kvad; fjernrammeren Phoibos til ære
sang de den skønne Pæan, og glad han fornam deres lovsang.
(Overs. Chr. Wilster)

Enkeltsangen som udtryk for en glad sindstilstand kender vi fra festsangen Linos ved vinhøsten (se ovenfor). Den har naturligvis haft sine modstykker i bedrøvet henseende.



22. To kvinder i rituel dans for Hera. Metope fra Hera-templet i Paestum, kort før 500 f. Kr.



På Nationalmuseet i København findes denne kylix (drikkeskål) fra det 6. årh. f. Kr. (ca. 560?), flertarvet på lys grund. Formodentlig et attisk arbejde.

Skålen er specielt interessant ved at vise Dionysos dansende. Men lad os først se på guden i hans mere almindelige skikkelse (billedet foroven).

På den ene side af skålen står guden til højre med sit drikkehorn i venstre hånd, uden synlig stav eller vinranke, men dog med en bladkrans om håret. Han er påklædt (sml. fig. 12) og barfodet.

Over for ham står den centrale figur, en satyr som spiller på dobbelt-aulos. Bag satyren en påklædt kvindeskikkelse. Hvem er hun? Hun har ingen kendetegn, der viser hende som nogen bestemt gudinde. Hun har heller ingen dronningekrone, sådan som arkontens hustru kan have på senere vasebilleder. Hun kan tænkes at være Dionysos' »brud«, som guden bejlende nærmer sig.

Bag Dionysos følger en let påklædt dansende

kvinde (eller ung mand) og en dansende satyr. Bag den statelige »brud« danser en satyr, en kvinde og en satyr. Satyrerne er nøgne, med sort mandskrop, rødviollet fallos. De har hestehale og er ikke markeret som lodne.

På den anden side af skålen (billedet nedenfor) danser Dionysos. Drikkehornet er borte. Og »bruden« er borte. Den aulos-spillende satyr står der stadig og akkompagnerer den vilde dans.

Denne side af drikkeskålen er desværre så beskadiget, at flere detaljer ikke kan bestemmes med sikkerhed. Man kunne fristes til at tro, at de to symmetrisk anbragte, dansende kvinder er lørt dyremasker, men det er de nu næppe. Beskadigelsen har ramt ansigtet og muligvis den manglende arm. Konturer af håret og hårbånd kan stadig skimtes (se navnlig kvinden til venstre).

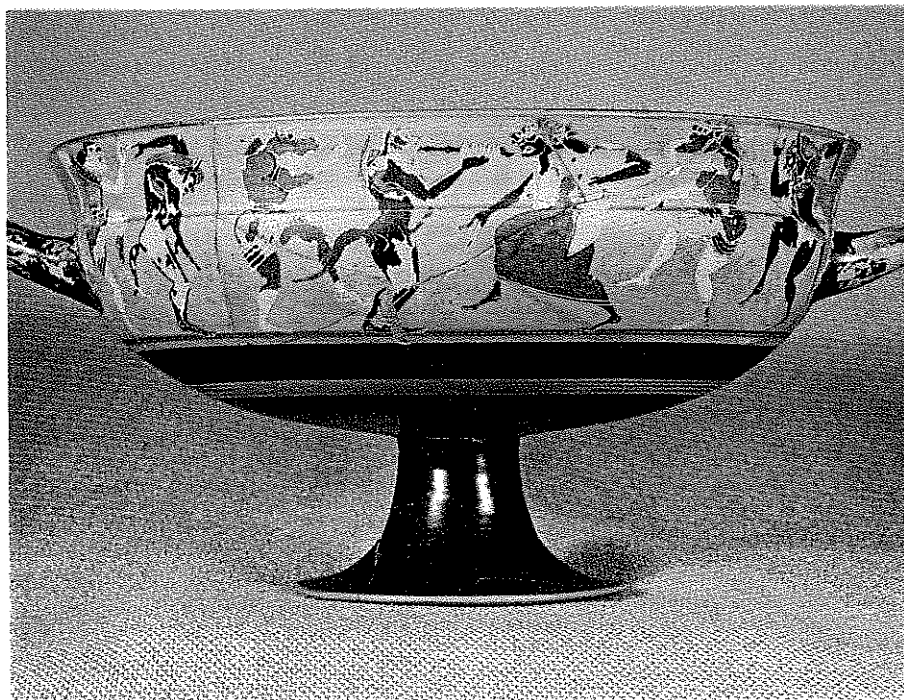
Viser billederne en forestilling? Næppe. Men en scene af gudens liv, et møde mellem kvinden, »bruden«, som venter, og manden som

kommer og udfolder sig i en parringsdans med sit følge.

De dansendes trin og armbevægelser er så konkrete, at jeg vil være tilbøjelig til at se dem som led i en analyserbar dans af kultisk karakter, der fra et roligere stade arbejder sig op mod ekstasen. Det fælleske moment er stærkt fremhævet, vinen mindre end på de fleste vasebilleder, hvor Dionysos selv er til stede.

Skal man tænke på den mytiske situation og den konkrete dans som forstadier i en dramatisk spilletradition, kan man se, at vi her på billederne har både aulos-spilleren og det dansende, barfodede kor, hvor kvinderne nemt kan fremstilles af unge mænd, og hvor forklædningen til satyr er let klaret med en maske og en tætsluttende dragt (trikot kendes allerede fra vasebilleder omkring år 500 f. Kr.), forsynet med fastsyet hale og fallos.

(Nationalmuseet, København. Antiksamlingen. Fot. Lennart Larsen).





24. Tykkemænds-dans. Lille lågkrukke (pyxis), flerfarvet på hvid grund. Korinth, før 550 f. Kr.

De tykke mænd er udstoppe-
de. Det er ikke satyrer (læg
mærke til ansigtet, den fede
ende uden dyrehale, den mang-
lende fremhævelse af kønn
et osv.).

Vinen er i høj grad med. Se
den store kumme til højre og
musikerens private forsyning i
en lille amfor.

Dødsklagen som enkelt og fælles fænomen finder vi bl. a. i skildringen af, hvordan Hektors lig bringes hjem til hans enke i Troja (Iliaden 24. sang, v. 719 ff.):

Men da de kom til det prægtige slot, da lagde de liget
ned på den smukt udsnittede seng, og satte ved lejet
skjalde, som først gav tonen til sang; med klagende stemme
sang de begrædelsens kvad, mens kvinderne sukede til hobe.
(Overs. Chr. Wilster)

Vekselsangen antydes ved en kort skildring af muserne (1. sang, 604), og selve det rare i det at synge og spille ses i en lille scene med Achilles, hvor han sidder med sin fine lyra med en tværstang af sølv og synger om heltebedrifter (9. sang, v. 169).

Lyra'en (fig. 32) er det ældgamle lilleasiatiske strengeinstrument, som findes i hele Middelhavsområdet i forskellige udformninger. Gennem århundrederne skulle den græske lyra få et skiftende antal strenge. På Peisistratos' tid har den syv. Men da havde den også forlængst fået konkurrence fra sit kraftigere søsterinstrument, Kitara'en med den større lydkasse og otte strenge (fig. 26).

Lyra'en holdt sig som akkompagnementsinstrument, mens Kitara'en blev det sejrige koncert-instrument. Det var det, Kitaroden, sangeren, brugte i sangerdysten. Og en organiseret dyst, agon, fandt sted ved festerne for Apollon i Sparta og Delfi. Ifølge traditionen var der en sådan agon i Sparta allerede omkring 676 f. Kr., og da sejrede Kitaroden Terpander, som ledsagede sin recitation af et epos (fortællende digt som f. eks. Iliaden) med sin kitara på en mere stemnings-understregende måde. Hvilket ikke vil sige, at han spillede akkorder eller en afvigende over- eller understemme, men antagelig blot at det melodiske blev mere fremhævet i den ubrydelige helhed, som tekst, rytme og melodi var.

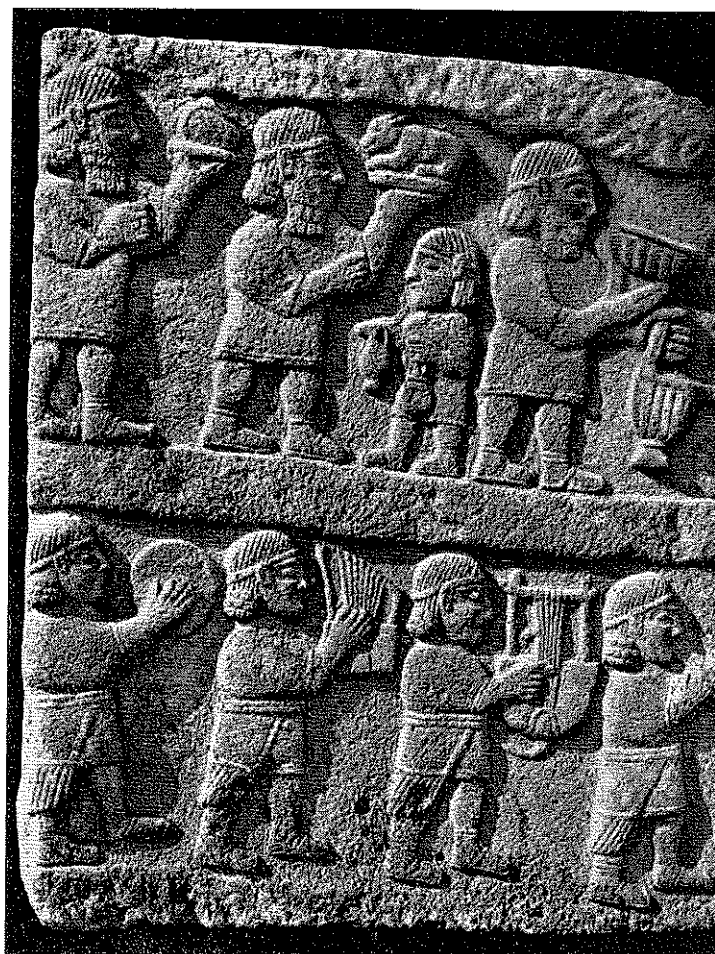
Men det er agon'erne i Delfi, der bringer nyt af stor betydning for udviklingen af festspillene i Athen. Ca. 586 f. Kr. sejrer en »fløjte«-spiller fra Argos, Sakadas. Dermed slog et instrument igennem, som er nært forbundet med Dionysos-kulten, et instrument som følte fremmed, barbarisk, ugræsk, lilleasiatisk, Apollon-stridigt (og landligt plebejisk).

Blæseinstrumenterne er sandsynligvis ældre end strengeinstrumenterne. Metalblæserne er naturligvis yngre, som smedekunsten er yngre end kunsten at lave en bue med streng. Men et stykke rør, der giver lyd, har mennesket kunnet skære allerede i de ældste flodkulturer. Sådan et langrørs-instrument kom jonerne uvægerligt til at se og høre i Lilleasien. Deres fællesnavn for det blev Aulos. Aulos kunne være eet rør, mono-aulos, og det kunne være to rør, (diaulos), som mødtes i en spids vinkel inde ved et mundstykke (se fig. 13 og 33). Instrumentet kunne af let forståelige grunde ikke anvendes af en fortæller, som

skulle akkompagnere sig selv. Men det kunne bruges som solo-instrument eller som ledsageinstrument for en anden udøver. Klangmæssigt synes det at have varieret – en forløber for vor obo, og en (klapløs) forløber for klarinetten.

Sakadas har ifølge beretningen sejret med et stykke programmusik, Apollons overvindelse af slangen. Det er også et teaterhistorisk interessant træk, for ligegyldig hvor fjernt kompositionen må have været fra, hvad vi forstår ved programmusik, så er der tale om en gengivelse af en myte og en gengivelse af et forløb. Der er tale om en offentlig fremførelse, hvor tilhørerne skal leve sig ind i et

25. Procession med offergaver (?) og musik. Relief i basalt, fra sydporten i Karatepe, Tyrkiet. Neo-hittitisk, ca. 700 f. Kr. Processionen bringer tørre og våde ofre og slagtofre. Det lille orkester omfatter også nogle af de instrumenter, som grækerne overtog: Forrest et rør-blæseinstrument, aulos. Derpå en lyre – endnu ikke syv-strengt. Og den bageste lyd kan vi nemt høre.





26. Kitaroden synger. Under sangbenyttes kun venstre hånd til strengene, ved rene instrumentalpartier bliver det højre hånd, som slår dem an med plekter.
(III. Skjerne: Plutariks dialog om musikken).



28. Rhapsoden er i gang med sin recitation af et epos som Iliaden.

hidtil ukendt værk, der gengiver denne myte og dette forløb i kommunikerbare lydenheder, som rummer overvejende (planlagte) sindstilstande.

Sakadas sejrer igen ved agon'en i Delfi fire år efter. Aulos-spilleren, auletiden, er blevet en anerkendt musikfremfører i Delfi, i Bøtien og Attika. Instrumentet bruges til solonumre og til sangledsagelse, mest korsang, og til danseledsagelse.

Hvorfor var man så meget imod dette instrument? Det var fremmed, dvs. det følte som ikke-oprindeligt-græsk og stridende mod det musik-syn, man allerede havde. Senere græske musikteoretikere og filosoffer, inklusive Platon, skulle fremhæve den gamle tone-organisationsmåde, den gamle musik-karakter, den doriske som er rolig, fri for blødsagtighed, lidenskabsløs, i modsætning til den nye, som var den frygiske, orgiastiske, sværmerisk begejstret. Sparta holdt fast ved sine doriske traditioner, Athen åbnede sig for de lilleasiatiske påvirkninger og følte dem måske beslægtede med ældgamle joniske traditioner.

Hvorfor skulle aulos være stridende mod Apollon? Fordi den frygiske, lilleasiatiske rør-blæser-musik hørte sammen med Kybele-kulten og Bakkhos-kulten, ja ifølge myten var aulos det eneste instrument, lyre-spilleren Apollon var blevet slået ud med, nemlig af Marsyas som han hævnedes sig på ved at flå ham levende. Med andre ord: Også på musikområdet har der været en vis kultisk modstand at overvinde, før Dionysos fik sin nye blomstringstid.

Hvorfor landligt plebejisk? Fordi man hele tiden må forestille sig et skel mellem en højkultur repræsenteret og dirigeret af den besiddende arvebegunstigede overklasse, og en lavkultur, der overlever med andre udtrykstraditioner og udtryksmidler i det landlige miljø fjernt fra påvirkningscenterne. Det organiserede musikliv med teoretiske diskussioner og konkurrencerne blandt ligemænd fra mange byer er overklassens. Samtidig med dette musikliv er der blot et andet, af mindre intellektuelt tilsnit, men næppe mindre kultisk forbundet, ude på landet, imellem og hinsides bjergene.

Om den folkelige musik i Attika ved vi lige så lidt eller mindre end om dansene. Analogislutninger fra andre samfund siger os, at man har sunget og spillet og danset. At man har beholdt ældgamle instrumenttraditioner, herunder også rør-instrumenter, hvor der overhovedet var materialer til det – og det var der godt nok i Bøtien og Attika – samt at en ikke helt uvæsentlig del af kulten har været støjfrembringelse. Derfor kan man også roligt forestille sig den landlige festsværm med skingrende rør-instrumentlyde og med opfindsomme slaginstrumenter, ganske som den Dionysos-sværm der kommer til at optræde i Athen, og meget lig de festoptog, der har været i Frygien (se fig. 25).

c) ordet

Før Peisistratos' tid må vi i al væsentlighed tænke os den græske digtning som beregnet til foredrag.

Den lange fortælling, epos'et som Homers Iliaden, foredrages, reciteres. Det rummer genkendelsesstof inklusive gentagelser af karakteriserende ord som støtter hukommelsen hos foredragere og tilhører. Det har et fast rytmisk skema, som nemt kan understreges med hånd og stav (se fig. 28).

Foruden den lange fortælling har der været kortere hymner til de samme olympiske guder, som optræder hos Homer. Mytestoffet gentages og udvides. Hymnerne foredrages af de samme rhapsoder, der foretog epos'et.

Omkring 700 f. Kr. er læredigtene kommet til. Man vil kunne komme til at høre Hesiodos' gudelære, som har en

27. Satyrer ved vinhøst. Amfora, sortfigur, Athen ca. 540. Det store billedfelt viser både drueplukning, persning og påfyldningen af vinkar. Satyr nr. 2 fra venstre akkompagnerer på dobbelt-aulos. Det mest spændende er dog nok den lille frise ovenover. Guden sidder roligt i midten på sin klapstol med drikkehornet løftet, mens de nøgne satyrer og de påklædte kvinder danser (sm. dansebillederne fig. 15 og farveplanchen). Det er et åbent spørgsmål, om dansefrisen gengiver en vinhøstdans eller tværtimod minder om den side af Dionysos, som ikke er fremhævet i hovedfeltet.



mængde træk fra lilleasiatiske religioner oven i systematiseringen af Zeus-familien. Og man vil kunne lære om årets gang for en driftig landmand.

