

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 24.04.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/epos.pdf>

Epos

(_sjanger) En lang fortelling på vers som er lagd for å framføres muntlig eller leses skriftlig. Epos deles inn i folkeepos, også kalt orale epos (med ukjent forfatter, muntlig overlevert gjennom mange generasjoner) og kunstepos (diktet av en forfatter). Folkeeposene er lange, fortellende sanger (til å synges, men vi vet sjelden hvordan).

Eposet har tradisjonelt vært blant de mest prestisjefylte sjangrene og nesten vært en garanti for dikterens udødelighet (Gallo 2012 s. vii). Epos har i århundrer blitt oppfattet som en “total sjanger”, en “verk-verden” som omfatter alt det viktige i menneskets eksistens (Gallo 2012 s. 86). Det tilhører en “episk sjanger-adel” (Werner Michler i Joch og Wolf 2005 s. 198), altså med (tradisjonelt) svært høy kulturell status.

Ifølge Aristoteles’ *Poetikken* har et epos disse kjennetegnene:

- er fortellende diktning
- er skapt rundt en handling med begynnelse, midte og slutt
- har en utstrakt komposisjon og stor lengde
- har mange og varierte episoder i hendelsesforløpet
- gjengir menneskelige handlinger med høy moralsk verdi
- har overnaturlige og svært emosjonelle vendepunkt
- bruker en verseform som oppfattes som heroisk (heksameter i de greske eposene)

Mikhail Bakhtin poengterer disse forskjellene mellom eposet og den langt nyere romansjangeren:

Epos:	Roman:
Distanse	Nærhet
En absolutt fortid	Egen eller historisk tid
Pietet overfor fortiden	Kontakt med en åpen og uavsluttet tid
Upersonlig og uimotsigelig overlevering	Alt kan omtolkes og omvurderes

Heroiske handlinger	Menneskers liv og meninger
Helter som representerer mye ut over seg selv	Vanlige individer (med gjenkjennbare følelser)
Lukkethet, ekskludering	Åpenhet, inkludering
Stort alvor (for å bevare)	Mulighet for latter og karikering (for å glemme)
En lang kanon, normbundethet	Relativ tradisjonsløshet

En italiensk litteraturforsker hevder at det per definisjon ikke er noen likhet mellom tilhørernes daglige verden og innholdet i et epos (Perniola 1977 s. 109). Den ungarske litteraturteoretikeren György Lukács hevdet i boka *Romanens teori* (1920) at eposet framstiller virkeligheten som en avrundet totalitet, ikke en spaltet og splittet virkelighet slik som i mange romaner. Ifølge den franske forfatteren Michel Butor er den avgjørende forskjellen mellom et epos og en roman at et epos handler om en gruppes samhold eller felles tilhørighet (gjengitt etter Soler 2001 s. 172-173). I tillegg er heltens storhet og gudenes makt viktig i epos. I romaner er det snarere personenes forskjellighet enn deres likhet innad i en gruppe som er viktig. I eposene fungerer kriger nasjonalt forenende, og teksten fungerer ofte som en slags feiring av slike dramatiske, men samlende begivenheter. En annen forskjell kan være at romanpersoner tendensielt skaper sin egen skjebne, mens epospersoner er underlagt en ytre skjebne.

“To simplify greatly, one might say that the focus of epic is war, whereas that of romance is love. Renaissance rewritings of epic often include catalogues of armies, elaborate battles, extended similes, and funeral games” (Dennis Looney i <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0155.xml>; lesedato 20.10.16).

“Of all kinds of literature heroic poetry is one of the oldest. The impulse that gives rise to it is a basic human desire to commemorate the hero and celebrate his deeds. In the *Iliad*, the earliest surviving epic poem in Western literature, the hero Achilles when he is not himself fighting is found singing to the accompaniment of the lyre of the glorious deeds of heroes (*Iliad* IX, 186-9). What these deeds are we are not told, but in the *Odyssey*, a sequel to the *Iliad* which recounts the home-coming of Odysseus to Ithaca after the fall of Troy, the events of the Trojan War have themselves become the past glories of which songs are made.” (Sowerby 1996 s. 50)

En litteraturforsker har hevdet at “eposet kan, mer enn noen annen sjanger, reflektere verdensbildet til det fellesskapet som den henvender seg til” (Siegbert Himmelsbach sitert fra Gallo 2012 s. vii).

Et epos forteller om en fortid som skal fungere som en viktig lærdom for tilhørerne eller leserne i nåtiden (Jean-Marie Roulin gjengitt fra Gallo 2012 s. 87). Sjangeren har ifølge Roulin en didaktisk funksjon.

Den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel prøvde å forklare hvorfor det er vanskelig å skape epos i moderne tid: Dikteren kan ikke støtte seg på sagn og myter som folk faktisk tror er sanne. Den moderne dikters verden er mer “prosaisk”, uten undere. Dessuten har samfunnet blitt mer privatisert, slik at det er vanskeligere å henvende seg til et kollektiv (derfor har det blitt vanligere å fortelle om personlige hendelser). Det moderne menneske lever med sitt personlig erfarte verdensutsnitt, ikke innenfor et totalt verdensblikk slik som i eposene (Kayser 1973 s. 359). Romanen svarer bedre til behovet for å skildre en privat verden fra et personlig perspektiv. Eposhelten representerer eller inkarnerer kollektivet eller en felles sosial mentalitet (Sayre 2011 s. 183). Helten er en slags inkarnasjon av idealene i det samfunnet han tilhører, og blir både en moralsk og didaktisk figur, dvs. at eposets mottakere skal lære av helten (Sandra Provini i http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 12.01.17).

Eposet som sjanger kjennetegnes av at handlingen ses i et evighetsperspektiv (Kayser 1973 s. 208). Handlingen i et epos er en mellomting av myte og historie (Kesteloot og Dieng 1997 s. 82), men fortellingens innhold ble i eldre tid (f.eks. i antikken) oppfattet som i prinsippet sant (Demougin 1985 s. 515). Epos handler om heltedåder, men med overnaturlige innslag. Det er lange dikt der det overnaturlige blander seg med det sanne i den hensikt å feire en helt eller en stor hendelse (Daniel Madelénat sitert i http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 09.01.17). Det overnaturlige, som kan inngå i en sublim estetikk, plasserer heltene i en dimensjon av kosmisk drama (Sandra Provini i http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 16.01.17).

Kampen og den mannlige aggressivitet i et epos er rettet mot noe som lytterne (den gang folkeeposet ble framført muntlig) syntes var et stort, beundringsverdig mål. I eposet er det konflikter, kamper og kriger, inklusiv voldelig maktkamp om landområder, kvinner, religiøse overbevisninger og militært lederskap. Konflikten er ofte mellom to sivilisasjoner, to verdener (Soler 2001 s. 169). Eposet har vanligvis en helt som er større enn alle de andre, og denne helten skaper seg med gudenes eller en guds hjelp et ærerikt ettermæle. “Det er kampene, duellene eller andre voldelige konflikter som er det virkelig typiske for eposet, enten det er afrikansk eller europeisk” (Kesteloot og Dieng 1997 s. 35). I epos er krigen “vakker” og blir applaudert av tilhørerne. Vold og massakrer blir positivt verdsatt, og helten som risikerer sitt eget liv, har “rett” til å drepe andre. Liv står mot liv. Eposforskeren D. Madelénat har hevdet at “i egenskap av handlingens akse viser krigen seg i eposet som den første naturlige årsak og som en kosmisk lek, forekommende før fornuften” (sitert fra Kesteloot og Dieng 1997 s. 35). I de greske

eposene er det en fundamental orden i tilværelsen, der virkelighet og mening overlapper fullstendig (Bessières 2011 s. 286).

David Quints bok *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (1993) “posits two basic types of epic: epics of winners which celebrate the triumph of forces claiming to represent historical necessity and epics of losers which protest against the fortuitous course that history happened to take and hold on to a hope for future reparations. This central dichotomy, he argues, appears as early as the *Iliad* and the *Odyssey* but is codified in the the *Aeneid*’s ideology-laden interpretation of Homeric epic, and continues its dialectical existence in later times. The argument thus begins from a familiar premise: the Homeric poems establish two distinct narrative patterns, the *Odyssey* a circular, repetitious, open pattern that becomes normative for romance and, according to Quint, for losers’ epic; the *Iliad* a linear, teleological, closed narrative that becomes normative for the stronger branch of the epic tradition, the epic of winners.” (<http://bmc.brynmawr.edu/1993/04.06.33.pdf>; lesedato 26.01.16)

Eposet kan tolkes som et uttrykk for behovet for røtter (Gallo 2012 s. 119), for en stor nasjonal fortid, for heroiske idealer fra gammel tid. “[T]he epic is the genre which concentrates a maximum of cultural data and organizes it into a precise form involving both a semantic and a pragmatic operation: that of symbolizing an identity and that of calling this identity to life in the heart of the community it defines. Depending on the culture, it is this objective which leads the epic, in a more or less pronounced fashion toward the myth or history.” (Christiane Seydou i <https://scholarworks.iu.edu/>; lesedato 09.10.15)

“The epic is situated between history and the myth. Recapitulating an historic fact, it attributes the entire cultural experience of a society to one character who has made a mark on his time ... and derives all past and present values of that society from this character, thus rendering the epic a source of identity serving to distinguish that group from others.” (Massa M. Diabates sitert fra [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1853/16\(1\)%2047-68.pdf.txt](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1853/16(1)%2047-68.pdf.txt); lesedato 30.10.15)

Folkeeposene ble framført muntlig på en ulike syngende måter. Den episke syngemåten kunne være med høy stemme og rytmisk, og vise fortellerens entusiasme. Eposet hadde en rytme som ofte ble akkompagnert av musikk. I Tyskland foregikk det i Wartburg ved Eisenach omtrent år 1260 en konkurranse for epossangere. Hver deltaker framførte sin sang ledsaget av et instrument, f.eks. tromme, fele, fløyte eller sekkepipe (Faulstich 1996 s. 71).

Eksempler på folke- og kunstepos, med opprinnelsesland/-region:

Gilgamesj (ca. 2000 f.Kr.) – Sumer (mellom Euftrat og Tigris)

(Homer:) *Iliaden* og *Odysseen* (ca. 700 f.Kr.) – Hellas

Mahabharata (ca. 200 f.Kr.) – India

Ramayana (ca. 100 e.Kr.) – India

Marcus Annaeus Lucanus: *Pharsalia* (1. århundre e.Kr., også kalt *Om borgerkrigen*) – Romerriket; om borgerkrigen mellom Julius Caesar og Pompeius, inkludert en hyllest til keiser Nero

Silius Italicus: *Punica* (ca. 100 e.Kr.) – Romerriket; handling fra den andre puniske krig

Vergil: *Aeneiden* (19 f.Kr.) – Romerriket; en hyllest til keiser Augustus

Aurelius Prudentius Clemens: *Psychomachia* (300-tallet e.Kr.) – et allegorisk spansk epos om sjelens kamp mot laster og synder (Wittschier 1993 s. 4)

Firdausi (eller Ferdowsi): *Kongenes bok* (originaltittel *Shahnameh*; ca. 1000 e.Kr.) – Persia/Iran

Digenis Akritas (1000-tallet) – Bysants

Historien om Nart – Ossetia

Beowulf (700-tallet) – England

Historien om Gesar fra Ling (ca. år 1000?) – Tibet

Anna Comneva: *Alexiaden* (1137) – Bysants

Sangen om Cid (ca. 1140) – Spania; det eldste håndskriftet av eposet er fra 1307 og er signert “Per Abbat”; sannsynligvis mangler tre blad av manuskriptet (Wittschier 1993 s. 6)

Rolandsangen (1100-tallet) – Frankrike

Nibelungensangen (1100-tallet) – Tyskland

Chota Roustaveli: *Ridderen med panterkinnet* (1100-tallet) – Georgia

Dante: *Den guddommelige komedie* (1307-21) – Italia

Francesco Petrarca: *Africa* (ufullendt, ca. 1338) – Italia

Luigi Pulci: *Den store Morgante* (1483) – Italia

Giovanni Battista Giralaldi Cinzio: *Ercole* (1557) – Italia; består av 26 sanger

Luis de Camões: *Lusiadene* (1572) – Portugal

Torquato Tasso: *Det befridde Jerusalem* (1581) – Italia

Alonso de Ercilla y Zúñiga: *Araucana* (1569-1589) – Chile

Pierre de Ronsard: *Franciaden* (ufullendt 1572) – Frankrike

Anders Arrebo: *De seks dager* (1661) – Danmark-Norge

John Milton: *Paradise Lost* (1667) – England

Friedrich Gottlieb Klopstock: *Messias* (1773) – Tyskland

Johann Wolfgang von Goethe: *Reineke Fuchs* (1794) – Tyskland; med dyr som handlende personer

Bernhard Severin Ingemann: *De sorte riddere* (1814) – dansk; “et meget langt epos i Ariosts og Tassos versemål” (Hougaard 1994 s. 130)

Adam Mickiewicz: *Pan Tadeusz* (1834) – Polen

Kalevala (utgitt og delvis skrevet av Elias Lönnrot i 1835-49) – Finland

Manas (utgitt i bokform i 1885) – Kirgisistan; eposet er på ca. en halv million verselinjer og dermed 20 ganger så langt som Homers *Iliaden* og *Odyseen* til sammen; *Manas* er en syklus av flere tyrkiske epos (Demougin 1985 s. 518)

Carl Spitteler: *Den olympiske våren* (1900-05) – i en mytisk drømmeverden blandes innslag av gresk, kristen og indisk kultur

Paul Ernst: *Keiserboken* (1923-28) – over 90.000 verselinjer om noen middelalderkeisere

Harry Martinson: *Aniara: En revy om människan i tid och rum* (1956) – et epos (også kalt en diktsyklus) som består av 103 sanger

Tuomas M. S. Lehtonen m.fl. har satt opp ei liste over epos, med blant annet disse eksemplene:

“Kalevipoeg, Estonia

Lacplesis, Latvia

Táin Bó Cuailnge, Ireland

Beowulf, England

The Songs of Ossian, Scotland
 Nibelungenlied, Germany, Austria
 The Song of Roland, France
 Miréio, France (Provence)
 El Cid, Spain, (Castilian)
 Os Lusíadas, Portugal
 The Aeneid, Italy
 The Iliad and the Odyssey, Greece
 Marko Kraljevic, Serbia
 The Kosovo series, Kosovo
 Gilgamesh, Mesopotamia
 Enuma elish, Babylonia
 Dede Qorkut, Turkki
 Vephistqaosanice, Georgia
 Dumy, Ukraina
 Byliny, Russia (Kiev, Novgorod)
 Shahname, Persia
 Mahabharata, India
 Ramayana, India
 Narty, North Caucasus
 Geser, Buryat
 Gesar, Tibet
 Dzangar, Western Mongolia
 Alpamysh, Uzbekistan
 Maadaij-Kara, Upper-Altai mountains
 Altyn-Aryg, Hakassi
 Koblandy batyr, Kazakhstan
 Köroglu, Anatolians, Armenians, Kurds, among others
 Edige, Baskiria, Kazakhstan, Uzbekistan
 Manas, Kirghizia
 Dzangar, Volgan Kalmuks
 Ersogotokh, Yakuts
 Ekva-tygris, Ostyaks and Voguls
 Yarabts, Nenets
 Kudaman, Indonesia
 Kutune Shirka, Japan (Hokkaido)
 Lianja, Congo
 Mwindo, Zaire
 Silamaka, Mali
 Sundiata, Ghana, Guinea, Gambia, among others
 Utenzi wa Liongo, East Africa
 Popol Vuh, Mayas, Guatemala
 Hiawatha, United States”
 (<http://neba.finlit.fi/kalevala/index.php?m=154&s=161&l=2>; lesedato 01.11.17)

Mahabharata består av omtrent 100.000 dobbeltvers og blir tilskrevet den mytiske forfatteren Vyasa. Vismannen Parashar hadde sønnen Byasdeb. Byasdeb ville lage et epos, og fikk hjelp av guden Ganesh med å nedtegne fortellingen, men guden ville bare skrive på én betingelse: “Hvis jeg må stoppe skrivingen fordi du er for sen med å dikte, så hjelper jeg deg ikke mer.” Eposet handler om rivalisering om en kongetrone, en konflikt som kulminerer i en atten dager lang krig (slaget på Kurukshetra). Fem Pandu-sønner og deres hundre fettere er blant personene. Flere hundre tusen soldater og mange indiske konger blir drept i kampene, som så blir etterfulgt av en lang fredsperiode. Hinduer oppfatter eposet som “den femte Veda”. I 6. bok fins det religiøse lærediktet “Bhagavadgita”, som er guden Krishnas tale om hvordan menneskelivet bør leves. Krishna krever ikke askese, men at alle mennesker gjør sine samfunnsplikter. Gode handlinger er de som er utført med sikte på fellesskapets beste, uten egoisme. Gandhi ble påvirket av “Bhagavadgitas” budskap om det aktive liv i samfunnet, men utført med et (relativt) asketisk sinnelag.

Ramayana ble til rundt år 0 etter kristen tidsregning, og blir tilskrevet en person som het Valmiki (Demougin 1985 s. 516). Eposet handler om Rama, som kjemper en langvarig krig for å gjenvinne sin kone Sita, bortført av demonen Ravana. På 1500-tallet oppstod det indiske eposet *Padmavat*, som åpenbart er skapt av muslimer. *Padmavat* handler om en sultan som prøver å bortføre kona til en indisk prins, Ratan Sen. Denne dreper seg, og kvinnen lar seg brenne levende. Som for å unnskyldes verket, erklærer fortelleren til slutt at personene inngår i en allegori: den ødelagte byen i eposet er kroppen, Ratan Sen er sjelen, hans kone er visdommen og den muslimske sultanen er den åndelige herre (Demougin 1985 s. 516).

Både *Mahabharata* og *Ramayana* har blitt adaptert til indiske “såpeoperaer” på TV (Aaliya Ahmed i http://www.ijsrp.org/research_paper_jun2012/ijsrp-June-2012-47.pdf; lesedato 27.09.18).

En gang på 200-tallet f.Kr. skrev Apollonios fra Rhodos eposet *Argonautika*, som handler om de mytiske heltene Jason og argonautenes jakt på det gyldne skinn. Eposet består av fire bøker og er på ca. seks tusen verselinjer.

Den persiske dikteren Firdausis verk *Shahnameh* (skrevet ca. år 1000 e.Kr.) regnes som den persisktalende verdens “nasjonalepos”. Store deler av eposet er satt sammen av mindre epos som stammer fra tiden før den islamsk-arabiske erobringen av Persia i år 651 e.Kr. Disse mindre eposene har ofte eventyrlignende trekk. For eksempel blir spebarnet Destan Zal satt ut, og deretter oppdratt av den magiske fuglen Simurg (Woeller og Woeller 1994 s. 80).

“Den kanskje mest epokegjørende begivenhet i Irans historie var den arabiske invasjonen og islams komme på 600-tallet. Senere kom mongolene og la store deler av landet i grus. Men den mellomliggende epoken rommet også en enestående kulturell blomstring. [...] Firdausi (933-1020), forfatteren av det store eposet

Sjahname, “Kongeboken” [...] om konger og helter fra Irans mytiske fortid og fram til sasanidenes fall i bortimot 60.000 dobbeltvers.” (http://www.dagen.no/Ord-for-dagen/Fra_Kyros_til_Khomeini_-_Iran_gjennom_2500_år-44190; lesedato 20.04.18) “I de persiske tehusene har det de siste tusen årene versert en rekke historier om de gamle kongene. Fortellerne har sjonglert med tiden og tatt fantasien i bruk for å gi historiene kraft og farge, og de har flyttet på hendelser, utelatt noe og tilføyd noe annet. På denne måten holdt de fortellerkunsten til de store persiske middelalderfortellerne i hevd. Da Perserriket gikk under for fjorten hundre år siden, tok også fortellingene slutt. Persernes stolthet var krenket. Men livet frembrakte dikteren Firdausi. Han skrev en stor bok som het Sjahname, kongeboken. Og for å kunne favne alt som hadde skjedd i det gamle kongeriket, skapte Firdausi helten Rostam. Han lot Rostam leve i bortimot ni hundre år. På den måten kunne han børste støv av den glemte arven.” (Kader Abdolah i <http://www.bswebaan.no/static/content/9788205/9788205426276/9788205426276.pdf>; lesedato 20.04.18)

I Japan ble eposet *Historien om Heike* (1100-tallet; japansk tittel *Heike monogatari*) framført av blinde munkar som sang til et strengeinstrument kalt biwa, en slags lutt (Demougin 1985 s. 518).

Noen har oppfattet eposet *Sangen om Cid* som et forsvar for en fredelig sameksistens mellom arabere og kristne i Spania under kristent hegemoni, altså ikke et forsvar for å fordrive muslimene (Strosetzki 1996 s. 8). Hovedpersonen Rodrigo Díaz de Vivar er annerledes enn mange andre helter i middelalderepos. Han er verken idealist eller fanatiker, men en kaldt kalkulerende realpolitiker. Han vet hvor stor rolle penger spiller, og penger spiller en stor rolle i *Sangen om Cid* (Strosetzki 1996 s. 8). Den tyske middelalderdikteren Otfried von Weissenburg skrev et langt bibel-epos (Zima 1995 s. 33).

Epos kunne i egenskap av heltediktning styrke krigermorale hos soldater. Den normanniske epossangeren Taillefer skal ha framført strofer fra *Rolandsangen* før slaget ved Hastings i år 1066, for å oppildne de normanniske soldatene før slaget som skulle føre til erobringen av England (Gentil 1968 s. 52). Kilden til denne hendelsen er Waces *Roman de Rou* (vers 8013-8018). Kun én annen framføring av *Rolandsangen* i middelalderen er kjent: Deler at eposet skal ifølge en latinsk krønikebok ha satt mot i en gruppe krigere ca. år 1135 (Maurice 1992 s. 28).

“The oldest genre of Turkish literature is the heroic epic, of which the prime example is the *Kitab-i Dede Korkut* (“The Book of My Grandfather Korkut”; Eng. trans. *The Book of Dede Korkut*), which has survived in two 16th-century manuscripts. The actual date of the work is unknown. At least one of the tales was already circulating in written form in the early 14th century, and Central Asian sources suggest that the shaman-bard Korkut and his tales date from the 9th and 10th centuries. The style of the epic – which consists of prose narrative mixed with verse speeches – suggests oral composition. [...] There is no overall narrative framework, but most of the 12 tales revolve around legendary Oghuz heroes. The

original poem (if not the 16th-century manuscripts) was evidently created by an oral bard, or *ozan*, the heir to a partly shamanic tradition, although the circumstances of the epic's transformation to written literature are unknown [...]. Much of the style of the *Book of Dede Korkut* predates the heroic tradition of the Oghuz Turkish poet-musician known as the *âşik*, who emerged in the 16th century in Anatolia, Iran, and the southern Caucasus and eventually supplanted the *ozan*. The *âşik* (*ashoog* in Azerbaijani; from the Arabic *'ashiq*, "lover" or "novice Sufi") was a professional or semiprofessional performer, singing a variety of epic, didactic, mystical, and lyrical songs to the accompaniment of a long-necked lute (*saz*). The classical *âşik* of the Anatolian Turkmen tribes was Karacaoğlan, who flourished in the later 16th century or possibly the mid-17th century (his date of death is sometimes given as 1679). He is mentioned in several biographical dictionaries (*tezkires*) of the period. In its formal qualities his poetry is closely related to folk verse, and he generally treats lyrical themes without the mystical subtext that was common in courtly verse of the period. His style influenced such 17th-century *âşiks* as *Âşik Ömer of Aydin* and *Gevherî*" (<https://www.britannica.com/art/Turkish-literature#ref979850>; lesedato 29.06.18).

"Marco Girolamo Vida (1485-1566), humanist and bishop, came to prominence as a Latin poet in the Rome of Leo X and Clement VII. It was Leo who commissioned his famous epic, the *Christiad*, a retelling of the life of Christ in the style of Virgil, which was eventually published in 1535. It was by far the most popular Christian epic of the Renaissance, appearing in almost forty editions before 1600. It was translated into many languages, including Croatian and Armenian, and was widely imitated by vernacular poets such as Abraham Cowley and John Milton." (<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674034082>; lesedato 16.01.17) *Kristiaden* ble påbegynt etter pave Leo 10.s ordre i 1521 og fullført i 1527, og består av seks bøker. Eposet skulle gi kristenheten et epos som gjør ære på den ene, sanne religion (Sandra Provini i http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 12.01.17).

Den franske filosofen Louis de Bonald skrev i 1806 om Tassos epos *Det befridde Jerusalem* (1581) at det handler om et helt samfunn som tar til våpen mot et barbarisk folk, en kamp mellom Europa og Asia, sivilisasjon mot barbari, himmelen mot helvete (Gallo 2012 s. 98). Bonald påpekte også at de kristne krigerne i eposet er både religiøse og politiske personer som har i seg en blanding av mildhet og styrke, tro og mot, storhet og evne til underkastelse.

Italieneren Ludovico Ariostos romanlignende epos *Den rasende Roland* (*Orlando furioso*; 1516) har blitt oppfattet som en parodi. "Denne parodien på et ridderepos var en kjempesuksess i sin samtid, og ble modell for en rekke seinere verker. Vi møter riddere fra Karl den stores tid i kamp mot "sarasenere", det vil si krigere fra den muslimske sfæren. Orlando er den italienske formen av navnet Roland, og det er handlingen i "Rolandskvadet" som ligger i bønn. Men hos Ariosto hersker et usystematisk kaos der riddere rir rundt i tåkete landskaper, ikke aner hvor de er,

drikker vann av underlige kilder som forvandler dem, blir fanget i forheksede borger eller reiser med en bevinget hest til månen. Dantes guddommelige komedie blir parodierte, og det er ikke lett å skille helter fra skurker. De er alle mennesker med store mangler, til tross for sine parodiske overdrevne kvaliteter. Tekstens kaos speiler sin samtids tilstand.” (*Dagbladet* 16. januar 2014 s. 56-57)

Den italienske 1500-tallsdikteren Gian Giorgio Trissino skrev eposet *Italia frigjort av goterne*. Trissino “worked for twenty years on his national epic, *La Italia liberata da Gotthi* (1547-1548; *Italy liberated from the Goths*), in twenty-seven books. He took his story from Procopius’s history of the war of Belisarius against the Goths in order to recapture Italy for the Byzantine Empire, and he strove to imitate Homer according to Aristotle’s *De poetica* (c. 334-323 b.c.e.; *Poetics*, 1705). The epic, written in the blank verse of a medieval chronicle, encumbered by intricate subplots and fulsome passages of praise for noble Italian families, and full of Lombardisms, failed to interest the Italian public, whose enthusiasms were more religious than heroic and would await Torquato Tasso’s epic *Gerusalemme liberata* (1581; *Jerusalem Delivered*, 1600) some thirty years later. The fact that Trissino admitted pagan deities into the Christian hierarchy (such as the “Angel” Neptune) seemed to offend everyone.” (<http://www.enotes.com/topics/giangiorgio-trissino/in-depth>; lesedato 12.01.16)

Camões’ *Lusiadene* handler om portugisernes lange havreiser på 1400- og 1500-tallet, blant annet om Vasco da Gamas reiser (han kommer til orde i 3. sang i eposet) (Gallo 2012 s. 102).

Det chilenske “nasjonaleposet” *Araucana* (1569) av den spanske soldaten og dikteren Alonso de Ercilla handler om spanjolernes krig mot indianerne i Chile (de innfødte blir kalt “araucains”) (Gallo 2012 s. 100). Dikteren hadde selv deltatt i kampene og erobringen, og er selv en aktør i teksten fra 13. sang. “As a part of the fiercely competitive body of work accompanying the colonial movement through the New World, this poem was expected to adhere to very specific ideals for the church, the Spanish crown, and the highly biased audience across Europe that would judge it. Therefore, to sell the idea of a serious threat to the Spanish conquistadors, Ercilla used individual heroes to raise the opposition to epic proportions that could feasibly hinder such a superior military force. Furthermore, he employed the virtuous Hector from Homer’s *Iliad* in his character of the Mapuche war-chief Lautaro to elevate him to formidable stature, linking the two heroes through epithet, similar trials of love at war, and their ultimate downfalls through hubris.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 15.01.16)

“*La Araucana* is a distinctive product of the European Renaissance and Spanish Golden Age, and thus its success in these literary epochs required a considerable degree of tradition to which Ercilla was expected to adhere. Classical form and the method of *imitatio* were commonly perceived as prerequisites for a work of high

aspiration and formed a critical foundation for poets of the Renaissance epic tradition such as Camões, Tasso, and Dante before them. In order to be received with the same authority in his work, Ercilla imbued *La Araucana* with many intricacies of this tradition, especially classical imitation.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 15.01.16)

“As readers of his poem would soon discover, Ercilla’s mission was one that would either defy his country’s proud image or its historical record as it developed through their South American exploits. The Spanish consciousness of its own action dictated that success ought to be guaranteed due to Spain’s superior military and superior moral ground as the civilizer and baptizer of the world. However, by the middle of the sixteenth century, this great Spanish war machine found itself beaten back by the same subjects that its ideologies confirmed were inferior in so many ways, a view originating as far back in the discourse of the conquests as the initial observations of Columbus [...]. Faced with this clash of ideology and inspiration, Ercilla used *La Araucana* to depict the Chilean natives as heroic of the Western epic quality while still labeling them otherwise; and whereas he concedes enough to the Spanish to allow for publication of his work, it is not their story Ercilla was writing. [...] The primary obstacle for Alonso de Ercilla to overcome with *La Araucana* was why the Spanish conquistadors, supposedly on a divine mandate to civilize the world and already so successful elsewhere, could find such ferocious adversaries in such a remote place.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 15.01.16)

“Though Lautaro has been related to several figures in the classical Western traditions, among them the highly regarded figures of Rome’s Cincinnatus and Sparta’s Leonidas, Ercilla’s ultimate choice was Hector, the prince of Troy immortalized in Homer’s *Iliad* for the valiant defense of his doomed homeland. Despite criticisms of the waning influence of Homer at this time, critics have noted many other Homeric episodes in Ercilla’s verse, and the attributes, actions, and consequences of these two heroes are enough to prove that the similarities between them are not merely coincidence, nor are their ultimate functions in their respective narratives, including but not limited to the roles of doomed yet admirable would-be saviors. Lautaro, the “son of Pillan,” is a wise, creative leader with intimate understanding of his enemy and who fights with unparalleled ferocity. By many accounts, he was among the most fearsome of all the Mapuche, and within the poem Ercilla shows Lautaro’s knowledge of his notoriety and his compulsion to spread that renown. Similarly, Hector, the “son of Priam,” fights as a hero unmatched by his fellow Trojans, defending his city with a well-crafted military technique and an equally impressive degree of confidence. Like Lautaro, he is feared greatly by the foreigners seeking to conquer his homeland and destroy his people’s way of life, although his quest for glory seems to compete with his other objectives in certain instances.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 18.01.16)

“Western audiences, including the Spanish, would be very familiar with the interactions of Hector and his wife, Andromache, during the course of the *Iliad*. In fact, there is evidence to suggest that not only was the *Iliad* being read frequently and with great influence in Spain at this time, but it was also being read with similar effects in the New World while Ercilla was travelling through Chile (Jones 45). As one of the most memorable of the hero’s appearances throughout the epic, Hector’s parting dialogue with Andromache at the end of Book VI is a critical moment in the course of the hero’s actions. Hence the language of this discourse was something that Ercilla could not help but imitate in his own work. [...] For Ercilla to sufficiently imitate Hector’s character in Lautaro, he would at least have to imitate some of his memorable moments. The following represents one such moment: as no one stands up to challenge him in open combat, he cannot convincingly crown a Spaniard with the role of Achilles, and so he would have to utilize other character foils to demonstrate the workings of his creation.