Disse digte har næppe – eller kun på et betydeligt senere tidspunkt – været foredraget til musikakkompagnement eller som sang. Det sker derimod med de nye digtarter, hvor man ikke så meget fortæller om guderne som om samfundet, livsmål og livsvilkår for den enkelte, og om sig selv. Det er digtning, som hurtigt bliver formmæssigt eksperimenterende, og som man senere inddeler både efter indre karakter (sindsmæssig, etisk) og efter organisationsmåde (antal af trykstærke og tryksvage enheder i rækkefølge, og variationerne i antal og rækkefølge). Både den krigeriske og aristokratiske elegi, de jambiske livsskildringer og Sapphos og Anakreons erotiske lyrik blev til **inden** den første tragedie.

Alle de ovennævnte former er blevet foredraget af én person, ligegyldigt om det var rhapsoden, der rytmisk fortalte et epos, eller det var kitaroden (helst digteren selv), som sang et af Anakreons digte med understøttende toner fra sit strengeinstrument (samme melodi som sangen) (fig. 26).

Ordkommunikationen blev religiøst vigtig ved de officielle kultfester. Her finder man korsangen. Vi ved ikke præcis, hvor gammel den er, men må se den som et gradvis styrket led i de festspil med musikalske konkurrencer, der blev afholdt i Sparta og Delfi. Frembringelsen af tekster til korene blev ansporet ved den anden hyldelseform, musikken, og udviklingen af musikken blev påvirket af de to hyldelseformer dans og tekst, som musikken måtte være i overensstemmelse med.

Ordet blev »toneangivende«. Indirekte er vi tilbage i kropsudtrykket, for så vidt som det er den modne mandsstemmes register og talestemmeleje, der kommer til at afgøre instrumentmusikkens bevægelsesudsving, melodi og rytme. Karakteren er en rolig værdighed, svarende til hvad kroppen ubesværet kan foretage sig, mens ordene siges tydeligt, eller mellem to perioder af tekst.

Ved siden af den gamle korsang pænen til Apollon kom dithyramben, som først og fremmest skulle blive knyttet til

Dionysos' navn. Udgangspunkterne har været de samme: 1) en ensartet gruppe (stammens mænd) skal foretage 2) en fælles, ensartet hyldelse. Det gør de ved 3) en fælles, ensartet dans – i kæde, med eller uden gensidig berøring (håndledstag, klap). Og dansen ledsager de med 4) en fælles, ensartet fremført tekst. Der skal være overensstemmelse i dansens, tekstens og sangens rytme. Ledsages teksten af et instrument, skal der være overensstemmelse mellem dansens, tekstens, sangens og instrumentets rytme og – efter de daværende homofone musikprincipper – mellem sangens og instrumentets melodi. Fællespræget forstærkes hele tiden, den fælles karakter i holdning (etos), som man netop ønskede. Monotonien er opretholdt, variationsmuligheden kommer først og fremmest til at ligge i teksten. Ordets rolle og dermed ordfrembringerens rolle forstærkes. Ordfrembringeren, digteren, er den, hvis individualitet slår igennem. Han skal komme med et nyt værk inden for de givne formrammer, og han er ikke blot ansvarlig for ordene, men for helheden. Han er ansvarlig for overensstemmelsen mellem ord og melodi, altså komponist. Han er ansvarlig for overensstemmelsen i fremførelsen, altså instruktør, korlærer, koreograf, både hvad angår sangen og dansen.

Dithyrambens nyskabelse bliver en stærkere accentuering af de mulige opdelinger af en fællespræstation. Vekselsang og dans frem og tilbage mod hinanden (i to kæder eller lignende) var for længst opfundet, men dithyramben får et skema, som hedder strofe og antistrofe, markeret i tekst og tilsvarende markeret i dans. Først en række vers i samme metriske opbygning og med kroppen orienteret til den ene side, så en række vers i samme metriske opbygning som før, men med kroppen orienteret til den anden side. Og oven på denne mod-gruppering en midlertidig afslutning med en selvstændig versrække i et andet meter.

Denne strofiske opdeling, som ligger i teksten, gav flere variationsmuligheder også i fremførelsen: En forsanger stillet over for hele koret, koret delt op i to halvkor, som igen evt. forener sig, osv. Men hele tiden med den alvorligt-lyriske stemningskarakter fastholdt af melodien, der ligger i den sunge tekst og i dens eventuelle akkompagnerende instrument, som fastholder samme melodi.

Vi skal næppe tænke os den doriske korlyrik dyrket bevidst som kunstrening før hen mod år 600 f. Kr., og vi skal et godt stykke videre, før formen med sikkerhed bruges til lovprisninger af andre end guderne, sådan som den skulle blive det af den berømteste mester i lyrisk korsang, Pindar (ca. 518 – ca. 440).

Dithyrambens formskema og koropdeling fik vældig betydning for koret i tragedien. Men denne gennemorganiserede korlyrik var fra begyndelsen ikke nær så vigtig for de nye Dionysosfester i Athen, som dansen var. Dansen i Attikas landsbyer og dens ledsagemusik af rørblæser og slagtøj, af frygisk og landlig karakter. Digterordet kom bagefter, som element fra en allerede eksisterende dorisk udtrykstradition. Der var en spænding mellem påvirkninger, som først skulle afklares i løbet af et par generationer.

Dionysos i landsbyen

Ved foden af et bjerg små 25 km nordøst for Athen, på den korteste vej til Marathon, lå den lille by Ikarion (eller Ikarria). Her kom Dionysos ifølge sagnet for første gang til Attika. Den stedlige drot, kong Ikarion, tog pænt imod ham, og som tak forærede Dionysos ham en vinstok. Det var nu ikke så godt, for ganske vist var kongen en klog mand og dyrkede og høstede sine druer, men han gav sine hyrder lov til at drikke af vinen, og det havde de ikke prøvet før. De troede, at de var blevet forgivet. Derfor slog de kong Ikarion ihjel og begravde ham ude ved et træ. Kongens datter gik forgæves rundt og ledte efter sin far, og hans hund gik med hende og ledte. Til sidst fandt hunden hans grav. Da blev kongens datter så fortvivlet, at hun hængte sig i træet. Hunden blev liggende på graven og døde af sorg. Men da Dionysos hørte det, blev han rasende og gjorde alle kvinder i Attika splittergale. Det var nu hans straf. Kongen og datteren og hunden fik han derimod sin høje fader, Zeus, til at sætte op på himlen som stjerner. Der kan du se dem hver aften.

Sådan lyder det sagn – frit genfortalt. En kendsgerning er det, at i Ikarria var der en meget gammel helligdom for Dionysos. Og ifølge traditionen var festen i Ikarria den første af alle de landlige Dionysier i hele Attika.

En anden skriftlig tradition er lige så spændende: Her fra Ikarria kom Thespiis, der omkring år 534 f. Kr. blev fader til kunstdramaet i Athen, til tragedien.

Hvad tog Thespiis med sig fra landsbyen? Erindringen om årets fester, som vi intet har bevaret om i landlige udgaver, bortset fra vinsmage-festen i december. Den kan vi læse om i en komedie fra 425 f. Kr., altså hele hundrede år efter Thespiis: i Aristofanes' **Acharneerne**.

Handlingen er på det nøjeste bundet til samtiden – den udspiller sig i Athen (byen og omegnen) så at sige i opførelsesåret, som var det sjette krigsår i Den peloponnesiske krig mellem Sparta og Athen. Hovedpersonen er en lidt ældre mand, en borger i Athen, »en af de attiske bønder, som under krigen har måttet forlade sit hjem på landet og leve inden for byens mure«. (Citat her og i det følgende fra den danske oversættelse af M. Cl. Gertz, 1918). Han har været inde i centrum til folkeforsamlingen på Pnyx for at høre om arbejdet for freden og tager derfra ud på landet for at fejre Dionysos-fest med familie og husfolk. Festen er hjemlig: de danner deres egen procession, som udgår fra hjemmet. Forrest går datteren i fint tøj og med en kurv med en kage (et tørt offer; kan f. eks. være en fallos-kage). Lige efter hende kommer slaven Xanthias, som bærer fallos-stangen. Han får besked på at holde den lige i vejret. De tre træder hen til alteret (eller et gudebillede), hvor datteren sørger for at gyde et vådt offer (ærtesuppe)

ud over den faste kage. Dette gøres med en slev fra en potte. Derpå starter processionen, dog ikke før konen i huset er sendt op på taget. Hun skal ikke gå med, men stå deroppe og beundre sin mand.

Processionen foretager sin rundgang (omkring alteret?) under sang fra husherren, »vor Fallossang«. Sangen er ikke rettet direkte til Dionysos, men til det personificerede lem:

»Falès, du Bakkhos' hjertensven,
som sværmer omkring på nattesjov
med ham og øver elskovsrov
mod tæse og mod knæse.

— — —

Falès. Falès, du kære,
vil du vor drikkebror være,
så skal du i morgen efter din rus
af fred få dig skænket et bredfuldt krus
.....«

Senere på dagen bydes husfaderen til drikkegilde hos Dionysos-præsten og vender hjem som sejrherre med en hetære under hver arm.

Det er saftige mandsløjer, som tilskuerne naturligvis har kunnet genkende. Scener fra den folkelige kult.

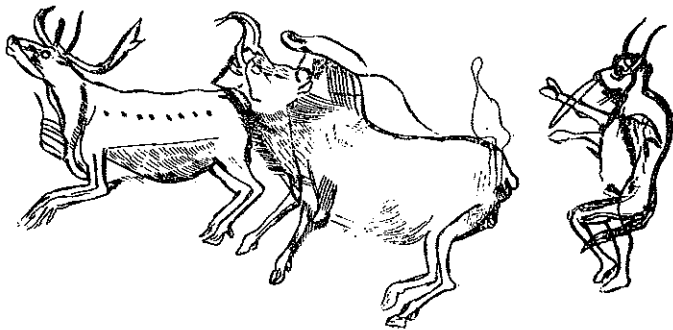
Der er også blevet danset i landsbyen. Vasebillederne fortæller os til dels, hvordan. Kun til dels – for de er rolige, organiserede gengivelser af traditionens organiserede fortsættelse. Vi må tage fantasien til hjælp og forestille os det stedlige muntre tog, hvor man dansede og hoppede af sted, hvor unge mænd demonstrerede deres veludrustethed, hvor en gennemhægling af hinanden, spot- og drillekonkurrencen hørte med, hvor konkurrencer i akrobatkunster fandt sted, larm og ballade og drik og mere larm, og danse hvor man efterlignede kvinder (hoftevriddningsdanse), danse hvor onde ånder eller farlige dyr dukkede op og blev skræmt væk eller slået ihjel, parringsdanse som sikrede den fremtidige frugtbarhed. Det er konfrontationer, udfordringer, små episoder og forløb, som alle sammen rummer dramatisk stof. De er tekstligt uorganiserede, fjernet fra den velkontrollerede, musikalske, digteriske og dansemæssige højtid ved festsplidene i Sparta og Delfi, men ikke fjernet fra hvad der kunne ske ved andendagen under Anthesteria i Athen eller ved Lenaea, som jo i hvert fald tildels var en bymæssig gentagelse af de landlige Dionysier.

Dyredansen

At efterligne et dyr, dets udseende og bevægelser kan være en helt nødvendig handling i en primitiv jægerkultur. Et bestemt dyr kan være en stammes eller en persons totem. Et jagtbytte eller ens eget velfærd i almindelighed kan sikres ved gengivelsen i billedform eller ved maksimal identifikation i adfærd og udseende. Man skaber sig selv om til det dyr, som man i forvejen ved, man er forbundet med. Man ifører sig dets skind, sørger for at det mest genkendelige ved en selv, hovedet, erstattes med dyrets hoved, og at andre karakteristika ved dyret (hale, kløer) er i orden. Man går som dyret, springer som dyret osv.

Det er en magisk handling, som både er indadrettet mod en selv og udadrettet. Den skal virke på dyrene, og den skal være virkelighed for menneskene.

Enhver teori om, at man i bestemte egne af Grækenland skulle have bevaret en årtusindgammel tradition fra en tilværelse på vidderne andetsteds, som jægerfolk, må nødvendigvis blive teori. Det samme gælder de fantasier, man kunne have lyst til, om muligheden for præhistoriske grottemalerier i Grækenland. Man må nøjes med at fastslå, at i historisk tid, og vel at mærke over totusinde år efter at



29. Dyremasken i en af dens ældste former, som led i jægerens forklædning. Han er forklædt som en buk, et handyr med det kønstejn, som kan ses på lang afstand: hornene. (Hulebillede fra Trois-Frères, Ariège, Frankrig. Ill. H. Begouen og H. Breuil).

der var kommet faste bopladser omkring og på Akropolis, er der mennesker, som opfører dyredanse. Vi kan se dem på vasebillederne. Vi kan sammenligne dem med præhistoriske dyredanser-billeder andetsteds fra i Europa (fig. 29), og vi kan sammenligne dem med vor viden om Dionysos-kulten, dyrkelsen af Dionysos og hans følge.

Målet for dyrkerne af Dionysos var at blive ét med guden, målet for dyredanseren er at blive identificeret med dyret. Begge steder er det en identifikations-proces, som må foregå i bevægelse, og man må uden for sig selv, i ekstase.

Dionysos' følge bestod som bekendt af kvinder og af forskellige mandlige væsener, der halvt var dyr, halvt mennesker at se på. Satyrer (silener) med mandskroppe, tilsat hale – gerne flot hestehale – og evt. med horn og kløve eller hove. De går altid på bagbenene, ligesom mennesker. De er nemme at identificere sig med, nemme at fremstille. Man har nok enkelte korinthiske og attiske vasebilleder fra før 540, hvor disse væsener er iført dyreskind, eller hvor menneskehovedet er dækket af dyremaske (sml. fig. 30), men det store flertal af fremstillinger **efter** Peisistratos' tid viser blot en nøgen mandsskikkelse med hale (fig. 16).

Ifølge en uendeligt gentaget litterær tradition skulle det attiske kunstdrama, der fik navnet tragedie – Tragoidia – være udgået fra kultudramaet, hvor følget optrådte forklædte som bukke (buk = tragos). Det er en forklaring, som nødvendigvis må suppleres og absolut ikke opfattes entydigt f. eks. som tragedie = bukkedans eller bukkesang, men snarere så sammensat som muligt: bukke-offer-danse-sang.

Her bør man også med det samme spørge sig selv: »Hvad for en buk?« En gedebuk blev nok efterhånden offerdyr, men længere bagud er det forskellige vilde bukke, vi skal tænke på, lokale bjergbukke eller hjorten. Det frie og eftertragtede jagtbytte, som vi kun til dels kender hos Artemis. Og hjortedanseren.

Dyredansene var et fænomen helt for sig. De kom til at indgå i den fest, der flyttede fra landet til byen – måske først i Korinth eller det meget alsidige kulturcenter Sikyon, men i hvert fald i flere byer og med det største videreførende resultat i Athen. Danserne kan have optrådt med deres masker i den lystige sværm, komos, og de kan have skilt sig ud fra den og givet deres særskilte bidrag på dansepladsen, inde i byen eller ude dér på sydskråningen af Akropolis. Senere, efter det tekstprægede kunstdramas succes, fortsatte de som del af det satyrspil, der hørte med til hver tragediedigters konkurrence-bidrag (tre tragedier plus et satyrspil). De fik også, som del af komos, en andel i komedien.



30. Dans med delvis maskering som dyr. Amfora, sortfigur, Attika ca. 550-540 f. Kr. Tre mand til hest. Ryterne er skæggløse krigere med hjelme med forskellige topprydelser, brystspanser og kort chiton. Hestene har hestemaske og en kort, rød chiton, hvor hestehalen er sat fast. Dansen akkompagneres af en musiker, som spiller på dobbelt-aulos. (Staatliche Museum, Berlin).

Mytens gengivelse i et drama med tekst

I ekstasen bliver man ét med guden, realiserer det centrale kraftpunkt i myten. Uden for ekstasen **hører** man myten og **ser** træk fra den.

Træk fra den omfattende Dionysos-mythe blev vist for alt folket ved Anthesteria i Athen, hvor Dionysos holdt sit indtog pr. skib, dvs. pr. vogn udformet som skib (se fig. 5).

Da Thespis ifølge den skriftlige tradition opførte »den første tragedie« i Athen, ca. 534 f. Kr., skete det ifølge samme tradition »på vogne«. Vi aner ikke, hvilken virkelighed der kan ligge bag denne tradition, men man har naturligvis gættet på en omrejsende trup (før begrebet professionelle skuespillere fandtes), en gruppe dansere og sangere som er kommet til festen i byen med deres bagage på en vogn. Og man kan – måske med lidt større sandsynlighed – forestille sig en Dionysos, som holder sit indtog på en vogn, der ikke er et skib. Dionysos, som kører af sted med sin brud på en vogn trukket af dyr, kender vi fra vasebilleder (se fig. 31). Har disse dyr nu været spillet af dyredansere (satyrer, bukke), og har vognen iøvrigt været ledsaget af hans følge, begynder vi at se en sammenhæng. Har vognen gjort holdt, mens en dans og en sang er blevet opført på stedet, ja, så har vi en forestilling (se fig. 32).

Dette er fantasi og kan ikke bevises.

Der er heller ikke noget bevis for, at denne eller en lignende begivenhed har fundet sted på Agoraen midt inde i Athen. Men på ren fantasibasis kunne man foreslå, at begivenheden fandt sted her, dagen efter at Dionysos-figuren var bragt tilbage fra Akademi-området til templet på Akropolis' sydskråning. Velanbragt i sit nye tempel aflægger guden i en mands, den optrædendes skikkelse (Thespis i lang kjortel) et besøg inde på Agoraen for at vise sin virkning, med hele sit følge.

Til gengivelse af myten har man også haft brug for ord.

Dithyramben var et hyldestkor til guden (fig. 33), dens indhold en karakteristik knyttet til en begivenhed – gudens fødsel eller en af hans bedrifter. Myten var kendt, tilhørerne kunne nikke genkendende. Bortset fra genkendelsens glæde kunne der så komme oplevelsen ved digterens individuelle udbygning af myten og ved fremførelsen. Vi ved, at digterne i det 6. årh. f. Kr. viste deres individualitet, og at musikfremførerne gjorde det samme. Det var – navnlig



31. Dionysos til vogns med sin brud. Fra chalkidisk drikkeskål, ca. 530-500.

Vognen trækkes af løve, panter og to hjorte. Silenerne har hestehale og hesteben, de to til venstre er hårede, og meget parate til dans med de badende piger. Til højre nærmer man sig en formidabel vinbrønd.

i Athen – ikke nogen nødvendighed, at kunstmanifestationer forblev nøjagtigt ens. Fornyelse, særpræg, har tilsyneladende været velkomment – det gælder digtformer, det gælder keramikken, og det gælder f. eks. også den kulturelle fremførelse af korlyrik med kor af forskellig størrelse.

Dyredanseren kan forløse sin »rolle« uden tekst, alene eller sammen med andre. Man har en teori om, at kordlemmerne og dyredanserne på et vist tidspunkt blev de samme, således at dithyramben altså fremførtes af et kor, der var klædt ud som bukke. Teorien kan ikke bevises, og dyredanserne har tilsyneladende ingen andel i den specifikke udvikling i tragedien: At teksten overgår fra et kor til enkeltpersoner plus kor.

Den nøglefigur, det hele drejer sig om, er fortælleren.

Der er en myte, som skal fortælles i ord. Ordene sammensættes, digtes, af digteren, der optræder som fortæller. Et vældigt epos som Iliaden er holdt sammen af denne fortæller.

Fortælleren får en genfortæller. Det er den rhapsode, som optræder med sin rytmiske recitation af det episke digt som f. eks. Iliaden, inklusive dens mange dialoger og gudemyster.

En lignende enkeltfortæller har vi i sangeren, kitaroden, som foredrager med rytme og melodi og akkompagnerer sig selv på strengeinstrumentet, men væsentligt foredrager mere individuel, menneskerettet lyrik.

I korlyrikken med dens forskellige religiøse hyldestekster er det koret som helhed, der fungerer som fortæller, beskrivende og eksemplificerende gudens fortræffelighed ved træk fra myterne.

Men koret har en leder, en korfører. Han får sin egen tekst, som stadig er beskrivende, eksemplificerende, han sekunderes af koret.

Så kommer næste trin i udviklingen af netop denne kunstform: identifikationsprocessen (på en ny måde).

Kommer den via en tekstfornyelse eller ved en optrædendes idé? Ingen ved det. Men en person (korføreren) skiller sig ud. Han identificerer sig delvis med den, han fortæller om (guden eller et menneske), han stiller spørgsmål til koret, der herved holdes sammen i en konfrontation med ham og svarer som gruppe med en bestemt karakter. Koret får sin egen identifikationsproces.

Det er denne identifikationsproces og denne udskillelse af personer i myten, der fortsætter. Rent praktisk fremstår

fornyselsen som en indførelse: først af én skuespiller – hos Thespis. Derpå af én til – hos Aischylos. Dialogen, som har en lang forhistorie i vekselsangen, bliver ikke mere bundet til koret (korleder og kor), men kan foregå mellem personer uden for koret. Koret forsvinder ikke. Det har stadig sin meget væsentlige rolle, ikke mindst ved at sætte tonen – dvs. karakteren – for det, der foregår – højtid, angst. Koret er ærbødigt, bliver foruroliget, hævnforegribende, forventningsskabende – agerende og tilskuer på en gang, mere vidende tilskuere end tilskuerne.

Tragedien beholder – og digterne udnytter – den sammensatte form, der opstår i de ca. 50 år fra Thespis over hans nærmeste efterfølger Frynichos til Aischylos: Tekst i rene korpartier og i dialogform, evt. med indførende monolog. Dans i korform, til akkompagnement af et blæseinstrument. Versemålet splittet mellem de gamle doriske slyngede strofer til koret, og jamber til skuespillerne.

Tragediens tilknytning til Dionysos-dyrkelsen ligger fra starten i hyldesteksten fremført af et kor, og i tidspunktet for fremførelsen af denne hyldest: ved Lenaia (vinsmagningsfesten i Athen beslægtet med de landlige Dionysier) og ved den nye fest, De store Dionysier.

Tragediens egen formmæssige udvikling gør den imidlertid hurtigt til en så selvstændig kunstart, at den fjerner sig fra Dionysos-dyrkelsen, undtagen hvad opførelsestidspunktet angår. Den bliver et middel for digteren til at udtrykke sin personligt og aktuelt farvede oplevelse af de fællesmenneskelige vilkår. Myten bliver redskab, og myten forlades.

Fællesskabet mellem dionysisk kult og dionysisk kunstdrama er iøjnefaldende i identifikationsprocessen, de medvirkendes identifikationsproces. Men det er også i og ved identifikationsprocessen, adskillelsen opstår mellem kult og drama. I kulten skulle (ideelt og nødvendigt) alle deltagere blive eet med den samme, dvs. guden. I kunstdramaet skal alle blive identiske med deres individuelle rolle. Den proces, som i kulten kunne foregå i ekstase, er en anden end den, der kan foregå i dramaets rolleudfyldelse. De medvirkende bevæger sig lidt flot sagt fra et »glem dig selv« (nemlig for at blive opfyldt af guden) hen mod et »kend dig selv« (nemlig for at kunne spille guden og et menneske).

Dette er det ene spring i udvikling: Måden man gengiver myten på. Det andet spring er, at man slet ikke gengiver Dionysos-myten.

Den store gud i tragedierne er ikke Dionysos, men Zeus.

Det er Zeus, der anråbes og frygtes. Det er hans sen-
debud – Hermes – eller andre guder og gudinder fra den
olympiske slægtskreds, som viser sig, eller som uset over
deres indflydelse.

Hovedpersonerne i handlingen er skikkelser, der er
kendt fra Homer, og fra digtningen baseret på Homer,
mænd og kvinder fra de sagnhistoriske fyrsteslægter, over-
levende og efterkommere fra Illadens persongalleri. Myto-
logiske skikkelser, der var oprørere mod Zeus; mennesker
som pådrager sig gudernes vrede ved at overskride de
grænser, der er sat for menneskene; mennesker som for-
gæves søger at unddrage sig den skæbne, der er bestemt
for dem.

Koret er ikke silener, ikke Dionysos' følge, men menne-
skenes. Rådsherrer i Theben og andetsteds, slottets terner,
de trøstende og rådvilde venner og veninder, forfærdede til-
skuere til begivenheden, en sjælden gang hævnende ånder.

Hyldest til Dionysos? En sidebemærkning. Tragedien er
et sonoffer, en demonstration af bevidstheden om menne-
skenes afstand til guderne; at man godt ved, man er døde-
lig; at man godt ved, hvordan Zeus når som helst kan føle
sig krænket og sende hævn; at skæbnen er uafvendelig,
og at mennesket drager denne skæbne ned over sig selv.
Udsoning må der til, forsoning, et forhåndsoffer.

Til dette Zeus-religiøse drama med mytestof og homeri-
ske personer kommer meget tidligt et forsøg på at skildre
begivenheder, der ikke ligger langt borte i sagnhistorien,
men er en samtidshistorisk virkelighed for de tilstedevæ-
rende. Frynichos, Thespis' nærmeste store efterfølger (ca.
540 – ca. 470 f. Kr.) kommer med en tragedie om Millets
fald, den store joniske by på Tyrkiets vestkyst, som per-
serne erobrede flere gange og ødelagde fuldstændig i 494
f. Kr. Denne aktuelle tragedie fik et så stærkt greb om til-
skuerne, at stykket blev forbudt og forfatteren straffet.
Hans **Fønikerinderne** om Xerxes' nederlag (søslaget ved
Salamis år 480) gik det bedre med, og Aischylos' tragedie
Perseerne over samme emne, 472 f. Kr. førte heller ikke til
repressalier fra statsledelsen: Her havde man en sejr over
perserne at fejre, perserkongerne havde gjort sig skyldige
i selvovervurdering og krænkelse af guderne. Men den
direkte samtidsskildring blev iøvrigt ikke fortsat i tragedi-
erne. Den blev komediens sag.

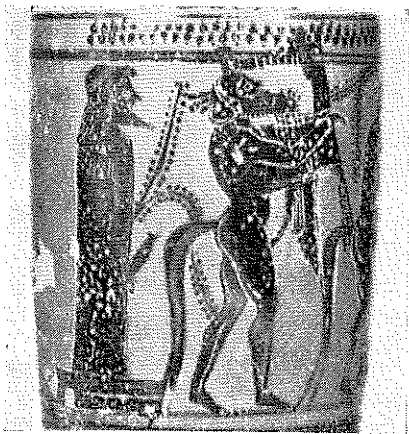
I forholdet til Dionysos kan man simpelthen konstatere,
at tragedien fjernede sig mere og mere fra hans kult og

kun et øjeblik vender spændingsfyldt tilbage til den, da
Euripides bruger kulten som konkret indhold i sin tanke-
og-tro analyserende tragedie **Bakkchantinderne**.

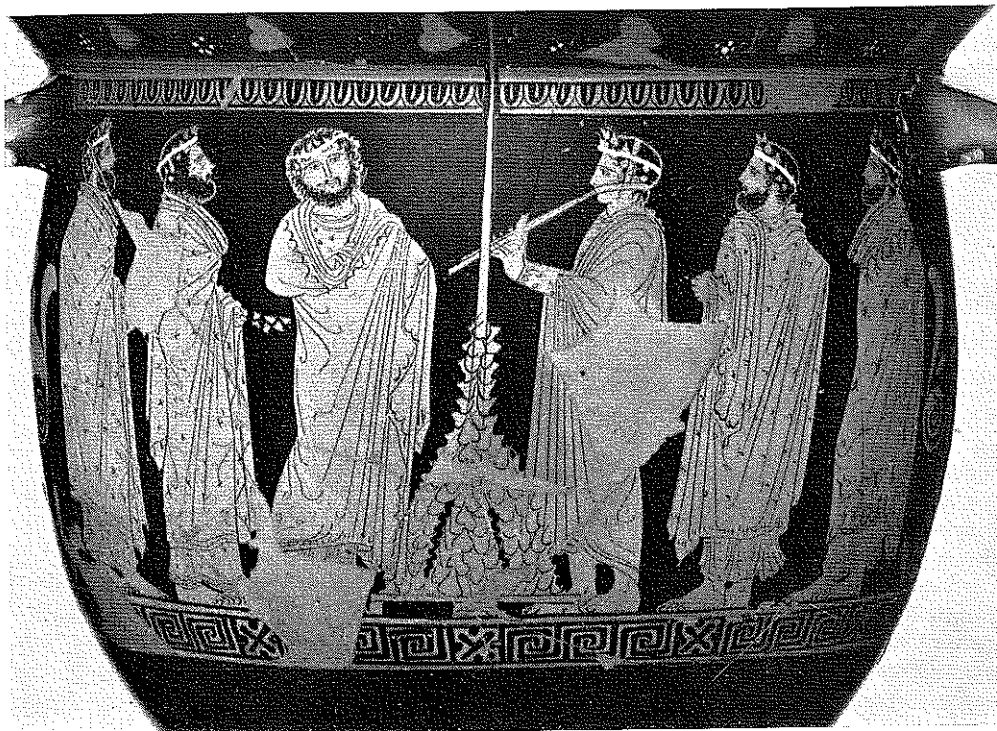
Tragedien sætter en ny identifikationsproces i gang ud
over aktørens med den digtede rolle: Tilskuerens med det
(de) fremstillede menneske(r). Det er en afstandsidenti-
fikation, som ikke udelukker temporær ekstase, og som hel-
ler ikke kan siges at være uden kultisk funktion. Når til-
skueren går bort fra spillestedet, kan han ganske vist ikke
gøre det med nogen bevidsthed om, at den ydre frugtbar-
hed er sikret, at frugtbarhedsguden har fået sit gennem
opførelsen af tragedien. Det må noget andet sikre (satyr-
spillet og de kulthandlinger, som indgår i de ældre Diony-
sos-fester). Men han skal føle sig renset. Tragediens idé-
indhold som stof til personlig erkendelse, til indre ren-
selse, bliver vigtigere end noget andet. Det fører til krav
udefra: Karakteren af tragediens idéindhold og dets ind-
virken bliver genstand for drøftelse – filosofisk, æstetisk,
statsfilosofisk – og med de skiftende samfundsde-
sider kommer nye alvorsmænds betragtninger, om digtning og drama
med det mytiske nonsens-indhold overhovedet bør være
tilladt i idealstaten. Men dermed er vi langt, langt borte fra
det årligt nødvendige kultdrama.

Da tragedien blev til, var **satyrspillet** måske allerede i
gang. Altså ikke blot et dansekor af satyrer, men et 'epi-
sodegengivende spil. Også her må der være sket en ud-
skillelse i enkeltroller. Det kan være sket mimisk (krops-
mimisk). De enkelte dyredanseres selvkarakteristik kan
være blevet så traditionsladet, at man så at sige blot mang-
lede at skrive ord til rollerne.

En ubeviselig tradition siger, at dithyrambedigteren Pra-
tinas fra Phlionte (i det nordøstlige Peloponnes) kort før
år 500 f. Kr. sørgede for adskillelsen mellem satyrspil og
tragedie ved at skrive i begge genrer på basis af traditio-
ner i sin hjemegn. Det hævdes tilsvarende, at selve satyr-
koret skulle have gennemgået en speciel udvikling i Ko-
rinth og den nærliggende bystat Sikyon. Spørgsmålet er for
omfattende til at blive behandlet her i en kort fremstilling.
Det væsentligste er, at en kun delvis organiseret anven-
delse af satyrerne ved kultfester er ældgammel og natur-
ligvis ikke har været begrænset til Attika; den er kommet
til Attika udefra og er på samme måde kommet udefra til
andre egne. At en mere organiseret, højkulturelt accepteret
anvendelse kan iagttages via keramikken bl. a. fra Korinth



32. Kor af satyrer med lyrer. Oliekande (lekythos), sortfigur, Attika, ca. 490-480 f. Kr.
Satyrerne starter til venstre ved en herme, hopper tilsyneladende op over en piedestal (et musikpodie?) og når hen til et alter med ild.
Omgivelserne kan som fremhævet af prof. T. B. L. Webster være hentet fra agoraen i Athen.
(Museo Nazionale, Taranto).



33. Kor med aulos-spiller fremfører dithyrambe. Klokkekrater (dvs. blandingskumme til vin,) rødfigur, Athen, 430-420 f. Kr. Koret er samlet om en pæl, der står på en trefod og er smykket med vedbendranker. Nærmest pælen tv. en navngiven digter. Musikeren spiller på dobbelt-aulos med de to rør samlet i et mundstykke, der går ind i det bind, han har rundt om kinderne og nakken. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

I det 6. årh. At den skrevne tragedie, så langt vi kan følge den tilbage har været ledsaget af et skrevet satyrspil, men at satyrspillet med hele sin fortid har været mere åbent for improvisation fra de optrædende og har beholdt direkte kultiske manifestationer.