Andromache serves this function for Hector in the *Iliad*, so fittingly it is Guacolda, Lautaro’s wife, who fulfills this duty in *La Araucana*. The latter pair’s parting exchange begins with strikingly similar motions, with Guacolda “hanging on the neck of Lautaro.” She likewise cites her “torment” when she is parted from her husband, again evoking Andromache’s pleas. However, while the Trojan wife used her personal pleas for the sake of herself and her son, the Mapuche wife here directs that same supplication to send her husband back into battle to assist their people. She acknowledges the looming fate to befall her husband, but rather than fear it like her Homeric counterpart, she delivers her message in spite of it. This strongly conveys not only the devotion to the group over the individual that Ercilla envisioned for his depiction of the Mapuche, but also the courage that he sought to capture in his illustration of the other. However, such an order coming from anyone, let alone his wife, should enrage a truly western hero of this time. His name and his reputation are synonymous with his worth, so any doubt cast upon that image detracts from his heroic stature and his significance.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 19.01.16)

“Lautaro is not an identical match to the typical Western hero, but his semblance is enough to carry over into his emotional reaction to his wife’s pleas. Meanwhile, the apparent reversal of roles, the hero into the coward and the lover into the confident assurer, should not be read as Ercilla’s implication of cowardice in the image of the Mapuche warrior. Rather, unlike the traditional model equating both the female archetype and emotion to weakness, Ercilla’s heroic dialogue suggests the unavoidable human potential to succumb to mounting fears and the occasional necessity for a helping hand in achieving a hero’s crowning moment.” (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 19.01.16)

“Lautaro’s death, like Hector’s, then becomes a necessity, both to immortalize the hero as a martyr for his own cause and to appease the audience, pulling for a continually disgraced, demoralized army that has fought more under a banner of

fate than bravery. The summation of all the seemingly impossible victories, each more defiant of some invisible natural order than the last, allows a festering of pride in these heroes to infect the rationality that had previously granted their success. Indeed, much of their pride is warranted and well deserved, but for each character there comes a particular significant moment where his pride outflanks his potential and he crosses that dangerous border into hubris. Their certainty of success thus becomes their downfall. For Hector, this hubris comes after a great victory in Book VIII of the *Iliad*. In prideful contempt and anticipation, Hector commands his troops to remain outside the protection of Troy's city walls to camp on the field of battle. The Trojan fully expects the morning to bring forth the ultimate defeat of his homeland's assailants, but as the subsequent books detail, this daring act not only brings heavy defeat to the Trojan army but also costs Hector his life. For Lautaro, the crossing over into hubris comes not on the heels of victory but rather with the pains of recent defeat. Enraged and emboldened, Lautaro vows to bring about the deaths of every Spaniard alive within the following year or die in the process. To this point, Lautaro's army has found great success against the haughty Spaniards, and much to the confusion and dismay of the Spanish audience, it appears that Lautaro and his Mapuche army will be orchestrating even more bloodshed than before. These "barbarians," supposedly primitive, gentle and easy to subdue, have thus far not only proven equally if not more valorous than the Spaniards, but have also conducted themselves with the virtue and integrity both lacking from and desired by their would-be conquerors." (Victor Manuel Orellana i <http://juro.uga.edu/2008/2008papers/Orellana.pdf>; lesedato 15.01.16)

På 1600-tallet ble det i Frankrike utgitt en rekke epos, bl.a. Pierre Le Moynes *Sankt Louis* (1653), Pierre Mambruns *Constantinus* (1658), Jacques de Coras' *Josva* (1665) og Louis Le Laboureaux *Karl den store* (1664) (Guy Riegert i Boileau 1984 s. 18-19). Coras skrev også flere andre religiøse epos. I løpet av 20 år ble det publisert minst 18 franske epos med kristent innhold. Fra og med 1670-tallet ble produksjonen langt mindre (s. 19). Peter Hägins bok *The Epic Hero and the Decline of Heroic Poetry* (1964) handler mest om Miltons *Paradise lost*. *Paradise Lost* har blitt tolket som uttrykk både for Miltons private ulykker og hans uro for situasjonen i Storbritannia (Gallo 2012 s. 102).

Franskmannen Jean Chapelain skrev *Jomfruen eller det befridd Frankrike: Heroisk dikt* (1656), som handler om Jeanne d'Arc og grunnleggingen av en fransk, nasjonal kristendom (Gallo 2012 s. xiv). Den franske forfatteren Jean Desmarets publiserte eposet *Clovis eller det kristne Frankrike* i 1657. *Clovis*, som består av 26 sanger, forherliger den franske nasjonen, monarkiet og den katolske troen – for alle tre skyldes en guddommelig skjebne. "Clovis is Jean Desmarets's most substantial contribution to heroic poetry. It is his longest, most carefully crafted, best produced, and most successful non-dramatic poem. It is also the literary work with which he was concerned for the longest time, over forty years. *Clovis*, 'poëme héroïque' which might equally well be described as an allegorical romance in verse is a celebration of the life, conversion, and deeds of Clovis I, King of the Franks. In

this chapter, Desmaret's 'l'histoire' means virtually any traditional written testimony, including hagiography, legend, and myth. The Christian marvellous is an integral part of the subject: the miracles associated with the conversion and baptism of Clovis are the first associated with the miraculous Kings of France, anticipating the miraculous birth of Louis XIV himself." (<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198151579.001.0001/acprof-9780198151579-chapter-15>; lesedato 11.01.16)

Den ungarske greven, politiker og dikteren Miklós Zrínyi skrev på 1600-tallet et epos som på engelsk har fått tittelen *The Peril of Sziget* (1651). Eposet skulle fungere som et minnesmerke over hans oldefars heltedød i kampen mot tyrkerne. "Zrínyi's finest literary work, and one of the major works of Hungarian literature, is his epic *Szigeti Veszedelem* (1645-46; Eng. trans., "The Peril of Sziget," in *Hungarian Poetry*, 1955), which deals with the heroic defense of the fortress of Szigetvár (1566) against the armies of the sultan Süleyman II." (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/451814/The-Peril-of-Sziget>; lesedato 30.09.13)

Den polske dikteren Waclaw Potocki skrev i årene 1669-72 et epos på 12.000 verselinjer: *Chochim-krigen* (publisert i 1850). Eposet er en hyllest til en polsk hær som i 1621 kjempet tappert mot en mye større tyrkisk hær (Herman 1963 s. 56).

Den skotske dikteren James Macpherson publiserte *Fingal: An Ancient Epic Poem in six Books* (1762) og lot som om han var innsamler av muntlig fortellestoff fra 200-tallet e.Kr. (det er uenighet om hvilken periode Fingal og Ossian skal ha levd i). I virkeligheten skrev han dette eposet og andre tekster av skalden Ossian selv. Fingal i eposet er konge i Morven i det vestlige Skottland, i eposet kjemper han mot kong Cuthullin fra Ulster i Irland og mot Swaran, skandinavenes leder. Den gamle skalden Ossian framstilles som Nordens Homer (Gallo 2012 s. 116).

Franskmannen Louis de Fontanes skrev på slutten av 1700-tallet eposet *Hellas er reddet* (fransk tittel *La Grèce sauvée*). Eposet skulle fungere som en allegori om Frankrike, belyst gjennom det truende barbariet mot antikkens Athen fra tyrannen Miltiades den yngre. Fontanes skrev på teksten i mange år, men fullførte aldri eposet, antakelig fordi optimismen i teksten ikke fikk sitt samsvar i hvordan han oppfattet den politiske situasjonen i Frankrike (<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2004/1804-l-empire/louis-de-fontanes>; lesedato 07.01.17).

På 1700-tallet døde millioner av mennesker av sykdommen kopper. Den franske presten Jean-Joseph Roman skrev i 1773 et epos om denne sykdommen og dens herjinger (<http://babel.revues.org/1019>; lesedato 23.10.15) Eposet er på over 2000 verselinjer og delt inn i fire sanger.

Det er gradvise overganger mellom epos og versroman, f.eks. Alexander Pusjkins *Evgenij Onegin* (1823-31).

I 1812 ble det utgitt en “felt- og teltutgave” av *Nibelungenlied* (i August Zeunes oversettelse) til tyske soldater, rettet spesielt til frivillige som skulle kjempe mot Napoleon (Dörner og Vogt 2013 s. 168).

Den engelske lord Byrons *Don Juan* (1819-24) er et slags epos, delt inn i cantos. Det svært lange, fortellende diktet er “a satire in the form of a picaresque verse tale. [...] Byron transformed the legendary libertine Don Juan into an unsophisticated, innocent young man who, though he delightedly succumbs to the beautiful women who pursue him, remains a rational norm against which to view the absurdities and irrationalities of the world. [...] The poem’s story, however, remains merely a peg on which Byron could hang a witty and satirical social commentary. His most consistent targets are, first, the hypocrisy and cant underlying various social and sexual conventions, and, second, the vain ambitions and pretenses of poets, lovers, generals, rulers, and humanity in general. *Don Juan* remains unfinished; Byron completed 16 cantos and had begun the 17th before his own illness and death.” (<https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>; lesedato 16.06.17)

Georg Brandes kalte polakken Adam Mickiewicz’ *Pan Tadeusz, eller den siste adelsfeide i Litwa* (1834) “det eneste virkelig vellykkete epos i moderne tid”. Den franske 1800-tallsdikteren René Ghil prøvde å skrive et enormt epos (Nicolas 1972 s. 84).

Den svenske 1800-tallspoeten Erik Johan Stagnelius’ epos *Gunlög* (1814) “utgår från en av få nordiska myter med ett erotiskt motiv. Sammanflätat med detta är ett annat och i versberättelsen långt viktigare: skaldeinspirationen. Skaldemjödets som ger kraft att dikta är det rituellt instiftade offerblodet, där mordet på sångaren Kunsar har en tydlig förbindelse med dödandet av Orfeus i den grekiska mytologin. [...] Den poetiska initiationen grundas i förtärandet av Kunsars heliga blod, diktens förtrollade dryck.” (http://www.svenskaakademien.se/sites/default/files/stagnelius_1.pdf; lesedato 23.03.18)

Den finlandssvenske dikteren Johan Ludvig Runebergs lange heksameterdikt (i ni sanger) *Elgskytterne* (1832) er en bevisst Homer-etterligning. Runeberg idealiserer den finske bonden. I *Kung Fjalar* (1844) er han først og fremst inspirert av Ossians episke diktning.

Fjellkransen (1847) av den serbiske biskopen og dikteren Petar 2. Petrović-Njegoš er en blanding av epos (langt, fortellende dikt) og skuespill (med replikker). Verket er “based on a historical event in Montenegro that took place toward the end of the seventeenth century, known as “the exterminations of the Turkish converts.” Although the historical facts about this event are somewhat uncertain, it is known that at approximately that time Montenegrins attempted to solve radically the problem of many of their brethren who, having succumbed to the lure of Turkish power, had agreed to being converted to Islam, mainly to improve their increasingly harsh lives. The fact that Njegos used this event only as a general

framework, however, without bothering about the exact historical data, underscores his concern with an issue that had preoccupied him throughout his entire life: the struggle for freedom from foreign oppression. He subjects the entire plot and all characters to this central idea. The themes presented in *The Mountain Wreath* lend the work dimensions that go far beyond its local limitations. The basic theme is the struggle for freedom, justice, and dignity. The characters are fighting to correct a local flaw in their society – the presence of turncoats whose allegiance is to a foreign power bent on conquest – but they are at the same time involved in a struggle between good and evil, which is found everywhere in nature. Thus, while depicting the local problem Njegos points at the ideals that should concern all mankind. He expresses a firm belief in man and in his basic goodness and integrity. He also shows that man must forever fight for his rights and for whatever he attains, for nothing comes by chance. Apart from these universal concerns, Njegos presents the centuries-old struggle of his people for the ideals just mentioned. Perhaps no people on earth has been forced by historical circumstances to pay for every speck of land and every piece of bread with blood and sweat as have the Montenegrins.” (Vasa D. Mihailovich i https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/njegos/mountain_wreath.html; lesedato 27.10.17) “The definitive 1847 epic poem *The Mountain Wreath* (still required reading in modern Serbian schools) celebrated violence against Muslims and helped to foster a consciousness in which “ideas of national liberation became inextricably intertwined with the act of killing your neighbour and burning his village” (Judah 1997, 77).” (Knuth 2003 s. 109)

Amerikaneren Walt Whitmans *Leaves of Grass* (1855 og mange senere versjoner) har blitt oppfattet både som en diktsamling og et slags epos. Dette verket er skrevet hovedsakelig i frie vers, men ofte i en rytmisk og nesten messende stil. Verket rommer noen kataloglignende deler. Det inneholder blant annet det lange diktet “Song of Myself”. “Song of Myself” “Whitman’s grand poem is, in its way, an American epic. Beginning *in medias res* – in the middle of the poet’s life – it loosely follows a quest pattern. [...] In its catalogues of American life and its constant search for the boundaries of the self “Song of Myself” has much in common with classical epic.” (<https://www.sparknotes.com/poetry/whitman/section2/>; lesedato 02.10.18)

Den sveitsiske dikteren Carl Spitteler fikk Nobelprisen i litteratur i 1919 først og fremst for *Den olympiske våren*, som var inspirert av blant annet tyskeren Arthur Schopenhauers filosofi. De mest kjente greske gudene opptrer i teksten. “*Olympian Spring*, an epic in five books, was a combination of mythology, fantasy, and religion. Basically Spitteler transformed the “waxing and waning of the gods into a myth of the seasons.” (Carl Jung) Written in iambic hexameter which was not a popular form of poetry, the story described colorfully mythical figures as they journey to Olympos, fight for power, and tangle themselves in intrigues. In the last book Zeus sends Heracles on a mission to the world: “Stupidity, I challenge thee! Malice, on the fight! Let’s see who’ll master him whom Zeus hath sanctified!” The

epic was immediately acclaimed as a masterpiece and compared to Milton's achievements.” (<http://www.kirjasto.sci.fi/spittele.htm>; lesedato 18.09.14)

Den tyske forfatteren Carl Friedrich Wilhelm Jordan skrev eposet *Nibelungen* (1867) (Neuhaus og Ruf 2011 s. 372). Den tyske dikteren Theodor Däublers *Nordlyset* (1910) er en episk diktsyklus på 30.000 verselinjer. Det er en lyrisk kosmogoni, dvs. om verdens tilblivelse, der et nytt menneske fjerner seg fra kaoskreftene.

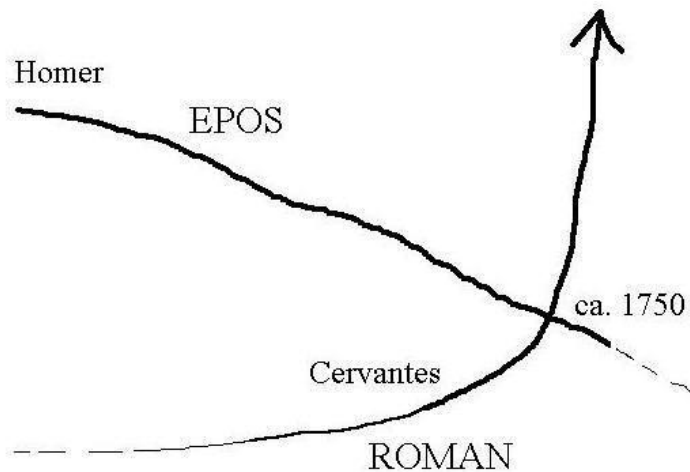
Den karibiske dikteren Derek Walcotts *Omeros* (1990) “er et slags epos med karibisk brytning, preget av latinamerikansk yppighet, med en overdådig billedprakt og et mangfold av verseformer.” (*Aftenposten* 9. oktober 1992 s. 22) “A poem in five books, of circular narrative design, titled with the Greek name for Homer, which simultaneously charts two currents of history: the visible history charted in events – the tribal losses of the American Indian, the tragedy of African enslavement – and the interior, unwritten epic fashioned from the suffering of the individual in exile.” (<http://www.goodreads.com/book/show/786699.Omeros>; lesedato 27.03.15)

Den svenske forfatteren Linnea Axelsson ga i 2018 ut *Ædnan: Epos* (en tekst på 759 sider). “Axelssons massive diktepos *Ædnan* er på sitt vis et monument over statens overgrep mot samene. I diktet legger Axelsson frem det tyvende århundrets nordiske samehistorie, sett gjennom øynene til fortellere fra to familier i tre generasjoner. [...] Tittelen *Ædnan*, som på nordsamisk kan bety landet, marken og jorden, bringer – sammen med sjangerbetegnelsen – tankene til verk som har definert hele den vestlige sivilisasjonen, som *Eddaene*, *Aeneiden*, *Iliaden*. [...] *Ædnan* åpner med det tidlige 1900-tallets oppmålinger av landegrenser, så vel som hodeskaller. Familien diktet følger må oppgi beitemarkene i Norge, de må oppgi den funksjonshemmede sønnen til myndighetene, og først og fremst må de lære seg skam. Videre beveger diktet seg fra rasebiologiske undersøkelser og tvangs-flyttinger til internatskoler og kraftverksutbygginger, før det når dagens virkelighet. Det er en storslått fortelling, også om Sveriges historie, om industrialisering, klasse og identitet. [...] Vi møter fortellerne på ulike livsstadier, og forstår gradvis hva som har formet dem. Heltene i *Ædnan* er kvinner og barn som har måttet utholde for mye. Særlig Lise, et barn av 1950-tallets internatskoler, fremstår som et menneske som nærmest lever utenfor seg selv. Hun forteller ikke barna om sin og sine foreldres arv og erfaringer, hun har lagt vekk samisken og er både emosjonelt og intellektuelt språkløs, ute av stand til å sette ord på sine tap. [...] Idet fortellingen bikker over på 2000-tallet, tar Lises datter den samiske arven opp igjen, og blir samisk aktivist. I den forbindelse fletter Axelsson også Girja samebys søksmål mot staten inn i fortellingen, en sak som dreier seg om områdets jakt- og fiskerettigheter, og som først ble reist i 2009. Axelssons aktivist overværer rettssaken i 2015. Hun overraskes blant annet av at statens advokater kaller samene for “lapper”, og av avvisningen av Girjas rettigheter, “[f]ör att den inte / bygger på såna /skriftliga dokument //som den svenska/ kulturen är gjord av”. I januar i år

vant Girjas saken for andre gang, etter at staten hadde anket Tingsrättens dom. I februar kom det frem at staten anker på nytt. *Ædnan* er et dikt som kan aktivisere opprør, et dikt som plukker i vår vante tro på at nordiske velferdsstater er frie for diskriminering og rasisme.” (Carina E. Beddari i *Morgenbladet* 6. – 12 april 2018 s. 54)

“I “*Ædnan*” tar sig Linnea Axelsson an Sveriges koloniala arv i ett omfangsrikt lyrisk epos. [...] Brett anlagda lyriska epos är den svenska litteraturen knappast bortskämd med, inte längre, trots att det är i den formen som flera av de verkliga höjderna har nåtts – Tegnér’s “*Frithiofs saga*”, Martinsons “*Aniara*”. [...] “*Ædnan*” är en lyrisk berättelse om två samiska familjer, en från nittonhundratalets första halva, och en från dess senare. Genom att spegla deras öden i det svenska folkhemmets uppgång och fall, skapar Axelsson samtidigt en berättelse om ett långvarigt, för att inte säga kroniskt, förtryck. [...] Från att ha haft en egen kultur, ett eget samhälle, ett eget sätt att leva, tvångsinkorporeras de halvnomadiska samerna in i en industriell modernitet, där de aldrig blir välkomna. Axelsson har ett tydligt ärende: hon vill skildra det koloniala arv som vi svenskar ännu bär, och den samiska verklighet som samma arv tillåter oss att förtränga. Hon faller alltså in i den postkoloniala tradition som vill skriva tillbaka, skapa en motberättelse och avhända imperiets officiella historia sitt sanningsprivilegium genom att ge kropp och röst åt en minoritet som aldrig fått plats däri. [...] I stora delar liknar den tyvärr mest ett slags radbruten prosa – för att vara poesi är formuleringsglädjen påfallande frånvarande. Men då och då, som vintersol, dyker verkligt vackra rader upp. [...] Axelsson visar ett lågt förtroende för läsarens historiska kunskaper och förmåga att själv se samband – gång på gång återkommer känslan av att bli undervisad, i synnerhet vad gäller sameförtrycket. Det måste kunna sägas: ett långt lyrisk epos tilltalar en annan grupp människor än infotainmentprogram på SVT. En författare måste kunna förutsätta större kunskaper än Axelsson gör.” (Victor Malm i <https://www.expressen.se/kultur/ett-lyriskt-epos-ar-inte-ett-underhallningsprogram-pa-svt/>; lesedato 15.05.18)

Epos-sjangerens status og antall epos som blir skrevet, har gått kraftig ned i den vestlige verden siden klassisismens oppløsning på 1700-tallet. I stedet har en annen sjanger som er en lang beretning, eksplodert i antall, nemlig romanen:



En kilde hevder at eposet som sjanger forsvant i Europa fra midten av 1800-tallet, med noen unntak (Chevrel 1997 s. 44).

Forskjellige kategorier av epossangere kalles aoide, rapsode, griot, guslar m.m. Julius Cæsars bok *Gallerkrigen* beskriver krigføringen og en rekke detaljer om romernes felttog i Gallia. Cæsar omtaler blant annet elevene ved gallernes druideskoler og innlæringsmengden der: “Det sies at disse studentene må kunne utenat et stort antall vers – så mange at noen av dem bruker tyve år på studiene.”

Også noen filmer kalles epos, f.eks. italieneren Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914) (Bergan m.fl. 2007 s. 210). Kanskje er det filmer for massene (“blockbusters”) som har tatt over rollen etter eposet. “Epic has become synonymous with a certain kind of film and the heroic archetype is now buried deep in movie lore.” (Richard Hamilton sitert fra Kuenzli 2006 s. 278) “Epic films often reinforce dominant ideology, support dominant social groups and tend to focus on such major themes as nation, religion and history.” (Moya Luckett sitert fra Joch og Wolf 2005 s. 206)

“Det som tidligere var de store fortellingene, nasjonaleposene, det er delvis filmer i dag. De har i den kollektive hukommelsen fortrent plassen til historiske minnedager.” (Mai og Winter 2006 s. 33)

I den franske litteraturforskeren Roland Barthes’ essay “Tour de France som epos” i boka *Mytologier* (1957) blir det store sykkelrittet beskrevet som et helteepos: “Som i *Odysseen* er sykkelrittet på samme gang en rundreise av prøvelser og en total utforskning av jordens grenser. [...] Også sykkelrittet streifer på flere punkter den ikke-menneskelige verden” (på norsk 1999 s. 97). “Et godt supplement til TV-bildene av folk som trækker seg gjennom Frankrike, langs berg og dal, flater og fjell, byer og ødemark er Roland Barthes’ berømte essay “Tour de France som epos” – skrevet i 1955 og gjengitt i “Mytologier” (1957). Her analyserer Barthes det berømte sykkeløpet som et sett av fortellinger. Alt fra navnene på sykkelrytterne til de varierte franske landskapene er deler av et stort eventyr, på

linje med et homerisk epos. “Som i Odysseen er sykkelrittet på samme gang en rundreise av prøvelser og en total utforskning av jordens grenser. Odyssevs kom flere ganger til verdens ende. Også sykkelrittet streifer på flere punkter den ikke-menneskelige verden.” ” (*Dagbladet* 14. juli 2008 s. 39)

“Kanskje kan Tour de France sammenlignes med et episk dikt. Ser vi på William Harmon og C. Hugh Holmans hovedtrekk for eposet, er det lov – hvis man er litt pompøs – å si at sykkelrittet innehar mange av de samme kvalitetene: “Settingen er omfattende, dekker mange nasjoner, verden eller universet.” Ryttere fra 31 forskjellige nasjoner deltar i årets utgave, og rittet er det største årlige sportsarrangementet i verden. “Inkluderer bruken av epitet” – så til de grader. Alberto Contador er El Pistolero, Fabian Cancellara Spartacus, og legenden Eddy Merckx Kannibalen. Dag Otto Lauritzen ble i fjor beskrevet av den franske sportsavisen *L’Equipe* som Den evige playboy, og så har vi selvfølgelig Eddy the Boss og Oksen fra Grimstad. “Viser guddommelig innblanding i menneskenes affærer.” Med så mange skjebnesvangre øyeblikk er det vanskelig å påstå noe annet. Skjønt, en sjelden gang er det ikke snakk om guddommelig innblanding, men snarere publikum som kaster tegnestifter i veibanen. “De fremste heltene legemliggjør kulturens fremste verdier.” Og visst gjør de det. Her er kløkt, eleganse, frihet, likhet og brorskap. Gode hjelpere. Tour de France handler om helter. Det er et episk ritt, over høye fjell og gjennom dype daler. “Den episke reisen” har rammet inn mye stor fortellerkunst” (Solveig N. Langvad i *Morgenbladet* 20. – 26. juli 2012 s. 26).

Gilgamesj

Kong Gilgamesj hersket antakelig i Sør-Mesopotamia (dagens Irak) ca. år 2600 f.Kr. og levde i byen Uruk. Dette var en av de sentrale sumeriske bystatene, og rester av byen med dens murer kan ses ennå i dag. I området mellom elvene Eufkrat og Tigris oppstod en av verdens første jordbrukskulturer, en kultur som også drev forholdsvis avansert ingeniørvirksomhet med teglstein. Folkegruppa sumererne hadde dessuten en blomstende skriftkultur. Eposet har antakelig blitt til nesten ett tusen år etter kongens død, i perioden år 2000-1600 f.Kr. Det er sannsynligvis basert på en rekke muntlige fortellinger, på gamle sumeriske myter. *Gilgamesj* ble i den best bevarte versjonen skrevet med kileskrift på tolv leirtavler, hver med ca. 300 verselinjer. Leirtavler er et svært holdbart materiale hvis de ikke knuses. Fire av tavlene er nesten komplette, og dessuten finnes det tavler fra senere perioder som i noen grad kan komplettere de ødelagte tavlene.

“The clay tablets containing the legend of Gilgamesh turned up in the middle of the nineteenth century, during the excavation by the British archaeologist Austen Henry Layard of the palace of the ancient Assyrian king Sennacherib at Mosul, in what is now Iraq. It was years before the cuneiform script of Assyria could be deciphered and translated; but in 1872, George Smith, a British Museum philologist who was sorting through the vast hoard of tablets from the library of Sennacherib’s palace, came upon part of an inscription that told the legend of a great flood, very

much like the biblical deluge of Noah. Quickly rummaging through the great mass of tablets, he found other pieces of the tale. Perhaps, he thought, the rest of the story lay buried somewhere in the great Assyrian mound at Mosul. Aware of the importance of uncovering the text of an Assyrian myth that paralleled the biblical account, Smith persuaded a British newspaper to underwrite the cost of an expedition to Mesopotamia so that he could look for it. He arrived in Mosul in May, hired some workmen, and began digging in the part of Sennacherib's palace that Layard had referred to as the "chambers of record." " (Robert Silverberg i <http://filercosmin.com/books/>; lesedato 08.05.17)

George Smith "began to uncover inscribed tablets, thousands of them, and – implausibly, miraculously – on the fifth day of work found what he had come to find: a tablet "that contained the greater portion of the seventeen lines of inscription belonging to the first column of the Chaldean (Mesopotamian) account of the Deluge, and fitting into the only place where there was a serious blank in the story." When he returned to England, Smith produced a translation – a preliminary one, full of errors, for the decipherment of cuneiform tablets was still only an approximate science then – of this tale of an Assyrian Noah, Utnapishtim by name [...] Smith's book stirred up a great furor – were the tales the Bible told nothing more than rewrites of Assyrian myths? – and soon archaeologists working in the Mesopotamian mounds unearthed other copies of the Deluge text. It became clear that the version in Sennacherib's library, which dated from about 700 B.C., was an Assyrian translation of a much older text – perhaps two thousand years older – in the language of the Sumerians, the founders of the first Mesopotamian civilization. Since the Bible text we have could not be any older than about 1300 B.C., this Sumerian myth must have been in circulation in the Mesopotamian region for at least a thousand years when the earliest text of Genesis was written. It also turned out that the flood myth contained in those Assyrian and Sumerian tablets was part of a larger epic involving the adventures of an ancient hero named Gilgamesh, who was king of the Mesopotamian city of Uruk [...] After his death, a cluster of hero-legends sprang up about him, which became the subject of the epic tale that remained current and popular throughout thousands of years of Sumerian, Assyrian, and Babylonian life." (Robert Silverberg i <http://filercosmin.com/books/>; lesedato 08.05.17)

"Den assyriske kongen Asurbanipal, som regjerte 668-627 f.Kr., sendte skriftlærde til alle deler av det assyriske riket for å samle inn og kopiere alle de antikke tekstene som fantes. [...] Da den britiske arkeologen Henry Layard og medhjelperne hans gravde ut kong Asurbanipals slott i 1851, tok man ikke større notis av de brente og knuste leirtavlene som lå på gulvene. Brokkene ble riktignok samlet opp, men oppdagelsen ble ikke registrert, og før transporten til Europa ble de sammenblandet med hverandre og med tavler fra andre utgravninger. Først senere viste det seg at brokkene var rester av et enormt bibliotek som fikk navnet Asurbanipals bibliotek. På brokkene fant man deler av *Gilgamesjeposet*, som noen

tror har inspirert Bibelens syndflodsberetning.” (*All Verdens Historie* 30. august 2014 s. 47)

“Assyria og Babylonia, eller Syria og Irak – navnene på statene i Midt-Østen har skiftet, men landene er de samme og ligger der Tigris og Eufrat renner ned til Shatt al Arab og Persiabukta. Under enorme dyner av drivende sand er hemmelighetene til Ninive og Babylon og Gilgamesj fra Uruk begravet. Man antar at Gilgamesj-eposet første gang ble nedtegnet i år 2100 f.Kr., selv om det da ganske sikkert hadde levd som muntlig overlevering allerede lenge. Kong Assurbanipal var en stor beundrer av litteratur, og han grunnla et bibliotek i det gamle Ninive. Historikere regner med at det var her fortellingen om helten Gilgamesj første gang ble risset inn på leirtavler. Ikke lenge etter at Gilgamesj-eposet var nedskrevet, falt Ninive i fremmede hender. Okkupantene hadde på den tiden for vane å tilintetgjøre biblioteker og å knuse den stedlige visdom til støv under hestehovene. Begravet under århundrers ruiner lå de smadrede tavlene med historien om Gilgamesj urørt, helt til de ble oppdaget av europeiske arkeologer på midten av 1800-tallet. Manglende fragmenter, kulturelle forskjeller og oversetterproblemer gjør det vanskelig å fortolke eposet.” (<http://www.broaschehoug.no/>; lesedato 11.05.17)

Gilgamesj er helte-diktning, og handler om en konge som har makt, rikdom, ære og lykke. Men Gilgamesj er ingen god konge, selv om han har selveste solguden Sjasasj som sin beskytter, så folket i Uruk ber gudene om å skape et menneske som er Gilgamesj sin likemann. Gudinnen Aruru skaper et slags dyremenneske, Enkidu, som skal endre kongens liv for alltid. Gilgamesj har en drøm som hans mor tolker: kongen skal få en trofast venn som blir som en bror. Enkidu lever blant dyr og drikker villdyrmelk. Men han ødelegger gjeternes feller, og er derfor lite likt blant menneskene som vandrer i villmarken. Etter å ha blitt forført av en kvinne, kommer han til Uruk. Han provoserer kongen, og de to sloss med hverandre. De er like sterke og ender med å bli venner, med et nesten overmenneskelig sterkt bånd. Sammen går de til kamp mot uhyret Humbaba:

“Modige går vi mot Humbabas velde
Og holder oss rede til kampen.
Den ene beskytter den annen,
Og faller vi får vi evig ry.
(oversatt av Per Seyersted)

Kampen mot Humbaba vil – om de dør eller ikke – føre til at bragdene blir nedskrevet på steintavler og vil dermed gi evig ry. Humbaba er en fryktelig motstander. Han har ansikt som en løve, dragetenner og angriper med kraften til en flodbølge. Men ved solguden Sjasasj sin hjelp skremmer de uhyret så det trygler om nåde, og deretter dreper de det. Etter kampen vender de tilbake til Uruk i triumf, der gudinnen Ishtar nå ønsker å gifte seg med Gilgamesj. Hun var Uruks viktigste gudinne, for kjærlighet og lidenskap, men også for krig. Han avviser henne fordi hun har hatt mange elskere som det har gått ille med. Gudinnens far Anu (himmel-

guden) sender en morderisk himmelokse som forårsaker hundrevis av døde og skaper store ødeleggelser. Sammen klarer kongen og Enkidu å drepe den. Et av oksens lår kaster de i ansiktet på Ishtar – en enorm krenkelse. Som straff fra gudene dør Enkidu etter å ha ligget syk i tolv dager. Deretter vandrer Gilgamesj av sted for å finne svar på dødens gåte, sorgtung etter å ha mistet sin venn. Ved “verdens ende” møter han sin guddommelige forfar Utnapisjtum (også kong Gilgamesj har guddommelig status: han er to tredjedeler gud). “Intet er evig i menneskets verden” sier Utnapisjtum. Siduri, gudinnen som vokter evighetsdrikken i guderiket, spør og gir svar:

“Gilgamesj, hvor løper du hen?
Det livet du søker, det finner du aldri.
For da gudene skapte det første menneske,
Da gav de ham døden og beholdt livet selv.
Gilgamesj,
Fyll deg med gode ting.
La dagene gå i lek og dans.
Ta varme bad; bruk vakre klær.
Fryd deg ved barnets fortrolige hånd,
Og la din dronning gledes ved ditt bryst.
Dette er menneskets lodd.”

Utnapisjtum har overlevd en enorm oversvømmelse og forteller en syndflodsberetning som har påfallende likheter med den bibelske historien om Noah og arken i 1. Mosebok. (Den forholdsvis omfattende historien i *Gilgamesj* om oversvømmelsen kommer på den 11. leirtavlen.) Flommen ble sendt av gudene for å ødelegge menneskenes verden, men guden Ea advarte Utnapisjtum og ga han beskjed om å bygge en stor båt. Utnapisjtum tok med seg hele sin slekt i båten og både tamme og ville dyr. Selv kunne han bare redde livet gjennom å bli gjort guddommelig av gudene.

Temaet i eposet er vennskap og dødens uunngåelighet. Døden er et stort mysterium, og kanskje opphavet til alle religioner – altså til menneskers forsøk på å forstå meningen med tilværelsen. Jakten på udødelighet er sentral i et religiøst verdensbilde. Vennskap er det beste i livet, og døden både det mest gåtefulle og sikre. For Gilgamesj blir tanken på at han en dag skal dø en stor sjelelig pine. Utnapisjtum har fått evig liv, og Gilgamesj vil vite hvordan dette kunne skje. På sin vei møter Gilgamesj Siduri, gudinnen for klokskap. Hun råder han fra å lete etter udødelighet i menneskelivet. Mennesket bør heller glede seg over det gode som deres korte liv har å by på. For Gilgamesj er dette uutholdelig, og han legger ut på sin vandring over fjell, gjennom ørkener, over hav, helt til han når fram Utnapisjtum. Utnapisjtums budskap er tragisk for Gilgamesj: Gilgamesj kan aldri bli udødelig slik som Utnapisjtum, og han vil aldri få se Enkidu igjen. Gilgamesj må til slutt innse at selv for han er døden uunngåelig. Resignert vender han tilbake til Uruk, der han tross alt har mye å leve for. Eksistensielt tungsinn veies mot nytende

livsglede. Han lærer at han må være fornøyd med å være et menneske.
Avslutningen av eposet er en hyllest til kongen over Uruk:

“Vi hylder Gilgamesj som hersket over Uruk,
Kongen som kjente alle jordens riker,
Vandrerer som hørte om den veldige stormflod,
Gilgamesj,
Vismannen som gjennomskuet mørkets gåter,
Mennesket med gudenes allvitenhet.
Vi hylder Gilgamesj, den langtreisende,
Som vendte tilbake matt av visdom
Og som skrev sin ferd på sten.
Gudene skapte ham av sitt eget,
Og hans kropp var uten lyte.
Sjamasj gav ham solens skjønnhet,
Og Adad stormens mot.
To deler gud og én del menneske gjorde de ham,
Og ingen kunne måle seg med deres yndling.
Han bygget muren om Uruk.
Innenfor reiste han det hellige Eanna,
Templet for Anu, universets far,
Og for Ishtar, kjærlighetens og krigens gudinne.
Se templet skinne i kobber!
Gå opp på muren og se dens styrke!
Vi hylder Gilgamesj som hersket over Uruk,
Mennesket som ville herske over sin skjebne,
Gilgamesj,
Han som så
alt.”

“*The Epic of Gilgamesh* opens with the convention of a frame – a prologue that sets off the story of Gilgamesh’s life. An unnamed narrator states, “I will proclaim to the world the deeds of Gilgamesh” (61). Thus the narrator introduces himself before he introduces the hero, and by doing so, welcomes us, as the imaginary listeners and actual readers, into the endless present of the telling of the tale. The deeds of Gilgamesh took place in the past. Having returned from his journey and resting from his labor, Gilgamesh, the narrator recounts, engraved the whole story on a clay tablet. What we are reading, then, is the transcription of an oral telling that repeats a written telling. On the one hand the frame helps verisimilitude. By referring to Gilgamesh’s own act of writing, the narrator attempts to convince us that Gilgamesh was an actual king and that the story that follows is a true story. On the other hand, by calling our attention to the act of telling, the narrator reminds us that the truth of a story might lie in the very fact of its being a story – the undeniable fact of its narration.” (Arthur A. Brown i <https://d3jc3ahdjad7x7.cloudfront.net/>; lesedato 21.04.17)

“In the prologue we learn that Gilgamesh was two-thirds god and one-third man, and this knowledge is key to all that follows. Gilgamesh is a hero – more beautiful, more courageous, more terrifying than the rest of us; his desires, attributes, and accomplishments epitomize our own. Yet he is also mortal: he must experience the death of others and die himself. How much more must a god rage against death than we who are merely mortal! And if he can reconcile himself with death then surely we can. In fact, without death his life would be meaningless, and the adventures that make up the epic would disappear. In celebrating Gilgamesh – in reading *The Epic of Gilgamesh* – we celebrate that which makes us human.” (Arthur A. Brown in <https://d3jc3ahdjad7x7.cloudfront.net/>; lesedato 21.04.17)

“While everlasting life is not his destiny, Gilgamesh will leave behind him a name that endures. “I will go to the country where the cedar is felled,” he tells Enkidu. “I will set up my name in the place where the names of famous men are written” (70). Thus Gilgamesh turns his attention away from small personal desires to loftier personal desires – desires that benefit rather than harm Uruk. [...] Enkidu teaches Gilgamesh what it means to be human; he teaches him the meaning of love and compassion, the meaning of loss and of growing older, the meaning of mortality. From its beginnings, Enkidu’s story raises many questions on the nature of man. Created of clay and water and dropped into the wilderness, Enkidu is “innocent of mankind,” knowing “nothing of cultivated land” (63). He lives in joy with the beasts until a trapper sees that Enkidu is destroying the traps and helping the beasts escape. The trapper needs to tame Enkidu just as the people of Uruk need to tame Gilgamesh, or to redirect his desires.” (Arthur A. Brown in <https://d3jc3ahdjad7x7.cloudfront.net/>; lesedato 21.04.17)

“Ultimately, Enkidu’s journey out of the wilderness and his adventure with Gilgamesh lead to his death, and, looking back in his sickness, Enkidu curses the walls of the city: “O, if I had known the conclusion! If I had known that this was all the good that would come of it, I would have raised the axe and split you into little pieces and set up here a gate of wattle instead” (90). He curses the trapper and the harlot, who had destroyed his innocence – as if innocence were precisely innocence of death and without consciousness, or knowledge, or wisdom, there would be no death. Yet Shamash, the Sun God, reminds him that the loss of innocence brings recompense: Enkidu, why are you cursing the woman, the mistress who taught you to eat bread fit for gods and drink wine of kings? She who put upon you a magnificent garment, did she not give you glorious Gilgamesh for your companion, and has not Gilgamesh, your own brother, made you rest on a royal bed and recline on a couch at his left hand? Above all, Shamash reminds Enkidu that he will be mourned by the people of Uruk and that “When you are dead [Gilgamesh] will let his hair grow long for your sake, he will wear a lion’s pelt and wander through the desert” (91). Hearing Shamash, Enkidu changes his curse to a blessing. Bitter as his death is to him, and to Gilgamesh, it gives meaning to his life, for it makes companionship a thing of consequence. When Enkidu tells Gilgamesh his dream of

the Underworld, Gilgamesh responds, “we must treasure the dream whatever the terror; for the dream has shown that misery comes at last to the healthy man, the end of life is sorrow” (93). Enkidu is in the story to die. In his rage and despair, Gilgamesh must live with the death of his friend, and with the knowledge that “What my brother is now, that shall I be” (97).” (Arthur A. Brown i <https://d3jc3ahdjad7x7.cloudfront.net/>; lesedato 21.04.17)

“When Gilgamesh is ready to begin his long journey home, Utnapishtim, at the urging of his wife, reveals a second mystery of the gods. He tells Gilgamesh of a plant growing under water that can restore youth to a man. Gilgamesh finds the plant and picks it; he decides to take it to Uruk to give it to the old men. But as Gilgamesh bathes in the cool water of a well, a serpent rises up and snatches away the plant; immediately it sloughs its skin and returns to the well. Again this story is familiar to us, not only because we recognize this snake as a precursor of the more sinister one that appears in the Garden of Eden, but because we comprehend it as a symbol. In the Sumerian world, Ningizzida, the god of the serpent, is “the lord of the Tree of Life” (119). While Gilgamesh himself has lost the ability to live forever, or the opportunity to pass on this ability to the men of Uruk, it is enough that the snake recalls for us, in its sloughing of its skin, nature’s pattern of regeneration.” (Arthur A. Brown i <https://d3jc3ahdjad7x7.cloudfront.net/>; lesedato 21.04.17)

“Et tidligere ukjent kapittel av det berømte Gilgamesj-eposet, ofte omtalt som verdens eldste bevarte litterære verk, er nå tolket og oversatt. Funnet ble gjort da et irakisk museum kjøpte mellom 80 og 90 leirtavler fra en kjent antikvitetsmugler i 2011. Blant disse var en skitten leirtavle der en del av eposet, som i andre versjoner er svært kort, er fortalt på en mer utførlig og detaljert måte. Teksten skildrer hvordan Gilgamesj, kongen av Uruk og fortellingens helt, kommer til en skog av sedertrær sammen med sin ledsager Enkidu. Der kjemper de mot det ildsprutende monsteret Humbaba. Teksten beskriver hvordan skogen er full av høylydte fugler og skrikende aper. [...] Dateringen av leirtavlen er usikker men forskerne som har analysert den mener at tavlen stammer fra nybabylonsk tid (600-tallet f. Kr.).” (*All Verdens Historie* 11. januar 2016 s. 6)

“Menneskene har antakelig erklært krig og forhandlet om fred like lenge som det har eksistert kriger. I det nesten 5000 år gamle Gilgamesj-eposet fra Mesopotamia skildres det f.eks. hvordan Flagga, kongen av Kish, sender bud til Gilgamesj med en krigserklæring.” (*All Verdens Historie* 8. januar 2015 s. 13)

“*Gilgamesj*-kvadet, verdens eldste epos, fra det andre årtusen f.Kr. Der beskrives ildprøven. Mistenkte tvinges til å slikke på ei rødglødende jernskje. Presten tolker så tegnene på tunga. Skyldig eller ikke?” (*Morgenbladet* 21. – 27. januar 2005 s. 41)

“Noa-historien er en kopi fra *Gilgamesj*-eposet fra Mesopotamia. Fortellingen om Noa ble skrevet ned 440 f. Kr., men *Gilgamesj* er 800 år eldre. Der har gudene et problem som er velkjent for enhver med småbarn: Menneskene gror til, oversvømmer jorden og bråker så mye at gudene mister nattesøvnen. De bestemmer seg for å oversvømme jorden for å få fred, en gang for alle. Men guden Ea advarer Utnapishti og ber ham bygge en båt til seg og familien sin. [...] Noa er et ekko til denne fortellingen. I Bibelen har ikke lenger gudene støypoblemer. Nå handler historien om at menneskene er blitt så onde at Gud angrer på hva han har skapt [...] I den første fortellingen er ansvaret for flommen bare gudenes, men i Bibelen har mennesket et medansvar.” (biblekspert Petter Skippervold i VG 26. april 2014 s. 32)

Den britiske filologen og myteforskeren Geoffrey Stephen Kirk har i sine bøker tolket kampen mellom *Gilgamesj* og Enkidu som konflikten mellom Sivilisasjonen og Naturen. Etter Enkidus død er det som om *Gilgamesj* ikke orker sivilisasjonen lenger, og legger ut på sin lange vandring.

Den tyske religionshistorikeren Werner Papkes bok *Babylons stjerner: Det hemmelige budskapet i Gilgamesj – avlørt etter 4000 år* (1989; på tysk) tar utgangspunkt i andre tekster med kileskrift fra omtrent samme periode, tekster om astronomi. Denne tolkningsmåten, med tolkning ut fra periodens astronomi og stjernemytologi, har blitt kalt “panbabylonisme” (“Panbabylonismus”), og har før Papke blitt anvendt av den tyske professoren Peter C. A. Jensen i *Gilgamesj-eposet i verdenslitteraturen* (1906) og *Moses, Jesus, Paulus: Tre varianter av det babylonske gudemennesket Gilgamesj – en anklage mot teologene, en appell også til allmennheten* (1909). Ifølge Jensen er hele den jødisk-kristne Bibelen direkte påvirket av babylonsk stjernemytologi og uten den minste historiske sannhet (en påstand som var en sterk provokasjon for kristne) (<http://www.gilgamesh.ch/gilgamesh/SdGJahreszeitbestimmung.htm>; lesedato 18.04.17).

Assyriologen og vitenskaps-historikeren Werner Papke prøvde i sin bok fra 1989 å knytte hver episode i *Gilgamesj*-eposet til et stjerne-tegn som enten viser seg eller forsvinner fra himmelen, og dermed til årstider. Han argumenterer dessuten for at Enkidu representerer Månen og kong *Gilgamesj* planeten Merkur (<http://www.gilgamesh.ch/gilgamesh/SdGJahreszeitbestimmung.htm>; lesedato 18.04.17).

Amerikaneren Robert Silverbergs *Gilgamesh the King* (1984) er en roman-adaptasjon, og han har også skrevet en oppfølger kalt *To the Land of the Living* (1990). I den første romanen står det: “I am he whom you call Gilgamesh. I am the pilgrim who has seen everything within the confines of the Land, and far beyond it; I am the man to whom all things were made known, the secret things, the truths of life and death, most especially those of death. [...] Writing and reading were the first things I learned. It is important for a prince to understand such matters. Imagine trusting everything to the honesty of one’s scribes and ministers when messages are going back and forth on the battlefields, or when one is engaged in

correspondence with the king of another land! [...] It seemed miraculous that words could be captured like hawks in flight, and imprisoned in a piece of red clay, and set loose again by anyone who knew the art of it. In the beginning I did not even think such a thing was credible.” (siteret fra <http://filercosmin.com/books/download/asin=1480418226&type=stream>; lesedato 15.05.17)

Den kanadiske dikteren Derrek Hines' *Gilgamesh* (2002) er en “contemporary retelling of the world's oldest epic [...] Gilgamesh, the semi-divine ruler of Uruk, is a larger-than-life bully and abuser of his people. In order to tame the arrogant king, the gods create the wild and handsome Enkidu. But after Enkidu and Gilgamesh become fast friends, they defy the gods in a series of outsized adventures that brings Gilgamesh face to face with both loss and death itself. Hines energizes this timeless tale with vivid and electrifyingly modern images, from the goddess Ishtar cracking the sound barrier, to a battlefield nightmare of spectral snipers and exploding hand grenades, to the CAT-scan image of a dying friend. The themes of love and friendship, grief, despair, and hope had their first great expression in this story, and this dazzling new interpretation brings us into its thrall again.” (<http://www.goodreads.com/book/show/1128258.Gilgamesh>; lesedato 30.03.17)

“ “De beste fiender” av Jean-Pierre Filiu og David B. [...] Teikneserieboka er fyrste band i ein serie om tilhøvet mellom USA og Midtausten, og den tek føre seg perioden 1783 til 1953. Boka opnar med eit resymé av “Gilgamesj”, verdas eldste skjønnlitterære verk. Gilgamesj får seie ting som “Vi ber ikke om noen annen belønning enn varig fred. Og vi godtar ikke noe annet utfall enn endelig og full seier.” Så kjem krigen, Gilgamesj vinn over demonane, og forfattarane avslører korleis dei har lurt lesaren: I forklaringa til kvar rute har dei fortalt det klassiske eposet, men i snakkeboblene har dei plassert sitat George W. Bush og Donald Rumsfeld uttala om Irak-krigen. Det kunne ikkje gjerast betre i nokon annan sjanger.” (Jens Kihl i *Klassekampen* 11. desember 2014 s. 25)

Den russisk-amerikanske forfatteren Zecharia Sitchin “har lansert en mildt sagt kontroversiell teori. Ifølge Sitchin er det ikke hvilken som helst reise Gilgamesj legger ut på da han nedbrutt av sorg over Enkidus død, drar til fremmede land for å løse det evige livets og forgjengelighetens gåte. Det som andre har tolket som en reise over land og strand (eller kanskje i “sjelen”), fremstår for Sitchin snarere som indikasjoner på at de gamle mesopotamierne faktisk brukte romskip, at destinasjonen for Gilgamesj' reiser var andre planeter, hvor våre fordums forfedre en gang skal ha bodd før de emigrerte til jorden og paret seg med noen menneskelignende vesener.” (Jan Verner-Carlsson i *Aftenposten* 21. februar 1996 s. 20)

Iliaden og Odysseen

Homers epos *Iliaden* og *Odysseen* er sentrale verk i den vestlige litterære kanon. Ingen vet med sikkerhet om Homer har levd og hvem han var, men han kan ha vært

en spesielt dyktig rapsode (epossanger). Det er lite sannsynlig at han kunne skrive, så nedskrivningen av de to eposene må andre ha foretatt. Begge eposene har tydelig muntlig preg både i innhold og form. De er både muntlig diktning (“oral poetry”, overlevert ved tradering) og heltediktning (“heroic poetry”). Ekspertene kan påpeke forskjellige historiske lag i både språk og innhold, og dette anses som et bevis på at eposene må ha levd på folkemunne i århundrer.

Det finnes gamle papyrusutgaver med tekst fra Homers epos satt opp slik at de ligner skuespill med replikker, altså som dramatiske tekster (Soler 2001 s. 180). Det er bevart en anonym dramatisering av *Iliadens* 10. bok, et verk kalt *Rhesos* (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 39). Dette kan ha sammenheng med den måten de ble framført på muntlig, av en forteller eller flere fortellere som levendegjorde historien.

Iliaden har ca. 16.000 verselinjer (det nøyaktige tallet er 15693 heksameter-verselinjer) og *Odysséen* ca. 12.000 (12110 heksameter-verselinjer). Begge innledes med en invokasjon, en påkalling av en muse (Kalliope var musen for episk diktning). Rapsoden oppfattes som et medium for en gudinne. Første ord i *Iliaden* er “vreden” (gresk “menin”; underforstått Akillevs’ vrede) og første ord i *Odysséen* er “mannen” (gresk “andra”; dvs. Odyssevs). I de greske tekstene viser altså de første ordene hva som er det samlede tema. Begge eposene foregår i en tid der det finnes en gresk palasskultur (de såkalte “homeriske kongedømmene”), en sentralisert herskerkultur med små kongeriker. Det er en “føyaldtid” med store sosiale skiller i befolkningen. Kongene er øverst, slavene nederst. Det er også et krigersamfunn der ære og makt er de sentrale verdiene for krigere og herskere. Eposene viser at det under kampen om makt og ære ligger en tragisk livsfølelse. Livet er kort for krigeren, og ære det eneste som er hevet over tid. Æren bevares på folkemunne og i epos. Krigere er derfor avhengige av at rapsoder stadig på nytt framfører eposene om deres heltegjerninger. Rapsoden er en slags forvalter av ære og udødelighet.

Krig er uunngåelig i den homeriske virkelighetsoppfatningen. Krig er som en naturkraft som ingen kan temme, og menneskelivet ender ofte tragisk. Livet er kort, krig en brutal realitet og sorgen uutslukkelig. Men en krig frambringer både det heroiske og det tragiske, både tidlig død og evig ære (i eposet!) Den som sier nei til krigens lidelser, sier også nei til det ærefulle potensialet i det heroiske krigeridealet. Døden er alltid grusomt nær, men æren overstråler den. Krigen kan mildne dødens tilintetgjørelse ved at en kriger skaper uvisnelig heder for seg og sine etterkommere. I *Iliaden* er det tallrike slagscener og beskrivelser av tvekamper, ofte med detaljerte skildringer av hvordan krigerne dreper hverandre. Skildringene inkluderer forklaringer om kampteknikker, våpentyper, knep og strategier, og (bort)forklaringer om hvordan en guddom hjelper eller motarbeider en kriger.

Såkalte homeriske lignelser er forholdsvis lange, billedlige sammenligninger, ofte innledet med “likesom” midt i handlingen i eposet. Vanligvis sammenlignes noe i

menneskelivet med noe i naturen. De fredelige lignelsene (idyllisk natur, håndverker-arbeid og lignende) setter et mål på krigens ulykker, hva som som går tapt. Mens de brutale lignelsene, f.eks. med løver, sammenligner villskap med villskap.

Grekerne prøver å erobre byen Troja (også kalt Ilion, og *Iliaden* betyr “Sangen om Ilion”) der den bortførte Helena befinner seg sammen med den trojanske prinsen Paris. Det foregår både blodige kamper og verbale tvekamper mellom heltene – der hver kriger skryter av sine forfedre, sin slekt og sine egne bragder før de braker sammen i kampen. Heltegjerningene skal gi deres etterkommere grunn til å skryte av dem. Heltens mål er å øke hele sin slekts ære, en slags ære-kapital eller -formue som overskrider enkeltmennesket. I den homeriske æreskodeks innebærer det å ha stor ære å kunne dominere over andre. Det greske ordet for “ære” kan også bety “eiendom”. En person uten ære kunne derimot krenkes på mange måter og hans “eiendom” også, f.eks. kunne den æreløse mannens kone og døtre trakasseres. Æren omfattet altså langt mer enn personlig prestisje og anseelse. Det er typisk at store krigerere omtales via sin fars navn (bruk av såkalt patronymikon, en betegnelse avledet av farens navn): “peleiden Akillevs” (dvs. sønn av Pelevs), “atriden Agamemnon” (dvs. sønn av Atrevs), “tydiden Diomedes” (dvs. sønn av Tydevs). Heltene har mye ære å forsvare, og *Iliaden* handler neste bare om de største heltene. Det er et epos der adelen og krigeren er i sentrum, en fortelling om heltegjerninger utført av et krigeraristokrati (men i 2. sang er det et sted der en mann av folket kommer til orde).

I begynnelsen av eposet får den greske krigerhelten Akillevs krenket sin ære av kong Agamemnon, og Akillevs trekker seg derfor ut av kampene. Han har allerede utført så mye at ingen kan mistenke han for feighet. Kranglingen gjelder to kvinner som er tatt til fange: Kryseis er datter av en prest som får Apollon til å sende pest til de greske krigerne. Kryseis er Agamemnons slavinne, men han må sende henne tilbake til hennes far for å stoppe presten. Briseis er Akillevs’ slavinne, og hærshjef Agamemnon vil ta henne som erstatning for den han måtte gi fra seg. Akillevs og de andre heltene har et voldsomt temperament, så konflikt er uunngåelig. Handlingen i *Iliaden* foregår i løpet av 53 dager (og 18 av sangene handler om det som skjer i løpet av bare 4 dager). Akillevs, slik han framstilles i eposet, er innbegrepet av styrke, tapperhet, mot, altså krigeridealet på sitt beste. Krigen er målestokken som inndeler menneskene, sorterer dem og skaper statusforskjeller. Statusen avhenger ikke bare av fødsel (slektens sosiale status og ære), men av hva en selv yter.

“Aristotle praised Homer because in the *Iliad* the latter did not dramatise the whole of the Trojan story from the beginning to the end but concentrated upon one part, thus having an essential unity while at the same time using many episodes to diversify his plot (*Poetics* XXIII, 5). Homer’s unifying theme is the anger of Achilles.” (Sowerby 1996 s. 52)

Akillevs tilhørte mytologien før eposet ble til. Zevs og Poseidon rivaliserte om nymfen Thetis, men da de fikk høre at hun skulle få en sønn som ville bli mektigere enn sin far, ønsket ingen av dem å få avkom med henne (Detienne og Vernant 1974 s. 86). Thetis' sønn ble Akillevs. Hans far var prinsen Pelevs. Noen få av heltene i Homers to epos har status over vanlig mennesker, med noen guddommelige trekk (særlig hvis de har en gud som en av sine foreldre, slik som Akillevs, eller har en gud som nær beskytter, slik som Odyssevs).

I *Iliaden* snakker en av hestene: “When the Achaian troops are once more ready to fight, Achilles puts on his splendid new armor, and then, mounting his chariot, he prepares to lead the army. But first, he reproaches his horses for allowing Patroklos to be killed. One of the horses answers, saying that Patroklos' death was not their fault, but that it was caused by Apollo and Destiny. The horse then prophesies the eventual death of Achilles on the battlefield. Achilles answers that he already knows about his doom, but that nothing will prevent him from avenging Patroklos. With this, Achilles shouts his mighty war cry and gallops into battle.” (<http://www.cliffsnotes.com/literature/i/the-iliad/summary-and-analysis/book-xix>; lesedato 11.04.16)

Når Akillevs kaster seg inn i kampen igjen (i 21. sang) etter at Patroklos har blitt drept av Hektor, har Akillevs sin *aristi* (*aristeia*). Dette er heltens “beste” og “største” kamp – utkjempet med voldsom, morderisk energi. Akillevs slakter nådeløst ned en av Priamos' sønner, før han kaster seg over andre. En elv blir blokkert av døde kroppar som faller der Akillevs går fram. Elveguden tar derfor nesten livet av Akillevs, men Akillevs overlever og jager trojanerne fra slagmarken tilbake til Troja. Det er så vidt ikke byen blir intatt av grekerne den dagen. *Aristi*-skildringer innebærer en slags voldsforherligelse. Men senere i eposet gir Akillevs etter for Hektors far Priamos når denne vil ha sin sønns lik tilbake for å gjennomføre en kongelig begravelse. Priamos og Akillevs er to sørgende mennesker som forstår hverandre.

Akillevs har *kudos*. Den fransk-amerikanske kulturforskeren René Girard skrev i boka *Volden og det hellige* (1972) om sammenhenger mellom vold, menneskers ønsker og guddommelighet i Homers epos. Homer bruker det greske ordet *kudos*, som betyr “ ‘glory’ or ‘charismatic splendor’) [...] *kudos* is not zero-sum, but it is an “all-or-nothing-property – opponents cannot have it simultaneously, for whoever has it wins” [...], not precisely divisible, but the entire group can share it.” (<http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-05-25.html>; lesedato 23.09.15) *Kudos* er en nesten guddommelig prestisje som forbindes med militære triumfer, en slags fascinasjon for vold (Liptay og Bauer 2013 s. 392). “Girard's commentary on the Greek concept of *kudos*: a “semidivine prestige” or “mystical election attained by military victory” (152). [...] “Violence strikes men as at once seductive and terrifying, never as a simple means to an end, but as an epiphany”; thus *kudos* is “the fascination of superior violence.” [...] [*Kudos*] belongs to the man who manages to convince others, and who believes himself, that his violence is completely

irresistible. [...] the aggressive essence of kudos, which comes “always at the expense of other men” (Girard 152).” (Thad Bower sitert fra <http://www.thefree library.com/>; lesedato 23.09.15)

Det Platon kaller “thymos” (også skrevet “thumos”) er behovet et menneske har for å være bedre enn andre, overlegen i noe, altså utmerke seg (Safranski 1999 s. 118). “Thumos, in the context of ancient Greece, refers to a sense of righteous anger, a need and desire to fight against the perceived injustice of the world. Thumos can refer to the rage, grief, horror or sorrow of any individual who is faced with insurmountable atrocities. Thumos is our will to fight, our need to rebel against that which is intolerable. It is what makes us stand up and declare ‘I will not be silenced!’. It is what makes us dive headlong against the devastation of this world; what compels us to courageously fight the good fight. And if we are to fail, thumos is the thing within the human spirit that requires us to go down swinging, cursing our oppressors all the while. [...] The first use of thumos can be seen within the pages of Homer’s *The Iliad*. In particular we can examine the main protagonist, Achilles. A consistent theme within the pages of the Homeric text is the rage of Achilles and his constant struggle for glory, retribution, and vengeance. This become very apparent within the first lines of *The Iliad*.” (<https://classicalwisdom.com/tradition-thumos/>; lesedato 29.06.18)

“Within the legends of ancient Greece, thumos would be the part of the soul that would allow a hero to march bravely into battle or draw a sword against a larger enemy. It is from his thumos that Achilles manifests his pain, rage and violent retaliation over the course of the story. His thumos, however, becomes selfish and uncontrollable. This self interested form of rage is what continuously drives the plot of Homer’s epic, forcing events into motion and dragging other characters into the fray. When Achilles is confronted with the death of Patrocles, his dearest companion, his thumos commands him to express his pain, rebel against this injustice that he must bear. He lets out a cry of grief and loss, effectively communicating his pain to the others.” (<https://classicalwisdom.com/tradition-thumos/>; lesedato 29.06.18)

Eposet som heltediktning inngår i et sosialt straffe- og belønningssystem. De traderte tekstene bidrar til en sosial kontroll som hindrer krigere i å rømme fra kamplassen eller svikte på andre måter. En kriger kan dø uten å miste ære. Den sosiale kontrollen i samfunnet fungerte slik at det var lettere å dø med ære enn å leve med skam. Det kan kreves mer mot å overleve som en feiging enn å dø som en helt (Marie 2009 s. 27). “[T]he only choice is death or glory” (Gransden 1990 s. 95). Eposet bevarer ære og avslører æreløshet for ettertiden. I eposet blir døden på en måte “opphevet” fordi personene lever evig i epos-framføringene og i teksten.

Homers samfunn et “shame society”, i motsetning til det senere (f.eks. kristne) “guilt society” (Bessières 2011 s. 138). Denne distinksjonen “was articulated by Dodds [i boka *The Greeks and the Irrational*, 1951]. Discussing ancient Greek

epics and drama, he traced an increasing sophistication in their development, from a conception of the world and the moral order as arbitrary and subject to the whim of the gods, through to a later understanding of the limits of moral responsibility. [...] Dodds typifies the distinction as that between “shame” and personal “guilt”. [...] In a guilt-culture I will defend my innocence even if everyone else is blaming me. My internal and individualistic judgement is what counts. But by the same token, I may be wracked with secret guilt even if the world believes me innocent. The positive aspect of guilt-culture at its best is its concern for truth and justice and the preservation of individual rights. The sense of guilt might also preserve us from engaging in wrong-doing which no-one would ever discover: but it can also be misplaced and potentially neurotic. [...] In a shame-culture (sometimes referred to as “honour-shame culture”), what other people believe is much more powerful. Indeed, my principles may be derived from the desire to preserve my honour or avoid shame to the exclusion of all else. The down-side is the licence it appears to give to engage in secret wrong-doing. [...] shame is everywhere in the informal justice practised in families, schools and work-places. [...] positional (“Because I say so”) rather than rational authority, tends to inculcate shame-culture.” (http://www.doceo.co.uk/background/shame_guilt.htm; lesedato 03.11.16)

“Begreper som ære, verdighet, ydmykelse og krenkelse spiller heller ikke den samme rollen i liberale demokratier som i den greske antikken, selv om de så absolutt fremdeles er virksomme.” (Per Buvik i *Morgenbladet* 19. – 25. august 2016 s. 29)

“Honor and glory are central to the Greek character. Since heroes are the essence of the society from which they come, Greek heroes live their lives according to honor and glory, in all their varied forms. Honor and glory trigger an epic war that takes the lives of numerous men, and shape its development at every stage. The fall of Troy is “a thing... whose glory shall perish never” (Homer, *Iliad* 2.324). The goal of the Greeks is the fame that resounds even after death, and they let nothing bar their way. The honor of the individual, family, and community guide every action and response. Honor and glory define the hero, and therefore are the foundations for everything that comes to pass in Homer’s *Iliad*. [...] Glory was gained by great, heroic actions and deeds and was conferred upon an individual by others who witnessed and acclaimed the glorious actions. Major battles provided an opportunity for many to find glory at once. Honor was similar to glory, but while the public had to view actions and deem them glorious, each individual maintained their own sense of personal honor which did not always coincide with honor as defined or perceived by the masses. Honor was gained through heroism in battle, but also through compelling speechmaking, loyalty and other noble qualities that a person might demonstrate.” (Cheryl Texin i http://ocw.mit.edu/courses/history/21h-301-the-ancient-world-greece-fall-2004/assignments/pa1_iliad_rev_dn.pdf; lesedato 18.03.16)

“The leaders require the voluntary cooperation of the people under them, and only achieve that with respect and honor. This quality allows Achilles to disobey Agamemnon and refuse to fight when Agamemnon dishonors him by taking his prize. Many of the strategic decisions for the army that are made throughout the *Iliad* are reviewed by a group of respected fighters and elders, even though Agamemnon is considered the main leader. In book nine, facing a rout at the hands of the Trojans, Agamemnon calls a counsel of leaders to persuade them that the army should “run away with our ships” (Homer, *Iliad* 9.27) before losing more men. However, Agamemnon’s suggestion shocks his audience, and his idea is emphatically rejected. Diomedes states, “if in truth your own heart is so set upon going, go... yet the rest of the flowing-heart Achaians will stay here until we have sacked the city of Troy” (Homer, *Iliad* 9.42). Agamemnon’s leadership position can easily be transferred to another, if he begins to falter. Status could always be gained and lost, and therefore it was necessary to continually protect your honor and resulting status while striving for more.” (Cheryl Texin i http://ocw.mit.edu/courses/history/21h-301-the-ancient-world-greece-fall-2004/assignments/pa1_iliad_rev_dn.pdf; lesedato 18.03.16)

“Homeric society was very community-based, as can be seen with the collective nature of the ruling class. This communal sentiment often conflicts with individual desires. Many times throughout the *Iliad* what is best for the group is rejected for individual honor. Menelaus and his brother Agamemnon wage war to regain honor, despite the cost of the lives that will be lost in the process. There are multiple instances throughout the *Iliad* where the question of standing down to prevent others from being killed is rejected as cowardly or weak, and the fight continues. With the massive struggle between two of the Greeks’ greatest men, Agamemnon and Achilles, to retain their honor in the public view, it becomes clear that there are different views on honor within the society. Agamemnon felt his personal honor was greater than that of the army, but Achilles calls him out as “wrapped in shamelessness, with your mind forever on profit” (Homer, *Iliad* 1.149). Both of the heroes see their women as a sign of status and honor, but relinquishing the symbol of honor for the sake of the army, as in Agamemnon’s case, does not necessarily diminish his personal honor. Many other respected men, such as Odysseus, try to convince Agamemnon to calmly return his prize, but Agamemnon is overwhelmed with the idea that he is being slighted. In this situation, the communal sentiment outweighs that of the individual. To save lives, Agamemnon must give up a possession, which is not viewed by the community as dishonorable. However, Agamemnon’s perceived slight does not compare with the insult to Achilles’ honor with Agamemnon’s appropriation of his woman.” (Cheryl Texin i http://ocw.mit.edu/courses/history/21h-301-the-ancient-world-greece-fall-2004/assignments/pa1_iliad_rev_dn.pdf; lesedato 18.03.16)

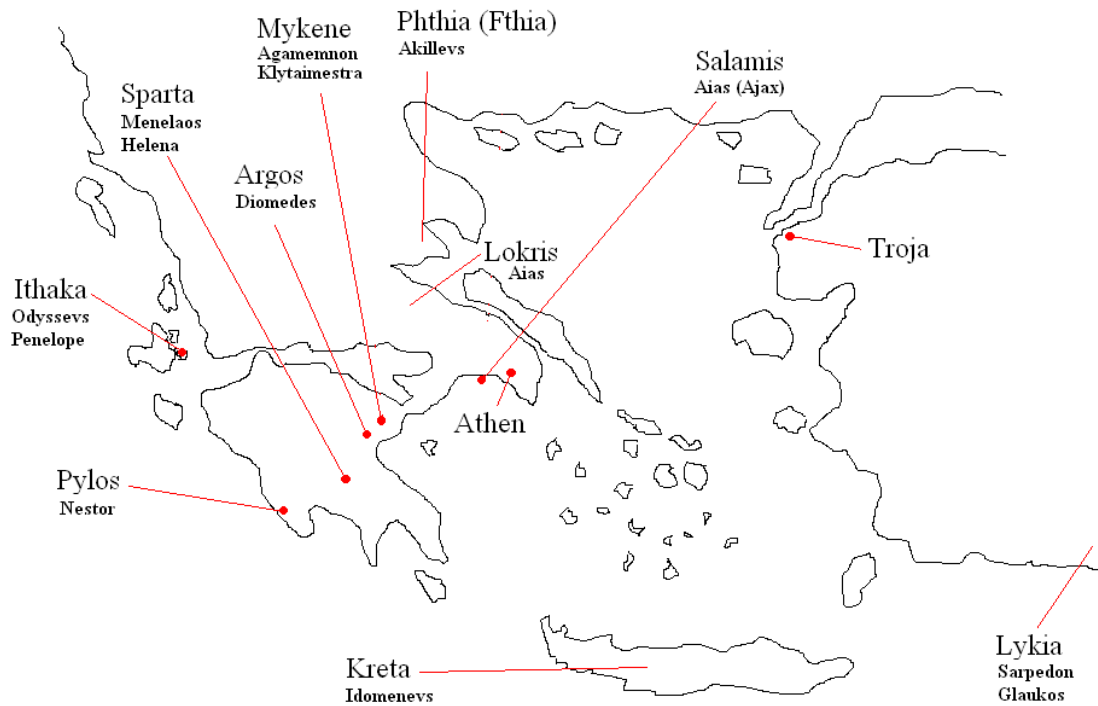
En sosial mekanisme som er tydelig i *Iliaden*, er våpenbrorskapet, som det mellom Akillevs og Patroklos. Forholdet mellom dem har en privilegert status i fortellingen. Akillevs og Patroklos er våpenbrødre, med også et helt spesielt

vennskap, kanskje homoseksuelt. Det er da Patroklos blir drept at Akillevs – etter en scene med vill sorg over vennens død – bestemmer seg for å delta i kampene igjen. Da eposet slutter, er krigen fortsatt ikke avsluttet. *Iliaden* handler om ca. 50 dager av den 10 år lange krigen om å erobre Troja.