I satyrspillet finder vi alle de dionysiske træk, som mangler i tragedien – i hvert fald i den form, den er nået til os. I satyrspillet er koret – dansekolet, som virkelig ses i bevægelse, mens det synger – silener og satyrer. Deres anfører, som absolut får sine egne replikker, er fader Silenos. Vinguden selv er til stede, for så vidt som vinen uvægerligt er til stede og drikkes, med påfølgende virkning. Fallos er til stede, næppe i særlig overdreven skikkelse, men bare som en selvfølge ved de agerende og rejst. Tempoet er rask, dansene, rytmen og melodien er ikke i den højtidelige doriske tone, som hører dithyramben og tragediekolet til, men i den vilde frygiske tone. En musikalsk realitet, som den klassiske musikteori giver sine omfattende tekstbeskrivelser af, ligesom der er beskrivelser af karakteren af dansene i satyrspillet i forhold til dansearterne iøvrigt.

Teksten til satyrspillene er gået til grunde, bortset fra fragmenter og et enkelt komplet værk: Euripides' **Kyklopen**. Årstallet er ukendt, men det kan under ingen omstændigheder være fra før 455 f. Kr. (måske ca. 440) og er altså op mod hundrede år yngre, end man kunne ønske.

Handlingen er ganske enkel: Odysseus, som er på vej hjem fra Troja, lander på Sicilien. Her er fader Silenos og hans sønner slaver hos kyklopen Polyfemos. Ved hjælp af sin medbragte vinsæk får Odysseus dels gydt lidt mod i den tørstende Silenos, dels drukket kyklopen fuld, så man i fællesskab kan blinde ham. Det sker dog først, efter at kyklopen både har ædt et par af Odysseus' søfolk inde i hulen og hevet Silenos derind til mandligt samleje. Efter blindingen er alle parat til at stikke af, til søs, for i fællesskab at tjene Bakkhos resten af livet.

Stykket har krævet tre skuespillere plus kor. (I tragedien var Aischylos' to skuespillere blevet udvidet til tre hos

Sofokles. Allerede de to kunne spille flere roller hver. Den samtidige tilstedeværelse på scenen viser minimumsbehovet). Koret må have været sammensat og stort. Koret kommer dansende ind, drivende med kyklopens kvæg (får, muligvis også køer), og karakteriserer sig selv som værende klædt i bukkeskind.

Satyrspillene, der er en enkel, mytisk episode forløst af de faste figurer fra Dionysos' følge plus eventuelle tilkommende udefra, blev slået ud af tragedien. Ikke sådan at man strøg satyrspillet, men det overskyggedes som et lidt primitivt kultspil af det mere og mere raffinerede, menneskeskildrende kunstdrama. Det blev ikke fornyet som tragedien med dens rystelser, dens fordybelse i individet. Og det fik heller ikke nogen chance for selvstændighed. Det var den samme digter-komponist-koreograf, der skulle levere sine tre tragedier og et satyrspil som sit konkurrencebidrag til festivalen.

Uskadelig morskab. Lidt forlæsning oven på alvoren, før man gik hjem. Talende og dansende dyr. Hverken en rystende menneskelig virkelighed eller af nogen samfundsmæssig interesse, altså i grunden hverken gavnlige eller skadelige. Engang en kultisk nødvendighed, nu underholdning. Dansen langt det vigtigste, det mest fængslende. Hvad teksten angik, kunne underholdningen gøres så meget mere spændende aktuel, farlig og sjov i komedien.

Dionysos forsvinder ikke i **komedien** – dér kommer han selv på scenen. Men først og fremmest er det hans folkelige dyrkere, som bolttrer sig.

Den muntre sværm, Komos, hørte med til enhver af Dionysos-festerne. Fallostoget, spotteviserne, ordduellerne har trivedes ved de landlege Dionysier som i byen. Alligevel er der et vældigt spring fra det uorganiserede halløj til den skrevne, sungne, dansede komedie med et fastlagt emne, fastlagte karakterer, gennemorganiseret handlingsgang.

Analysen af begyndelsesstadierne er endnu vanskeligere end for tragedien og satyrspillet. Den tidligste bevarede

tekst til en attisk komedie er Aristofanes' **Acharneerne** fra 425 f. Kr. (citeret ovenfor, se Dionysos i landsbyen).

Aristoteles (384–322 f. Kr.) erklærer i sin Poetik, at man ikke aner, hvem der fandt på maskerne, øgede antallet af skuespillere osv. i komedien. At komedien i det hele taget var en privat sag og først blev officielt tilladt og finansieret af myndighederne i Athen på et sent tidspunkt. Dette tidspunkt er på grundlag af endnu meget yngre kilder end Aristoteles beregnet til 486 f. Kr., altså et halvt hundrede år efter Thespis og fjorten år efter den lejlighed, hvor man mener Aischylos optrådte første gang.

Aristoteles peger på to forfattere, som virkede på Sicilien, Epicharmos og Phormis, som dem der indførte en fast handling, et plot, i den ellers så løse form. Epicharmos' udgang skal have været den doriske farce, en burlesk danse-spøg som opførtes forskellige steder på Peloponnes, og hvor det, der blev sagt, er blevet sagt på dorisk mål, ligesom i dithyramben. Epicharmos skal have skrevet 50 komedier på samme doriske mål. Der var intet kor i hans stykker, og de skal heller ikke have rummet satire eller aktuelle personlige hib, så fællesskabet med den attiske komedie er beskedent.

I Athen kan man udmærket have kendt den doriske farce og Epicharmos' stykker. Men selvstændigheden er klar. Koret's rolle er stor i den attiske komedie, ligesom i tragedien. De aktuelle personlige hib dyrkes så hensynsløst, som det kun er tænkeligt, når alle er indstillet på, at ingen er fredfælle ved denne begivenhed, hverken guder eller mennesker, og blandt menneskene hverken statsmænd, rigmænd, digtere eller præster. Enhver kan ribbes for sit åndelige eller legemlige dække. Selve gudstroen eller først og fremmest kulthandlingen må ikke forhånes, men man må godt grine af guderne som slaven af sin herre en dag om året.

Komos var en fast ingrediens ved Dionysos-festerne, komedien bliver en fast ingrediens ved Lenaia og ved De store Dionysier. Skuespillerne spænder store, dinglende læderfallos'er på og boltrer sig med fallisk vid. Masker og kostumer er snart parodi på tragediens skikkelser, snart ekstra forvrængede satyrer eller forstørrelser af dyreverdenen. Dansen er grov, rask og kontant eller endnu et led i vrængbilledet.

Vinen blev heller ikke glemt. Cratinos, den ældste af komediedigterne vi kender i Athen (første stykker ca. 453) vandt konkurrencen i 423 med **Vindunken**, hvor han afbildede sig selv som fortrukket digter, der foretrækker sin elskerinde, drikkelaget, for sin ægtehustru, komedien. I **Dionysalexander** lod han Dionysos spille Paris og stikke af med Helena til Troja, hvor guden er ved at skide af skræk, da grækerne kommer.

En situation af tilsvarende karakter har vi hos Aristofanes i **Frøerne** (405 f. Kr.). Her optræder Dionysos forklædt som Herakles på vej til underverdenen for at hente en stor digter hjem. Han har sin slave Xanthias med og skifter rolle med ham, hver gang der kommer en forskrækkelse undervejs. Dionysos hører en hund gø og vræler om hjælp hos den nærmeste tilskuer – Dionysos-præsten i æresstolen lige ved:

»Præst, red mig nu, om vi skal drikke sammen mer.«
(Overs. Joh. B. Koch).

Lidt efter går det helt galt. Dionysos skider simpelthen af skræk og beder sin slave om en svamp til at tørre sig med. Hvad han får med replikken:

»Du fejgste blandt Mennesker og Guder!«

I underverdenen, hvor Dionysos skal vælge mellem de to store digtere, Aischylos og Euripides, får han bragt ild og røgelse, som han ofrer på alteret. På denne måde hylder han ligesom Aischylos de gamle guder. Men Euripides nægter at ofre. Aristofanes' sympati er for Aischylos. Han lader Dionysos prøve de to i en digterkonkurrence. Lige-gyldigt hvordan Euripides begynder på en strofe, påtager Aischylos sig at ødelægge den med samme fortsættelse:

»havde forlist sin redekam«.

Også da Euripides citerer begyndelsen til sin tragedie *Hypsifyle*:

»Dionysos, som med Thyrsosstav og Hjortens Skind
om Skuldren kastet paa Parnas i Fakkelskær
i Dansen springer«

er det nok, at Aischylos tilføjer sit sædvanlige:

»havde forlist sin redekam«.

I rendyrkningen af den komiske effekt, guden Dionysos brugt som komediefigur, forsvinder al rædslen, foruroligelsen og den dionysiske besættelse, som den selvsamme latterliggjorte Euripides har skildret bedre end nogen anden i sin efterladte tragedie **Bakkantinderne**.

Skuepladsen

Den personidentifikation, som er blevet omtalt i det foregående, har dels været den kultiske (medopleven af guden), dels den kunstneriske (aktøren i forhold til rollen; tilskueren i forhold til den fremstillede person). Komedien kan i den forbindelse næsten lades ude af betragtning for tilskuerens vedkommende: den appellerer til latteren, som tager afstand, bedømmer, genkender, fryder sig over det ramrende.

Den kultiske identifikation var ekstatiske. Ekstasen fremkaldtes i fællesskab på kultstedet, i det fri, i nærheden af den pæl, det træ eller den stenblok, der fungerede som gudebillede, eller hvor man bragte offeret hen. Offeret var midtpunkt, eller blev midtpunkt når ekstasen steg. Offeret blev dræbt, sønderrevet, mast, indtaget.

Bevægelsen, dansen, den individuelle og gensidige op-hidselse foregik i det fri. (Templer fandtes ikke). Og dansen krævede plads. Den del af kulten, der ikke var for alle og enhver, blev ordnet borte fra beboelsen. Måske i dobbelt forstand en sikkerhedsforanstaltning: Det indviede forbeholdt de indviede, og boligen værnede mod alle de kræfter, der blev sluppet løs, inklusive de døde ånder.

Digtningen fortæller os om bjerge, hvor man drog ud og rasede. Hvor kulten traditionelt skulle foregå.*) Og arkæologien fortæller os om helligsteder inden for lukkede områder. Det fik man også i byerne. Men der var dele af kultten, hvor alle stadig skulle være med. Man havde brug for en åben plads, dansepladsen, med vidde for tilskuerne omkring. I den lille by slog torvet til. Når byen voksede, slog torvet ikke til.

Det er stærkt begrænset, hvad arkæologerne har kunnet fremdrage af dansepladser. Der er steder, hvor man kunne have lyst til at søge, netop ud fra visheden om, at den og den by har haft en tidlig Dionysos-kult. I Athen er man dog så heldig, at man har kunnet lokalisere to pladser.

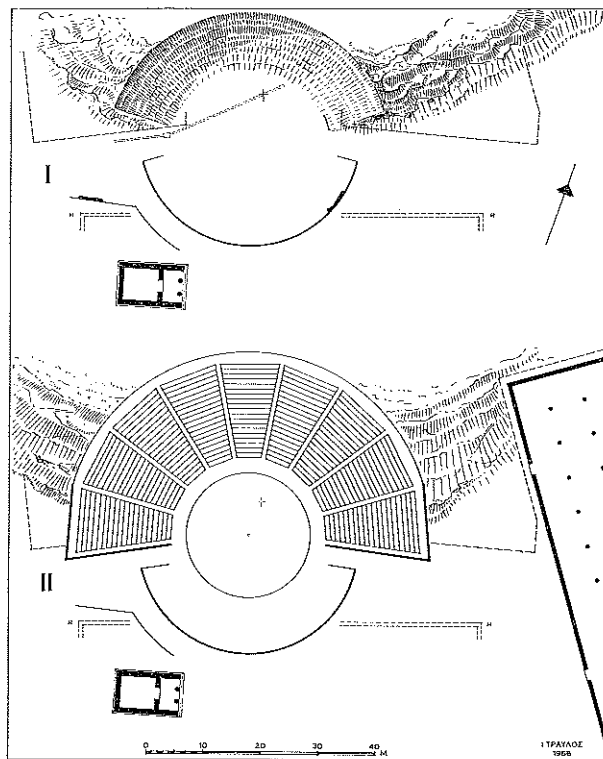
*) Den første græske historiker af betydning, Herodot (ca. 484-425) fortæller om den mest utæmmelige thrakiske stamme på Perserkri-genes tid, hvordan de havde deres Dionysos-helligdom, med orakel-præstinde, på det højeste bjerg i deres snedækkede skovland.

Det ene sted er det gammelkendte, på sydskråningen af Akropolis, langt fra Agoraen, langt fra hovedgaden, men i umiddelbar nærhed af det tempel, der blev opført til Dionysos fra Eleutherai.

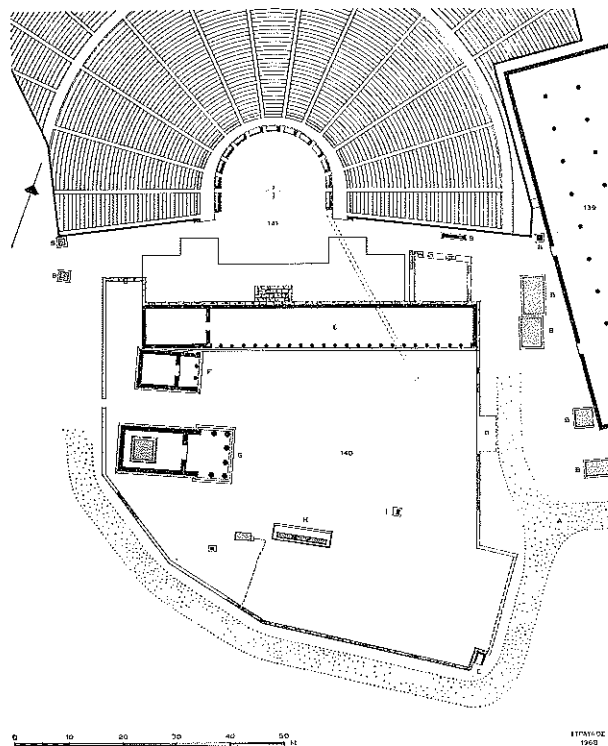
Det andet sted er på Agoraen, midt ude på det ganske uregelmæssige torv.

Det er også her, midt på torvet, vi må forestille os de første konkurrencepræstationer i dramaet. Byens skue-

plads var ikke et teater, men et torv, som processionerne drog hen over. Ved Athens største religiøse fest, Panathenæer-festen for Athene, foregik hestevæddeløbet på det stykke af »hovedgaden«, der gik tværs over Agoraen (fig. 2). Og inden for dansepladsens cirkel i midten – orchestra – var der yderligere muligheder for konkurrencer i atletik, musik og drama. Rundt om kunne man lave tilskuerpladser af træ – rydde grøntsager og andre sager lidt af vejen,



34. Dionysos-teatret i Athen. Det nyeste forsøg på kortlægning af den arkæologiske arbejdsmark ved John Travlos.
I: Som området har set ud fra begyndelsen, efter opførelsen af et tempel for Dionysos fra Eleutherai, ca. 540 f. Kr.
II: Den første organiserede skueplads, hundrede år senere, under Perikles. Bemærk det cirkelrunde orchestra og de kraftige støttemure til rækkerne af siddepladser.



35. Dionysos-teatret og tempelområdet efter opførelsen af et nyt tempel (G) og en dorisk søjlehal (E). De skiftende scenebygninger blev til mellem søjlehallens nøgne bagvæg og orchestra, som nu er hesteskoformet.
H er et stort offeralter i det fri.



39. Teatret i Dodona, påbegyndt kort efter 300 f. Kr.
Sådan indpasser man en tilskuerplads i en skråning. Normen for et teaters grundplan og placering var for længst sat i Athen, og de græske byer i hele Middelhavsområdet fulgte denne praktiske norm. Dionysos-teatret i Athen har været af omtrent samme størrelse som det her viste. 14-17.000 siddepladser.

mens pottemagere og vinsælgere formodentlig havde gode dage.

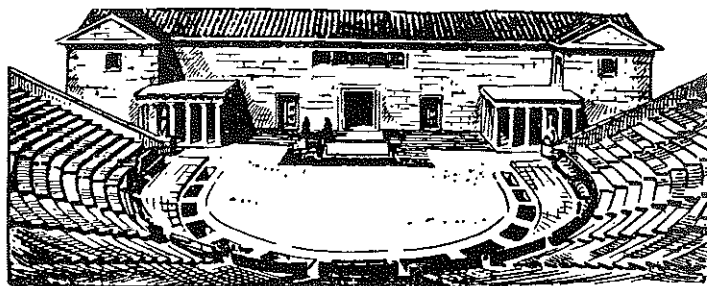
Sådan var det på Peisistratos' tid, og sådan må det være blevet ved temmelig længe. Athen havde hverken teater eller koncertsal før næsten hundrede år senere, under Perikles, og intet stadion før endnu hundrede år senere, under Lykurgos.