Som alle muntlig traderte epos, inneholder Homers verk mange gjentakelser. Et annet karakteristisk trekk er katalogene, dvs. opplister av navn på menn, skip osv. (f.eks. i den såkalte skipskatalogen i *Iliaden*). Epiteter er faste, “smykkende” adjektiv, ofte brukt for å fylle ut verselinjen med riktig antall stavelser. Homer kan ha vært en rapsode (gresk epossanger) som var eksepsjonelt dyktig.

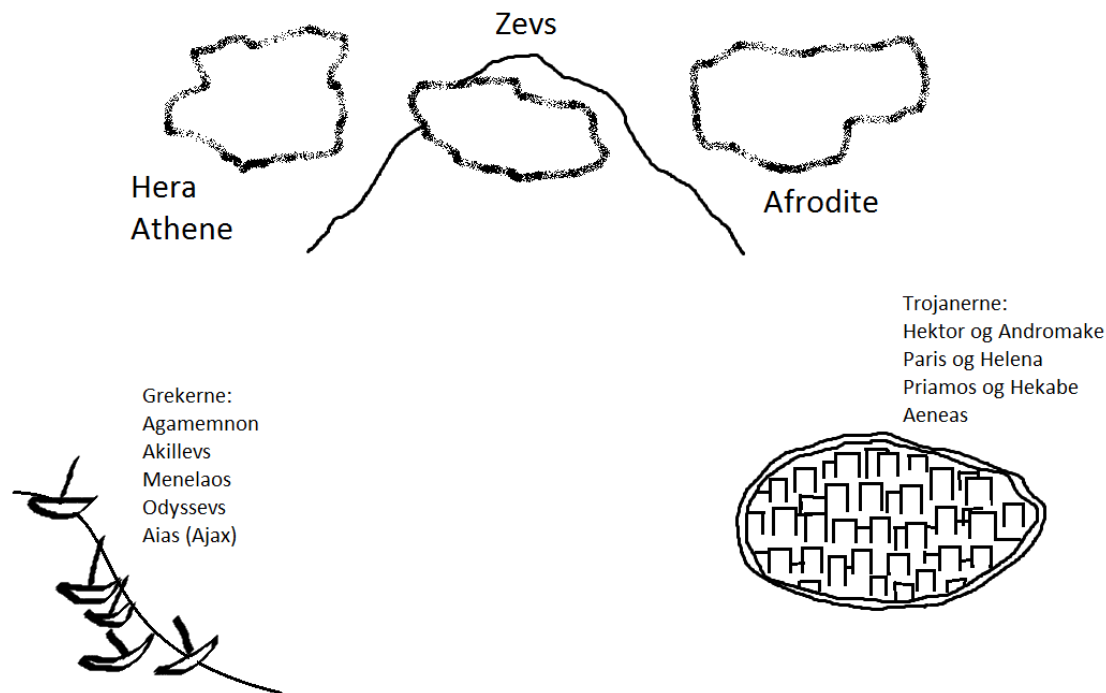
Det er ikke bare mennesker som deltar i krigshandlingene i *Iliaden*. Fra ett perspektiv er det menneskene som handler, fra et annet perspektiv gudene (Bessières 2011 s. 566). Det er et uavklart forhold mellom Zevs’ vilje og skjebnen (Moira). Gudene, med Zevs som guddommelig leder og dommer, har de samme egenskapene som dødelige mennesker: Homers guder er hevnjerrige, utspekulerte, erotisk lystne, ærekjære, kranglete og til tider latterlige. Gudene ligner mennesker. De er antropomorfisert. De er udødelige, men i sin smålighet kan de oppfattes som menneskenes ikke-tragiske fordobling. De kan le av hendelser som får menneskene til å gråte. De har plutselige innfall og begjær. De har dessuten evnen til å ikle seg ulike skikkelser, f.eks. menneskeham, en forvandlingsevne de bruker til å hjelpe eller forvirre krigere på slagmarken. Prins Paris blir hjulpet i tvekampen med kong Menelaos, og det er mange andre tilfeller der guder griper inn for å redde den de har lagt sin elsk på. I *Iliaden* finnes det språklige rester av et tidligere matriarkat med naturgudinner, bl.a. at Hera kalles kuøyet og Athene ugleøyet.

Det er knyttet mange myter til trojanerkrigen. En av dem forteller om grunnen til at prins Paris kunne bortføre Helena, og dermed utløse krigshandlingene. Zevs holdt en fest for å feire bryllupet til Thetis og Pelevs (som senere ble Akillevs’ foreldre), men inviterte ikke Eris, gudinne for uenighet, kiv og krig. Eris ankom ubedt og kastet “stridens eple” inn i selskapet. Det var et gulleple med påskriften “Til den vakreste”. Tre kvinnelige gudinner til stede mente de var den vakreste: Hera, Athene og Afrodite. De ba Zevs være dommer, men Zevs ønsket ikke å ta stilling. Han ville at en dødelig – nemlig den trojanske prinsen Paris, som tidligere hadde vist god dømmekraft – skulle peke ut den vakreste. Prins Paris var satt til å gjete sauer på fjellet Ida på grunn av et varsel om at han ville bringe ulykke. De tre gudinnene oppsøkte Paris på Ida, badet i en elv, og prøvde deretter å bestikke prinsen, Afrodite ved å love å gi han verdens vakreste dødelige kvinne. Paris pekte ut Afrodite som vinneren. Den vakreste kvinnen var Helena, men hun var gift med kong Menelaos, og Paris måtte flykte med henne til sin hjemby Troja (med hjelp fra Afrodite). Grekere fra alle deler av landet kom etter for å erobre Troja og ta Helena med tilbake:



Hera er ekteskapets skytsgudinne. Av uklare grunner blir hun kalt “ku-øyd” (eller “okse-øyd”). Afrodite er gudinnen for skjønnhet, kjærlighet og fruktbarhet. Athene er visdommens gudinne, krigsgudinne og dessuten skytsgudinne for Athen og noen andre greske byer. Hun kalles “ugle-øyet”. Taperne er skjønnhetskonkurransen ble bitre fiender av Paris og trojanerne, mens Afrodite står på Paris’ side også i løpet av den lange krigen. Paris døde likevel i krigen.

Svært forenklet kan persongalleriet (guder og mennesker) i *Iliaden* illustreres slik (selv om det er tusenvis av mennesker på hver side i kampen):



“In Greece in the sixth and fifth centuries BC many poems were produced to complete the saga. One such describes the wooden horse and the last night of Troy in some detail and was probably used by Virgil as a source for Book II of the *Aeneid*. Together they are known as the Epic Cycle, and now survive only in fragments.” (Sowerby 1996 s. 51)

“Homer’s description of Achilles’ shield in Book 18 of the *Iliad* stands at the beginning of the ekphrastic tradition. Two things about it became central to the genre. First, the passage implicitly compares visual and verbal means of description, most dramatically by weaving elements that could not be part of a shield (like movement and sound) with things that could be (like physical material and visual details). This emphasizes the possibilities of the verbal and the limitations of the visual. Second, the thing being described comes to seem real in the imagination of the reader, despite the fact that it could not exist.” (Marjorie Munsterberg i <http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>; lesedato 28.09.16)

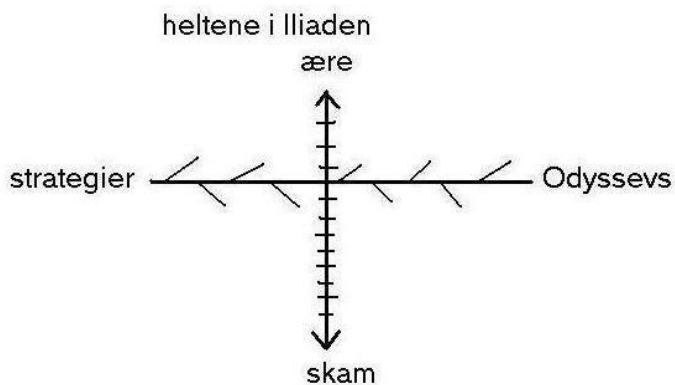
Odysseen handler om “nostoi” – det greske ordet for “hjemkomst” – ved at Odyssevs vender hjem etter trojanerkrigen. Det fantes antakelig også andre epos om helters hjemkomst, blant annet et tapt epos om Spartas konge Menelaos’ hjemreise etter at Troja har falt (Bessières 2011 s. 289).

Odysseen er et yngre og mindre arkaisk epos enn *Iliaden*. Eposet er mer episodisk enn *Iliaden*, og det har vært hevdet at det er sammenkomponert av en slags greske “skipperskrøner”. Handlingen i *Odysseen* er relativt sprikende, så delene kan bestå av mange enkelthistorier, gjennomført av en slags “redaktør”. At det er 12 forskjellige stavemåter av navnet Odyssevs i eposet kan tyde på dette. Handlingen

er grekeren Odyssevs' og hans mannskaps reise tilbake til Hellas etter at Troja er erobret. Odyssevs har krenket havguden Poseidon og får dermed store problemer med å komme seg hjem over havet. Hans hjemreise tar 10 år, men handlingen i eposet er konsentrert om ca. 40 dager. Eposet avspeiler forhold ved den greske koloniseringstiden og gresk skipsfart. Koloniseringstiden på 700- og 600-tallet f.Kr. innebar at grekerne drev omfattende sjøfart i middelhavsområdet. Eposet inneholder mange mytiske forestillinger om havuhyrer, nymfer, dødsriket m.m. I ettertid har *Odysseen* blitt stående som en nesten arketypisk hjemkomsthistorie.

Hovedpersonen i *Odysseen* har sin styrke i kløkt og list. Odyssevs må mobilisere ikke bare sine fysiske krefter, men først og fremst sine psykiske ressurser. I deler av eposet er han helt alene, enten blant fremmede eller forkledd blant sine undersåtter i Ithaka. Hans fremste dyd er at han er "mangforslagen", snarrådig og slu, smidig og gløgg i vanskelige situasjoner som må takles raskt. Hans mannskap går ofte i en felle, og så blir det hans oppgave å finne en løsning. Han kan også være tålmodig og utholdende. Og han får stadig hjelp av den kloke gudinnen Athene. (Trojanerne vet ikke at Athene er på grekernes side. Athene er like svikefull som Odyssevs kan være når hun i 22. sang i *Iliaden* lokker Hektor til tvekamp med Akillevs.) Det at Odyssevs overlever er "hjernens triumf over muskelstyrken" (Hervé Dumont sitert fra Bessières 2011 s. 319). Eposet handler om hans mange prøvelser på den lange ferden hjem fra krigen. Teksten har både et reise- og overlevelsesmotiv. Odyssevs har noen likhetstrekk med Sinbad Sjøfareren (fra *Tusen og en natt*) og med Peer Gynt – to andre overlevende som til slutt kommer hjem etter alle sine ville eventyr.

Odyssevs har "méti", altså praktisk intelligens (jf. gudinnen som Zevs slukte; Athene ble født av Metis gjennom Zevs' hode). I tillegg til sin improvisasjonsevne, har Odyssevs gudinnen Athene som en slags "skytshelgen". Det er en tett forbindelse mellom gudinnen og helten, men hun har ikke makt over Poseidon. Hun er Odyssevs' forsvarer i gudeverdenen og er aldri langt unna når han er i knipe. Hans eksistensielle skala er ikke ære/skam, men lurt/dumt. Han finner alltid en eller annen strategi for å takle en situasjon, hinsides de arkaiske æresbegrepene som dominerer i *Iliaden*:



Odyssevs vinner retorisk over prinsessen Nausikaa gjennom å tiltale henne som om hun var en gudinne. Han smigrer hennes kvinnelighet, kanskje særlig fordi han selv er i en utsatt posisjon (han er naken og dekket med salt). Akillevs i *Iliaden* er direkte og umiddelbar i sin oppførsel, mens Odyssevs er taktisk og slu. Odyssevs er en retoriker som vil oppnå noe, både når han taler til prinsessen og senere når han forteller om sine eventyr på havet. Kong Alkinoos og de andre faiakerne vil ha spenning og eventyr for å underholdes, og Odyssevs svarer på deres forventninger gjennom sine fortellinger. Han forteller om fabelvesener som ikke hører hjemme i den heroiske verden. Æresutfoldelse er ikke lenger det sentrale. Odyssevs blir en mester i kraft av sin fornuft, sin list, sin evne til å takle vanskelige situasjoner. Han er “polymetis”, dvs. mangforslagen, snarrådig, smidig og klok.

De tyske filosofene Theodor W. Adorno og Max Horkheimer skrev i boka *Opplysningens dialektikk* (1947) om hvordan den vestlige sivilisasjonens opplysningsidé ble innledet med *Odysseen*. Når Odyssevs lar seg binde til masten for å høre sirenenes sang uten å gå til grunne, representerer hendelsen et brudd med mythos, med den blinde, umenneskelige skjebne i det mytiske kosmos. Odyssevs hever seg over naturen, lurer den, innretter seg på tvers av naturkreftenes premisser.

Odyssevs framstår altså som en mer “moderne” skikkelse, dvs. tvetydig, uavklart, sammensatt og problematisk, enn f.eks. Agamemnon og Akillevs. Odyssevs er en slags “entreprenør”, som får til og med livsfarlige situasjoner til bli “lønnsomme” (Bessières 2011 s. 320). Og han behersker sin verden ikke bare gjennom klok beregning, sluhet og styrke, men gjennom språket.

I 2017 oversatt den britiske professoren Emily Wilson *Odysseen* til engelsk. Den første verselinjen i eposet oversatte hun slik: “Tell me about a complicated man.” “The word Wilson has translated as “complicated” is *polutropos*, one of Homer’s regular epithets for Odysseus. It means, literally, “many turned” or “much turning”. It leads us to think of his duplicity, his cunning, his epic wanderings, his suffering, the things he does and things that are done to him on his journey home to Ithaca. “Complicated” comes from the Latin verb *plico*, which means to fold. *Plico* comes from the Greek *pleko*, one of whose meanings is devise or contrive; occasionally it means “to form the plot of a tragedy”. The deliciousness of the word “complicated” is that it suggests that the twists and turns have their darker aspects: this man has layers. Wilson’s translation is constantly alert to the cost of Odysseus’s homecoming.” (Charlotte Higgins i <https://www.theguardian.com/books/2017/dec/08/the-odyssey-translated-emily-wilson-review>; lesedato 09.05.18)

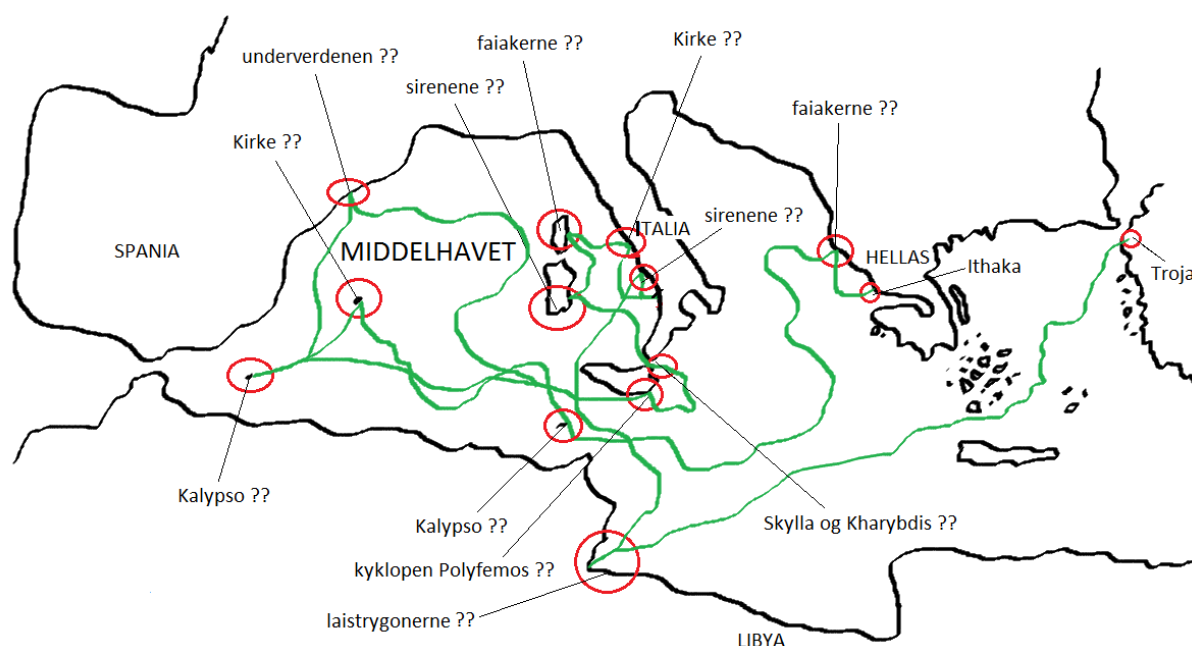
Første del av *Odysseen* handler om Odyssevs’ sønn Telemakos som reiser rundt i Hellas for å forhøre seg om faren er i live. Den såkalte “Telemakien” (sang 1-4 i eposet) bygger opp en stor forventning til sang 5 der vi møter Odyssevs som fange alene på en øy sammen med nymfen Kalypso. Hun er datter av guden Atlas. “Kalypso” betyr “den som skjuler”. Kalypsos øy “er et falskt Ithaka” (Tadié 1994 s. 193). Odyssevs var hele sju år hos henne. Både Kalypso og andre sagn-skikkelser

som Odyssevs støter på senere, representerer jeg-utslettende krefter, hindringer på veien hjem til Ithaka der han er konge og har rasjonell kontroll over undersåttene, ikke minst kvinnene. På de mytiske øyene i Middelhavet er det derimot ofte kvinnene som har kontroll over mennene. Odyssevs trenger en kvinnes (gudinnen Athenes) hjelp for å overvinne kvinner (Kalypso, Kirke) slik at han kan komme hjem og herske over en kvinne (kona Penelope). Han må smigre og gå til sengs med kvinner for å nå hjem til den kvinnen som symboliserer den største troskap og underkastelse. Helten må overskride de uforpliktende kvinneforholdene og reise tilbake til det beherskbare. Han er ikke fornøyd med å være “bergtatt” av noen kvinne, men vil gjenvinne sin mannlige identitet som konge og kvinne-eier. Han foretrukne verden er patriarkatet. Odyssevs avslår til og med å bli udødelig. Han vil heller nå tilbake til Penelope og dø som konge over Ithaka. Det er ikke reisen som er idealet, men rotfasthet (Tadié 1994 s. 193). Penelope er trofast og utholdende, en slags idealkvinne for Odyssevs (og andre grekere).

Overfor Kalypso og Kirke er han underordnet, en slags slave. Han vil reise fra sanselighet på kvinnens premisser til palasskulturen på mannens premisser. Han vil bort fra den kvinnelige beherskelse til sin egen øy der han er konge og har sin identitet. Kun på Ithaka er han i egentlig forstand seg selv. Hans egen øy er mest virkelig for han. Kvinner har derimot makt i diffuse regioner (f.eks. dronningen hos faiakerne; faiakerriket har reminisenser av et matriarkat), og dette fungerer som en slags parallell til det irrasjonelle ved kvinners vesen slik greske menn oppfattet det. Men gudinnene som Odyssevs er kloke. Det er Kirke som råder Odyssevs til å binde seg til masten og la mannskapet ha voks i ørene når de ror forbi de livsfarlige sirenene.

Odyssevs må smigre og ligge med kvinner på ferden hjem, men kan eller vil ikke slå seg til ro hos dem. Kalypso kunne gitt Odyssevs evig ungdom og udødelighet, altså et evig liv i nytelse, men han velger den lange hjemreisen og en langsom død sammen med Penelope, og mye av hans ære består i dette valget (Bessières 2011 s. 323).

Ingen kan være sikre på hvor de ulike stedene i eposet er ment å ligge, men kartet nedenfor gir noen vage antydninger om reiserute og hvor noen av de eventyrlige hendelsene på reisen finner sted:



Marylin A. Katz skriver i boka *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey* (1991) at Penelope er kjennetegnet ved "her contradictory words and actions [...] Penelope represents the indeterminacy that is characteristic of the narrative as a whole. Katz argues that the controlling narrative device of the poem is the paradigm of Agamemnon's fateful return from the Trojan War, narrated in the opening lines of the *Odyssey*. This story operates not only as a point of reference for Odysseus' homecoming but also as an alternative plot, and the danger that Penelope will betray Odysseus as Clytemnestra did Agamemnon is kept alive throughout the first half of the poem. Once Odysseus reaches Ithaca, however, the paradigm of Helen's faithlessness substitutes for that of Clytemnestra. The narrative structure of the *Odyssey* is thus based upon an intratextual revision of its own paradigm, through which the surface meaning of Penelope's words and actions is undermined though never openly discredited." (<http://press.princeton.edu/titles/4809.html>; lesedato 13.07.16)

Nancy Felson-Rubins bok *Regarding Penelope: From Character to Poetics* (1994) problematiserer framstillingen av Penelope: "A coy tease, enchantress, adulteress, irresponsible mother, hard-hearted wife – such are the possible images of Penelope that Homer playfully presents to listeners and readers of the *Odyssey*, and that his narration ultimately contradicts or fails to confirm. In *Regarding Penelope*, Nancy Felson-Rubin explores the relationship between Homer's construction of Penelope and his more general approach to poetic production and reception. Felson-Rubin begins by considering Penelope as an object of male gazes (those of Telemachus, Odysseus, the suitors, and Agamemnon's ghost) and as a subject acting from her own desire. Focusing on how the audience might try to predict Penelope's fate when confronted with the different ways the male characters envision her, she develops the notion of "possible plots" as structures in the poem that initiate the

plots Penelope actually plays out. She then argues that Homer's manipulation of Penelope's character maintains the narrative fluidity and the dynamics of the *Odyssey*, and she reveals how the oral performance of the poem teases and captivates its audience in the same way Penelope and Odysseus entrap each other in their courtship dance." (<http://press.princeton.edu/titles/5354.html>; lesedato 12.07.16)

"In the course of his wanderings Odysseus comes to the kingdom of Phaeacia where he is hospitably received by King Alcinous. In the great hall the blind bard Demodocus has an honoured place and he sings to the accompaniment of his lyre of the quarrel between Odysseus and Achilles (*Odyssey*, VIII, 73-82). His next song is the comic tale of the gods in which Hephaestus (Vulcan) takes his revenge on his adulterous wife Aphrodite (Venus) and her paramour Ares (Mars) (VIII, 266-366). Finally, Odysseus, who has not yet revealed his identity to the Phaeacians, commends Demodocus for his truthfulness in faithfully recording the memory of the sufferings of the Greeks at Troy and requests him to sing of the wooden horse (VIII, 487-520). Demodocus being stirred by the god of song begins from the point at which the Greeks sailed away (l. 500: compare [Vergil's] *Aeneid* II, 254). The implication is that Demodocus knows many songs about gods and heroes, and in particular that he knows the whole Trojan story which he can take up from memory at any point." (Sowerby 1996 s. 50)

"International trade has long been identified with civilization itself. In Book IX of the *Odyssey* Homer depicts the Cyclopean race as savages precisely because they do not trade or have contact with others:

For the Cyclops have no ships with crimson prows,
no shipwrights there to build them good trim craft
that could sail them out to foreign ports of call
as most men risk the seas to trade with other men."

(Tom G. Palmer i <http://www.fnf.org.ph/downloadables/Globalization%20and%20Culture.pdf>; lesedato 18.09.15)

Odyssevs nedstigning til Hades er en såkalte "catabase", og en slik nedstigning til underverdenen forekommer i mange antikke epos.

Når Odyssevs som en ukjent og nesten ugjenkjennelig mann ankommer sitt kongerike Ithaka, begynner en gradvis gjenerobring av kongeverdigheten i enhver forstand. Han når bunnen to ganger i løpet av epost, men sliter seg tilbake til en maktposisjon. Odyssevs må bruke alle sine evner for å gjenerobre den tingenes tilstand som han forlot 20 år tidligere.

Den athenske politikeren Themistokles ble kalt "Odyssevs" på grunn av sin klokskap og tilpasningsdyktighet (Detienne og Vernant 1974 s. 301-302).

“Even three hundred years later the Athenians living at the time of Aeschylus and Plato knew large parts of the Homeric oeuvre by heart, and appealed to Homer’s work to settle moral, legal, and diplomatic disputes. Judging from Classical Greek authors of the day, it was not uncommon for people to quote appropriate bits of Homer on all occasions, the way one might now – or at least recently – comment on a situation by quoting familiar bits of the Bible.” (Dreyfus og Kelly 2011 s. 231)

Den greske dikteren Quintus fra Smyrna skrev verket *Posthomericæ*, et episk dikt som handler om trojanerkrigen fra Hektors død til ødeleggelsen av byen.

Den romerske keiseren Nero skal ha vært sinnssyk. I år 64 e.Kr. ble store deler av byen Roma til aske i en brann som det gikk rykter om at keiseren selv hadde påsatt – kanskje for å rydde plass til nye palasser. En legende forteller at Nero spilte på en lyre mens han så på brannen, mens han sang om det brennende Troja. Teksten skal ha vært formet som en ode han selv hadde skrevet.

Den latinske dikteren Livius Andronicus oversatte *Odysseen* til latin og den og andre oversettelser markerte startpunktet for latinsk litteratur. “Han hevdet å være den reinkarnerte Homer og dermed kunne han ta seg alle friheter han trengte for å tilpasse originalen til sitt hjemlige publikum. Mange justeringer og forskyvninger fra den første oversatte Homer ble levende begreper i den nye latinske kulturen.” (Jon Rognlien i *Morgenbladet* 5. – 11. mars 2010 s. 19)

Den franske kvinnen Anne Dacier oversatte både *Iliaden* (utgitt 1699) og *Odysseen* (1708) til fransk, og forsvarte Homer som dikter i verket *Grunnene til smakens fordervelse* (1714) (Demougin 1985 s. 408). Den tyske 1800-tallsfilosofen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling la vekt på forskjellen mellom Homers to epos, i denne sentensen om menneskets historie: “Historien er et epos, diktet i Guds ånd; dens to hovedsider er: den som viser menneskehetens utreise fra historiens sentrum til den lengste avstand fra sentrum, den andre som viser tilbakevendingen. Den første er som historiens *Iliade*, den andre som historiens *Odyssé*.” (Schelling 1942 s. 63)

Homers epos har blitt enormt høyt verdsatt. Den romerske keiseren Maximinus Thrax (keiser i årene 235-238 e.Kr.) eide ifølge en antikk kilde en luksusutgave av Homers verk der teksten var skrevet med gullskrift på purpurfarget pergament (Julius Capitolinus gjengitt fra Ernst 2006 s. 260). Konstantin 1., også kjent som Konstantin den store og grunnlegger av byen Konstantinopel (i dag Istanbul i Tyrkia), var romersk keiser i første halvdel av 300-tallet e.Kr. Han ble den første kristne keiseren i Romerriket. I et enormt bibliotek han anla i Konstantinopel, og som senere brant ned, skal det ha vært en utgave av Homers epos skrevet med gullbokstaver på et tolv meter langt slangeskinn (Polastron 2004 s. 59). Den romerske forfatteren Plinius den eldre (i det 1. århundre e.Kr.) forteller om et eksemplar av *Iliaden* som var i et så lite format at det ble oppbevart i et nøtteskall (gjengitt fra Davidsen 1995 s. 215).

Verket *De store franske krøniker* (*Grandes Chroniques de France*) ble skrevet i perioden 700-1350 e.Kr. og forteller om de franske kongene, blant annet om deres opphav i Troja. En av verkets mange redaktører var Pierre d'Orgemont (Quinsat 1990 s. 206). I 1477 beordret kardinalen François de Gonzague at *Iliaden* skulle kopieres på både gresk og latin (Cavallo og Chartier 2001 s. 240).

Den romerske dikteren Publius Papinius Statius, som levde på 100-tallet e.Kr., skrev et epos om Akillevs, den ufullførte *Akillevsiden* (oversatt til engelsk med tittelen *Achilleid*). Det ufullførte eposet handler primært om Akillevs' ungdom, blant annet om hvordan hans mor Thetis overlater gutten til en kentaur for å hindre at han drar til Troja. Når gutten vokser opp og blir oppdaget av Odyssevs, blir han med i krigen likevel. Eposet er skrevet i daktylisk heksameter.

“A house on the Esquiline Hill was decorated with pictures, perhaps of Augustan date, telling the story of Odysseus. With their skilful suggestions of natural effect, these are the most remarkable intact examples of continuous ancient landscape painting” (Grant 1961 s. 277). “The development of the landscape was a major innovation of Roman painting compared to Greek painting. Unfortunately, few examples of this genre have come to our days. The most notable are a fresco from the Imperial villa at Boscotrecase, Pompeii, and the magnificent “Odyssey Landscapes” series found in 1848 at the Esquiline Hill in Rome. These landscapes are a clear example of the Roman “Second style” or “Architectural style”, in which painted architectural elements (in this case the two side columns) are added to the composition, turning the paintings into “windows” to an imaginary world. It is really remarkable the sense of depth achieved in these frescoes, considering that the concept of perspective would not be developed until 1,500 years later. To achieve this sense, colors are faded on those parts of the composition “farther” from the observer. The example shown here is particularly notable for the precision with which the human figures and animals are painted. Other frescoes from the series, such as “Laestrygonians hurling rocks at Odysseus’ fleet” or “Odysseus escape” are spectacular seascapes in which the sense of depth is even greater. Taken together, the “Landscapes of the Odyssey” are a masterpiece of Roman art and rank among the most important landscapes ever painted.” (<http://www.theartwolf.com/landscapes/roman-odyssey-landscape.htm>; lesedato 03.01.17)

“På 1500-tallet kommer svenske Olaus Magnus (1490-1557), erkebiskop i den romersk-katolske kirken, med den første detaljerte fremstilling av Moskstraumen [i Lofoten]. Hans *Carta Marina* ble utgitt i Venezia i 1539. Kartet viser en nokså presis inntegning av nordområdene, men gjenspeiler også middelalderens tro på havmonstre, hekser og ormer – alt hva den reisende måtte regne med å treffe på til lands og til vanns utenfor norskekysten. Moskstraumen er tegnet inn som en enorm malstrøm mellom øyene Røst, Lofot og Vast, nord for Helgaland, men sør for Andanes. På bunnen av strømmen ligger en båt, til venstre for havsvelget står det skrevet HECEST HORRENDIA CARIBDIS (Dette er den forferdelige Charybdis).