Men dansepladsen ude på sydskråningen af Akropolis må dog have haft en funktion. Den er ikke blevet indrettet her uden at have haft den nøjeste tilknytning til dyrkelsen af Dionysos fra Eleutherai, og så kan man fantasere frit over, hvad den dyrkelse specielt har bestået i på dette sted.

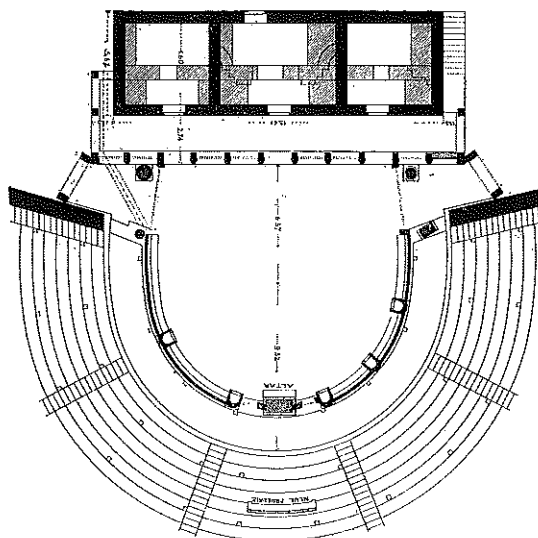
Har det været her, ekstasen har haft friere løb? Ekstasen i fællesskab. Når komos er vendt tilbage ved fakiernes skær. Tumbleplads. Naturnært som Pan-grotter og andre dyrkelsessteder for naturguder i skråningerne om Akropolis.

Dansepladsen har fungeret, men er ikke indgået i noget teateranlæg før midt i det 5. årh. f. Kr. (se fig. 34). Så bliver der lavet en omhyggeligt centreret cirkel inden for en del af dansepladsen, og skråningen oven over den bliver systematiseret til rækker af bænke – nogle af sten, andre af træ. Der er endnu ingen fast scenebygning. Man har måttet nøjes med en trækonstruktion, der gav den nødvendige, ene døråbning i midten, med et bagtæppe-forhæng, skuespilleren kunne forsvinde bag ved, og et tag han om fornødent kunne stå på. Hele den teaterindretning, som vi er så vant til at forestille os som en given ramme allerede om Sofokles' tragedier, er der ingen arkæologiske beviser for i Athen før ind i det 4. årh. f. Kr. (fig. 35).

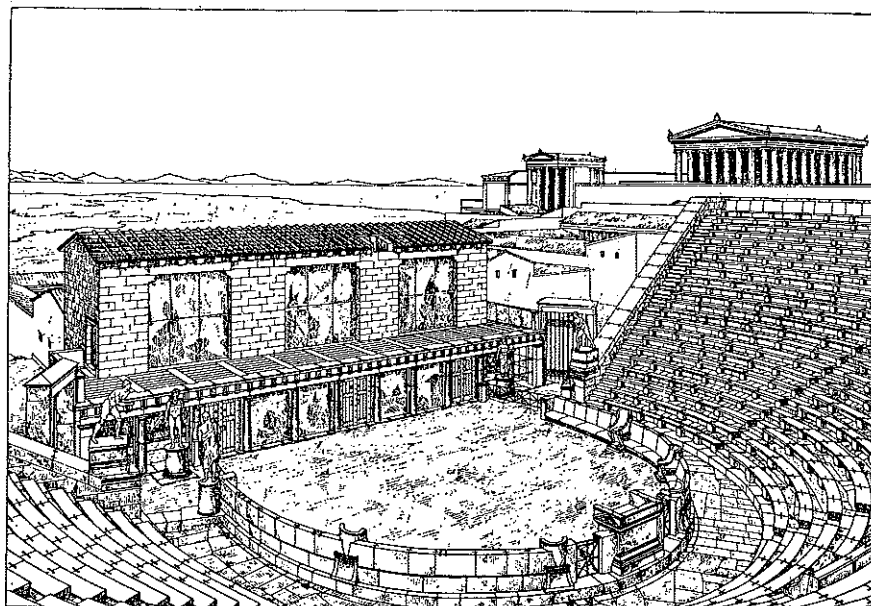
Så går det til gengæld også stærkt. Rummet føjer sig ikke mere blot om et alter eller en avlos-spillers podium midt i en cirkel, men bliver til hestesko med alle tilskuernes blikke rettet mod scenens bagvæg. Skuespillere og kor kommer frem imod publikum for at modtage hyldest. Fællesektasen er splittet.



36. Forsøg på rekonstruktion af Dionysos-teatret i Athen, som det kan have taget sig ud fra tilskuerpladsen i slutningen af det 4. årh. f. Kr. De fornemste pladser med ryglæn befinder sig i første række. (Kirsten-Kraiker: Griechenland-Kunde).



37. Teatret i Priene, Tyrkiet, 4-3. årh. f. Kr. Grundplan. Et lille teater med maksimalt 5.000 pladser. Det står stort set som det var omkring år 200 f. Kr. med sin hesteskoformede indramning af orchestra og, som led i denne lave skillemur, et alter og fire præstestole. En god del af scenebygningen er bevaret. (Akurgal: Ancient Civilizations and Ruins of Turkey).



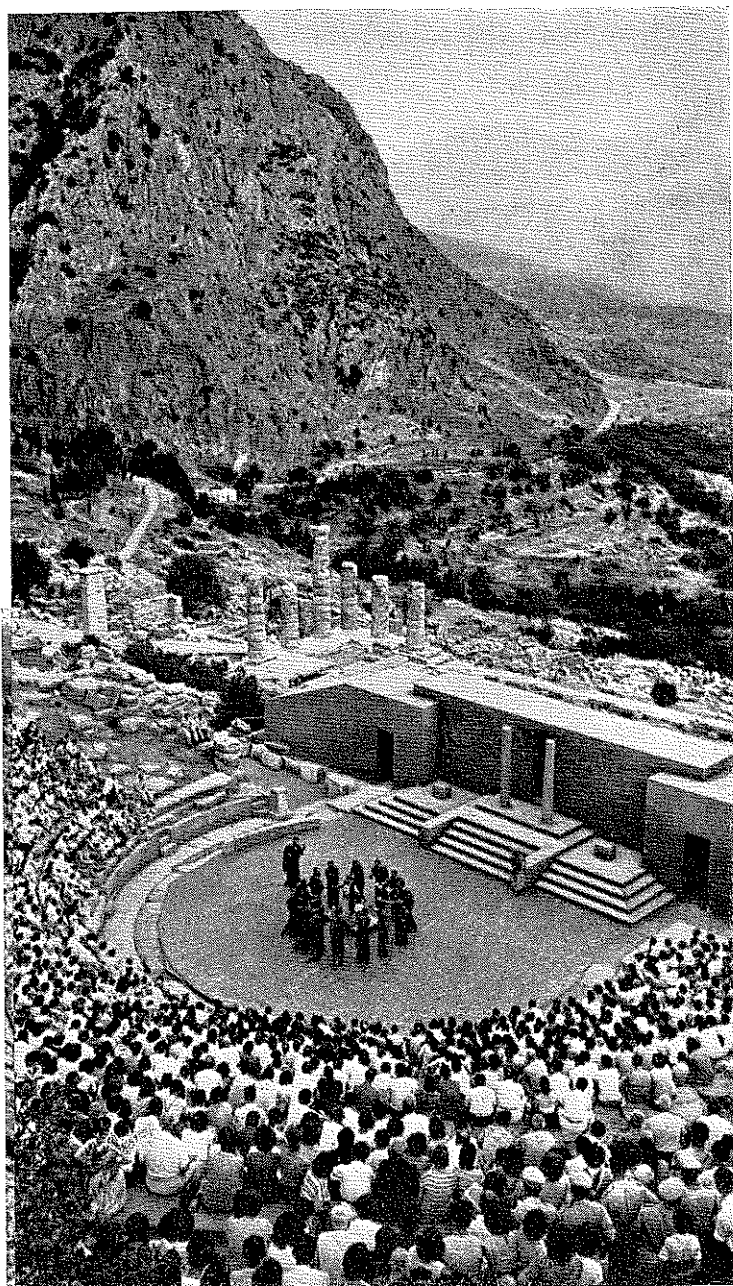
38. Forsøg på rekonstruktion af teatret i Priene. Rekonstruktionen gælder for så vidt kun scenebygningen, resten er næsten intakt. (Akurgal, op. cit.).

Tragediens drejning

Ca. 406 f. Kr. døde Euripides. Han havde været død et års tid, da Aristofanes hånedes hans kunst i komedien **Frøerne** (se foran) og samtidig anklagede Euripides for ikke at have vist guderne fornøden respekt, ikke at ville ofre til dem.

Euripides var den tredje af de store tragediedigtere efter Frynichos. Han startede omkring 455, da Aischylos var borte, mens Sofokles antagelig allerede havde været aktiv en halv snes år. Med andre ord: Da tragedien allerede var godt indarbejdet som kunstart, og både digterne selv, de udøvende og bedømmerne havde et stort sammenligningsmateriale. Kriterierne for at vinde ved festspillene var ikke, om tragedien rummede dionysisk stof, men om man fandt

40. Teatret i Delfi under et af de moderne forsøg på at opføre en græsk tragedie, som den engang har været spillet. Her: Sofokles' Kong Oidipos. Koret er i gang på orchestra. Scenebygningen bagved er endnu et forsøg på en rekonstruktion. Princippet med kun én, centralt placeret åbning er antagelig rigtig for drama-opførelserne indtil en gang i det 4. årh. f. Kr.



de æstetiske normer inden for genren opfyldt (sprog, musik, dans; helhedskomposition, holdning og andre kriterier, som først skulle blive defineret af Aristoteles). Eventuelt om en nyskabelse inden for genren kunne anses for værdifuld.

Sofokles havde udvidet antallet af skuespillere fra to til tre og trak dermed dialogen yderligere frem i forhold til koret. Sofokles viste sine helte og heltinders historiske skæbne med stærkt lys på personernes overvejelser og vilje (Antigone, Oidipos, Elektra), mens koret bliver kommenterende tilskuere. Euripides kaster lyset endnu mere på den drivende lidenskab i den enkelte, på uroen og den pludselige overraskelse. Her er dødsangst og dødsdrift, jalousi, erotisk betagelse, det subtile spil mellem et menneske der vil, og et menneske der absolut ikke vil, en kredsen om det man vil flygte fra, og gør, og hvordan man alligevel ikke gør det. Euripides' bedst tegnede personer som Medea, Hippolytes, Elektra, vakte uro. Nogle syntes, han viste for meget. Han viste mennesker, som de kan blive, når de helt kommer i lidenskabens vold, mere end blot i gudernes greb. Mange gik rystede fra Euripides' tragedier, man kunne ikke med sikkerhed føle sig renset. Og hans følelsesappel i monologiske udbrud, i henført lyriske beskrivelser ind imellem den stramt holdte, realistiske dialog, og i den musik vi desværre ikke kender, gjorde kritikerne skarpe i bedømmelsen, fascinerede og frastødte på samme tid.

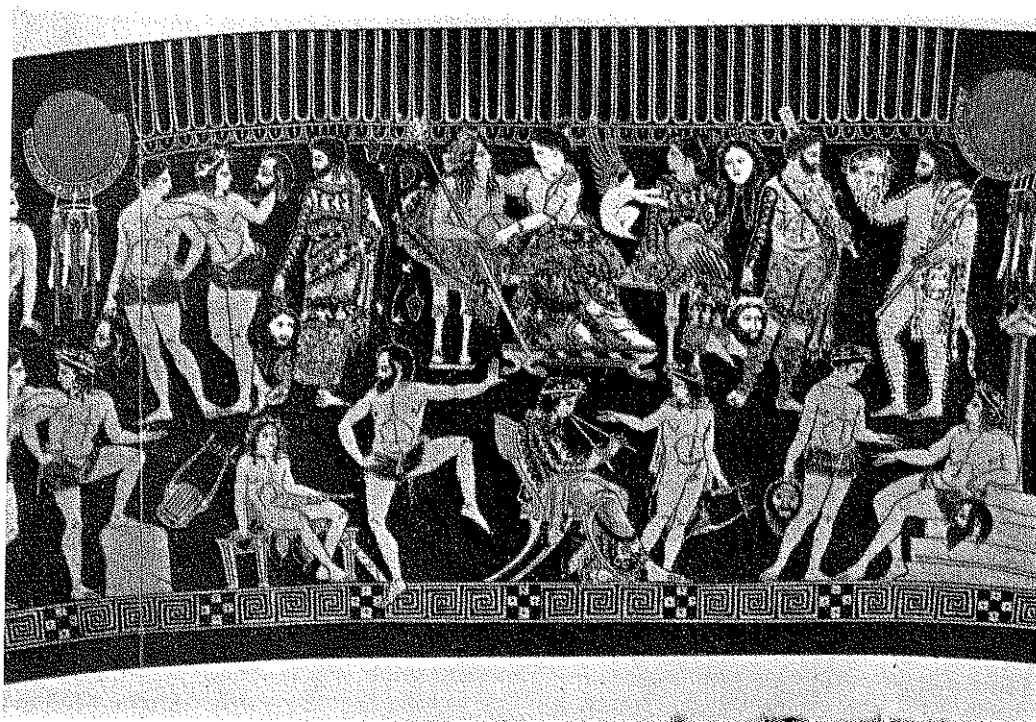
Eftertiden har undret sig over, at han så sjældent vandt prisen. Men som æstetisk fornyer har han stødt an. Og som den pludseligt kritiske, blot i en enkelt replik pludseligt religiøst kritiske, har han voldt betænkeligheder.

Vi ved, at Euripides interesserede sig stærkt for sin egen tids filosofiske nytænkere, iagttagere som ikke kunne nøjes med gudemyterne men tog hele det etablerede system op til revision ved at analysere naturens (verdens) sammensætning og tilbliven. Altså så at sige tilstanden i naturen før Zeus-slægtens ankomst. Nogle grundprincipper som antagelig stadig gjaldt.

Det var naturligvis ikke forbudt at studere naturen, blot man respekterede guderne. Derimod var der dødsstraf i Athen for forseelser mod kulten. Man måtte ikke nægte at ofre til guderne. Gudstroen viste sig i kulthandlingen.

Da den spekulative naturfilosofi kom mere og mere til orde i det 5. årh., blev de fremsatte ord imidlertid lige så farlige som den undladte kulthandling. Filosofen Anaxagoras blev dømt til døden ca. 431. Han var den, der definerede verden som sammensat af materie og ånd. Materien består af uendelig mange smådele. Overladt til sig selv er de kaos. Men styret af det bevægende, samordnende princip (ånden) kan de indgå i alle mulige forbindelser. Resultaterne, genstandene, legemerne tager sig forskellige ud for os. Forskellen skyldes dominans af nogle enkeltdele i forhold til andre inden for den pågældende genstand. Sammensætningen finder sted hele tiden. Genstandenes »fødsel« betyder altså blot, at en sammensætning har fundet sted, deres »død«, at noget sammensat adskilles. Det uafhængige, bevægende princip er til stede over alt, men ikke nogen bevidsthed der blander sig. Blot ved at dette bevægende princip er der, er verden i bevægelse. Jorden er centrum i den stadige bevægelse, stjernerne er opstået af klippemasser, som er slynget ud ved omdrejningen og sat i glød af æteren. Solen er af sten og større end Peloponnes, månen får sit lys fra solen. De levende skabninger på jorden blev til, da jorden gik af glød og blev mættet med væde. Siden formerede de sig selv ved sammensætning.