Olaus Magnus knytter altså forbindelsen mellom Moskstraumen og Odyssevs' klassiske beretning om uhyret Charybdis, som han måtte passere på veien hjem til Ithaka. Tre ganger om dagen sies det at Charybdis sugde inn sjøvann og spyttet det ut igjen, slik at voldsomme hvirvler dannet seg. Det er ellers blitt antatt at Odyssevs' Charybdis lå i Messinastredet mellom Sicilia og Italia, hvor det er kraftige tidevannsstrømmer, men likevel langt svakere enn utenfor Lofotodden." (*Historie – Aftenpostens* historiemagasin, nr. 6 i 2017 s. 33)

Franskmannen Pierre de Ronsards kunstepos *Franciaden* (1572) handler om Hektors sønn Francus som overlever Trojas fall og seiler av sted fra Middelhavet og ut av det. Han kommer til Seinens bredder og grunnlegger der et nytt Troja: byen Paris. Ronsard lager i eposet en myte for opprinnelsen til det franske monarkiet.

Det er skapt tallrike epos-parodier, den eldste er den anonyme greske eposparodien *Froskemuskrigen* (*Batrachomyomachia*; fra ca. år 500 f.Kr.). Dette verket er først og fremst en parodi på Homers *Iliaden*. Spanjolen José de Villaviciosa ga ut *Fluekrigen* (1615) og italieneren Alessandro Tassoni skrev *Den stjålne bøtta* (1622). Den kjente spanske dikteren Lope de Vegas enorme forfatterskap inkluderer eposparodien *La Gatomaquia* (1634), et kort, burlesk epos om en kattekrig. Blant annet forfølger innbyggerne i katteriket den vakreste av alle hunnkattene og den hannkatten som har bortført henne til en festning. Denne festningen blir beleiret, altså tilsvarende det som skjer i *Iliaden* med Helena, Paris og det beleirede Troja. Ludvig Holbergs *Peder Paars* (1719-20) er lang eposparodi med handling fra Danmark. Tyskeren Justus Friedrich Wilhelm Zachariae publiserte på 1700-tallet et komisk heltedikt som ble mye lest, *Den mest berømte*, som foregår i studentmiljø. Hans landsmann Carl Arnold Kortum ga i 1857 ut *Jobsiaden: Et grotesk-komisk heltedikt i 3 deler*.

Den engelske forfatteren Henry Fieldings roman *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams* (1742; tittelen forkortes vanligvis til *Joseph Andrews*) inneholder en parodi på en homerisk helts død, med en rustning som klirrer rundt helten når han faller og blodet flyter: "he fell prostrated on the floor with a lumpish noise, and his halfpence rattled in his pocket; the red liquor which his veins contained, and the white liquor which the pot contained, ran in one stream down his face and his clothes." (kap. 9) I den franske forfatteren Léon Cladels roman *Ompdrailles* (1879) ligner "slagene" i en landsby bestemte episoder i *Iliaden*. I amerikaneren Joel Coens *O Brother, Where Art Thou?* (2000) er handlingen i *Odysseen* medieadaptert til film og handlingen flyttet til de amerikanske sørstatene på 1930-tallet.

Den franske 1700-tallsforfatteren Voltaire oppfattet *Iliaden* som et usammenhengende og relativt lite vellykket verk, med deler som kan være både vakre og overdrevne (Cresson 1958 s. 98-99). Den franske antikk-forskeren Comte de Caylus brukte i verket *Bilder hentet fra Iliaden, fra Odysseen av Homer og fra*

Aneiden av Vergil (1757; *Tableaux tirés de l'Iliade...*) Homer som kilde for malerier som skulle "rekonstrueres" (Barner m.fl. 1981 s. 229). Boka lanserte prinsipper for hvordan malere skulle bruke de litterære tekstene til å lage bilder fra antikken. Caylus' bok inneholdt ingen illustrasjoner. Den franske dikteren François Ponsard skrev i 1852 en tragedie på "homeriske" vers om Odyssevs, *Ulysse*.

Den britiske dikteren og kulturhistorikeren Matthew Arnolds bok *On Translating Homer* (1861) var basert på tre forelesninger i Oxford. De er skrevet før det muntlige ved Homers epos var fokusert, og Arnold legger stor vekt på skjulte meninger og betydninger i hver linje.

Den britiske forfatteren Samuel Butler hevdet i boka *The Authoress of the Odyssey* (1897) at *Iliaden* var skapt av Homer, mens *Odysseen* måtte være diktet av en kvinne. Den engelske dikteren Robert Graves brukte denne hypotesen i sin roman *Homer's Daughter* (1955).

Den franske dramatiker Jean Giraudoux skrev i 1935 et skuespill med tittelen *Trojanerkrigen skal ikke finne sted*, der han bruker handlingen fra *Iliaden* til å kritisere de politiske beslutningene som ledet til 1. verdenskrig og de store konfliktene i mellomkrigstiden. Skuespillet kan oppfattes som en parodi på *Iliaden*, og er en moderne variant som viser eposets aktualitet.

Den italienske filmen *L'Odissea* fra 1911, regissert av Francesco Bertolini m.fl., er antakelig den første filmatiseringen av Homers epos. I amerikaneren Stanley Kubricks science fiction-film *2001: A Space Odyssey* (1968) minner computeren Hal med sitt ene øye om kyklopen i *Odysseen* (Bessières 2011 s. 342).

Iliaden og *Odysseen* har ifølge en fransk medieforsker noen fundamentale trekk felles med såpeserier på TV: forræderi, sjalusi og rivalisering mellom klaner (Rieffel 2010 s. 182). Den franske antropologen Florence Dupont sammenligner i boka *Homer og Dallas* (1991; på fransk) den funksjonen Homers epos hadde for tilhørerne med en såpeserie på TV. Både de greske eposene for antikkens publikum og den amerikanske TV-serien skapte en slags "kulturell konsensus" om hva som er det perfekte, gjennom å vise en tid som ikke kan forandre seg til tross for alle de dramatiske hendelsene i fortellingen. Dupont hevder at både de greske eposene og den amerikanske TV-serien bekrefter og feirer en verden som er uforanderlig og så perfekt som den kan bli. Dermed kan hun påstå at Homers epos var antikkens *Dallas* (gjengitt fra Bessières 2011 s. 57).

I den franske forfatteren Jean Gionos roman *Odysseens fødsel* (1930) skildres Odyssevs som en gammel, desillusjonert sjømann som etter trojanerkrigen har vanket i en rekke greske havner, med tvilsomme kvinner som omgang. Egentlig vil han vende tilbake til Penelope, men han er redd for hva hun vil si om alle de årene han har vært borte fra henne etter krigens slutt. Han er også redd for å bli drept av Penelopes elsker Antinoos (omtrent slik Agamemnon hadde grunn til å være redd

sin kones elsker, Aigisthos). Odyssevs forteller røverhistorier og sjømannsskrøner til dem som gidder å høre på han. En kveld inspirerer publikum han spesielt mye, slik at han finner på fantastiske eventyr – om Kirke, Polyfemos, Skylla og Karybdis osv. Og en gammel, blind gitarspiller sprer deretter Odyssevs' historier rundt på landsbygda. En av dem som får høre de fantastiske fortellingene framført, er Penelope, som ønsker han velkommen hjem. Antinoos dør i en ulykke. Ryktet gir Odyssevs' historie episke proporsjoner, og det oppstår myter, som at Odyssevs hevnet seg på en flokk friere i hans hus.

Kreteren Nikos Kazantzákis skrev eposet *Odíssia* (1938), som er en fortsettelse av handlingen i *Odysseen*, “continuing Ulysses’s story from the point where Homer leaves off. This faboulous poetical work consists of 33.333 verses.” (<http://en.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleprint/340/-1/56/index.html>; lesedato 21.03.17) Kazantzákis' tekst *Odysseen* har blitt kalt “det siste store, klassiske epos” (Chevrel 1997 s. 44).

I den svenske forfatteren Eyvind Johnsons roman *Strändernas svall* (1946) er Odyssevs plaget av skyldfølelse etter at han og hans menn voldtok en gruppe unge kvinner. Romanen holder seg ellers forholdsvis nært til Homers handling.

Den svenske dikteren Willy Kyrklund velger i sin lyriske roman *Elpénor* (1986) som hovedperson en av mannskapet til Odyssevs. I *Odysseen* er Elpénor den yngste av roerne på Odyssevs' skip, og ingen viktig person i handlingsforløpet. Han faller ned fra taket hos Kirke der han har overnattet, og brekker nakken, men ingen merker det før lenge etterpå. Da Odyssevs senere støter på han i underverdenen (11. sang), der han befinner seg fordi han aldri ble begravet, ber Elpénor om at mannskapet lager en grav for han.

Den svensk-finske forfatteren Märta Tikkanen skuespill *Arnaia, kastad i havet* (1992) forteller om den ventende Penelope som sitter ved veven og “väver in en dröm om närhet”. Stykket er en slags dialog mellom Homer og Tikkanen om kvinneroller og forfatterroller.

“Zachary Masons debutroman *The Lost Books of the Odyssey* [2008] får stående ovasjoner fra amerikanske kritikere. [...] Det handler om å finne algoritmen som bestemmer den ultimate kapittelinddeling, for eksempel. Boken byr på 44 variasjoner over Homers epos, inspirert av så vel Borges som *computer science*. [...] Han gjemte blant annet manuset i en “trojansk hest” som han sendte til forlag og avis-redaksjoner.” (*Morgenbladet* 12. – 18. februar 2010 s. 34)

Den amerikanske science fiction-forfatteren Dan Simmons flytter i romanen *Ilium* (2003) trojanerkrigen (slik den skildres i *Iliaden*) til en fjern framtid på planeten Mars. Et virus kalt Rubicon har ødelagt livs-mulighetene på Jorda. Den typen menneske som kan overleve på Mars, har et modifisert DNA, og de ligner de greske heltene og gudene. Spesialister på Homer overvåker at krigen på Mars

forløper mest mulig likt Homers beskrivelse i *Iliaden* (Bessières 2011 s. 288). “*Ilium* opens with the scholar, Hockenberry, observing the Trojan War, live. He can move among the fighting armies, appearing as one of them when needed, and teleport to different parts of the battle. All this is under the supervision of the Muse and the Greek gods. Their “magic” appears to be highly advanced technology, but they function in the story in the roles that the Greek gods played, and they have the same dominating physical size and appearance. Hockenberry is a scholar, an expert on Homer, and knows how the battle is supposed to play out, but no one other than his fellow scholars and Zeus appears to have that knowledge. His assigned role is to use gifted technology to observe and report on the progress of the battle.” (<https://www.eyrie.org/~eagle/reviews/books/0-575-07560-0.html>; lesedato 19.01.17)

Den amerikanske forfatteren Daniel Mendelsohn tok med seg sin gamle far på tur i Odyssevs’ fotspor, og dette resulterte i boka *En odysse: En far, en sønn, et epos* (på norsk 2017). “Mendelsohns nye bok er en sterk og bevegende skildring av forholdet mellom en 81 år gammel far og godt voksen sønn som er fastlåst i taushetsbelagte misforståelser – til de sammen legger ut på en livsforandrende dannelsesreise ansporet av Homers episke mesterverk, *Odysseen*. Reisen begynner når Daniels far melder seg på sønnens seminar om Homers verk, for å bøte på sin ungdoms forsømmelser av klassikerne. Den fortsetter når semesteret er over og forfatteren inviterer faren med på et middelhavscruise som følger Odyssevs’ reise i oldtiden. Den intime forbindelsen mellom Homers fortelling fra antikken og bokens utforskning av forholdet mellom far og sønn, fedre og sønner, gjør *En odysse* til en sjelden opplevelse som mesterlig leser egne familierelasjoner i lys Homers evige klassiker. Hjemkomst er i Homers verden gjerne ensbetydende med døden. Slik går det også i Mendelsohns gripende fortelling. Reisen med Homer blir Jay Mendelsohns siste reise.” (<https://www.adlibris.com/no/bok/en-odysse-9788275474740>; lesedato 27.11.17) “Var Odyssevs egentlig ein ekte helt? Han var jo ein løgnar og han var utru mot kona si! Det er ei av fleire kritiske kommentarar den klassiske filologen og kritikaren Daniel Mendelsohn får av far sin. [...] *Odysseen* og *En odysse* opnar meir eller mindre på same vis, med ein son som drar ut på leiting etter ein fråverande foreldre. Overordna handlar begge verka om den eksistensielle problemstilling Odyssevs står overfor når han etter ti år borte må bevise for dei der heime at han framleis er sitt “gamle” eg: “Men hvilket jeg er det ekte jeg’et? spør *Odysseen*, og hvor mange egoer kan et menneske ha? Det året min far fulgte Odysse-seminaret mitt og vi fulgte i heltens fotspor, fikk jeg erfare at svarene kan være egnet til å forbause.” ” (*Morgenbladet* 27. oktober – 2. november 2017 s. 40)

Den britiske dikteren Alice Oswalds lange dikt *Memorial* (2011) er en en slags gjenfortelling av *Iliaden* fortalt gjennom krigere som kun raskt nevnes som falne i striden, uten at vi i Homers epos får vite noe mer om dem.

Den danske dikteren Hans-Jørgen Nielsens *Hælen: Et digt* (1981) “er en digt-kyklus, et smadret epos om Achilleus som indbegrebet af det mandlige.” (Skyum-

Nielsen 1982 s. 297) Diktet handler om dikteren selv etter at han hadde ødelagt en akillessene og måtte ha narkose.

Ære er fortsatt en viktig kulturell faktor i mange kulturer, og gir seg utslag i f.eks. æresdrap. Den østerrikske tegneren Ulli Lusts biografisk tegneserieroman *I dag er den siste dagen i resten av ditt liv* (på norsk 2011) forteller om en ung kvinnes reise til Italia. I et intervju sa Lust: “Patriarkatet i Italia og særlig på Sicilia er så blindt overfor seg selv, det er viktig å få vist det frem. Mennene beskyldte meg for å ha krenket æren deres da jeg ikke ville ha sex med dem. Hva med min ære? Det var fullstendig baklengs. Jeg har flere italienske venninner som har lest den og de sier at det fortsatt er sånn.” (*Dagbladet* 21. desember 2011 s. 60) “To opphissede fedre har innkalt til familieråd fordi de mener familien er blitt vanæret. Den enes datter er tvangsgiftet med den andres sønn. Nå har hun vært utro og har stukket av med elskereren. Hun protesterer mot sitt ufrie liv under streng sosial kontroll ved å flykte ut av ekteskapet. På grunn av sin handling må hun dø for å gjenopprette familiens ære. Men hvem er mann nok til å skyte henne? [...] *Hvem har æren?* [2013] er skrevet av den syriske forfatteren Ibrahim Amir. Modig setter han fingeren på et prekært tema og utleverer idealer om ære og mandighet. Forestillingens tema er høyaktuelt med utgangspunkt i en ukultur som er mer utbredt enn vi liker å tro, også her i Oslo, hvor unge kvinner utsettes for sterk sosial kontroll, tvangsekteskap og utstøtelse fra sine egne familier, fordi de vil bestemme over sitt eget liv.” (<http://oslonye.no/hvem-har-aeren/>; lesedato 01.03.17)

“Konflikten mellom kvinners seksualitet og menns ærebegreper [...] Ifølge FN begås det om lag 5000 æresdrap hvert år på verdensbasis.” (*Dagbladet* 18. mars 2017 s. 54)

“Jonathan Shay is psychiatrist at the Department of Veteran Affairs Outpatient Clinic in Boston who works with Vietnam veterans suffering from post-traumatic stress disorder (PTSD). [...] As he was working with Vietnam veterans, Shay noticed striking parallels between their experience, and those described by Homer in *The Iliad* and *The Odyssey* some 2500 years ago. This led to two extraordinary works: *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character* (1994) and *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (2002). The first examines the experience of war itself; the second looks at the experience of returning from war. The books have gained wide praise across the political spectrum: from pacifists and military leaders, and from the Left and the Right. (For example, the foreword to *Odysseus in America* was co-authored by Senators John McCain (R) and Max Cleland (D), both Vietnam veterans.) [...] Shay insists that “the reader must respond emotionally to the reality of combat danger in order to make rational sense of the injury inflicted” (p. 11.)” (<http://oyc.yale.edu/sites/default/files/Reading%20Guide%206%20-%20201.27.2011.pdf>; lesedato 23.11.16)

“In *Odysseus in America*, I said that we can read *The Odyssey*... as an allegory of the obstacles that any combat veteran [encounters in] returning to civilian life. [...]

[Take] the siren song. [It is a] magical, fairy-tale-like detail, but Homer tells us what the siren song was. The sirens knew the complete truth of what went on in the war at Troy, the complete and final comprehensive truth. And that is what the soldiers returning from Troy – the veterans – felt was worth interrupting their voyage for, climbing up on this meadow, and literally dying of starvation. They couldn't interrupt hearing the complete truth of what happened in the war at Troy long enough to eat. Again, I have a patient who, for two years, his life [essentially] ended. He walked around with a gym bag full of Xerox copies of the unit diaries and after-action reports of his Marine unit during a specific slice of days during the Tet Offensive. He was obsessed with finding the final and complete truth of what really happened in this village during that period of days. His life [essentially] ended. To me, this metaphor – of the meadow with the moldering bones of veterans who had starved themselves to death rather than miss a word of this song of the complete truth – rings very true. You can decode every one of those adventures in wonderland in a similar fashion.” (Shay i <http://voiceseducation.org/content/jonathan-shay>; lesedato 23.11.16)

“Er den finske byen Toija antikkens Troja? Er Neksø Naxos? Var de gamle grekerne skandinaver, og utspiller *Iliaden* og *Odyseeren* seg i Østersjøen? Det påstår den italienske hobbyhistorikeren Felice Vinci, som nå har fått sin bok fra 1994 oversatt til engelsk: *The Baltic Origins of Homer's Epic Tales* er blitt møtt med mye hoderysting blant historikere. Likevel er det vanskelig ikke å la seg underholde når Vinci redegjør for hvordan geografien i Østersjøen passer bedre til Homers historier enn det Middelhavet gjør [...] I Toija har myndighetene grepet fatt i teoriene for det de er verdt, og kåret sin egen Helena, oppført skuespill, laget frimerker og reist en trehest.” (*Morgenbladet* 4. – 10. januar 2008 s. 32)

“Felice Vinci's first book on his theory about the location of Troy and the events of Homer's epics was *Homer's Nuncius*, which was published in Italy in the fall of 1993. The first articles about it appeared in the Finnish papers in early 1994. The first articles in Finland appeared in *Helsingin Sanomat* in February 1994. The theory was greeted with incredulity and amazement and Finnish scholars were quick to label it an interesting joke. The people in the small municipality of Kisko, where Troy had been located according to Vinci's theory, were fascinated and thrilled. Few dared to declare that they actually believed the theory to be true, but most people recognized that the theory could not be dismissed with just a shrug. Kisko is situated in the vicinity of Salo, home and birth place of Nokia mobile phones. [...] Most of the Finnish newspapers covered the main points of the theory, but only the local media – papers as well as radio and TV – handled also the various events taking place in Kisko that were sparked by the theory. The local media also covered each of Mr. Vinci's visits to the area. Other newspapers around the Baltic Sea wrote about the theory and the media especially covered both Mr. Vinci and his theory when he visited these areas after the publication of his first book. The Italian and Greek media were also interested in Vinci's theory. Articles appeared in a number of daily newspapers as well as periodicals in Italy. All in all

the total coverage of the theory in the foreign press has been well over 30 000 mm of column space. In 1994, when the theory became known in Finland, two cousins in Kisko made a documentary film about the theory and Mr. Vinci. Later more renowned directors have handled the theory as well, although not in Finland. Since the publication of Vinci's book in Russian and in English, a myriad of articles about it have been published on the internet and in the media all over the world." (<http://www.kiskoseura.fi/trojia/english/5.1.html>; lesedato 18.01.13)

"As soon as the news about Vinci's theory became known in Finland, it was decided that a Miss Helen of Toija needs to be chosen every year. The person to be chosen needed to be presentable and at ease in front of an audience. She should also be an active member of the community and willing to appear on occasions where Kisko and Toija needed to be present. She would give a face to all the things that Toija and Troy represent. The event made the press every time and was greeted as a charming novelty in the area. Eila Mamia, a local poetry recital amateur, began organizing poetry recital events under the auspices of Kisko-Seura. They had a number of artists and some music, and became immediately extremely popular. These annual events commemorating the late Finnish writer Eino Leino have extended from only one performance to several each summer. [...] Crowning of the Helen of Troy: Mira Lampainen. Helen of Troy will be appearing in a number of events in Kisko in the next couple of years wearing the special dress and jewelry designed for her a decade ago, when the first Helen of Troy was elected." (<http://www.kiskoseura.fi/trojia/english/5.3b.html>; lesedato 18.01.13)

"Det er helt naturlig at Patrick Kingsley har kalt sin nye bok *The New Odyssey. The Story of Europe's Refugee Crisis* (2016). Dagens migranter seiler i kjølvannet av Odyssevs ferd på kryss og tvers i Middelhavet for 3000 år siden. Kartet i bokens åpning viser de vanligste reisene flyktninger foretar fra Nord-Afrika eller Midtøsten til Europa – fra Tyrkia til Hellas eller fra Libya til Italia. Fremkomstmiddelet er det samme i dag som på Odyssevs tid – større eller mindre båtfartøy. Den avgjørende forskjellen er at Odyssevs forlot en krig for å dra hjem, flyktningene forlater krig eller konflikt for å dra vekk – riktignok i håp om å stifte et nytt hjem. [...] Vindguden Aiolos er smuglerne som lover trygg overfart, de tidvis hardhendte grensevaktene er kyklopen Polyfemos, som tar Odyssevs til fange, havguden Poseidon er som før like lunefull. Gudene – spesielt Zevs, som blander seg inn i alt – må være EU. De apatiske og nedsløvede lotusspiserne? Det kan for eksempel være oss nordmenn. [...] Vårt syn på flyktningene er mer i tråd med romernes syn på Odyssevs, slik han blir presentert i Vergils *Æneiden* – som en slu, svikefull og ond bedrager. Den "grusomme Odyssevs", kaller Vergil ham. [...] Patrick Kingsley går motstrøms og mener flyktningene bør betraktes som vår tids helter. Mennesker som reiser så langt under så krevende forhold, kan ikke betraktes som late. Tvert imot ville deres pågangsmot i normale omstendigheter blitt betraktet som en ressurs av en hvilken som helst arbeidsgiver. [...] Når Odyssevs kommer hjem etter 20 år, kler han seg ut som fattig tigger, for å se hvor gjestfrie folk er. Kanskje vandrer han

blant oss fortsatt, på en gate i Athen eller Oslo. Ikke la deg lure. Han er en konge.”
(Stian Bromark i *Morgenbladet* 16. – 22. desember 2016 s. 24-25)

Aeneiden

Det romerske eposet *Aeneiden* er et kunstepos skrevet av romeren Vergil i årene 29-19 f.Kr. *Aeneiden* betyr “Sangen om Aeneas”. Eposet forteller om hvordan trojaneren Aeneas med sitt følge flykter fra det brennende Troja, seiler over Middelhavet, er innom Nord-Afrika og andre steder før de lander i Italia. Vergil lar Aeneas reise innom mange av de stedene ved Middelhavet der det i Vergils tid ennå fantes rester av kultsteder for Venus (grekernes Afrodite). Det var smigrende for romerne at disse stedene dermed fikk en gammel historisk tilhørighet til Romerriket (Guillemin 1951 s. 190-191). Trojanerne skal ifølge en overlevering ha stammet fra Dardanus, og han stammet fra Italia. Dermed kommer Aeneas på et vis tilbake til sitt urgamle hjemsted (Giebel 1986 s. 102). Aeneas blir “described as ‘father and source of the Roman race’ (XII, 166).” (Sowerby 1996 s. 60)

Homers *Odysseen* handler om “a ‘nostos’ or homecoming [...]. Virgil preserves this motif, by using (or perhaps inventing) a tradition that Dardanus, founder of the Trojan royal house, had been born in Italy and had emigrated to Asia Minor, so that Aeneas’ arrival in Italy in *Aeneid* VI could be seen as a homecoming, not as an invasion: he came, not as a usurper but as a man claiming his rightful heritage, for he was that *dux externus* (foreign chief) who was destined to rule in Italy.” (Gransden 1990 s. 30)

“In some remarkable lines in *Iliad* 20 Homer tells of a prophecy by the god Poseidon (Neptune in the Roman pantheon) that the Trojan hero Aineias (this is the greek spelling) ‘is destined to survive, that the generation of Dardanus shall not perish ... and the might of Aineias shall reign over the Trojans, and his sons’ sons, who shall be born of their seed hereafter.’ ” (Gransden 1990 s. 25-26)

I eposets 6. bok står denne hyllest:

“See now thy Romans; thither bend thine eyes,
And Cæsar and Iulus’ race behold,
Waiting their destined advent to the skies.
This, this is he – long promised, oft foretold –
Augustus Cæsar. He the Age of Gold,
God-born himself, in Latium shall restore,
And rule the land, that Saturn ruled of old,
And spread afar his empire and his power
To Garamantian tribes, and India’s distant shore.” (oversatt av E. Fairfax Taylor)

“[I]n the form in which it was accepted at Rome, the legend expresses the idea of assimilation rather than subjugation or conquest since Aeneas married into the

existing Latin stock, so that his descendants are derived equally from Latins and Trojans. We may suppose that the development of the legend at Rome marked the broadening growth of foreign influence, which radically affected the Romans' ideas about themselves and their place in the world." (Sowerby 1996 s. 13) "The Trojans then sail to the mouth of the Tiber, the site of the destined city to be named Lavinium, after Aeneas's future wife Lavinia, the daughter of Latinus, King of the Latins and ruler of Latium, the region of Italy in which the Trojans have landed." (Sowerby 1996 s. 16)

Aeneas når Hesperia (landet i vest, dvs. Italia) i området Latium (tilsvarende det moderne Lazio, området nord for Roma) (Gransden 1990 s. 26). "*Lar Aeneas* nevnes i en innskrift fra Latium fra ca. 200 f.Kr., funnet ikke langt fra den lille elven Numicius, Rio Torto, mellom Ardea og Lavinium, i distriktet hvor annen halvdel av Aeneiden utspilles." (Amundsen 1982 s. 146)

Antenor som omtales i 1. bok var "a Trojan who after the fall of Troy sailed successfully round Greece to settle in Padua in North Italy" (Sowerby 1996 s. 19). "Dardanus, the son of Jupiter, who married the daughter of Teucer and founded the city of Troy is said to have come originally from Italy. Aeneas is returning to the country of his race's origins. From Dardanus, the Trojans are sometimes called Dardans" (Sowerby 1996 s. 20). "Dardanus, who built the first city of Troy, married Teucer's daughter and he came from Italy" (Sowerby 1996 s. 25); "the Auruncans: regarded as a primitive people, the original inhabitants of Italy. From them came the story of Dardanus's emigration to Troy (see III, 96)" (Sowerby 1996 s. 38).

"[O]n his return from Troy, Idomeneus, the leader of the Cretan fleet, declared that he would sacrifice whatever he first encountered on his landing. This proved to be his own son, and for this sacrifice he was banished by the Cretans. He settled in Italy" (Sowerby 1996 s. 25).

I 2. bok står det om "Lydian Tiber" fordi "the Tiber flows through Rome, and it also flows by Etruria, and by tradition the Etruscans were Lydian in origin. Lydia is south of Troy" (Sowerby 1996 s. 24). "[T]here was a tradition that the Etruscans were Lydian in origin." (Sowerby 1996 s. 43)

"Aeneas carries actual images of the guardian gods of Troy. Every household has its resident gods, and so does the state which is a union of households. The Latin word is 'penates' (see also II, 293-4)." (Sowerby 1996 s. 20). Disse husgudene omtales første gang i 1. bok. Aeneas "must not seem to have deserted the stricken town [dvs. Troja], but to have responded to the call of a higher duty: to save Troy's *sacra* (household gods) and pursue his destiny in Italy." (Gransden 1990 s. 71) Aeneas ærer "the great gods and the household *sacra*, the symbols of a religious continuity which war cannot destroy" (Gransden 1990 s. 75).

Aeneas hadde en jordisk far, men hans mor var kjærlighetsgudinnen Venus. Hans far Anchises var en dødelig mann som elsket denne gudinnen. Aeneas' far "was blasted in a flash from Jupiter for boasting that he had slept with Venus. Venus had warned him to keep their love secret" (Sowerby 1996 s. 24).

I Roma ble Venus æret både som stam-mor (Venus Genetrix), f.eks. på Capitol, og som den seierrike Venus Victrix, som Julius Caesar oppfattet som sin personlige beskytter. Akkurat som Julius Caesar mente Octavian (den kommende keiser Augustus) at han stammet fra Aeneas og Julus, den sistnevnte er sønn av Aeneas og stamfar til alle romere (Giebel 1986 s. 72). "Aeneiden kan i det hele tatt leses som en eneste stor forherligelse av Augustus. Han tilhørte jo den juliske slekt, som hevdet å nedstamme fra Aeneas, gudinnen Venus' sønn." (Andersen 1986 s. 44) Det var vanlig i Roma at en adelsslekt roste seg av å ha en bestemt homerisk kriger som stamfar (Giebel 1986 s. 77). "Aeneiden forbinder Romas urhistorie med den greske mytologien." (Andersen 1986 s. 43)

I Italia kjemper Aeneas og hans folk seg fram til det tidspunktet da de kan grunnlegge byen Roma, opprinnelsen til det mektige Romerriket. Roma er målet for reisen, dens telos. Jupiter, Venus og andre guder har en plan med Aeneas, nemlig å gjøre han til grunnlegger av et imperium og stamfar for et stort folk. Vergils Aeneas har de egenskapene som skal til for å overkomme alle hindringer, først og fremst selvdisciplin og en spesiell "fromhet" overfor gudenes plan med hans reise. Ordet "skjebne" ("fatum" på latin) nevnes omtrent 120 ganger i eposet, og vitner om hvor gudebestemt det er at Aeneas skal grunnlegge Roma og Romerriket. Ordet "fatum" "is repeated some 120 times [...]. If there is a single organizing concept which controls the entire discourse, it is this concept of *fatum*." (Gransden 1990 s. 45) Begrepet "fatum" betydde for romerne bokstavelig "det som gudene sier" (Giebel 1986 s. 83). Det han må utføre er "imposed upon him by the gods and entails hardship and sacrifice." (Sowerby 1996 s. 16)

"The concept of fate (*fatum*) or destiny dominates the *Aeneid*. The word first occurs in the second line of the poem – *Italiam fato profugus Laviniaque venit/ ora* – in which *fato* must be taken both with *profugus* ('exiled by fate') and with *venit* ('came by fate to Italy'). The word occurs again, twice, soon after, in Jupiter's first speech to Venus in which he reassures the goddess that despite present adversities Aeneas will fulfil his destiny [...] *fatum* is connected with the verb *fani*, to speak: destiny is thus the expressed will of the gods. *Fatum* also means the particular fate of individuals or nations: *fata tuorum* means the destiny of your race (the descendants of Aeneas)." (Gransden 1990 s. 96-97)

Vergil "regarded the will of Jupiter as the expression of fate, and fate itself as more than the sum of individual destinies. Certain events are predetermined, though the precise moment and circumstances of their fulfilment remains flexible, and this flexibility allows for the continued operation of human free will and for the persistence of a pluralistic theocracy within the larger philosophic framework

which had evolved as conceptual thought became more sophisticated after Homer. We know from Anchises' speech in book VI that Virgil subscribed to the Stoic principle of rational determinism working throughout the universe; *fatum* in the *Aeneid* is thus a sometimes confused amalgam of this universal principal, the irrational individualism of the Homeric system and a divine providence moving slowly and inevitably, albeit with many checks and reverses, towards justice and right. The most striking instance in the *Aeneid* of human free will operating without divine interference occurs in book X, when Jupiter asserts his impartiality in the struggle between the Trojans and the Latins [...] Here the deity puts off the burden of responsibility for human fate, it becomes man's existential choice; on the plains of Latium man in his loneliness must enact history. The poet's use of his favourite narrative tense, the 'historic present', helps the reader to see this 'today' as any and every day, a paradigm of life as it must be lived through by us all. If the deity can suspend divine interference on one day, he can suspend it on any day. Men can no longer assume divine aid or divine hostility. They will find out soon enough whether their actions have won divine approval or provoked divine outrage." (Gransden 1990 s. 99-100)

Riktignok er ikke Roma grunnlagt da eposet slutter, men vi vet at gudene/skjebnen vil at det skal skje og hindringene for å gjøre det er ryddet av veien. Men det koster mye lidelse: "Images of fire and wounds recur through this book [4. bok], operating as signifiers of a deadly trauma." (Gransden 1990 s. 44) Vergil "depicts the individual as uncertain of his goal and his place in the Universe, calling for some personal salvation and satisfaction in life beyond the performance of duties imposed by destiny and the state" (Grant 1961 s. 244). "The coming conflict between indigenous and immigrant peoples who are destined to become one nation is described as *discordia*, civil war, to the Roman of Virgil's day the worst kind of war." (Gransden 1990 s. 91) Men i eposet "[t]he war occupies only a few weeks (in the old Roman chronicles it lasted on and off for years)" (Gransden 1990 s. 93).