Den græske naturfilosofi bliver til i et samfund, hvor



41. Dionysos omgivet af skuespillere og kor. Volutkrater (stor blandinskumme til vin), rødfigur, Attika ca. 400 f. Kr. Billedet er et af de mest omfattende vidnesbyrd om teaterensemblets sammensætning på Euripides' tid. Det er antagelig malet til erindring om en sejr ved De store Dionysier i Athen. Digteren, aulos-spilleren, lyre-spilleren og de fleste af koret er navngivne. I nederste række til venstre sidder digteren med manuskriptet i hånden. Frem over »rampe«-borten (se samme perspektivtrick fig. 24) danser et kormedlem iført satyrmaske og med satyrkostume: lille lændeklæde med fastgjort, rejst fallos og bag på samme lændeklæde den svingende hale. Efter den dansende satyr har vi en berømt aulos-spiller Pronomos, den apollonske nøgne lyre-spiller og et kormedlem, som har taget masken af. Flere kormedlemmer sidder og står med den samme maske i hånden, også i øverste række. Men der er det ellers skuespillerne, som dominerer. Den første påklædte herre fra venstre er i lang persisk dragt og støvler. Den maske, han holder, har sort hår og skæg og en let krone. Bag ham ser man drueklaser på vinranker. De hænger hen mod den henslængt hvilende Dionysos og hans brud, Ariadne. Efter Ariadne er der en vinget skabning, Elskovslængselen, som flyver hen mod en meget kvindeligt udseende skuespiller, der er i persisk klædning. Han holder sin maske højt i venstre hånd, det er en kvindemaske med langt sort hår, og i håret en tiara. Af de næste to herrer til højre har den første spillet Herakles – han har endnu køllen over sin venstre skylder, og løveskindet hænger ned langs siden. Han ser ud til at snakke med fader Silen – den herre i lange lodne underbukser og lodden trøje (han skulle gerne virke håret over det hele). Fader Silen-masken er en hvidskægget gammelmandsmaske, han måtte godt ligne en gedebuk! Men masken har nu en løvranke om håret (vedbendblade), og fader Silen har åbenbart også haft et plettet dyreskind på. Omme på bagsiden af vaset danser man. Der er det nat. Ariadne lyser med sin fakkelt. (Museo Nazionale, Napoli).

kulten stadig er en med overbevisning følt nødvendighed for det store flertal. Hvor guderne endnu er synlige på himlen – Solen – Månen – og melder sig med deres straffemidler – lynet, stormen, stormfloden – og sørger for vækst og grøde. Disse himmellegemer, og de gode og onde kræfter i naturen, har for længst fået gudenavne, er blevet personificerede, handler som de selv vil under den suveræne leder Zeus – der blot igen er underkastet ukendte betingelser fra den skæbne, ingen kender. Hele dette kultsystem og benyttelsen af det er i fare, fra det øjeblik en mand som Anaxagoras får disciple. Omstillingen til et nyt verdensbillede sker kun med det kendte forstadium af forsøg på udryddelse af nytænkernes.

En digter som Euripides, der orienterede sig i sin egen tid, kan ikke gemme sine tanker fuldstændig. Vil han tale og dog overleve, må han være behændig. Her fik den nye genre, dramaet, en ikke-kultisk funktion: at så tvivl. Komediedigteren havde sit frispog at tære på, han kunne slå løs til højre og venstre, ærte karriere-politikere, ja hive en gud på scenen. Det blev kun gjort med et andet mål for øje end at så tvivl om guderne, det var en effekt mere i en latterliggørelse af noget jordbundet, menneskecentreret. Men tragedien var en hyldest til guderne, angstbåret, døds- og undergangsbevidst, et forsøg på at forson sig med den grumme skæbne, et sonoffer. Fra fælleskorets meddelelse om denne holdning var man imidlertid nået til den differentierede dialog og til monologens personlighedsbkendelse. Genren gav dækning for, at en person udtrykte en

mening, som hverken var forsamlingens eller forfatterens, men denne ene persons. På den måde blev et æstetisk formelement, replikken med dramatisk effekt, også et vanskeligt angribeligt middel for digteren til at sige det, som ikke måtte siges.

Euripides kunne altid dække sig ind ved at hævde, at den af personen udtalte mening ikke var hans egen. Vi ved ikke, hvor tit han har haft brug for det, kender kun delvis angrebene på ham og endnu mindre hans personlige reaktion. Derimod kan vi se, at han formår at så tvivl om berettigelsen af det, både guder og mennesker foretager sig. I **Troerinderne** brugte han et uangribeligt gammelt sagn-historisk stof til at kritisere en aktual udåd fra statsstyrelsen – Athens nedslagtning af beboerne på Melos. I et stykke som **Ion** karakteriseres den delfiske Apollon som en voldtægtsmand, der bare har benyttet sig af at være gud. Det er faktisk ham, der må gøre sin brøde god igen mod den pige, han voldtog, den atheniensiske kongedatter. Tilhørerne i Athen kunne måske godte sig over brodden mod Delfi, men af samme grund kunne digteren med dobbelt dækning lade sine personer ræsonnere over en guds natur, hans etisk meget tvivlsomme vælør.

Den stærkest forenkledte konklusion af Euripides' antydninger i tragedierne måtte blive: »Hvis myterne er sande, er guderne ikke gode. Hvis guderne er gode, er myterne ikke sande.« Andres overvejelser førte til flere videregående konklusioner: »Myterne er skadelige. Gudsforestillingen forvrænges af dem. Den må styrkes ved fordybelse

I selvet« osv. eller »Myterne er gode nok – som digtning. Guderne er blot ikke til.«

De vældige diskussioner om gudsbegrebet begynder i Euripides' seneste leveår og bliver en del af den filosofiske litteratur i dialogform i århundredet efter. Sokrates' tømning af giftbægeret dateres til ca. 399, Platons dialoger ligger antagelig i tiden inden 370.

Tidsbaggrunden: Athen i sidste halvdel af det 5. årh. er vigtig for forståelsen af Euripides. Det intellektuelle Athen, Athen som et helt andet centrum, end det var på Peisistratos' tid. Athen som selvhævdende stormagt efter sin snart gamle sejr over perserne (i 480). Athen involveret i fremstød, som det slet ikke kan klare alene. Samlende de andre græske stater omkring sig, men også i strid med dem. Uretmæssigt profiterende af det attiske søforbund. Fra 431 i en endeløs krig med Sparta. Statsstyret svingende mellem et udvidet demokrati, en valgt folkefører og de 30 tyranner. I alle disse år er festerne fortsat, for det er jo kult-fester. Tragedie, komedie og koncertliv blomstrende under folkeføreren Perikles, som skaber de ydre rammer med koncertsal og teater. Byen fuld af pragtværker. Akropolis genopbygget, det vældige Parthenon-tempel opført og udstyret med skulptur som ingen anden bygning i Grækenland. Athen som et handels- og uddannelsescentrum, men også med en befolkning, der efterhånden må præges af krigstræthed, af den indre og ydre uro, af et kun sporadisk demokratis usikkerhed. Nytænkning, som må bremses. Forvisninger og dødsdomme som over Anaxagoras. Kul-ten udsat for overlast som ved den uhørte skandale i 415, hvor hermerne, de fallisk udrustede billedstøtter på gader og torve, blev fundet væltede og mishandlede, lige før flåden skulle sejle på straffeekspedition til Sicilien. Filosofisk og politisk nytænkning sammenblandet og omsat i vold. Der er digtere og sofister, som går og mumler om, at guderne ustraffet gør det samme, som menneskene straffes for – i hvert fald hvis man skal regne efter myterne.

Hvor meget Euripides har været i fare på grund af sine private synspunkter, ved vi ikke. Men ca. 408 f. Kr. forlod han frivilligt Athen og rejste nordpå, helt til Makedonien, til den stedlige konges hof. Han skrev et stykke til ham, **Archelaos**, som vi ikke kender. Han nåede at leve et års tid der, eller to. Og så efterlod han sig ved sin død den tragedie, som fortæller os mere om Dionysos-kulten end noget andet dokument: **Bakkhantinderne**.

Dionysos' hævn

Euripides havde strejft Bakkhos-dyrkelsen bl. a. i **Ion** (ca. 420). Den barnløse konge af Athen, Xuthus, mindes under besøget i Apollons helligdom i Delfi, hvordan han kun har været der een gang før: Det var for at deltage i Bakkhos-mysterierne. Hans vært tog ham med og havde også sørget for nogle piger. Pigerne var i en tilstand af, nå ja, helligt vanvid, og han selv havde drukket, som han skulle. På den måde kan hans eneste mulige søn være blevet til. Og dronningens følge fra Athen, koret af kvinder, synger mod bjergget Parnassos' tinder, hvor Bakkhos farer frem med sit følge, mens faklerne flammer højt i natten. Og koret tænker på, hvordan det vil være i Athen ved forårsfesten, »Når vi hele natten synger i Bakkhos / og ser på dansen til faklernes skær på flodbredten / mens den stjernefyldte himmel danser med os og månen danser«.

I **Bakkhantinderne** er vi i Theben, Dionysos' undfangelsesby. Dionysos vender tilbage til sin moders land fra den lange udlændighed. Han kommer som guden, der er vant til at sejre. Han har sit følge med, den dansende skare af

mænader fra Asiens bjerge. I Theben skulle han være mere velkommen end noget andet sted i Grækenland. Men i Theben fornægter man ham. Man påstår, at hans fader ikke var Zeus. Kvinderne i hans egen familie, hans moders søstre, påstår at Semele avlede ham med en dødelig; at hun og kong Kadmos blot udlagde Zeus som fader for at redde hendes ære. Og at Zeus slog hende ihjel på grund af denne løgn. Nu har Dionysos til straf slået alle kvinderne i Theben med galskab: De er besat af ham, de forlader hus og hjem for at løbe til bjergs og danse. Men Theben skal lære, at det at være med i Dionysos' følge, det er noget, der ligger helt ud over, hvad folk her er indviet i. De skal få at se, at Dionysos er den retmæssige søn af Zeus, at Dionysos er en gud.

Dionysos har en bevidst modstander i Theben. Det er kongen. Ikke hans morfar, den gamle kong Kadmos, men Pentheus, søn af en af kong Kadmos' andre døtre, Agaue. Kadmos har abdiceret og overladt sin trone til Pentheus. Pentheus vil ikke anerkende Dionysos som gud, han forbyder alle ofringer og bønner til Dionysos. Kvindernes dans er usædelig.

Den gamle Kadmos vil derimod gerne dyrke Dionysos. Han gør sig parat til at drage til bjergs og danse til gudens ære, ledsaget af den eneste anden mand, der tør: den blinde seer, Apollon-præsten Teiresias. (Som ved, at guden ikke skelner mellem ung og gammel, hvem der skal danse og ikke skal danse. Man skal hylde guden ud fra gudens kriterier, ikke dyrke ham kølig overlagt).

Kong Pentheus standser de to gamle mænd, som vil af sted dér, i spættet dådyrskind og med thyrsosstav, latterlige. Teiresias forsøger forgæves at belære ham:

»..... To ting, unge mand,
er herligst her hos alle folk: Demeter først
– ja, hun er jorden, kald hende ellers, hvad du vil –
hun nærer menneske-slægten med det tørre korn.
Som modvægt kom nu siden han, Semeles søn,
der druens væske fandt

.....
Han gyder guder offer, han, der selv er gud,
så alt hvad godt vi vinder, skyldes ene ham

.....
Profet er denne guddom. Thi med bakchisk brus
og sjælevilse følger megen sandsagns-magt;
når guden helt og holdent fylder deres bryst,
kan vanvidsdrukne sige, hvad der vist vil ske.
Derhos: han er ej uden lod i krigens værk;
en hær, der står i våben, mand ved mand på rad
kan gys af rædsel gribe, før de løfter spær;
Dionysos er da den, som slår dem vildt med angst.
Og du vil kunne se ham over Delfois fjeld;
med fakkell-blus han går på bjergets tvilling-tind
og springer der og svinger Bakchosgildets gren,
højt prist i Hellas' lande. – Pentheus, lyd mit råd!
Pral af din vældige ej, som gav den magt over sind:«
(Overs. Niels Møller)

Teiresias belærer, og Kadmos advarer, men Pentheus bliver vred. Han giver sine folk ordre til at ødelægge spædomspræstens hus (en grov krænkelse af Apollon) og til at fange den kvindagtige fremmede, som har indfundet sig her i byen og gjort kvinderne gale:

»..... bring ham straks herhen
bunden, så han kan lide steningsdødens straf:
da får en bitter Bakchosdans han sidst at se.«

Det er nemt nok at fange den fremmede. Men de kvinder, man lige havde sat i fængsel på grund af dansen, er sluppet ud, fortæller vagten. Lænkerne faldt af fødderne på dem, og dørene sprang op, og nu danser de alle sammen i det fri. Den fremmede er en stor mirakelmager.

Pentheus tager den fremmede i forhør. Han ser jo nysse- lig ud, med lange, bløde lokker og skær, hvid hud – sikkert

kun optaget af Afrodite (elskovsgudinden, dvs. den fysiske kærlighed, som Pentheus stykket igennem flygter fra). Hvem er hans slægt? Hvor kommer han fra? Og hvad går så Bakkhoskultens løndom ud på? Zeus' søn svarer stolt for sig. Kun løndommen kan Pentheus ikke få at vide, den er ikke for uindviende.

Så skal den frække fremmede straffes. Hans lyse lokker skal skæres af, thyrsos-staven bliver taget fra ham, han skal bindes og kastes ud i hestestalden. Der kan han danse.

Men den, der krænker en gud, kalder selv straffen ned over sig. Pentheus' hus bryder sammen i flammer, ilden er tændt på Semeles grav. Ude i stalden har Dionysos forvirret Pentheus' sind, så kongen bandt en tyr fast i stedet for guden. Nu kommer deres næste møde. Pentheus befale, at byens porte skal lukkes. Den fremmede må ikke undslippe. Men udefra kommer en hyrde ilende, fra bjergene Kithairon. Han har set de gale bakkhanter, som er løbet bort fra byen og nu danser på bare fødder. De er ledet af tre kvinder, kong Pentheus' egen mor, Agaue, og hendes to søstre. Han så dem ligge der i græsset under træerne, da han kom med sin hjord i morges ved solopgang.

»Da gjalded dér din moders røst; hun kaldte lydt, midt blandt mainadehoben, dem til dag og liv, da hun de hornede okseers bøgende brøl fornam. De strøg den dybe slummer rask af deres syn, sprang op, stod ret og ranke: det var skønt at se – ældre og yngre koner, og de unge møer. Først lod de håret vælde over skuldren ned og ordnede deres dådyrshylle, de hos hvem spændet var sprunget op, og om det brogede skind slanger med spillende tunger slyngede de som gjord. Og nogle tog på arm dåkid og døde dem, og ulvens vilde unger gav de deres mælk, – de unge mødre, der lod hjemme spæde børn, så brystet svulmed fuldt. Så flettede de sig krans af eg og vedbend og den liljehvide blomst; én tog og slog sin thyrsosstav mod klippens sten, og frisk og ren som morgendug flød vand derfra; en anden stødte røret kun mod markens muld, og dér lod guden sprudle frem et væld af vin; men hvem det lystede mer at få den hvide drik, de skrabede blot i jord med deres fingerspids, straks flød der mælk i strømmen. Og fra vedbendløv på thyrsosstaven dryppede den søde honning rigt. Hvis du var der til stede, herre, og øjned sligt, gik du med bøn til guden, hvem du nu er gram.«

Hyrden og hans kammerater havde tænkt sig at fange kongens mor og bringe hende hjem til ham. Så ville de nok få en belønning. Men ...

»..... Da så den time kom, da dansen skulde fejres, svang de thyrsosstav og råbte lakchos, skreg på Bromios, guds søn, af fulde struber. Hele bjergene dansede med, de vilde dyr og alting hvirvlede rundt i løb. Engang Agaue kom i farten nær ved hvor jeg lå i gem bag buskens grene, sprang jeg frem og ville fange hende. Da hun blev mig nær, så skreg hun højt: ohej, mine rappe hunde, kom! her er mænd på jagt imod os! hej, følg med, følg med! og tag til våben thyrsosstaven i jer hånd! Vi løb da, det vi magtede, og slap heldig bort fra bakkhanternes klør. Men kvæget, der gik om på græs, faldt de med hujen over uden jern i hånd. En så jeg løfte højt, med begge arme strakt, en brølende mælkekvi. Andre styrtede løs på kalveflokkene, rev dem sønder, led for led; og stumper kød og ribben, bov og kløv man så blev kastet op og ned; og stykker af det faldt og hang i fyrrens grene: blodet dryppede ned. Den stolte tyr, som truede for med vrede horn, blev slængt til jorden: pigehænder uden tal trak den og slog den magtesløs omkuld, og så skrælled de kødet af dens knogler mere snart, end du kan lukke låget for dit kongeblik.«

Kvinderne har vendt op og ned på landsbyerne, plyndret dem, taget ild på håret uden at brænde, jaget væbnede mænd bort.

»..... Siden drog de hen, hvorfra de kom, til kilden, gud dem gav; dér tvatted de sig fri for blod; de dryp, der faldt på kinden, slikkede slangerne bort af deres hud. Men denne guddom, konge, hvem han ellers er, giv ham ly i vor by! Og som hans magt er stor i andet, har jeg hørt, der bliver sagt, at han har givet døgnets børn druen, der lindrer sorg, og uden vinen er der ingen elskovs lyst og ingen andre glæder heller på vor jord.«

Men kong Pentheus brøler på sine soldater, ryttere og bueskytter. Dionysos advarer ham. Det ville være skammeligt, hvis tungt rustede mænd blev drevet bort af kvindernes thyrsosstave. Det skulle vel ikke være sådan, at Pentheus selv havde lyst til at se hele kvindeskaren deroppe på bjergene?