"The *Aeneid* is a most fatalistic poem and Virgil's melancholy fatalism underlies the narrative at every turn." (Sowerby 1996 s. 67) Skjebnen rår, og menneskene må finne seg i en fundamental "mortal impotence in the face of the inevitable." (Sowerby 1996 s. 68)

"Journeying from Carthage to Italy Aeneas is forced by a storm to land in Sicily where he institutes funeral games on the anniversary of the death of Anchises [...] Weary of travel the Trojan women burn the ships. Aeneas leaves them behind with Acestes and sets sail for Italy." (Sowerby 1996 s. 29) "When the women burn the ships, Aeneas falters, but he is reassured by the spirit of his father in a dream in which Anchises directs Aeneas to continue his journey to Italy and to visit him by descending into Hades (V, 725-39)." (Sowerby 1996 s. 59)

"Later in Sicily, when Aeneas despairs after the burning of the ships by the women and contemplates giving up his journey, a Trojan elder urges the necessity of

following wherever the fates may lead in their erratic path, for every eventuality can be overcome through endurance (V, 700-10). In Hades Anchises (not the Sybil) tells Aeneas how he is to endure or avoid each toil (VI, 890-92). Unfortunately in the second half of the poem Aeneas is not very successful either in avoiding the unbearable or in bearing the unavoidable.” (Sowerby 1996 s. 68)

Den greske historieskriveren Hellikanos skrev at Aeneas og Odyssevs sammen grunnla Roma (Giebel 1986 s. 77). Myter om Aeneas fantes i Italia også før romerne. Noen votivstatuetter fra den etruskiske byen Veji viser Aeneas som bærer sin far på ryggen (Giebel 1986 s. 77). Det kan ha eksistert en Aeneas-kult. Vergil kan ha kjent til disse tidlige sporene, og dessuten lest om Aeneas i verk av Naevius, Ennius, Fabius Pictor, Cato og Varro. “Naevius used the myth of Aeneas and introduced Homer’s gods into his *Punic War*. As Thetis petitioned Zeus for her son Achilles in the *Iliad* (I, 495-527), Naevius makes Venus complain to Jupiter about the treatment of her son Aeneas in a storm raised by Juno (compare *Aeneid* I, 229-53).” (Sowerby 1996 s. 51) “Having a sure command of Greek, he [Vergil] had a window into seven centuries of Greek thought, as well as access to the band of educated Greeks who were making a mark at Rome in intellectual circles.” (William Harris i <http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>; lesedato 15.04.14)

Den romerske jordbruksguden Saturn blir i 8. bok “spoken of as an exile so that he may be associated with Aeneas” (Sowerby 1996 s. 42). Slik Vergil skildrer det i verket *Georgica*, ankom guden Saturn til Italia og opprettet en slags gyllen tidsalder der. Ungdommen i landet vokste opp med fred, måtehold og fromhet, fram til Romulus og Remus (Giebel 1986 s. 65). Romulus og Remus var sønner av krigsguden Mars og står i motsetning til den “fromme”, fredselkende Aeneas, sønn av Venus (Gransden 1990 s. 27). Borgerkrigene ødela den saturniske fred og la landbruket øde. Sigden ble smidd om til sverd. Men Vergil prøver allerede i *Georgica* å gjøre Octavian til en beskytter av land og eiendom, en representant for fred og fordragelighet. Dette var på det tidspunktet mer ønsketenkning enn realitet. Det fredelige landliv er både fortid og utopi om framtiden.

Etter slaget ved Actium i år 31 f.Kr., i småbyen Atella der Octavian hvilte, møttes Octavian, Vergil og Maecenas. Vergil og Maecenas leste vekselvis i løpet av fire dager fra *Georgica* for den kommende keiseren (Giebel 1986 s. 69). Her fikk Octavian høre hva hans historiske oppgave var. Octavian bør ifølge innledningen til verket bli en velgjører for menneskeheten og dermed guddommeliggjøre seg selv. Vergil bruker litteraturen til å prøve å forplikte den kommende mektigste mann i Romerriket. “Samtiden og ettertiden skal se hvilket håp man hadde til seierherren ved Actium, og avgjøre om eller i hvilken grad han har oppfylt håpet” skriver Marion Giebel (1986 s. 71).

I 8. bok har Vergil inkludert en panegyrikk over Actium-seieren, med en “extremely grand and hyperbolic presentation of the battle of Actium

‘prophetically’ engraved by the god Vulcan on Aeneas’ shield.” (Gransden 1990 s. 19) “The god of war is prominent too in the climactic scene at the centre of the shield in which Augustus leads the Italians into battle at Actium with the support of the Senate and people of Rome against Mark Antony and Cleopatra with the forces of the East (VIII, 675-713).” (Sowerby 1996 s. 58) “Aeneas’ walk with Evander ends on the Palatine, where Evander’s house is located. The climax of the events depicted on the Shield of Aeneas is the dedication on the same site of the great temple of Apollo, erected by Augustus after his victory at Actium.” (Gransden 1990 s. 88) Apollon var “tutelary deity of Augustus” (Gransden 1990 s. 112).

“The role of the father-figure, like that of the poet, is a didactic one. Aeneas the refugee must become Aeneas the initiate, Aeneas the learner, before he is ready to assume the burden of history. This burden he symbolically and finally assumes at the end of book VIII, when he puts on the prophetic shield. He will now ‘carry’ the Roman universe like his mythical burden-shouldering predecessors, Atlas and Hercules.” (Gransden 1990 s. 88)

Marcus Antonius “spent his time in the East either in abortive campaigns against the Parthians who were a threat to Rome’s eastern provinces, or at the Egyptian court, where, like Julius Cæsar before him he was regally entertained by the Egyptian queen Cleopatra who in effect became his mistress (see *Aeneid* VIII, 688). When Antony dissolved his marriage to Octavia with which he had earlier cemented his alliance with her brother Octavian, rivalry between the two triumvirs reached breaking point. Octavian denounced Antony in the Senate, and in 32BC war was declared, ostensibly upon Cleopatra. In a naval engagement at Actium in 31BC Cleopatra’s forces deserted in the midst of the fighting; Antony followed her, so losing the battle, his fleet and most of his followers (*Aeneid* VIII, 691-713). Octavian moved against Egypt where Antony, hearing a false report on Cleopatra’s death, committed suicide. To avoid the indignity of being exhibited in a Roman triumph, Cleopatra followed his example, and Egypt became a Roman province. Octavian returned to Rome and celebrated a triple triumph for victories in Dalmatia, at Actium and in Egypt. As a victorious general, he was allowed to bring his army into the city and ride up to the Capitol as the representative of Jupiter Capitolinus (*Aeneid* VIII, 714-28). The temple of Janus, open in time of war, closed in time of peace, was formally closed in 29BC for only the third time in Roman history, a symbolic act which was to inaugurate a new age of peace (*Aeneid* I, 294).” (Sowerby 1996 s. 7)

I sjøslaget “off Actium in Epirus (31 B.C.) [...] each side shipped nearly 40,000 legionaries, but Antony’s crews, sapped by propaganda attacking his sybaritic oriental siren, failed to fight.” (Grant 1961 s. 31)

“[T]he gates of the temple of Janus”, omtalt i 1. bok, “were closed to mark a state of peace throughout the Roman state and were so closed by Augustus for only the third time in Roman history in 29BC (see VII, 601-17)” (Sowerby 1996 s. 20).

“The celebration of Roman power culminates in a celebration of the Augustan peace and the new civil order, symbolised by the closing of the gates of the temple of Janus and the restoration of the authority of the old gods of Rome, Fides and Vesta (I, 286-96).” (Sowerby 1996 s. 57)

Slaget ved Actium lovprises i eposets 8. bok. “[T]he climactic scene is the battle of Actium fought in 31BC by Augustus (then Octavian) against Mark Antony and Cleopatra. Agrippa was Augustus’s general. He won the Naval Crown on which were represented the ‘beaks’ of the ships involved in the battle. A decisive factor was Cleopatra’s desertion. The battle is represented as a clash between Western Roman gods and Oriental deities such as Anubis, an Egyptian god with the head of a dog. As the saviour of Roman values and the restorer of peace, Augustus was granted a Roman triumph (a ceremonial procession through the city) for victories over Dalmatia in 34-33BC, Actium, 31BC, and Alexandria, 30 BC. He built a temple to Apollo on the Palatine in 28BC and is here represented as being seated on the threshold receiving gifts from conquered nations from various parts of the world: Africa (Numidians), Asia Minor (Lelegeians and Carians), Northern Europe (Gelonians and the Morini on the North Sea). He reasserted Roman control over the Euphrates (in Asia Minor), the Rhine (Northern Europe) and the Araxes (in Armenia) which was conquered by a new bridge” (Sowerby 1996 s. 44).

Byen Nicopolis ble “founded by Augustus beside the site of his victory at Actium” (Grant 1961 s. 73).

“After the battle of Actium, Octavian, like Julius Caesar before him, was the sole master of the Roman world. In 27BC he formally renounced the unconstitutional powers he had held as triumvir. He took the additional name of Augustus, becoming Caius Julius Caesar Octavianus Augustus. He had all the powers held by Julius Caesar – in particular the armed forces all swore allegiance to him as Imperator, Commander-in-chief – but aiming by all means to reconcile the Romans to his rule he disguised his powers under traditional Republican forms. Indeed he claimed to have restored the Republic. The old Republican liberty, however, was a thing of the past. He was hailed as first citizen, Princeps, from which his rule is often referred to as the principate. He later became Pontifex Maximus, chief priest, and so was the religious as well as the civil and military head of state. When Julius Caesar had been declared god in 42BC, Octavian, who had taken Julius Caesar’s name on being adopted as his heir, became ‘filius divi’, ‘son of a god’, and is so described on coins (see *Aeneid* VI, 792). After his death, he was deified by decree of the Senate, and in his lifetime he discreetly encouraged worship of his Genius (the companion spirit that accompanied every Roman through life), particularly in the Eastern provinces. In Rome, however, he lived simply and modestly without undue pomp and ceremony. Augustus had no son and in 23BC his son-in-law Marcellus died (*Aeneid* VI, 867-86).” (Sowerby 1996 s. 7-8)

Keiseren “was himself increasingly accepted as a god. For there were now many signs of ruler worship based on gratitude and homage to the all-powerful god made manifest – an institution of later Greek religion, the only one of the world’s religions in which man could aspire to become a god. In Italy corporations, including ex-slaves [...] were appointed to minister to the emperor’s cult, but in the capital Augustus did not become a god of the Roman state (*divus*) until after his death.” (Grant 1961 s. 181) “After death Aeneas will be made a god” (Sowerby 1996 s. 19).

“Augustus consolidated Roman power in the East by making peace with Parthia after one of his generals had restored Roman pride by recovering the standards lost to the Parthians by Crassus in 53BC (see *Aeneid* VII, 606). Another of Augustus’ generals defeated the Garamantes in Africa in 19BC (see *Aeneid* VI, 794) who then made a treaty with Rome securing the Egyptian frontier. Augustus also received friendly embassies from various nations recognising Roman authority, including India (see *Aeneid* VI, 794). After more than a century of discord, upheaval and near chaos at home and abroad, Augustus had, therefore, settled the Roman state and gradually brought peace, order and security to Rome and her dominions. In its essential elements, the Augustan imperial settlement with its revised constitution at home and its imposed peace abroad (*Aeneid* VI, 851-3) endured for four centuries.” (Sowerby 1996 s. 8)

Octavian tilskrev seieren over Markus Antonius i slaget ved Actium støtte fra guden Apollon, som hadde en helligdom ved Actium. Guden for klarhet og harmoni, samt for beitemarker, hadde seiret over Markus Antonius’ nærmeste gud, Dionysos, guden for rus og ekstase (Giebel 1986 s. 69). Den første mynten som Octavian lot prege etter seieren ved Actium, viser en bonde som pløyer. Senere, da han var blitt keiser Augustus og Pax Augusta var inntrådt, lot senatet og keiseren bygge et alter for fredsgudinnen (innviet år 9 f.Kr.), et alter som viser et relieff av Tellus, moder jord (Giebel 1986 s. 71). Alteret heter Ara Pacis og viser Tellus som en frodig kvinne omgitt av barn og forskjellige personifikasjoner. Ara pacis ble oppført til keiser Augustus’ ære på Marsmarken i Roma. Dette fredsalteret er et hovedmonument i “den augusteiske klassisismen”. (I boka *The Power of Images in the Age of Augustus* (1990) av Paul Zanker brukes kunstkritikk til å analysere politiske forhold i Romerriket, kunst som hadde propagandafunksjon for Augustus.)

“*Pax Augusta* – den augusteiske fredstiden – inntrådte, innledningen til mer enn to hundre års ganske stabilt riksstyre, etter et hundreår med borgerkriger. Det var offisiell ideologi at en ny tidsalder var født. Augustus, som i grunnen av en hensynsløs politiker og en stor erobrer, fremstod som fredsfyrsten og som statens redningsmann, religionens vokter og moralens vekker. Det skulle bli en renessanse for de gamle romerdydene: tapperhet og troskap, fromhet, lydighet og flid.” (Andersen 1986 s. 41-42)

Etter til det blodige slaget ved Actium skrev den romerske dikteren Sextus Propertius i et dikt:

“Hvis bare alle begjærte å leve sitt liv som jeg lever,
og å få ligge på rygg, tynget av ublandet vin,
da ville verken besudlende sverd eller krigsskip ha funnes,
eller soldatenes lik flytt inn mot Actiums kyst,
da ville Roma, som stadig beleires av egne triumfer,
ikke vært nødt til å la håret bli løsnet i sorg.”

(oversatt av Thea Selliaas Thorsen)

I 1. bok av *Aeneiden* kunngjør Jupiter at Aeneas skal grunnlegge byen Lavinium, hans sønn skal flytte kongesetet til Alba Longa, og der vil en kongelig prestinne for guden Mars føde tvillingsønnene Romulus og Remus. “For Aeneas is not merely a warrior, but is the guardian of his nation’s spiritual heritage which is to be perpetuated and transmitted to succeeding generations in Italy. His son will found Alba Longa and his descendant Romulus will found Rome.” (Sowerby 1996 s. 16) I 1. bok “Jupiter looks forward to the Roman conquest of Greece, completed in 146BC” (Sowerby 1996 s. 19). Jupiter sier om Aeneas’ skjebne i 1. bok:

“Han skal mandelig stride sin Strid i Italiens Lande,
Folkeslag skal han slaa, give Love og anlægge Byer”

(oversatt til dansk av Johannes Loft)

I 1. bok “Jupiter foresees a time of peace (the ‘pax Augusta’) and justice with the return of the old guardian gods of Rome. Vesta is the goddess of the hearth and is associated with the essential spirit of the city (see II, 296-7)” (Sowerby 1996 s. 20). “Jupiter unrolls the scroll of fate to reveal the wars to be waged in Italy which are a prelude to everlasting power for the Romans: ‘on them I set bounds neither of time nor of territory. I have given empire without end’ (I, 278-9). Roman power is therefore divinely supported.” (Sowerby 1996 s. 57)

I 1. bok omtales Quirinus, som “was the name given to Romulus, the first king of Rome, after he had become a divinity. Remus is the twin brother killed by Romulus. Their reconciliation in this passage symbolises the end to the civil discord brought about by the regime of Augustus” (Sowerby 1996 s. 20). I 6. bok opptrer Augustus mellom Romulus og hans etterfølger, kong Numa. Romulus grunnla byen, men det var Numa som gjorde Romulus vant til å følge moralske og religiøse retningslinjer. Derfor bærer Numa en olivenkrans hos Vergil. Og Augustus står i en mellom-posisjon: Han skal både sikre Romas posisjon og gi byen en fornyet moralsk grunnvoll (Giebel 1986 s. 99).

I dødsriket (6. bok) “Aeneas meets Anchises who explains the doctrine of the reincarnation of souls and shows him his Roman descendants. [...] Anchises shows Aeneas the Alban kings. Alba Longa was founded by Ascanius but its kings were

descended from Aeneas's son by Lavinia, Silvius, so called because he had been born in a wood. All the places mentioned had been fortified by the Alban kings" (Sowerby 1996 s. 31 og 34).

6. bok er "the pivot and turning-point of the whole poem. It has been seen as the hero's 'rite of passage'; from spiritual alienation and near despair through the loss of his wife, his homeland and, most overwhelmingly, his father (whose death occurs in book III), he is 'born again' in the Elysian fields where his father's ghost instructs him in his mission as the first founder of Rome. He returns to the upper world to begin that mission and assume the burden of destiny." (Gransden 1990 s. 75)

Aeneas stiger ned til dødsriket ved Cumae. "Cumae (now Cuma) was reputedly the oldest Greek settlement in Italy, the site of a famous oracle of Apollo and of the cave where dwelt the prophetess of Apollo, the Sibyl, whom Aeneas has been ordered to consult and who will guide him through the underworld. [...] Cumae is now a deserted ruin, little frequented by tourists. Here a strange and impressive man-made cave was discovered in 1932: it is generally accepted that Virgil had seen this and used it as the basis of his own highly poetic description of the Sibyl's cave. [...] Above the cave, reached by a lonely and winding path, the acropolis of the former city, with the ruins of a great temple later converted into a Christian basilica. From this summit, a steep, wooded and almost inaccessible slope drops down towards the sea. Here, then, Aeneas landed. Lake Avernus is not now directly accessible from Cumae. Greek tradition had long associated it with Homer's land of the Cimmerians, shrouded in perpetual darkness, where Odysseus was sent to consult the ghost of the prophet Teiresias. Circe's home had also been localised in Italy, at Monte Circeo between Cumae and Rome: Aeneas sails past it at the beginning of book VII on his way to the Tiber. There is no evidence that any underworld cult or entrance actually existed at Lake Avernus in Virgil's time, but it is easy to see how a poetic construct could have been fashioned out of its traditional links with Homer's Odysseus and its proximity to the prophetic cave of the Sibyl at Cumae." (Gransden 1990 s. 76-77) Cumae ligger nær det moderne Pozzuoli i Napoli-gulften (Gransden 1990 s. 31).

Decii-slekten som omtales i 6. bok var "one of the great families of the Roman Republic. They died fighting for Rome, the father against the Latins, the son against the Gauls" (Sowerby 1996 s. 36). I 6. bok omtales også andre reelle historiske personer. Cato var "an austere and conservative Roman who resisted the new era of luxury brought in by Roman conquest of the East [...] Fabricius: a general who fought against the Greeks, and a famous example of the old Roman virtue. He was incorruptible and despised wealth [...] Regulus: an early Roman hero who cultivated his farm with his own hands and was reportedly sowing his fields when he was told that he had been elected consul, the highest office of the Roman state" (Sowerby 1996 s. 36).

Aeneiden er et patriotisk opphavs- og heltedikt for romerne. Det inneholder også mange elementer av stoisk filosofi. Stoicismen passet til det romerske verdensriket: alle forskjeller er tilfeldigheter, men bak finnes en felles plattform for alle mennesker og kulturer. Lov og rettferdighet samler alle folkeslag. Stoicismen fungerte dermed som en ideologi om at alle i prinsippet er enige – Romerrikets lover er bare konkretiseringer av de allmenne lover som gjelder hele menneskeheden. Mens barbarene er ekstreme og ville, er romerne i egne øyne de moderate og normale. Ideer om prinsipiell likhet måtte likevel ofte vike for romersk nasjonalisme og sjåvinisme.

“A thirst for individual glory is thus the prime motivation of many of the heroes in the *Aeneid* no less than in the *Iliad*. At the same time, Virgil created in Aeneas a new type of Stoic hero, willing and ready to subordinate his individual will to that of destiny, the commonwealth and the future, reluctant to fight and not really interested in victory.” (Gransden 1990 s. 95)

“Rome and her great men are likened to gods and heroes, just as the gods themselves are associated with Roman values when, for example, Neptune calms the seas as a grave Roman orator might calm the mob (I, 148-56), or when Vulcan diligently sets about his task like a dutiful Roman matron who sacrifices herself to work for her children (VIII, 407-15). It is not therefore surprising that the *Aeneid* has been regarded as the epic of Rome; indeed in the prophecy of Jupiter the whole of human history is seen to be working towards the Augustan peace (I, 257-96).” (Sowerby 1996 s. 72)

“The Trojans actually took the horse inside their walls, breaking them down to get the monstrous object in, believing it to be a sacred talisman, so great was their *pietas*.” (Gransden 1990 s. 30)

Aeneas' fromhet (“*pietas*” på latin) eller lydighet overfor sine plikter, var en dyd som romerne holdt høyt. Aeneas er en helt ved å lystre sin skjebne, beherske sine individuelle ønsker og å innordne seg en stor plan som gudene har lagt for han. Skjebnen skal lydes, individet skal beherske seg, og gudenes vilje må oppfylles. Når Romerriket er grunnlagt, blir det også nødvendig å innordnes seg etter det som er statens/fellesskapets beste, og ikke sette private behov foran ideen om den sterke stat.

“Virgil’s deeply religious mind wove a complex web of traditional and personal beliefs around the figure of Fate. In the *Aeneid* the word has many meanings and nuances. It can refer to the lots of individuals, and these lots may well conflict. Virgilian Fate can also be the destiny guiding the whole world; and in this sense it takes on the hues of the Stoic divine guidance of the world by destiny and becomes an expression of the immanent world deity. Fate and Jupiter had been addressed separately but conjointly in the *Hymn to Destiny* of the Stoic Cleanthes, and both of them appear in Virgil’s poem; nor is it always clear whether the poet means

Jupiter's will to be subordinate to Fate, or indistinguishable from it. But at heart Virgil was a monotheist believing, like the Stoics, in an omnipotent deity who is synonymous with Fate and whose service is not, indeed, perfect freedom, but is the task belonging to the greatest of virtues, *pietas*. This is the most important quality of *pious Aeneas*, who cried: 'where the god, where harsh Fortune calls, let us follow!' *Fortuna* in the *Aeneid* can mean anything from Fate to its opposite – a protest in favor of the individual's free will – but in its essence Virgil's Fate or Fortune is not a mere mechanical force arising from the laws of nature, like the Greek *Ananke*, or an unmeaning caprice as we find it sometimes in the Greek poets, but a deliberate purpose of the divine being who is above the world and in the world. Happenings that seem fatalistically destined, and other apparently contradictory events which look like exceptions to the fatalistic pattern, are both equally due to the agency of Providence; which is further related to the Universe in solemn passages of the *Georgics* and the *Aeneid* combining with strong belief the most elaborate, deeply thought, and difficult delineations of the universe [...]. Unphilosophical though the Romans as a race were, it is not surprising to learn that Virgil, if he had lived longer, was about to devote his life to philosophy." (Grant 1961 s. 153)

"[T]he new nation which will arise from the mingling of Italian and Trojan blood through Lavinia's marriage to Aeneas 'will surpass all others in *pietas* and no nation will honour you more than they will'. This reconciliation of opposites is the true resolution of the poem." (Gransden 1990 s. 92-93)

"*Pietas* hadde fått sitt tempel viet i Rom alt i året 181 f.Kr. *Pietas meo iudicio fundamentum est omnium virtutum*, "fromhet er efter min mening grunnlaget for alle dyder", sier Cicero i talen *Pro Plancio*. Derfor kan han sidestille *pietas*, fromheten, med *iustitia*, rettferdigheten, den annen kardinaldyd. De to utfyller hverandre og danner grunnlaget for gammelromersk etikk, sammen med *virtus*, "manns mot og hjerte". (Amundsen 1982 s. 146) "Odyssevs er den freidige og rådsnare, Aeneas den fromme og tenksomme" (Andersen 1986 s. 39)

"The *Aeneid* is dominated by fathers and father-figures. Jupiter is called 'father of men and gods' and Aeneas himself is called *pater* as often as he is called *pious*: not only is he literally a father, and will inaugurate through his son the line of Roman kings, but in general the term *pater* signifies moral responsibility." (Gransden 1990 s. 84)

"In Greek legend Aeneas was already famous for his piety. In one version of the events, Aeneas surrendered to the Greeks in the citadel of Troy and was then allowed safe conduct in admiration for his piety in choosing to save his father rather than take gold and silver. The image of Aeneas departing from Troy bearing his aged father on his shoulders is found on vases as early as the sixth and fifth centuries BC in Greece and Etruria." (Sowerby 1996 s. 58-59)

Aeneas og de andre tidlige erobrerne framstilles i eposet som “noble figures of uncorrupted Roman virtue whose stern devotion to duty and austere personal integrity later Romans believed was the source of Roman strength and power (VI, 836-46). Then comes the proud assertion of the Roman imperial mission (VI, 846-53). Others may excel in the arts or in the sciences, but Roman arts are to be the arts of government and rule. The Romans are to subdue the proud but spare the conquered. Roman power is morally justified in the peace that it imposes.” (Sowerby 1996 s. 58)

Vergil var tilhenger av den greske filosofen Epikur (moderat epikurisme), som la vekt på at mennesket bør oppnå sjelsro gjennom å leve dydig (Giebel 1986 s. 25 og 60). Aeneas ofrer sin personlige, umiddelbare lykke for en høyere sak, først og fremst ved at han avviser den luksuriøse, sanselige tilværelsen hos dronning Dido i Karthago. Dido representerer en hindring for Aeneas, et personlig feilskjær som han må forbi for å fullbyrde sin skjebne. Akkurat som Aeneas minner sterkt om Octavian, dvs. den senere keiser Augustus, minnet Dido romerske lesere/lyttere om den egyptiske dronningen Kleopatra. Romere flest var sterkt mistenksomme til Kleopatras innflytelse over Julius Caesar og Markus Antonius og derigjennom over romersk politikk. Kleopatra var for romerne både en representant for ødsel luksus og for kvinnelig irrasjonalitet. Dronning Dido lever imidlertid ikke i Egypt, men i Karthago, og Aeneas sine opplevelser i Karthago brukes til å forklare fiendskapen mellom Roma og Karthago. Vergil blander dessuten mytiske og historiske figurer/personer på en måte som noen steder kan minne om en nøkkelroman. Det er altså komplekse relasjoner mellom eposet fiktive verden og virkelighetens historiske og maktpolitiske verden. Det er mange nivåer i teksten.

Gudinnen Juno, som er gift med Jupiter (de to tilsvarer grekernes Hera og Zevs), “is determined to make Aeneas into another Paris who will bring destruction on his people (VII, 321-2). Paris abducted Helen and thus caused the Trojan War. For Amata, the mother of Lavinia whom Aeneas is to marry, the coming of Aeneas to Latium is an exact parallel to Paris’s arrival in Sparta for the purpose of abducting Helen (VII, 363-5).” (Sowerby 1996 s. 53) “Juno was patroness of Carthage as, for example, Athene was patroness of Athens. She would naturally oppose a people whose descendants, according to the fates, were to clash with the Carthaginians in a struggle for domination over the Mediterranean in the Punic Wars” (Sowerby 1996 s. 17). Den “hevneren” som omtales i 4. Bok, er Hannibal, som invaderte Italia og truet Roma (Sowerby 1996 s. 28). “Hannibal invaded Italy in 218BC and threatened Rome itself” (Sowerby 1996 s. 46).

“That Virgil wishes to raise our admiration for the disciplined energy of the Carthaginians is confirmed by the simile (I, 430-6) in which they are likened to bees in early summer all busily engaged in the various tasks which are directed towards the making of honey fragrant with thyme. Implicit in the comparison is admiration both for the ordered purpose of the enterprise and for the beauty of the resulting product.” (Sowerby 1996 s. 79)

“After the fall of Troy, in their own eyes and in the eyes of others, the Trojans are sufferers, and it is as such that they are depicted on the frescoes of the temple of Juno at Carthage (I, 455-95).” (Sowerby 1996 s. 55)

“Aeneas tells Dido how Troy was destroyed by the stratagem of the wooden horse and Sinon’s deception. The spirit of Hector appears to Aeneas in a dream to tell him to leave the city taking with him the gods of Troy. Aeneas awakes to find Troy on fire. The Trojans offer resistance but are overwhelmed by the Greeks. Aeneas withdraws, carrying Anchises on his shoulders. He returns to search for Creusa, his wife, who has gone missing. Her spirit comes to him and tells him to journey to Italy.” (Sowerby 1996 s. 22)

“Dido leads Aeneas into her splendid and luxurious palace, while in book VIII Evander, an aged and impoverished Greek immigrant who presides over a primitive settlement on the site of Rome, welcomes Aeneas into his simple rustic dwelling on the Palatine hill, imagined by the poet to stand on the very site of what was to be Augustus’ own house. This contrast polarises the poem’s entire moral structure: ‘oriental’ luxury belongs to the past, to the fallen palace of Priam, renowned in the *Iliad* for its splendour, and to Dido’s doomed Carthage, while *Roma aeterna* and its *imperium sine fine*, the eternal city and its empire without end, grew from simple pastoral origins – Evander’s hut, Romulus’ cave.” (Gransden 1990 s. 47)

Aeneas er en flyktning med en forpliktelse framover i tid, ikke primært bakover til den kulturen som han kommer fra. Han har sin “politisk-imperiale bestemmelse” (Suerbaum 1981 s. 29). En mann full av gode dyder legger ut på en både geografisk og åndelig reise. Aeneas’ ansvarsbevissthet, pliktfølelse, ærbødighet for gudene og fedrenes skikker (“*mos maiorum*”) er sentralt i eposet. Dido på sin side kjemper mellom to krav: sin kjærlighet til Aeneas og sin selvaktelse (Suerbaum 1981 s. 26). Kjærligheten overvelder henne, forvandles til hat og fortærer henne både som en flamme og i ekte flammer. Didos selvmord “is prompted by feelings not only of betrayal but also of self-betrayal.” (Sowerby 1996 s. 65)

“The poem is about a dutiful hero who, albeit at first reluctantly, follows the gods’ will through much suffering and labour to inaugurate a historical process which will culminate in the triumph of Augustus. The episode of Dido is a love story, and love is the antithesis of history, for it is timeless; it is the supreme anti-historical force, seeking to bring the forward progression of events to a halt or to initiate a different sequence of events altogether, dictated not by divine providence but by individual desire. The winter Aeneas spends with Dido is a period out of time, the Roman mission is suspended. Dido cannot bear to return from her love to the world of political realities. When Aeneas leaves, she can see only one way: from the timeless ahistorical world of love to the timeless ahistorical world of death.” (Gransden 1990 s. 45)

“Dido symbolizes a harrowing conflict. As the dilemma of Aeneas has engaged the fascinated attention of readers throughout the centuries – it distracted the youthful St. Augustine from thoughts of his faith – some have felt that Virgil’s sympathy for losing sides is so great that the main issue is obscured: Dido is indeed human, but Aeneas, as servant of Fate, seems insipid in comparison. Yet according to the very different standpoint of Virgil, widespread among thoughtful people in his day, Aeneas represented that fusion of the Roman and Stoic ideals, the man who presses on, in unremitting endeavor, regardless of the buffets and obstacles of life [...]. There is also a dramatic evolution of his character. The first epic hero to be an adult human being rather than a superman or superhuman adolescent, he does not at once become the complete Stoic; he has his weaknesses, and only gradually overcomes them. Though destiny prevails, freedom of will is not excluded: the interweaving of the two is what gives poignancy to the story of Aeneas and Dido.” (Grant 1961 s. 242-243)

Didos “cult of Sychaeus, which is comparable to Andromache’s cult of Hector (III, 303-5), caused her scruples as she began to feel love for Aeneas (IV, 20-9) and shows her to be a character of special moral sensitivity. With the realisation that she has betrayed her moral being to no effect, Dido is dishonoured in her own eyes and loses the will to live. As she watches the fleet depart, her passion is vented in hatred of Aeneas (IV, 590-629). For Dido, his desertion shows Aeneas’s essential nature, whatever others may say of the man who carried his country’s gods from Troy with his father on his shoulders. She wishes she had torn him limb from limb, or served up Ascanius [Aeneas’ sønn] to him to feast upon and so extinguished the whole race with father and son. Finally she curses Aeneas, wishing him every misfortune and hoping that he will be torn from Ascanius and meet an early death. It is a most powerful feminine protest against piety and the grand patriarchal design. She then mounts the pyre. As the destruction of Dido by Aeneas is enacted symbolically in her falling upon his sword, so the ritual burning of the portrait and the belongings of Aeneas upon the funeral pyre together with their marriage bed is a most powerful symbol not only of Dido’s love turned to hatred but also of Aeneas’s self-immolation and sacrifice at Carthage.” (Sowerby 1996 s. 65)

“Certainly the emotions originating in the body are invariably a snare and a source of human misery in the *Aeneid*. Sexual passion in Dido is conceived as a maddening invasion by a hostile power. Her love is a wound (IV, 1-2), and she is likened to a stricken deer (IV, 68-73). To Virgil, to feel strong emotion is to lose control and be carried away. Dido raves like a Bacchanal (IV, 300-3); Amata and the Latin women are similarly possessed (VII, 385-405). If the emotions are a snare then human aspirations and desires are invariably a delusion.” (Sowerby 1996 s. 69)

Eve Adler hevder i boka *Vergil’s Empire: Political Thought in the Aeneid* (2003) at “Carthage offers an atheistic alternative to Rome. Vergil’s Carthaginians rely on their own efforts to cultivate the arts and conduct commerce. They acknowledge no

gods and maintain a court poet whose poetic account of the cosmos resembles Lucretius' famous poem [*De rerum natura; Om tingenes natur*]. Rome's great rival for universal empire lacks adequate provisions for war, however, and the sad fate of its queen makes a case against Lucretius' assumption that skepticism of religion will moderate passions. Dido's skepticism, abetted by her sister's indifference to piety, removes every check upon her love for Aeneas while it blinds her to the inevitable separation from him, which she could have foreseen in his several references to the divine mission awaiting him in Italy. On such grounds, Adler concludes that the first movement of the Aeneid conveys Vergil's doubt that Lucretius had appreciated the strength of passions in the absence of piety; to this doubt Vergil adds a demonstration that irreligion obviously fails to induce moderation." (John E. Alvis i <http://www.claremont.org/crb/article/politics-and-piety/>; lesedato 27.01.16)

"In the final movement of the poem Adler discovers Vergil's positive corrective to the Lucretian defects exposed in the first movement. Aeneas' victory over the native Italians results in a political settlement emblematic of the settlements Rome will subsequently arrange with the nations it brings under its imperial rule. The distinctive feature of the peace Aeneas accomplishes is his combining a prudent regard for local civil life with firm insistence upon a universal principle of union: native tribes will retain their particular laws and customs while submitting to the religion Aeneas professes. The practical superiority of Aeneas' religion to that of the native Italians lies in the supremacy attributed to Jupiter in the Trojan pantheon. Vergil's Jupiter exerts his providence on behalf of law, whereas the aboriginal Italians believe they live under the care of Saturn and owe their virtue not to law but to their own spontaneous sense of justice." (John E. Alvis i <http://www.claremont.org/crb/article/politics-and-piety/>; lesedato 22.01.16)

Saturn var "a mythical king of Italy, later a god thought to be the father of Jupiter, to whom was ascribed the introduction of agriculture and the habits of civilised life in general. His reign was called the Golden Age (see VIII, 319-27)" (Sowerby 1996 s. 21). Ifølge Vergil jordbruksguden Saturn "settled in Latium after being thrown out of Olympus by his usurping son Jupiter, and there established a kind of 'golden age'. Much is made of the predominantly peaceful nature of the land to which the Trojans have come. Latinus' peace is also, however, the peace of old age and weakness." (Gransden 1990 s. 85)

"Mens Saturnus tradisjonelt styrtes ned i underverdenen av sønnen Jupiter (Zevs) når gullalderen er ute og sønnens tid er inne, kommer han seg i Vergils versjon unna ved flukt. Han kommer faktisk nettopp til Latium, der menneskene ennå lever som ville i en alt annet enn idyllisk naturtilstand. Saturnus skaper samfunn blant dem, gir lover og stifter fred. Ja, han innfører rett slett gullalderen i Latium! Hos Vergil flyttes altså gullalderen ned i historien og inn i geografien. Når Aeneas kommer til Latium og kong Latinus, ligger dette bare fire generasjoner tilbake i tiden: Latinus-Faunus-Picus-Saturnus. Augustus' tidsalder blir i denne sammen-

hengen en ny gullalder. Han blir en arvtager ikke bare etter Aeneas, men etter Saturnus.” (Andersen 1986 s. 45)

Augustus er en stigning og en oppfyllelse av det som Aeneas representerer som romer. Aeneas kan oppfattes som en prefigurasjon for keiseren, omtrent slik syndebukken i Det gamle testamente (3. Mosebok kap. 16) er en prefigurasjon for Jesus i Det nye testamente, og Abraham som vil ofre Isak prefigurerer Gud fader og Jesus (tolket som profeti i GT og oppfyllelse i NT). “Aeneas prefigured Augustus” (Gransden 1990 s. 108). “Aeneas could be seen as a prefiguration of Augustus himself. The labours of Aeneas are presented as the first stage of a mighty endeavour which will later call on the efforts of Romulus and the great heroes of the republic, and which will culminate in the triumph of Augustus” (Gransden 1990 s. 7). Eposet “it not primarily about Augustus at all, but about Aeneas, but through various technical devices the poet was able to prefigure the achievements of the *princeps* in a more complex discourse, in which events separated by a thousand years of legend and history could be treated synchronically rather than diachronically.” (Gransden 1990 s. 20)

“The narrative is like all epic narrative, moving forward in time to a destined ‘end’, but it is also cyclic, for the end is foreseen in the beginning and the beginning recalled at the end. The poem’s narrative time must also be related to history itself: ‘past’, ‘present’ and ‘future’ form two different sets of coordinates, one inside the poem, the other in the perspective of the reader. The structure of the *Aeneid* is thus simultaneously diachronic (moving through narrative time) and synchronic (a stasis in which a Homeric hero, Augustus and events and characters in between, are presented in the simultaneity of a single discourse).” (Gransden 1990 s. 49)

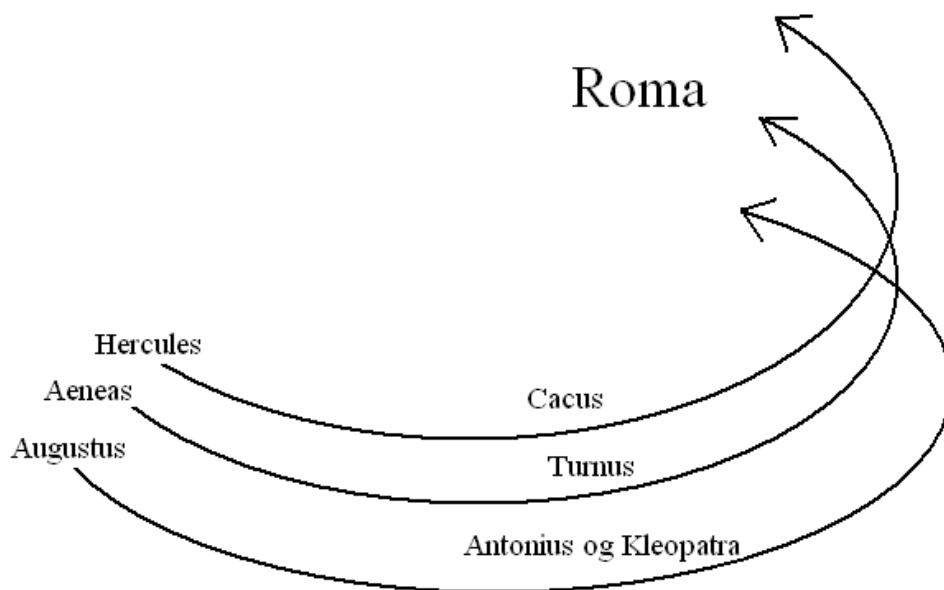
“Various features of the Rome of Virgil’s own day are mentioned: this is not anachronism but rather a deliberate ‘synchronism’, by which the reader sees through his own eyes as well as through those of Aeneas. The reader is of course the implied Augustan reader: when the Capitol is described as ‘golden now, but in those days bristling with thickets yet already imbued with religious awe’, the implied reader would have thought of the great temple of Jupiter Capitolinus with its roof of gold.” (Gransden 1990 s. 87)

“The old values, Virgil is saying, gave way to war and greed and this deterioration signals the need for a new dispensation in Italy – and by a further synchronism, this new dispensation is both that which Aeneas will bring and that which Augustus will bring. Aeneas’ immediate task is to re-establish, at the cost of war if need be, the simple moral traditions which Evander and Latinus have tried to preserve but are too old to defend unaided.” (Gransden 1990 s. 87)

“Virgil did not allegorize Augustus in his Aeneas; his special achievement lay rather in connecting legend with history through a synchronic structure. Aeneas is a type or prefiguration of Augustus, his deeds and labours (*facta et labores*), like

those of his great predecessor Hercules, forming a paradigm of the achievements of the *princeps*. The Roman saw history as a series of models or *exempla*, to be followed by successive generations: hence the presentation of history in terms of recurrent cycles; and it is the exemplary conduct of Aeneas, his *pietas* and his prowess at war, which inspired the poet to see in his legend a way of transforming Roman annalistic chronicle into Homeric epic.” (Gransden 1990 s. 50)

I eposet forteller Evander om Hercules sin seier over monsteret Cacus. Den mytiske Hercules (som måtte nedkjempe Cacus) og Augustus blir bare påkalt indirekte som sammenligning. Augustus måtte vinne over Antonius og Kleopatra slik Aeneas må slå Turnus.



“Aeneas sails up the Tiber to Pallanteum in search of allies. He finds Evander holding a feast in honour of Hercules. Evander welcomes him and tells him the story of Hercules and Cacus. [...] the worship of Hercules is the first ritual encountered in Italy that is not connected with native Italian gods, Hercules having been a Greek hero. The story of Cacus, however, connects him with the region and makes him a Roman hero. He is shown in characteristic light, using his strength in the cause of order and justice, ridding the earth of a monster who held the locality in fear.” (Sowerby 1996 s. 40-41)

“When Aeneas arrives, the Arcadians are celebrating an annual feast in honour of Hercules who had freed them from the terror of the monster Cacus (VIII, 99-106). Evander welcomes Aeneas and invites him to join the feast, seating him on a maple chair covered with a lion’s skin (VIII, 175-8). After the feast Evander tells Aeneas the brutal story of Hercules and Cacus (VIII, 184-275). He then shows Aeneas around Pallanteum, the site of future Rome. The Capitol is wild with wooded

undergrowth (VIII, 347-8) and oxen low on the site of the Roman Forum (VIII, 360-1). The austerity of the scene is matched by an austerity in Virgil's description. There are, for example, no similes. Much is made of the contrast between the humble origins of the city and Rome's future greatness and wealth, with implied criticism of Roman extravagance and ostentation. But the scene and setting also bring out differences between the culture and civilisation of the Trojans and the Carthaginians and the austere simplicity of Italian life. 'Dare to scorn wealth' (VIII, 364), Evander bids Aeneas. Typically, Virgil suppresses the reaction of his hero. Although he is a happy and interested listener and spectator, Aeneas is a stranger at Pallanteum and the scene obliquely underlines what he has lost in coming to settle in Italy." (Sowerby 1996 s. 80)

"All great culture-heroes were notable for fighting against barbarism on behalf of civilisation. The fight between Hercules and Cacus in *Aeneid* VIII is a paradigm of many such encounters. They have their literary origin in the mythical battles of Zeus and the Olympian deities [...] against various giants, monsters, centaurs, Amazons, at the very dawn of time. All these encounters might be seen as examples of an eternal conflict between order and disorder, good and evil, light and dark." (Gransden 1990 s. 6-7)

"The impediments in the poem are not merely those opposed to Aeneas: before his coming, we are told in book VIII, Hercules came to the site of Rome, and freed its earliest inhabitants from the monster Cacus who haunted the Aventine hill. And long after Aeneas, in the culmination of a cyclic sequence, Augustus defeated Antony and Cleopatra and again (to put it flatteringly) saved Rome for civilisation. Aeneas' defeat of Turnus then takes its place in a recurring cycle of good versus evil and as a Homeric prelude to the poem's teleological Augustan climax, beyond which Virgil could not and did not look." (Gransden 1990 s. 49-50)

"In book VIII, Virgil emphasises the pastoral simplicity of Evander's hut-settlement and contrasts it with the splendours of the Augustan metropolis. This contrast between 'then' and 'now' is not exploited in order to denigrate contemporary achievement, but rather to remind the Romans of their simple beginnings" (Gransden 1990 s. 86).

Noen historiske personer nevnes direkte i eposet. Navnet Augustus eller Cæsar brukes tre ganger i *Aeneiden*: i Jupiter-profetien i 1. sang, i helteskuet i 6. bok (med panegyrikk) og i skjoldbeskrivelsen i 8. bok (jf. skjoldbeskrivelsen i *Iliadens* 18. sang, som utgjør en hel kosmologi).

Vergils epos har en propaganderende stemme som forsvarer romernes "rettferdige" og "siviliserende" erobringer. "Aeneas' civilising mission is emphasised throughout. The role of the saviour was not merely to rid the world of evil, but also to build some positive and lasting good." (Gransden 1990 s. 7) I sitt nye hjemland Italia "Aeneas will not only establish outward defences for his community, its

walls, but he will also fix laws, customs and institutions. The Latin word embracing all these is ‘mores’ ” (Sowerby 1996 s. 19). Forfatteren har en “historieteologi” (“Geschichts-theologie”, Suerbaum 1981 s. 40), om en historisk misjon på menneskehetens vegne. “Roman history is referred to in prophecies of future time.” (Sowerby 1996 s. 51) Profetiene er retrospektive (Suerbaum 1981 s. 19), dvs. at leserne/lytterne i Vergils samtid visste at de allerede hadde gått i oppfyllelse. Ordet “adventus” blir brukt om Augustus i 6. bok.

Stoikeren Aeneas har noe forsiktig og litt “blekt” ved seg som mange romere sikkert forbandt med Augustus som person. Propaganda spredt av Antonius og andre fortalte at Octavian var en feiging på slagmarken, og at han dessuten kunne unnskyldte seg med at han var syk for ikke å måtte delta i slagene (Suerbaum 1981 s. 78). Prins Paris i *Iliaden* ble av mange “regarded as an effeminate womaniser. Turnus similarly reproaches Aeneas for his perfumed hair at XII, 100.” (Sowerby 1996 s. 28) “Evander welcomes him but he is a stranger in a foreign land and his enemies are quick to mock his effeminate appearance and dress (XII, 95-100).” (Sowerby 1996 s. 63)

Octavian hadde også dårlig helse. I eposet er Aeneas en mann uten særlig karisma, han er ingen strålende krigerhelt full av selvtillit, snarere en tviler og nøler. Og han er en som lever for en stor idé, ikke for sin egen lykke. Som motsetning til det fromme står borgerkrigsfurien “Furor impius”. Aeneas har allerede opplevd krigens grusomheter, nemlig i trojanerkrigen, og ser ikke, slik Turnus gjør, på krigen med pågangsmot og lyst til å vinne ære gjennom kamp. Turnus er styrt av irrasjonelle krefter, lar seg rive med av sine følelser og blir blind av egne forhåpninger. Men likevel “Aeneas and the Trojan youth take up arms like ravening wolves driven by hunger and by the need to feed their famished young (II, 355-8). The simile suggests that the Trojan resistance is not so much heroic courage as desperation born of necessity and instinct. The image of the pack of wolves implies the predatory nature of their enterprise. When one of the Greek leaders, stumbling on these Trojans and mistaking them for Greeks, realises his error he is like a man who steps on a snake and recoils in fright as it raises its head against him (II, 379-81).” (Sowerby 1996 s. 77-78)

Aeneas elsker fred, men må likevel kjempe. “This is no expeditionary force, and the war which Aeneas is forced into is not of his own seeking: it is caused by Turnus, who is angry at being rejected as a suitor in favour of the new-comer.” (Gransden 1990 s. 34) “Turnus enters the Trojan camp but is repulsed after a successful *aristeia* [...] the heroic exploits of individual combatants for personal glory” (Gransden 1990 s. 41); “the hall-mark of heroic epic, the *aristeia*” (Gransden 1990 s. 93).

I 1. bok omtales Penthesilea, som var “Queen of the Amazons, warrior women, allies of the Trojans, who came from the Caucasus, an inhospitable region in central Asia. They cut off their right breasts so as to be free to use the bow”

(Sowerby 1996 s. 21). Aeneas derimot, “avskyr blodsutgydelse og strid, også den var en byrde som blev lagt på ham av guddommaktene.” (Amundsen 1982 s. 147)

“For Aeneas, the destined journey only serves to add loss on to loss, and there are recurring images of his personal unhappiness reflecting an inner loneliness and a restless longing for comfort and security.” (Sowerby 1996 s. 62) “[F]ar from being like the stern and hardened Romans or the efficient and decisive Caesars who are his Roman descendants, Trojan Aeneas in the early stages of his journey displays the psychology of a defeated exile and victim of traumatic misfortune. As a wandering Trojan who has lost his home and city, he is uncertain of himself, susceptible to sudden feelings of terror and frequently prone to tears. At the opening of the poem, in a fit of fright and despair after the storm, he envies those who had died before their fathers at Troy (I, 92-101), and he weeps copiously upon seeing the sufferings of the Trojans depicted in the temple of Juno at Carthage (I, 464-5).” (Sowerby 1996 s. 61)

“The indigenous people of Latium from whom the Romans derive their language and their civil institutions (VII, 180) are naturally presented with a dignity that is extended to the peoples of Italy as a whole. Their martial spirit is celebrated in the catalogue of forces with which Book VII ends. The chief representatives of that spirit, Turnus, Mezentius and Camilla, even in defeat to some extent embody the Italian strength and courage upon which Roman power is to depend. Nevertheless the last six books of the *Aeneid* can scarcely be said to be a celebration of the martial spirit of either Latins or Trojans. Moments of individual heroism are set against a general vision of war as something hellish. The war god Ares is the most unpleasant of the Homeric deities but war is accepted as part of life in Homer. [...] With war comes monstrous unreason. This is apparent on both sides even in those episodes where there is conspicuous courage.” (Sowerby 1996 s. 56)

Det er både noe arkaisk og noe individualistisk ved Turnus som Aeneas ikke kan akseptere og la leve videre. “[T]he poem is to a large extent an account of how an archaic value-system is superseded. In the character of Turnus, however, Virgil has created an old-style Homeric hero dedicated to personal glory and the protection and enhancement of his own reputation. He too is deeply affected by what people say of him [...] Turnus is brave but foolhardy, above all violent and uncontrolled, as was Homer’s Achilles after his friend Patroclus was killed” (Gransden 1990 s. 94).

Ved å drepe Turnus, dømmes Aeneas “det trojanske” i seg til å forsvinne, dvs. en bestemt rasende, ukontrollerbar krigertype, slik han selv ofte har vist seg i kamp. Å spare Turnus ville vært forræderi mot romernes nyordning i Italia. Amasonen Camilla kjemper på Turnus’ side og faller i kamp. “On the Latin side the progress of Camilla is described by Virgil with great energy and vigour, but for all her noble ferocity and the favour she enjoys with Diana she is caught unawares and killed by the spear of an ignoble opponent who then flees in terror.” (Sowerby 1996 s. 56)

“Wholly individualistic also is Camilla, the half-pastoral, half-Amazon warrior-maid whose *aristeia* dominates book XI: she is glamourised by the poet and the cavalry action which she leads is one of the most splendid set-pieces in the poem and a good example of Virgilian updating of Homeric military techniques, for there are no cavalry in the *Iliad*. But she brings about her own downfall by her blind and selfish pursuit of a single Trojan whose gear attracts her.” (Gransden 1990 s. 95)

“Aeneas is a complex character, *pious* but also a great soldier, perhaps Troy’s greatest after Hector, and the motives of his final act are complex: revenge, dynastic necessity, and fate itself, which had narrowed the future down to this one significant moment, this one existential choice. Turnus would never have fitted into the coalition planned by Aeneas and Latinus; his pride, his egotism, his old-fashioned courage would all have got in the way of peace and progress.” (Gransden 1990 s. 96)

Turnus har noe sympatisk ved seg blant annet fordi han forsvarer sitt hjemland mot en invasjon. For selv om *Aeneiden* er en lovsang til Imperium Romanum og gjennomtrengt av en imperialistisk ideologi, ignorerer ikke Vergil lidelsen i kamp og død for den store sak. Peker han indirekte eller i underteksten på det inhumane ved romernes erobringer? På tapet av menneskelighet, på grusomme ofre for å bli verdens herskere? I den såkalte to-stemme-teorien om *Aeneiden* først lagt fram av Adam Parry i artikkelen “The two voices of Virgil’s Aeneid” (1963) vektlegges spriket mellom “the private voice of regret” med tvil om alle ofrene var verdt prisen og “the public voice of triumph” med dyrkingen av det romerske imperium-idealet og verdensherredømmet (Suerbaum 1981 s. 31-32, Giebel 1986 s. 114). *Aeneiden* rommer en klage over ofrene, men det er uenighet blant lesere/forskere om hvor tydelig denne klagen er i eposet. Det er ingen entydige helter, ingen som har rene hender uten blod, ingen som ikke lider og har påført andre lidelse. Vergil stiller med en slik vektlegging indirekte spørsmål ved om ytterligere militær vold og ekspansjon av riket bør prioriteres av Augustus.

“Aeneas is a truly tragic figure, in the spirit of the Attic tragedy of which there are many echoes in this poem. For his suffering comes from what is noblest in him, his humanity – from sympathy with the pain and sorrow which his divine, murderous, patriotic destiny must inflict upon others. Virgil knows the weariness and frustration of war. He knows also its inevitability, and is at one with Augustus who had fought to bring peace. Yet the poet’s ultimate conviction seems to have been that military conquest mattered less than man’s conquest of himself.” (Grant 1961 s. 244)

“In cursing Aeneas, Dido hopes for everlasting hatred between the two nations with the coming of an avenger who will pursue the descendants of Troy (IV, 621-9). Her prophecy bears fruit in the career of Hannibal, but the greater prophecy is foreshadowed in Dido’s own fate, the future doom of Carthage itself, razed to the ground by the Romans in 146BC. [...] Once again Virgil’s sympathy is all with the

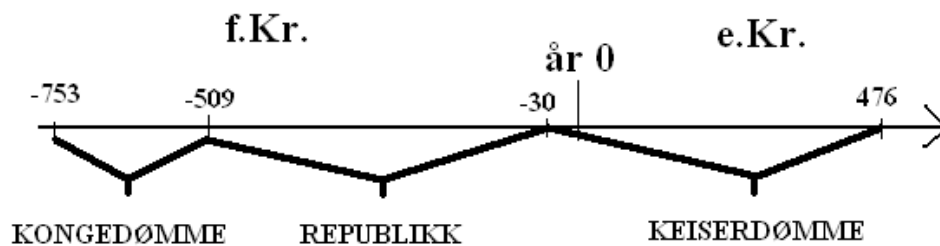
defeated, and this time obliquely with the victims of Roman power.” (Sowerby 1996 s. 66) “Virgil expresses a profound empathy for the young men on both sides who are war’s victims.” (Gransden 1990 s. 35) “Virgil’s theme [...] is that war is madness and that it spares none who engage in it.” (Gransden 1990 s. 96)

“Where previously he [Aeneas] had shed tears, he now shows unwonted anger and commits acts of barbarism and savagery alien to his better self, beginning with the sacrifice of eight captive youths to the spirit of Pallas (X, 517-20), in the manner of Achilles who had similarly sacrificed captives to the spirit of Patroclus (*Iliad* XII, 27-8). However, unlike the Homeric Achilles Aeneas is not a natural warrior who finds the battlefield a stage upon which he can excel and achieve fame and glory. As he formally bids farewell to Pallas on his last journey back to Evander, Aeneas sees the war as a grim manifestation of destiny involving sorrow and misery (XI, 96-8). As the moment for the last combat arrives Aeneas is eager for the conclusion (XII, 430), but in his departing words to his son he moralises upon his own misfortune (XII, 435-40).” (Sowerby 1996 s. 63)

“From the beginning of the last century until the Vietnam era, British and American scholars generally agreed that Vergil’s *Aeneid* extolled the Rome of Caesar Augustus and encouraged admiration for the martial virtues required to gain, and keep, the Empire. During the ‘60s critics announced discoveries of other voices within the poem, voices cooler in their estimate of Augustus, doubtful of empire, and unstirred by warriorly exploits. Since then, academic industry has largely occupied itself with producing further evidence that Vergil comes to praise and stays to subvert.” (John E. Alvis i <http://www.claremont.org/crb/article/politics-and-piety/>; lesedato 22.01.16)

Vergils epos har altså en markant ideologisk tendens og bidro sterkt til å skape en romersk “nasjonalfølelse”. “Verdensmakten hadde utvilsomt fått sitt nasjonalepos, og nettopp den heltemytologien og den herskerideologien som trengtes.” (Andersen 1986 s. 45) Det romerske imperiet hadde behov for legitimitet og en seiershyllest til seg selv. Vergil og andre romere følte en enorm lettelse over Octavians (den senere keiser Augustus’) militære seier ved Actium, som la grunnlaget for fred i Roma. Det var ikke lenger politiske drap i Senatet og krigslignende tilstander i byen. Octavian ydmyket ikke de mektige adelssektene, men fant en mellomvei og balanse mellom egen keiserverdighet og Senatets makt. Adelssektene var også trette av krig og stridigheter. De romerske borgerkrigene opphørte mellom ca. år 30 f.Kr. og ca. år 180 e.Kr., og disse to hundre årene med fred i Roma fikk Octavian en stor del av æren for. Han fikk ærestittelen “Augustus” (“den opphøyde”) og Vergil skrev *Aeneiden* som en hyllest til han.

Augustus var i realiteten eneveldig keiser, og står ved overgangen til et nytt politisk styresett i Romerriket. Romerske historieepoker kan deles inn slik:



Adelsslektene i Roma krevde makt og innflytelse, men “there had existed, and continued to exist, a widespread feeling that a “savior” was needed to rescue Rome and its homeland from the protracted chaos which the Republican government had been powerless to avert. Both of these apparently contradictory requirements were satisfied by Augustus. On the one hand, he supplied the autocratic firmness and control necessary for natural recovery. But at the same time he dressed his constitutional settlement in the most elaborate Republican forms; it was called the “Restoration of the Republic” (*respublica* signifying constitutional government), and he described his own position by the term *princeps* which lacked dictatorial trappings; his specific powers were ostensibly renewable. In his *Acts* and on his coins he stressed that he was the Liberator who had saved the lives of citizens, that he held no post “contrary to ancestral tradition,” that he had “transferred the state from his own control to the free will of the Senate and Roman People” – and to those traditional components of the Roman state, the S.P.Q.R. [= Senatus Populusque Romanus: “det romerske senat og folk”], there are many honorific references on his coins. It may seem surprising that in spite of their vigilant Republicanism many members of the Italian governing class were satisfied by what seems to us a fiction. Yet the Romans, although their intense anxiety to preserve everything good in the past made them instinctively averse to open changes, had a fairly impressive record for modifying their institutions when this was necessary.” (Grant 1961 s. 42)

“Clear-cut breaches of past custom could scarcely be admitted, owing to the widespread belief that any departures from tradition must necessarily be for the worse, and this feeling was never more apparent than under Augustus himself.

Injurious Time, what age escapes thy curse?
 Evil our grandsires were, our fathers worse:
 And we, till now unmatched in ill,
 Must leave successors more corrupted still. [fra en ode av Horats]

And yet, even Cicero – no constitutional innovator himself – had reconized, when it suited him, that institutions needed to be accommodated to new demands. Caesar, too, was well aware that the Romans had always borrowed serviceable ideas and had never shrunk from adopting novel expedients to meet new facts and needs. This was the middle course between conservatism and revolution which Augustus

shrewdly steered, well aware that if he gave the Roman people peace they were prepared, after a generation of civil war, to regard his careful, archaic application of Republican forms as salvation. The Roman world was going through one of those phases in which order seemed more important than freedom – though, seeing that Roman *Libertas* never meant complete political self-expression, Augustus was able to claim that he had restored the latter too. Not everyone agreed; there was a series of conspiracies, real or alleged. But on the whole, during his long reign, critical comments were silenced, or at least muffled so that few of them have reached posterity.” (Grant 1961 s. 42-43)

“From Tacitus, however, writing a century after his death, we have an acute, disillusioned summing up of the causes of Augustus’s success: “He seduced the army with bonuses, and his cheap food policy was successful bait for civilians. Indeed, he attracted everybody’s good will by the enjoyable gift of peace. Then he gradually pushed ahead and absorbed the functions of the Senate, the officials, and even the law. Opposition did not exist. War or judicial murder had disposed of all men of spirit. Upper-class survivors found that slavish obedience was the way to succeed, both politically and financially. They had profited from the revolution, and so now they liked the security of the existing arrangement better than the dangerous uncertainties of the old regime.” At the same time, it was an essential feature of Augustus’s “restored Republic” that the Senate should be cherished and encouraged to play a central part in the system, in collaboration with himself; that is to say, under his direction. A very large proportion of influential Romans were among the 600 active senators – of whom 500 were in Rome at any given time, while the rest were engaged in provincial duties. The senators stood for vested interests, since there was a property qualification for their appointment; and their ranks were increased each year by the enrollment of some twenty sons of senators, men of about twenty-five years of age approved by Augustus for future responsibilities. Yet there was room for “new men,” too, and even, as time went on, for foreigners [...], and if they were capable they advanced: promotion was open to merit, and able “new men” were judiciously blended with the sons of the traditional ruling families.” (Grant 1961 s. 43)

Det er store likheter mellom Aeneas’ handlinger og egenskaper og Octavians. Begge “grunnlegger” Roma på forskjellig måte, begge er ydmyke og forholdsvis moderate i sin maktutøvelse, begge skaper fred og “rettferdighet”. Augustus insisterte på at eposet skulle offentliggjøres og hjalp til å spre det. Eposet var en viktig brikke i hans maktstrategi og kulturpolitikk. Eposet kunne dessuten brukes til å legitimere en ekspansjonistisk maktbruk utenfor Roma og kjerneområdene i imperiet. For det var bare i sentrum av imperiet det var fred i de to hundre årene med Pax Romana.

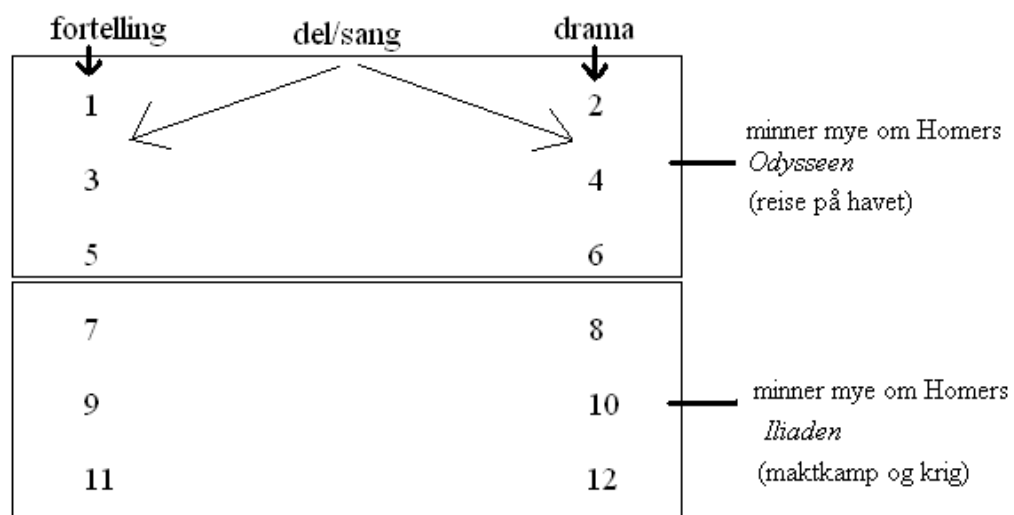
Keiser Augustus “associated himself with ancient religious orders such as the Salii (*Aeneid* VIII, 285) and the Luperci (*Aeneid* VIII, 633) and he also founded three new temples. The first, symbolising the source of his power and authority, was to

Mars Ultor, the avenging deity of the murdered Julius Caesar. The second was to Apollo in 28BC (see *Aeneid* VI, 69-70) with whom Augustus associated his victory at Actium (*Aeneid* VIII, 704). The third was to Vesta, goddess of the hearth and symbol of the underlying life of the city (see *Aeneid* II, 296), so that the spirit of Rome was henceforth closely associated with the imperial family.” (Sowerby 1996 s. 8) “[I]n his autobiography *Res Gestae* (Things Achieved) Augustus says he built twelve new temples and restored eighty-two others.” (Gransden 1990 s. 3) “Aeneas promises to build a temple dedicated to Apollo (VI, 69-70), and this Augustus did in 28BC.” (Sowerby 1996 s. 72-73) “In 29BC Augustus dedicated a temple to Julius Caesar, and himself began to accept divine honours” (Sowerby 1996 s. 20). I 6. bok “the Caesars are mentioned [...] to be associated with Rome’s founder, Romulus. After his death, Julius Caesar was deified. Augustus took the epithet ‘divus’, the divine, in his own lifetime.” (Sowerby 1996 s. 35)

Det rytteropptoget som beskrives i 5. bok “parallels the institution revived by Augustus and established by him on an annual basis, called the ‘Troia’ ” (Sowerby 1996 s. 30).