Pentheus Javist, javist! det gav jeg guld i mængde for.
Dionysos Hvor har du fået sådan lyst at se det syn?
Pentheus Ja, grimt, – at se dem drukne tumle rundt i rus.
Dionysos Dog vil du se med glæde, det dig synes grimt?
Pentheus Forstå mig! jeg vil sidde under fyrrene lyst.

Det skal Dionysos nok klare for ham. Pentheus skal blot trække i en lang linnedskjortel. Viser han sig klædt som mand, bliver han dræbt.

Pentheus Hvad klædning? Kvindedragt? Det skammer jeg mig ved.
Dionysos Har du ej længer lyst at se mainadernes hær?
Pentheus Hvad kjortel bør jeg, si'r du, svøbe om min krop?
Dionysos Først vil jeg rede håret på dit hoved langt.
Pentheus Hvad anden art af stads vil du så pynte mig med?
Dionysos En fodsids kjole, og et smykkebånd om hår.
Pentheus Er der desuden andet, du vil føje til?
Dionysos Thyrsos i hånden, broget dådyrskind dertil.
Pentheus Nej, nej, – jeg klæder ikke mig i kvindedragt.
Dionysos Det koster blod, går du mod bakkherne i kamp.
Pentheus Javist; først må jeg gå derop og spejle dem ud.

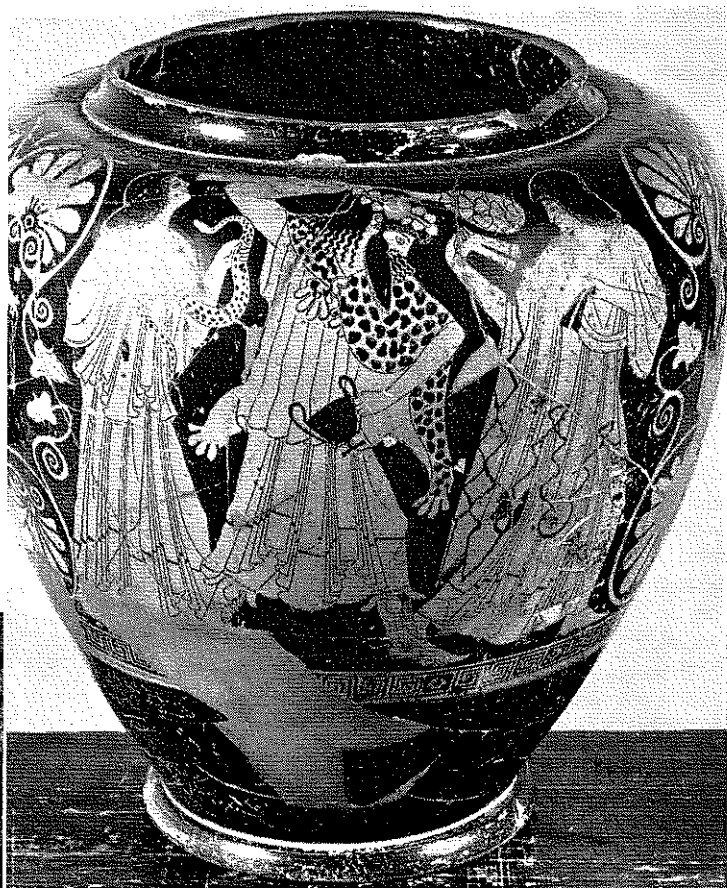
Pentheus er i gudens vold, uden at vide det. Han kommer ud fra huset igen, omklædt. Og alting svimer for ham:

»..... Jeg ser to sole, synes mig, og Theben, syvportsstaden, dobbelt for mit blik; og han, som skal mig føre, tykkes mig en tyr; for på dit hoved, ser jeg, er der vokset horn. Var du engang et dyr? Nu blir du jo dertil.«

Dionysos fører ham, roser hans kjole, kritiserer en løs hårløk. Pentheus forsvarer sig: Lokken gik løs, da han lige øvede sig på lidt Bakkhos-dans derinde, med hovedkast og -sving. Hvordan skal man egentlig bære thyrsosstaven? Han ved ikke, at han, den gudløse, er på vej til sin død.

Men Pentheus' frygtelige død kommer der bud om. Den mystiske fremmede fik ham anbragt i toppen af et vældigt fyrretræ. Så lød der en røst: Hævn jer på ham, der spotter jer og mig og min hellige løndom! Kadmos' døtre, Pentheus' mor og hendes søstre kaster sig over fyrretræet for at få lureren ned. Kvinderne sanser intet mere i deres vildskab, blodofferet må fuldbyrdes, Pentheus' egen mor fungerer som dødspræstinde. De hører ikke hans tryglen og skrig, de river ham i stykker som et dyr.

»Skum stod om hendes mund, og med fordrejet blik stirrede hun vildt, og tænkte ej hvad tænkes bør; hun var i Bakkhos' magt og ænsede ej sin søn. Hun tog ham stærkt i hånden til den venstre arm



42. Dionysos mellem to mænader. Krukke (stamnos), rødfigur, Attika, 500-475 f. Kr.
Vasemaleriet har ændret sig. Den stærke bevægelse er et kendetegn for nogle af de bedste nye malere.
Her er det Dionysos selv, vi ser i bevægelse – og ligeså kraftigt som mænaderne. Han svinger thyrsos-staven i højre hånd, mens den venstre som sædvanlig holder om et drikkekar. Blikket er nedadrettet som næsten altid. Han har et leopardskind over skuldrene. Den ene mænade slår med sine kastagnetter, den anden har travlt med en slange.
Selv om billedet er betydeligt ældre end Euripides' Bakkhantinderne, svarer det i indhold og stemning til digterens fremstilling: Den magtdemonstrerende gud med forlørerske krøller. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

og satte foden på den faldnes bryst og rev
armen helt løs fra skulderen – ej ved egen kraft:
guden gav hendes hænder dygtighed dertil.
Og på den anden side hængte Ino i
og brød hans kød; Autonoe og den hele sværm
kom efter. Alt var fuldt af lyd og larm:
han stønnede sårt, så længe der var liv igen:
de hylede op. Der løb den ene med en arm,
én bar en fod med skoen på. De flænsede løs
ind til de nøgne knogler. Og med blodig hånd
kastede de hid og did kong Pentheus' kød som boldt.
Nu ligger kroppen splittet, spredt omkring på fjeld
blandt hårde stene, gemt bag skovens tætte løv.
Det bliver svært at samle. Men hans moder fandt
etsteds hans sølle hoved, som hun tog i hånd
og fæstede det på toppen af sin thyrsosstav.
Hun tror, det er en bjergets løve, hun har dræbt
og bærer det fra Kithairon, hvor hun efterlod
sit søsterpar, som sværmer i mainadedans.
Stolt af sit sorgens bytte løber hun herved
– og er vel snart i byen – kalder Bakchos lydt
sin jægerfælle, byttehjælper, ham, der gav
den skønne sejr, – hvis sejerstegn er bitter gråd.»

Agaué og koret vender jublende tilbage til Theben med løvehovedet. Her møder de Kadmos, som kommer sørgende hjem fra det samme bjerg med nogle indsamlede rester af sin dattersøn. Kadmos må få Agaué til at se, hvad det er, hun har gjort. Han må få blodrusens, Dionysos-rusens tåger bort fra hendes blik.

Kadmos Først: løft dit øje, vend dit blik mod himlens blå!
Agaué Javel – men hvorfor bad du mig at se derop?
Kadmos Var den som vanlig, eller: så du forandring dér?
Agaué Den stråler mere blå, langt mere lys end før.
Kadmos Har du endnu det luftigt svimle i din sjæl?
Agaué Jeg véd ej, hvad du mener. Men mit hoved blev
som mere rent; mit sind er skiftet om fra før.
Kadmos Kan du da høre klart og give ædru svar?
Agaué Hvad før jeg sagde, far, er nu som strøget bort.

Langsomt vender Agaué tilbage til sin normale tilstand og til rædslen. Hun selv og hendes søstre har dræbt Pentheus. Guden har hævnnet sig på alle, der hånedes guden.

I et kort slutopgør viser Dionysos sig i al sin glans på husets tag og fortæller den gamle Kadmos og Agaué om deres selvforskyldte skæbne også i fremtiden. Kadmos anræber ham forgæves om nåde:

Kadmos Ja, vi har syndet, herre, skån os, hør vor bøn!
Dionysos For sent. I så ej, hvem jeg var, i rette tid.
Kadmos Det véd vi vist. Men dog du tugter alt for hårdt.
Dionysos Glem ej, at jeg, en gud, blev smædet ondt af jer.
Kadmos Guder bærer ikke vredes lig med en af os.
Dionysos Zeus selv gav længst sit minde til, hvad her er sket.

Og de straffede overlades til sig selv. Pentheus' moder kaster thyrsosstaven fra sig og fortryder, at hun bare et øjeblik har dyrket denne gud, Dionysos.

Ligeegyldigt hvordan man opfatter denne specielle slutepisode, som også har sine tekstmæssige ægthedsproblemer, giver dramaet grund nok til de mest divergerende opfattelser. Det kan skiftevis tolkes som et forsvar for kulten og som et bevidst skræmmebillede til bekæmpelse af kulten med dens ekstase, massesuggestion, farlighed.

Kampen står mellem en gud og den statsleder, som ikke tror på ham. Er statslederen klog? Ser han som den eneste farerne? Bør hans forsøg på at bremse dette massehysteri roses (I vor egen tid som i Euripides)? Er fællesekstasen en kraft, der uvægerligt vil føre til drab og tilintetgørelse? Er de, der bringer den forenende rus til masserne, værre og farligere end nogen af os kan se?

På den anden side: Det er mennesket selv, som under falske forudsætninger opsøger ekstasen og lader sig drive ud over sine grænser. Selvbedraget kan opstå hos os alle sammen når som helst. Vi giver os ind under det og tilintetgøres af det.

Dionysos, glædens gud, har været retfærdig, men for grusom, siger Kadmos – der dog samtidig taler som familieoverhoved. Hans ene dattersøn, Dionysos (som er blevet en gud) har slået hans anden dattersøn, Pentheus (som skulle have ført slægten videre på jorden) ihjel. For Kadmos er det et familiedrama, en slægts undergang. Han skulle have undgået denne situation, men føler sig hjælpeløs.

Pentheus' mor, Agaué, er for så vidt lige så skyldig som Pentheus selv. Hun troede ikke på, at Dionysos' far var Zeus. Ingen af dem ærede guderne, som de burde, derfor slog guderne dem begge med vanvid.

Eller igen et andet aspekt: Når guderne får knækket menneskene, er der kun guderne tilbage og den lydige slave, som må danse deres dans for at føle sig lykkelig.

Tilskuerreaktionen på Euripides' tragedie vil svinge efter personlige forhold, og ind i det personlige hører det tidsmæssige. Kunstdramaet med dets roller, rollernes fortolkere og fortolkernes instruktør er aldrig ens, har netop en blivende kraft ved ikke at være det.

Men Bakkhantinderne vil også kunne læses som et kult-drama, og Euripides har ikke kunnet forme det i ord, musik og dans, uden at have en omfattende viden om kulten. Man kan skønne over, hvad han har set i Athen, og man

kan gætte på, at han har set noget i Makedonien – i et land, der givet befandt sig på et ældre udviklingstrin end Athen. Langt mere afsondret, langt nærmere de kultformer thrakerne havde taget med sig fra Lilleasien.

I stykket viser kultsiden sig først og fremmest med koret. Dialogen mellem enkeltpersonerne er varieret, spændingsfyldt, næsten kun rolig (og endda kun næsten rolig) mellem de to gamle mænd, Kadmos og seeren. Dialogen har opgørets karakter mellem dem og kong Pentheus, den bliver huggende skarp mellem Pentheus og Dionysos, forførisk blid et stykke hen i deres næste tårn, spændt med snarlige afsløringer mellem Agaue og Kadmos. Episk ro, men med stærke individuelle uroelementer får vi i de to øjenvidneberetninger: hyrdens om kvindernes første rasen på bjerget, tjenerens om kvindernes anden rasen, hvor Pentheus bliver dræbt. Alle roller er individualiserede, karaktermæssigt og i handling. Men samtidig er koret ikke bare nogen rolig baggrund. Det er en defineret gruppe, som skifter mellem at spille sig selv helt ud og indgå i et forestillelsesspil, være ægte og falsk lyttende, en dialogdeltager som vi ved har større viden end alle de andre tilstedeværende i hvert optrin, undtagen den ene hvis hemmelige følge de er, og som de hylder, hver gang de er alene: Dionysos.

Dionysos præsenterer sig selv fra starten – i en prolog som andre guder hos Euripides (Hermes i **Ion**, Poseidon i **Troerinderne** etc.). Han fortæller, hvem han er, og hvorfor han er kommet – for at vise sig her i Theben som gud. Og så drager koret ind:

»mit følge, kvinder, i, som af barbarer jeg har bragt som venner hid og fæller i mit værk: løft trommerne højt, der var i Frygiens by i brug, dem, jeg og moder Rhea selv har fundet på, – drag rundt i kreds om Pentheus' kongelige borg, og lad dem drøne lydt, så Kadmos' by kan se!»

Og det gør de – de hylder guden, de synger om hans fødsel, hans genfødsel ved Zeus, tyrehornsguden, som kranse hans hoved med slanger, hans dans for Kybele, deres egen jublende dans, som alle må med i:

»O, Theben, som fostred Semele!
vind dig vedbend om håret,
i fylde, i fylde det grønne løv
med den hvide blomst, med den fagre frugt,
sving i brusende, susende sværm
egens gren eller granens;
pryd de spættede dådyrs dragt
med den krusede lok af den hvide uld,
hellig dig det hoverende rør –
snart al jorden vil danse,
Bromios den, som følget fører. –
Til bjerget, til bjerget, der trædes
af kvindernes hob: fra ten og væv
vildt dem drev Dionysos.»

Koret synger om Kreta, hvor de fik tamburlinen: »den rungende skinddækte ring, / den, jeg ægger i dansen;« og om Frygiens fløjter, om satyrerne, om fryden ved det vilde løb og ved matheden, når man synker til jorden i sit dådyrskind, og den anden fryd:

»når vildtet vi jager og tager og flænger isønder,
og sluger med lyst det røde kød;
vi higer mod Frygiens bjerge, mod Lydien,
Bromios foran os fører,
euoi!
med mælk flyder marken, med vin, med den himmelske
honning!
Duft som af Syriens røgelse breder sig;
thi Bakcheus løfter
fyrens lysende lue,
den spruder af røret; han stormer af sted,

ildner de lade
til løb og dans,
hidser med skrig,
i luften strømmer hans bløde lok;
højt gennem fryderåb bruser hans røst:
O, kom bakchanter,
kom bakchanter!»

Det er lige oven i deres vildsang, Telresias kommer for at hente kong Kadmos til dansen. Og da de to gamle er blevet forhindret af Pentheus, kommenterer koret de alt for kloge jordiske hoveder, de sindrige tænkere og »den visne, der ikke / i den liflige nat og om dagen / lever med lyst.«

»Gid jeg til Kypros var kommen:
dér Afrodite har hjemme,
der, hvor erotiernes lokkende ægger
attrå i sind;
kom jeg til Pafos, og landet
hvor floden med hundrede munde
frodiggør marker, som aldrig
vædes af regn;
o, kom jeg til musernes bolig
Pierias de yndige egne,
Højen Olymp!
Før mig, Bromios, Bromios, før mig derhen!»

Og da Pentheus tilsyneladende bliver den stærke, beder koret alvorligt til dem, der plejer at hjælpe. Pludselig er Dionysos' stemme der. Han kalder på dem, de kalder igen:

»Ió, ió! herre, min herre!
kom til dit følge, kom til vor hjælp,
Bromios, Bromios!»

Han svarer med en kort bøn: »Hellige ryster, ryst denne jord!« Pentheus hus styrter sammen i flammerne, mens korføreren maner koret til at kaste sig til jorden i tilbedelse:

»O, o!
Ser du det lyse, ser du det flammer
over Semeles hellige grav,
der, hvor tordneren levnede ild,
da lynet slog ned.
Kast jer til jorden, bedende, bævende,
ydmygt, mainader, thi drotten er nær;
Zeus' søn
styrter i kvag det hele hus!»

Dæmpet følger koret Dionysos' betænelser om sine hævnplaner: at berøve Pentheus al fornuft, få ham til at iføre sig kvindetøj og lede ham til døden for hans egen mors skyld. Tænksomt prøver koret at vænne sig til situationen, længes – lidt bange – efter den svale natstid, hvor man kan danse og kaste nakken tilbage. Ak. Men selvfølgelig:

»Hvad er visdom?
Gives der skønnere gave fra gud
end at lægge sin hånd hårdt
på fjendernes isse?
Og det skønne er lifligt.»

Fra rådvildhed og lykkehunger er koret nået til hævntrangen. Galningen dér, i kvindeklæder, han er et uhyre.

»Hvem er den sporhund? Hvem er den fjeldspringer?
Til bjerget, til bjerget, bakchanter, han higer, han higer!
Hvem har ham født?
en libysk løvinde, en ørkengorgon har ham fostret.
en libysk løvinde, en ørkengorgon har ham fostret.

Kom, o Hævn! sving din klingel
hug ham den blodig tværs i struben,
ham, den gudløse, lovløse, tugtløse, jordfødte
søn af Echion!»

Men med hævnens fuldbyrdelse er der kun lidt skadefryd tilbage. Den mervidenes tilsyneladende venlighed i ordvekslingen med Agaue, moderen der ingenting aner endnu om sin udåd, men jubler over sit trofæ, løvehovedet, der i virkeligheden er hovedet af Pentheus. Korets rolle er forbi. Under den sluttelige afsløring kan det kun stå som umælelige tilhørere til ulykkerne.

Dionysos forsvinder

Bakkhantinderne er den sidste tragedie, vi kender, fra hele den græske tragedies storhedstid. Det er også den eneste bevarede græske tragedie, hvor Dionysos selv er den aktive hovedperson, som holder sammen på stykket. Vi ved ikke, om der har været andre bestægtede stykker, tidligere. Kun at der har været tragedier med andre episoder fra gudens liv, og hvor han var en af personerne. Således i Aischylos' Lykurgos-trilogi med et tema, som allerede Homer havde berørt (gudernes hævn over thraker-kongen Lykurgos, som forfulgte Dionysos). Det er til gengæld den eneste Dionysos-tragedie, som vi **antagelig** kan se situationer fra på et par vasebilleder. (Billeder fra opførelser i det 5. og 4. årh. af andre tragedier er der mange af på blandingskummer og anden keramik fremstillet til erindring om en digters og hans teatergruppes sejr).

Dér, hvor vi skal lære om Dionysos-yrkelsen efter Euripides, bliver i billedkunsten, i skulpturarbejder og vase-malerier, mosaikker og vægmalerier, småbronzer og keramik, i den ikke-dramatiske digtning og i filosofien. Alle vegne beholder satyrerne stort set deres karakter, blot lidt seksuelt neddæmpede, mænaderne forsvinder vel først omtrent med kristendommen, mens hovedpersonen – Dionysos selv – hele tiden optræder i ændret skikkelse. Han sammenblandes med sit blidere parallelfænomen, Orfeus, i en mysticisme der er dødsbesværgende for at sikre menneskene et liv efter dette, og vel at mærke et bedre liv. Han indgår i en forkælet by-overklassens underholdnings-

program med loge-sex. Han bevarer en anden af sine funktioner gennem dyrkelsen af vin-rusen – opfattet af en intellektuel elite som den glade stund, hvor man kommer til at sige for meget. Lykkeligst i symposiet, fra Platon til Kierkegaard: Vinen kombineret med den højere Eros, som leder os til den sande, åndelige forening med den sande gud.

Og så er han der pludselig igen – i ekstasen, i den digteriske begejstring. Dionysos Dithyrambos. Inspirationskilde for digterne. Den frugtbare, helt utæmmelige åndelige tilstand, hvor ordene fra een person bliver til et guddommeligt digt. Men dette er samtidig jeg-dyrkelse, personligheds-dyrkelse, fjernere og fjernere fra den nødvendige fælles-tilstand. Den intellektualiserede Dionysos-dyrkelse er en analytisk beskæftigen sig med en tabt fortid, nostalgisk betonet eller med meget nutidige hensigter i overbevisning om det gavnlige (som selv hos Nietzsche, den store oprører mod den kristne morals spændetrøje, som vi skulle befri os for og blive dionysiske). Tilstandens frembringelse, dens produktivitetmuligheder og hensigtsmæssighed hos enkeltpersoner og hos folkemassen studeres og udnyttes.

Men det er altså ikke Athen. Ikke mødet mellem den nødvendige frugtbarhedskult, dens landlige traditioner og de bevidste nyskabere inden for musik, dans og ordkunst.

De landlige Dionysier blev naturligvis ved. En folkefest forsvinder ikke, fordi hovedstadens intelligentsia diskuterer idégrundlaget. Skæmt og halløj hører sig til, og hvem ved, om kornet kommer op af jorden næste år, eller vinstokken sætter sunde skud, hvis man ikke bringer gudinden og guden ud på marken. Når præster og notabiliteter har sørget for det højtidelige på en ordentlig måde, fejrer man guden på sin egen manér. Vinen er for alle, og en fallos rejser sig et sted og kræver sin ret. Der står den synligt for alle i »maj-stangen«, mens pigerne danser alene og mændene danser alene og sværmen slår sammen om lidt.



43. To satyrer med en mænade. Fra forsiden af en drikkeskål (kylix), rødfigur, Athen ca. 530-520 f. Kr. Drikkehornet, som den ene satyr holder i hånden, er det samme vi kender fra vasebilleder af Dionysos i denne periode. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

TIDSTAVLE

Udvalget af årstal og begivenheder er begrænset til et minimum. Hovedvægten er lagt på det 6. og 5. århundrede f. Kr., da Athen blev en økonomisk og militær magt og samtidig et intellektuelt og kunstnerisk centrum.

3000 f. Kr.: Bopladser på Akropolis og ved Ilissos-floden.

1600-1100: Den mykeniske tid, som senere gav stof til store dele af Homers Iliade. Folkevandringer, udvandringer og erobrings-togter. Møde med fremmede kulturer, først og fremmest Kreta og Lilleasien. Mod-sætning mellem ældre frugtbarhedskult med hovedvægten på Den store Moder og nyere mandligt domineret kult.

Ca. 1000: Et folkeslag nordfra, Dorerne, har invaderet det meste af Grækenland. Attika beholder som den eneste landsdel sin oprindelige joniske befolkning. Fordrevne jonere søger tilflugt på øerne og langs Lilleasiens vestkyst.

1000-700: Mørketid vedr. bystaten Athen efter erobring og gradvis genopbygning. Athen ledes af en konge, som samtidig forestår kulthandlingerne.

800-700: Iliaden og Odysseen er kendt. Temaer herfra dukker op på lervaserne, som ellers mest er dekoreret med geometriske mønstre. Homers gudeverden er mandlig og kvindelig, men ledet af en mandlig hovedgud, Zeus. Dionysos kun flygtigt omtalt.

Ca. 776: Den første Olympiade (i Olympia på Peloponnes) – sportsdysten hvert fjerde år mellem mænd fra de forskellige græske bystater, også fra Athen.

Ca. 700: Hesiodos fra Attikas nabolandskab Boiotien skriver sin gudelære, Theogonien. Den olympiske gudeverden med Zeus som øverste gud systematiseres yderligere og bliver langsomt dominerende i forhold til gamle lokale frugtbarheds- og naturguder. Dionysos etableres som vingud.

700-500: Selvstændige græske kolonibyer opstår langs Ægeerhavet, Sortehavet og navnlig Middelhavet. Eksempler: Milet på Tyrkiets sydvestkyst, Syrakus på Sicilien, Naukratis i Ægypten. Mødet med de lilleasiatiske frugtbarheds- og spådomsguder og gudinder sætter sig nye spor.

Ca. 700: Det første Athene-tempel er opført på Akropolis. Dionysos er lokalt dyrket som avlegud, også i Athen.

Ca. 683: Kongestyret i Athen afløses af fremandsstyre – de tre arkonter: En kult-leder (leder af Dionysos-kulten og stadig kaldet konge), en by-leder og en hærtørrer.

624: Fremmandsstyret i Athen udvides til et nimbandsstyre. Den dominerende klasse af gamle jordbesiddere, adelsfamilierne, trues af yngre familier, som henter sig rigdom ved søfart og handel.

Ca. 600: Ældste bevarede større græske sten-skulpturer af nøgne mandsskikkelser. Athen præger sine første sølvmonter af eget sølv. Hidtil uafhængige mindre byer i landsdelen Attika slutter sig til Athen i en slags forbundsstat.

594: Solon er indsat som midlertidig diktator i Athen og giver staten en ny forfatning. Borgerne inddeles i fire klasser efter indkomst fra jordbesiddelse (korn, olivenolie, vin). Alle fire klasser optages i en folkeforsamling. Kun mænd fra den øverste klasse kan dog vælges til de ledende poster (ni arkonter samt en finansminister), kun mænd fra de tre øverste klasser til byens 400-mands råd.

566: Den første Pan-athenæer fest afholdes i Athen til Athenes ære.

560: En adelsmand, Peisistratos, griber magten i Athen ved våbenbrug. Afsættes, men vender seks år efter tilbage og bliver senere i praksis eneherker, tyrann, selv om Solons forfatning bevares.

Ca. 542-510: Peisistratos og (efter hans død i 527) hans sønner styrer Athen. De store religiøse folkefester i byen styrkes, Peisistratos bygger bl. a. et nyt tempel til Athene på Akropolis, og en berømt træfigur af Dionysos føres fra Eleutherai til Athen. Athen bliver samlingssted for dyrkerne af de store mysterier: Demeter-kulten i Eleusis, Dionysos-kulten i selve byen. Digtere kaldes til Athen, og Homers tekster redigeres, så de for første gang foreligger i en endelig, skriftlig form.

Ca. 534: Thespis opfører den første tragedie »på vogne« i Athen.

Ca. 530: Dionysos-festerne er almindelige i hele Attika, men holdes på forskellige tidspunkter i Athen og på landet. Dionysos-figuren fra Eleutherai bliver centrum for de største forårsfester i Athen, de store Dionysier.

Ca. 530: Vasemaleriet skifter karakter. Sorte figurer malet på det rødbrune ler (hovedproduktion i Korinth og Athen) afløses gradvis af rødbrune figurer stående i den påmalede sorte, glaserede grund (hovedproduktion: Athen). Mange fremstillinger af Dionysos-skikkelser, af dansende mænader, satyrer, kulthandling.

525: Aischylos født.

509: Kleisthenes giver Athen ny demokratisk forfatning med lige mulighed for alle frie mandlige borgere i by, bagland og kystland til gennem lodtrækning at blive medlem af Athens 500-mands råd. Laveste klasse frie borgere dog stadig udelukkede fra topembederne som arkonter. Forvisning af borgere ved afstemning indføres. Ny form for dødsstraf: giftbæger.

500: Aischylos' første drama opføres.

500-479: Perserkrigene. 490 Slaget ved Marathon, hvor perserne bliver slået. 480 Slaget ved Thermopylæ, hvorefter perserne plyndrer og ødelægger Boiotien og Attika, inklusive Athen med templerne på Akropolis. Først efter at have tabt søslaget ved Salamis begynder perserne at forlade Grækenland.

477: Athen bliver den ledende græske stat som anfører for det første attiske søforbund med deltagelse af de joniske byer.

472: Aischylos' tragedie *Perserne*, den eneste fuldstændigt bevarede med samtidigt historisk emne. (Alle andre har stof fra myter og sagn. Nogle få samtidshistoriske kendes indirekte).

Kunstdramaets adskillelse fra kultdramaet er klar: Voksende skel mellem tilskuere og rollehavende. Tragedien behøver heller ikke at gengive episoder fra Dionysos-myterne. Hovedpersonerne er mennesker. Tankegangen, menneskets skyld ved overmod (hybris), og den påfølgende straf. Gudeverdenen, som der refereres til, er den olympiske, hvor Dionysos langtfra er førende gud.

Teknik er kunstdramaet nu udvidet: Til det oprindelige kor plus en person er føjet ekstra personer, så dialog mellem de rollehavende er mulig. Hver tragedie er kun en del af en helhed på fire stykker: Tre tragedier fulgt af et satyrspil. Intet satyrspil fra denne tid er bevaret.

Forbindelse opretholdt til Dionysos-kulten: Opførelsestidspunktet ved Dionysos-festerne i Athen. Og satyrspillet.

469: Sokrates født.

461-447: Perikles' tid begynder med udvidede beføjelser til 500-mands rådet og folkeforsamlingen. Athen fører krig mod Sparta og mod perserne, indlemmer bl. a. Bøotien, udnytter søforbundet til egen fordel og bliver stormagt i Middelhavet, i konkurrence med Karthago.

445: Aftale med Sparta om 30 års fred.

443-430: Perikles som årligt genvalgt folkefører. Først i hans tid kan man med sikkerhed tale om et fast etableret Dionysos-teater på sydskråningen af Akropolis, endnu dog kun med siddepladser væsentlig af træ. Scenebygning af sten endnu ikke opført.

458: Aischylos' *Orestien*, det eneste bevarede eksempel på det tidlige attiske drama i dets sammensatte form: Tre sammenhørende tragedier. Det kompletterende fjerde stykke, satyrspillet, er ikke bevaret.

455: Euripides' første drama opført.

Ca. 450: Aristofanes født.

443: Sofokles' tragedie *Antigone*. Den enkelte tragedie inden for helheden får større og større betydning, bliver selvstændig.

431: Euripides' tragedie *Medea*. Den individuelle persontegning øget.

431-404: Den peloponnesiske krig mellem Athen og Sparta. Athens drømme om at beherske hele den hellenske verden tilintetgøres. Athen selv erobres. Det attiske søforbunds opløsning bliver en af fredsforholdene. Athen styres af 30 tyranner.

427: Platon født.

425: Aristofanes' komedie *Acharnerne*, den ældste fuldstændigt bevarede attiske komedie. Gengiver bl. a. landlig Dionysos-kult.

406: Euripides dør i frivilligt eksil i Makedonien, godt 70 år gammel, og efterlader sig tragedien *Bakkantinderne*, en hovedkilde til vor viden om Dionysos-kulten i Attika.

405: Aristofanes' komedie, *Frøerne*, med frimodig latterliggørelse af tragediedigterne og til dels af guden Dionysos selv.

399: Sokrates må tømme giftbægeret.

395-387: Athen taber igen til Sparta i den korinthiske krig.

387: Platons akademi oprettes i Athen. I sine værker fra de følgende år, *Staten* og *Lo-vene*, rejser han debat om digtningens og skuespillets berettigelse og rolle i samfundet, med stærk kritik af bl. a. gudefablernes urimelighed hos Homer, men med plads for Dionysos' (vinens og henfølelsens) indvirkning på det modne menneske.

384: Aristoteles født. Hans *Poetik* kommer til at give de ældste bevarede æstetiske analyser af kunstdramaet, skuespillet, i dets hovedformer tragedie, satyrspil og komedie.

338: Philip II. af Makedonien vinder sin endelige sejr over Athen, der året efter kommer ind under hans ledelse ligesom alle andre græske bystater, undtagen Sparta.

Ca. 330: Første sikre Dionysos-teater i Athen med tilskuerpladser i form af stenbænke.

168: Det makedoniske overherredømme afløses af det romerske.

86: Den romerske feltherre Sulla på straffeekspedition ødelægger delvis Athen.

Ca. 60: Ældste dele af det nuværende romerske Dionysos-teater i Athen.

Efterskrift

Artiklen »Dionysos i Athen« er først og fremmest skrevet for læsere, der er lige så uvidende som jeg selv. Den må kun betragtes som en temmelig overfladisk indføring i dele af den omfattende problematik vedrørende den Dionysos-dyrkelse, som fik forbindelse med kunstdramaets opståen – væsentlig i Athen – i det 6. og 5. årh. f. Kr.

Læsere, som interesserer sig for detaljspørgsmål, må jeg henvise til nogle af de nyeste værker, der gennemgår de hidtidige teorier og fremlægger meget selvstændigt materiale. Ikke mindst:

A. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*. Second Edition. Revised by John Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968.

A. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Second Edition. Revised by T. B. L. Webster, 1970.

T. B. L. Webster's omfattende produktion kan varmt anbefales til både medie- og modargumentation. Det gælder også hans analyser af vasebilleder med relation til teatret, i

A. D. Trendall & T. B. L. Webster: *Illustrations of Greek Drama* Phaidon, London 1971.

Nedvendige arkæologiske korrektiver til mange teorier kan hentes hos bl. a.

John Travlos: *Bildlexicon zur Topographie des antiken Athen*. Tübingen, 1971.

Om alle de ovennævnte få værker gælder det, at de indeholder en fyldig bibliografi, som vil være gavnlig ved videre studier.

M. B.

© 1972 Martin Berg. Gengivelse, også i uddrag, er ikke tilladt.