I strukturen som Vergil bruker i eposet, er det tydelig at *Aeneiden* imiterer og konkurrerer med Homers epos *Iliaden* og *Odysséen*. Første halvdel av *Aeneiden* etterligner trekk ved *Odysséen*, andre halvdel trekk ved *Iliaden*. Dessuten har Vergil lært mye av de greske (og kanskje romerske) tragediedikterne. Han veksler mellom tradisjonell fortelling og fortelling med dramatiske scener som minner om greske tragedier:

Drama og fortelling i Vergils epos *Aeneiden*



Til tross for denne strukturen bør det ikke overforenkles “by assuming that there is nothing ‘Iliadic’ in the first six books of the *Aeneid* and nothing ‘Odyssean’ in the

last six. For example, the funeral games celebrated by Achilles in honour of his dead comrade Patroclus in *Iliad* XXIII are transposed by Virgil to *Aeneid* V, and are held to honour the hero's father, Anchises, who died on the journey westward, in Sicily." (Gransden 1990 s. 28)

Vergil drev en åndelig-dikterisk kappestrid med Homer ("aemulatio"), som er tydelig ved at det er mange paralleller, kontrasteringer og typologier i verket. Dikteren driver med "kopi, parallell, variasjon, videreutvikling, overbud, motsetning, polemikk [...] orienteringen mot et forbilde som samtidig både skal etterliknes og overgå, har en kalt "skapende imitasjon"; på latin kalles det *aemulatio*. Slik skapende imitasjon er en drivkraft i både gresk og romersk diktning, som oppnår "klassiske" kvaliteter nettopp i spenningen og samspillet mellom tradisjon og fornyelse." (Andersen 1986 s. 40)

"The intertextuality of the *Aeneid* depends not only upon its structural and thematic recension of Homer, but also on an elaborate and complex system of allusion, correspondence and parallelism, drawing on Homer but also on Greek tragedy and philosophy, Hellenistic poetry, and earlier Latin writers, notably Ennius, Catullus and Lucretius, phrases and cadences from whose poetry are echoed and, as it were, reaffirmed by Virgil's authoritative reminiscence. [...] the voice of a civilisation which had absorbed and transformed past civilisations, a transformation which the *Aeneid* itself enacts, and which is the poem's peculiar and unrepeatable achievement. [...] Dido's passionate and fatal love for Aeneas, whom she tries to detain from continuing on his destined journey to Rome, has its seed in the episode in the *Odyssey* in which Calypso detains Odysseus for a while but is then obliged, just as Dido is, by divine intervention to release him." (Gransden 1990 s. 43)

"Evander entrusts his young son Pallas to Aeneas' protection. In the ensuing war Turnus kills Pallas, who thus assumes the role of Patroclus [i *Iliaden*] [...] Aeneas also enlists the support of the Etruscan King Tarchon, and it is while he is absent on these diplomatic missions that the war starts and goes badly for the Trojans, just as during Achilles' absence in the *Iliad* the war had gone badly for the Greeks." (Gransden 1990 s. 34).

I 7. bok er det en opplisting av de latinske styrkene som tilsvarer en lignende "katalog" i 2. sang i *Iliaden*. I 12. bok omtales Jupiters vektskåler, som sikter til at "the destinies of Hector and Achilles are weighed in the scales of Zeus at *Iliad* XX, 209" (Sowerby 1996 s. 49).

"Laertes, the father of Ulysses, was in charge of the kingdom of Ithaca in his son's absence. The wanderings of Ulysses (narrated in Homer's *Odyssey* X, XI and XII) were taking place at the same time as those of Aeneas. There are many points of contact between the two journeys, for instance, Scylla and Charybdis, the Cyclopes, Circe's isle, the Harpies, Phaeacia and the Sirens' rocks" (Sowerby 1996 s. 26). I *Odysseen* klarer Odyssevs såvidt å overleve å seile mellom monstrene Skylla og

Karybdis. For å unngå dem seiler Aeneas med sine trojanere rundt Sicilia (Sowerby 1996 s. 27).

Aeneas hos Dido tilsvarende episodene med Odyssevs hos Kirke og Kalypso i *Odysseen* (Giebel 1986 s. 87). At ikke den faktiske grunnleggelsen av byen Roma beskrives i eposet, tilsvarende at Homer ikke beskriver Trojas fall i *Iliaden* (Giebel 1986 s. 83). Vergil vil vise veien, ikke målet. Vergil utsetter stadig den uunngåelige direkte konfrontasjonen mellom Turnus og Aeneas. Dette gjøres gjennom “et kunstferdig flettverk av retardasjoner” (Giebel 1986 s. 82). Men historien om den trojanske hesten og Trojas fall fortelles mer utførlig av Vergil enn av Homer.

“Dronningen fra Østen gjenspeiler en annen kvinneskikkelse: Kleopatra i Egypt, den siste store motstanderen som nylig var blitt nedkjempet da Vergil skrev sin *Aeneide*.” (Andersen 1986 s. 44)

“The death of Pallas acts upon Aeneas as the death of Patroclus acts upon Achilles and, like Achilles, Aeneas in anger sacrifices captives to the spirit of his dead friend. In killing Turnus Aeneas avenges the death of Pallas, as Achilles avenges the death of Patroclus in killing Hector. [...] *The Aeneid* is, therefore, a monument to the Roman doctrine of creative imitation. That only a great poet could attempt a task of such difficulty with any hope of success is apparent in the reply that Virgil is reported to have made to those critics who accused him of stealing from Homer. He remarked that it is easier to steal Hercules’s club than steal one of Homer’s verses.” (Sowerby 1996 s. 54)

“The spirit in which Virgil regards the Trojan past closely resembles that of the tragic Greek playwright Euripides in his plays on the Trojan theme such as *Helen*, *Hecuba*, *Andromache* and *The Trojan Women*. Whereas Homer is even-handed in his treatment of the Greeks and the Trojans to the extent that later Greek writers criticised him for being unpatriotic in his sympathy for the Trojans, Virgil follows Euripides in presenting the Greeks as villains and the Trojans as victims.” (Sowerby 1996 s. 55)

Det er ifølge William Harris “surprising to find that in Vergil’s case, some Romans of the Augustan Age considered literary borrowing to be nothing but theft and plagiarism. Two extensive collections of Vergil’s “thefts” are mentioned, and Asconius Pedianus, even though he is defending Vergil, faults him for lack of historicity and for the lines taken from Homer. Donatus notes such borrowings as “this crime” (crimen), even as he rises in the author’s defense. [...] To call Vergil less of a poet for his borrowings is indeed petty, but it is a criticism which stems from his own time, and probably was produced by a Roman fear of being overcome by the weight of Greek literary precedents. [...] We know that Vergil used many Homeric lines, we generally assume that they are “reminiscences”, lines designed to catch a Homeric flavor in a Roman context. [...] Vergil’s Homerisms [...]

artistic transmutation in Vergil's use of Homeric materials" (<http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>; lesedato 15.04.14).

"The first original Roman poem was written by Gnaeus Naevius, a native of Campania, where there were established Greek settlements and recent Roman colonies. He was a Roman soldier in the first Punic War between Rome and Carthage of 264-241BC, a war between the two dominant powers in the Mediterranean which brought Rome for the first time into close contact with the rich Greek culture of Sicily. [...] his poem called the *Punic War*. Fragments survive from which it is clear that he mixed myth and history as Virgil was to do later. He used the myth of Aeneas to trace the origins of the Romans to Troy, described the Trojans' wanderings (as Virgil does in *Aeneid* III) and has the Trojan land at Carthage where they meet Dido (like Virgil in *Aeneid* I). He thereby laid the foundation of the national epic upon which Virgil was to build in the *Aeneid*." (Sowerby 1996 s. 10-11)

Hver av de tolv bøkene har nesten nøyaktig 9900 verselinjer (Suerbaum 1981 s. 48). Vergils skrivepraksis var å skrive teksten først som prosa og deretter omdikte den inn i vers. Rekkefølgen av bøkene som utgjør eposet, ble ikke skapt kronologisk. For eksempel ble 6. bok skrevet før 5. bok (Giebel 1986 s. 116). "According to his ancient biographer Donatus he began from a prose outline divided into twelve books which he then fills out as his inclination prompted him and not according to the order of his design." (Sowerby 1996 s. 5) "Virgil first wrote a prose draft of the whole work, then began to compose it passage by passage, not necessarily in the order of the twelve books" (Gransden 1990 s. 10).

Vergil leste relativt ofte fra verket mens han skrev på det, og prioriterte da passasjer som han ikke hadde fått klarhet i hvordan han skulle fullføre. Gjennom opplesningen skjerpet han sin egen dømmekraft og fikk samtidig et inntrykk av hvordan teksten ville virke på framtidige lesere (Giebel 1986 s. 116).

"After Actium when Augustus was resting at Atella with tooth trouble, Vergil read the *Georgics* to him for a period of four days, during which time Maecenas took turns reading. [...] At a later date, when he was involved with reading before the Emperor and the court, he was said to read with remarkable smoothness and charm, and when he was doing a four-day reading for Augustus who was suffering from tooth trouble, he was quick to interrupt his substitute reader, Maecenas when his voice was displeasing to him." (William Harris i <http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>; lesedato 15.04.14)

"Another feature of Virgil's poetry which may not always be easy to render in translation is his fondness, shared with other Latin poets, for alliteration." (Gransden 1990 s. 53)

Aeneas ble en romersk nasjonalhelt. De romerske borgerne var stolte over Vergil og hans diktning, fordi den kunne måle seg med de store greske forbildene. En gang Vergil ble observert i teatret, brøt publikum ut i spontan applaus for forfatteren (Giebel 1986 s. 56). “When on rare occasions he went to Rome, he would flee from his fans into the nearest house if he were recognized in public.” (William Harris i <http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>; lesedato 15.04.14) “Virgil prophesies that his poetry will be immortal ‘as long as the house of Aeneas dwells on the immovable rock of the Capitol and the Roman father shall have power’ (IX, 448-9).” (Sowerby 1996 s. 60)

Også andre av hans verk var populære. Cicero skal ha hørt Vergils 6. ekloge i verket *Bucolica* (også kalt *Eklogene*) sunget i teatret (Suerbaum 1981 s. 93; Giebel 1986 s. 56). Diktlinjer ble “tagget” på de romerske gladiatorenes brakker. *Aeneiden* ble brukt i skolene straks etter at den var utgitt, først av læreren Q. Caecilius Epirota (Suerbaum 1981 s. 56, Giebel 1986 s. 123). Vergils suverene beherskelse av latin gjorde han til skolepensum så lenge latinske skoler og latinskoler eksisterte i Vesten. Under keiser Claudius oversatte en gresk lærd verket fra latin til gresk. En av Romerrikets siste keisere, Alexander Severus, hadde et bilde av Vergil i sitt huskappell (Giebel 1986 s. 124). Profetiene om et barn i 4. ekloge i *Bucolica* gjorde at den kristne keiseren Konstantin og hans samtid kunne tolke ordene som en profeti om Jesus, og derfor ble Vergil lesning i klostreskoler (Giebel 1986 s. 124) og fikk senere en sentral rolle i Dante Alighieris kristne middelalderepos *Den guddommelige komedie*. Bilder fra handlingen i *Aeneiden* finnes på kristne sarkofager. En legende fortalte om at apostelen Paulus skulle ha besøkt Vergils grav og ropt: “Hadde jeg bare møtt deg mens du var i live, så hadde jeg omvendt deg, du største av alle diktere!” (Giebel 1986 s. 127).

“Book VI with its reflections on the destinies of the human soul and the spiritual structure of the universe, is a central mediating text between pagan and Christian ideas of the after-life; its insights prompted Dante to choose Virgil as his guide through hell and purgatory, and led to his medieval reputation as a magus.” (Gransden 1990 s. 75)

Vergil forandret den faktiske romerske forhistorien da han skrev eposet. Han gjorde etruskerne til allierte av de ankommende trojanerne, ikke fiender slik de faktisk var for romerne. Kun etruskerkongen Mezentius er fiende av Aeneas også hos Vergil (Suerbaum 1981 s. 63). Dessuten overlever Latinus hos Vergil og deler sin makt med Aeneas, mens han i virkeligheten mistet livet allerede i det første slaget mot erobrerne. “Latinus himself is a descendant of Faunus who was the god of agriculture and cattle (VII, 47).” (Sowerby 1996 s. 79)

Akkurat som Turnus kan få lesernes sympati når hans død nærmer seg, kan Mezentius det også: “Mezentius is one of the most controversial characters in the *Aeneid*. The vastly different portraits of Mezentius in the second half of the *Aeneid* have fueled scholarly debate about the interpretation of his character and especially

about its relation to the character of Aeneas. Since Servius, critics have recognized that the opposition between Mezentius the *contemptor divum* and *pious* Aeneas is more than a martial one and that the two characters represent a moral opposition, as well. This opposition is complicated, however, by their final duel: although *pious* Aeneas wins the physical battle, *impious* Mezentius wins the reader's sympathy with a noble death scene in which his dignified behavior contrasts sharply with Aeneas' rage." (fra Leah Kronenberg: "Virgil's Mezentius: The Humanity of Impietas", på nettsida <http://apaclassics.org/>; lesedato 09.02.09)

Trojanerne bidrar gjennom sin kamp til det kommende Romas ære. Om en av krigerne står det i 9. bok:

"Dying, he slew; and, stagg'ring on the plain,
With swimming eyes he sought his lover slain;
Then quiet on his bleeding bosom fell,
Content, in death, to be reveng'd so well.

O happy friends! for, if my verse can give
Immortal life, your fame shall ever live,
Fix'd as the Capitol's foundation lies,
And spread, where'er the Roman eagle flies!" (oversatt av John Dryden)

Aeneas' ord da han dreper Turnus ble senere brukt når en beseiret gladiator fikk dødsstøtet (Suerbaum 1981 s. 73). Det er mulig at Vergil har hentet det derfra. Overfor Turnus har han ingen medlidenhet (ordet "pietas" kan også bety "medlidenhet"; Suerbaum 1981 s. 75). Aeneas kan også være direkte grusom, slik Octavian hadde vært før han ble keiser. I bok 10. stiger Aeneas' raseri slik at han er villig til menneskeofring, noe som for romerske lesere sikkert ga assosiasjoner til "Arae Perusinae", der Octavian skal ha ofret mange fiender på et alter for Julius Cæsar. Borgerkrigsgeneralen Octavian og hans soldater holdt inntog i den erobrete byen Perugia (eller Perugia). Omtrent 300 innbyggere i byen ble slaktet ned som om de var offerdyr og Octavian lot sine soldater plyndre byen (Giebel 1986 s. 46).

"The story of Octavian's bloodthirsty revenge on the rebels led by L. Antonius at Perugia offers the most interesting demonstration of the political potency of sacrificial imagery during the civil wars. The so-called Arae Perusinae are among the most shocking crimes attributed to the young triumvir: "Lucius himself and some others were pardoned, but most of the senators and knights were killed. There is a story that they did not simply suffer death but that after having been tormented, three hundred knights and many senators...were sacrificed on an altar consecrated to Julius Caesar." Clearly, the sacrificial setting of these executions springs from anti-Octavian propaganda, and the emphasis on the rank of the victims, which also appears in Suetonius's version of the episode, reveals the audience toward which this fearsome picture was directed: senators and knights would here see themselves specifically selected as victims in an alien, and distinctly dynastic, sacrificial ritual

presided over by the triumvir.” (fra Andrew Feldherr: *Spectacle and Society in Livy's History*, på nettsida <http://www.escholarship.org/>; lesedato 10.02.09) Dette foregikk i år 40 eller 41 f.Kr. Senatoren og krigerne ble antakelig ikke ofret til noen, men de ble henrettet etter Octavians ordre. Denne historiske hendelsen får en slags rettferdiggjøring gjennom Aeneas' henrettelse av Turnus i Vergils epos, samtidig som Aeneas ikke har sitt største menneskelige øyeblikk idet han dreper sin slagne fiende (Suerbaum 1981 s. 89).

Mot slutten av sitt liv reiste Vergil til de østlige delene av Middelhavsregionen, til steder der noe av eposets handling finner sted, antakelig for å få den inspirasjonen han trengte for å avslutte *Aeneiden* (Giebel 1986 s. 116). Vergil arbeidet svært langsomt på tekstene sine. Han sammenlignet seg med en hunnbjørn som slikker sine nyfødte unger og derved gir de uformelige nyfødte sin riktige form (gjengitt fra Giebel 1986 s. 68). “ “He himself said, with some reason (non absurde), that he fashioned his poetry like a mother bear, giving birth and then licking her cubs into shape”, a remark for which Aulus Gellius may be the source, although his wording is slightly different. [...] Of the construction of the Aeneid we have interesting insights: “The Aeneid was written out first in prose, and laid out in twelve books; then he started to work on sections as the spirit moved him, not developing a fixed order”. The fact that Vergil worked on various parts as the spirit moved him, ignoring for the moment overall order, suits the spirit of a sensitive artist. But it is indeed surprising that the whole story was written out in prose, either fully or at least in outline, with the books outlined as we have them. Was the immortal Vergil a “versifier” of a prose story-line?” (William Harris i <http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>; lesedato 15.04.14)

Augustus skrev til Vergil og bad om å få tilsendt noe fra det tilblivende eposet. Augustus befant seg da på felttog utenfor Roma (Giebel 1986 s. 75). I 6. bok nevnes kort Marcellus, sønn av Augustus' søster Octavia. Marcellus døde av en epidemi da han var 20 år. I *Aeneiden* er det en kort dødsklage over han. Da Vergil leste den for Augustus og noen andre tilhørere, skal Marcellus' utrøstelige mor ha besvimt (Giebel 1986 s. 101).

I sin samtid ble Vergil oppfattet som en forfatter med grundig “research” som prinsipp. Vergil leste og undersøkte mye for å få stoff til det han beskriver i eposet, enten det er om offer-riter eller topografiske kjennetegn. På sin reise østover traff han Augustus i Athen, der keiseren befant seg for å inngå en fredsavtale. Augustus og Vergil reiste sammen hjemover til Roma, men Vergil ble alvorlig syk. Da Vergil skjønnte at han kom til å dø, skal han ha forlangt at bokrullene med *Aeneiden* skulle brennes. Dette ønsket oppfylte ikke Augustus (Giebel 1986 s. 119-120). Det ville vært å utslette et godt propagandavåpen.

I 2. sang streifer Aeneas og hans ledsagere gjennom byen Troja “som ulver” – “den eneste negativt fargede dyresammenligningen for Aeneas i hele eposet. Aeneas treffer på Helena: igjen rykker hånden hans mot sverdet. Han begrunner sågar sin

beslutning om å drepe Helena på en måte som fikk samtidens utgivere av det posthume Aeneas-manuskriptet til å fjerne tekstpartiet fra standardversjonen av *Aeneiden*, fordi Aeneas' begrunnelse er svært uheroisk" (Suerbaum 1981 s. 33 og 71). Det er Venus som griper inn og hindrer drapet på Helena. I Homers *Iliaden* blir Aeneas reddet "three times, by Venus at V, 311, by Apollo at V, 344 and by Poseidon at XX, 321" (Sowerby 1996 s. 49).

Romeren Maurus Servius Honoratus skrev et kommentarverk til *Aeneiden*. "*Ab Augusto Aeneidem propositam scripsit*, "etter forslag av Augustus skrev han *Aeneiden*", heter det i Servius' s kommentar, og Vergil fant ikke å kunne motsette seg keiserens ønske" (Amundsen 1982 s. 145). "Vergils dikt blev innført som skolebok alt av grammatikeren Q. Caecilius Epirota, en av Ciceros venn Atticus' s frigivne [...] Mange kunne ham praktisk talt utenad, ja kunne recitere vers i baklengs rekkefølge til og med, heter det hos kirkefaderen Augustin. Bortsett fra Bibelen er knapt noen litteraturverker blitt oftere citert enn Vergils – fra det gamle Pompeji, hvor skolegutter i sin skrivekløe rablet ned Vergilvers på husveggene" (Amundsen 1982 s. 133). *Aeneiden* "became a textbook in the schools of grammar and rhetoric, and the subject of the first exhaustive commentaries on any ancient work." (Gransden 1990 s. 36)

Kirkefaderen Augustin fortalte i sine *Bekjennelser* "how he wept for the death of Dido. Thus the poem could be read in many ways – as a superb piece of rhetoric, as a learned poem about primitive Italy and its legends, for its moral and political philosophy and for its powerful insights into human emotion. Finally, it enshrined for future generations living under less successful systems a vision of Roman imperialism at its noblest. Many of these aspects of the poem are brought together in Dante's *Divine Comedy*." (Gransden 1990 s. 105)

Den romerske dikteren Flavius Cresconius Corippus skrev på 500-tallet e.Kr. eposet *Johanniden*, som langt på vei er en etterligning av *Aeneiden* (Sandra Provini i http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 09.01.17). *Johanniden* består av fem tusen vers fordelt på åtte sanger, og Corippus etterligner Vergil både når det gjelder språket/stilen, komposisjonen og ideologien. Lovprisingen gjelder den østromerske keiseren Justinus 2., en hersker som innvarslet en romersk storhetstid. Eposet er kristent, og krig for kristendommen er et av temaene.

I allegoriske tolkninger av eposet har Dido blitt oppfattet som en forførende kraft som leder mennesket bort fra dydens vei (Belle 2007). I middelalderen kommenterte Bernard Silvestre at "Dido, id est libido", og en slik tolkning ble fulgt opp av humanister som f.eks. Francesco Petrarca (Belle 2007).

En fortelling basert på *Aeneiden*, en verseroman på middelhøytysk, ble skrevet av nederlenderen Hendrik van Veldeke i siste halvdel av 1100-tallet. I middelalderen fantes det lærde som tolket *Aeneiden* som en allegori. Blant disse var Fulgentius og

Bernardus Silvestris (Suerbaum 1981 s. 143). Den senantikke forfatteren Fabius Fulgentius' *Continentia Vergiliana* "från början av 500-talet är den äldsta klassikeralligores, som utförts av en kristen diktare. Här tolkas *Eneiden* som en allegori över människans liv, ända ned till sådana detaljer som utifrån sett verkar vanskliga att pressa in i ett sådant schema (Jonsson 1983 s. 33).

"På kirkevegger blev han malt ved siden av kong David, og det er han som følger Dante gjennom Inferno og skjærsilden frem til Paradisets port." (Amundsen 1982 s. 138) "De kristne tok ordene [i Vergils 4. ekloge] som en spådom om Jesusbarnet, noe som var med på å sikre full anerkjennelse av Vergil i den kristne middelalderen – etter at det allerede var blitt brukt som et argument for å anerkjenne kristendommen i Romerriket." (Andersen 1986 s. 42)

"Underlying the narrative is a strong sense of the futility of human action and the insubstantiality of earthly life. It is not surprising that the popularity of the *Aeneid* continued long after the fall of Rome into the Middle Ages. Medieval readers identified strongly with Virgil's contempt of the world and saw in the journey and travail of Aeneas an allegorical representation of man's earthly pilgrimage through this vale of tears." (Sowerby 1996 s. 69)

En praktutgave av *Aeneiden* med 136 tresnitt ble utgitt i Strassburg i 1502 av Johann Grüninger. Denne utgaven inneholder også en fortsettelsefortelling om Aeneas skrevet i 1428 av italieneren Maffeo Vegio (Mapheus Vegius). Vegios "13. bok" er på 600 verselinjer og forteller blant annet om Aeneas' giftermål med Lavinia. På 1500-tallet ble det trykt 385 utgaver av Vergils verk, og det ble antakelig solgt ca. 300.000 eksemplarer. Vergil var altså en bestselger i det århundret (Quinsat 1990 s. 387).

"[T]he Latin scholar Maphaeus Vegius (1407-58), seeing something incomplete in the *Aeneid*, added a thirteenth book which was regularly reprinted in Renaissance editions of Virgil. In it Aeneas is rewarded for his pains, celebrates his marriage to Lavinia, and founds his city where he lives happily until he is received into the bosom of the gods. So Vegius imagined Virgil would have concluded his poem had he lived to complete it." (Sowerby 1996 s. 70)

Den engelske renessansedikteren Ben Jonson skrev i *Haddington Masque*: "Aeneas, the sonne of Venus, Virgil makes through-out, the most exquisit patterne of Pietie, Iustice, Prudence, and all other Princely vertues" (sitert fra <https://ml.revues.org/723>; lesedato 02.06.16). Den britiske dramatikeren Christopher Marlowe skrev tragedien *Dido, Queen of Carthage* (1594). I Shakespeares *Hamlet* (1600) er det en scene (2.2) der Hamlet hilser en skuespillertropp velkommen med en monolog fra et skuespill der Aeneas forteller Dido om Priamus' død. Monologen blir begynt av Hamlet og fortsettes av en av de tilreisende skuespillerne.

Italieneren Francesco Petrarca's private kopi av Vergils tekster ble på 1300-tallet dekorert av Simone Martini og viser blant annet Vergil omgitt av noen av sine oppdiktete personer (Wieland Schmidt i etterord til Gutenberg 1977 s. 297). Napoleon hadde et personlig eksemplar av alle Vergils tekster, inklusiv *Aeneiden*. Dette eksemplaret ble tatt av Wellington og er bevart (Coron 1998 s. 259).

“The Italian renaissance epic poet Tasso wrote a discourse on the heroic poem in which he classified the various episodes of the *Aeneid* into two categories: those which helped the hero on his mission (*mezzi* or instruments) and those which hindered him (*impedimenti*). Dido in the first half of the poem and Turnus in the second constitute Aeneas' greatest impediments” (Gransden 1990 s. 46-47).

Boka *The Works of Publius Virgilius Maro, Translated, adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations, by John Ogilby* ble utgitt i Storbritannia i 1654, i folioformat med margkommentarer og mange illustrasjoner. Den ble gjenopptrykt en rekke ganger fram til 1690-tallet da dikteren John Drydens Vergil-oversettelse ble mer populær (Belle 2007).

Den tysk-svenske komponisten Joseph Martin Kraus komponerte på slutten av 1700-tallet operaen *Aeneas i Karthago*, “basert på Vergil. Kongen, Gustav III, laget sukkert og bestilte verket til åpningen av sin nye nasjonalopera, men etter mange viderverdigheter ble det sent ferdig og så forsinket igjen, og ble så ikke fremført før i 1799, etter at både kongen og komponisten var døde. Da fikk svenskene se en enorm forestilling; den varte i fire timer og krevde vindmaskiner, jordskjelv og to store armeer av kartagenere og numidiere. Det var et omfang som først ble tangert av Berlioz' *Trojanerne* lenge etterpå – og da altså med den samme handlingen. Partituret er et oppkomme av massescener, støy og dundrende orientalisme.” (Erling Sandmo i *Morgenbladet* 9. – 15. juli 2010 s. 29)

Amerikaneren Thomas Burnett Swanns fantasyroman *Queens Walk in the Dusk* (1977) er basert på møtet mellom Dido og Aeneas i 4. bok hos Vergil (Bessières 2011 s. 307). I Swanns fortelling er det bl.a. en elefant som er sjalu på Aeneas, og denne elefanten er grunnen til at Aeneas må forlate Dido og at Dido må dø. Dido foretrekker Aeneas framfor en afrikansk konge kalt Iarbas, som nevnes av Vergil. Når denne kongen avvises, blir han i Swanns tekst til en svært sjalu elefant (Bessières 2011 s. 311). “*Fantasy* er her antikkens magiske verden, samtidig både svært ung og svært gammel” (Bessières 2011 s. 309).

Eberhard Semraus bok *Dido i den tyske diktningen* (1930; på tysk) er en stoff- og motivhistorie. Den svenske forskeren Bengt Landgren har publisert studien *Aeneis' förvandlingar* (1977).

I sitt forord til skuespillet *Cromwell* (1827) skrev den franske dikteren Victor Hugo at Vergil bare er månen for solen Homer (gjengitt fra Saint-Pierre og Trousson 2009 s. 23).

“Ennå brukes *Æneiden* som spådomsbok: Man kan peke i blinde på en tilfeldig linje i Vergils bok og finne svar på det man måtte lure på.” (Johannes Gjerdåker i *Morgenbladet* 11. – 17. juni 2010 s. 38)

Beowulf

Dette engelske (angelsaksiske) helteediktet på 3182 verselinjer, som er bevart i et håndskrift fra ca. år 1000, har handling fra Skandinavia. Eposet har antakelig blitt skapt på 700-tallet av en prest eller annen geistlig. Teksten er basert på sagn som sannsynligvis har blitt fortalt av de angelsaksiske erobrerne i England. Språket i diktet er angelsaksisk. De tre nordgermanske stammene angler, sakser og jyder erobret England fra midten av 400-tallet og utover.

Beowulf “deals with events of the early 6th century and is believed to have been composed between 700 and 750. Although originally untitled, it was later named after the Scandinavian hero Beowulf, whose exploits and character provide its connecting theme. There is no evidence of a historical Beowulf, but some characters, sites, and events in the poem can be historically verified. The poem did not appear in print until 1815. It is preserved in a single manuscript that dates to circa 1000 and is known as the Beowulf manuscript (Cotton MS Vitellius A XV).” (<https://www.britannica.com/topic/Beowulf>; lesedato 21.01.19)

“De fleste mener Beowulf betyr *Honning-jeger*, dvs. *Bjørn*. Men noen tolker navnet annerledes. I *Nordens Demring* hevder for eksempel Niels Chr. Brøgger at Bjovulf (Beowulf) betyr: *Ulven som vokter sin herres gård*, dvs. *tun-ulven*.” (Bringsværd og Samuelsen 1999 s. 77)

Originaltekstens beskrivelse av naturen i Danmark “rimer dårlig med virkeligheten. Når Beowulf først får landkjenning, heter det (i linje 222): “bratte bergstup, glitrende klipper, mektige odder”.” (Bringsværd og Samuelsen 1999 s. 79)

På begynnelsen av 700-tallet var “minnene om hedensk tro, hedensk kultus og hedenske skikker [...] levende i England – ja, de hedenske moralverdier og idealer hadde ikke tapt sin makt over sinnene – samtidig som en ny, rik kultur tuftet på kristen grunn hadde sin første blomstring. Til disposisjon for diktere og sangere stod ikke bare konkrete minner om angelsaksernes liv langt tilbake i tiden på Kontinentet, men også et stort fellesgermansk sagnstoff, som også er velkjent fra vår norrøne diktning. Attila og Sigurd Fåvnesbane samt nordiske helteskikkelser som Rolf Krake og Angantyr var velkjente og populære også i England. At dette stoffet lot seg bruke til høyverdig diktning, bare det ble behandlet i kristen ånd, ser vi av *Beowulf*-kvadet, som sannsynligvis ble til på 700-tallet. I dette elegisk-heroiske diktet – den angelsaksiske gullalderens betydeligste både i omfang og kvalitet – smeltes nemlig gammelt og nytt sammen på en måte som savner

sidestykke i all annen middelalderlitteratur.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 15)

“*Beowulf* belongs metrically, stylistically, and thematically to a heroic tradition grounded in Germanic religion and mythology. It is also part of the broader tradition of heroic poetry. Many incidents, such as Beowulf’s tearing off the monster’s arm and his descent into the mere, are familiar motifs from folklore. The ethical values are manifestly the Germanic code of loyalty to chief and tribe and vengeance to enemies. Yet the poem is so infused with a Christian spirit that it lacks the grim fatality of many of the Eddaic lays or the sagas of Icelandic literature. Beowulf himself seems more altruistic than other Germanic heroes or the ancient Greek heroes of the *Iliad*. It is significant that his three battles are not against men, which would entail the retaliation of the blood feud, but against evil monsters, enemies of the whole community and of civilization itself. [...] Many critics have seen the poem as a Christian allegory, with Beowulf the champion of goodness and light against the forces of evil and darkness. His sacrificial death is not seen as tragic but as the fitting end of a good (some would say “too good”) hero’s life.” (<https://www.britannica.com/topic/Beowulf>; lesedato 21.01.19)

På begynnelsen av eposets fortelling plages den danske kongen Hrothgar med at monsteret Grendel herjer i hans kongshall Heorot. Grendel trenger seg inn i hallen og dreper mange av kongens menn. Den unge mannen Beowulf fra Gautland (et område i nåtidens Sverige) påtar seg å drepe Grendel og hans mor, og lykkes. Senere blir Beowulf konge over gautene, men dør av forgiftning da han må forsvare sitt folk mot en drage. Han får en ærefull begravelse.

Den første delen handler om den unge Beowulf, mens han i den siste delen har blitt gammel, med et halvt århundre imellom. Handlingen kan også oppfattes som tredelt, med tre dominerende episoder: “kampen med Grendel, med Grendels mor og til sist med draken. Hva kampen med Grendel angår, har vi en klar parallell i den sakalte “Sandhaugr-episoden” i *Grettis saga*” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 20) “På gården Sandhaug blir folk borte om natten, og det er blodspor ved ytterdøren. Grette får høre om dette, og ettersom han har slikt “godd lag med å gjøre det av med skrømt og gjengangere”, legger han i vei til Bårdardal og kommer julaften frem til Sandhaug. Om natten slåss han med en fæl trollkjerring. Han hugger henne i skulderen med et kort, enegget sverd så den høyre armen går av. Monsteret rømmer og blir borte i en foss. Under fossen er det en hule. Der inne sitter det en fryktinngytende kjempe ved siden av et bål. Også denne jotnen må Grette slåss mot. Han finner ben etter to menn der i hulen ...” (handlingen fra sagaen er her gjengitt fra Bringsværd og Samuelsen 1999 s. 75).

“*Beowulf* begynner med en skildring av gravferden til Scyld, den mytiske grunnleggeren av det danske kongehuset. Etterkommeren hans, den danske kongen Hrothgar, bygger den store kongshallen Heorot. Men et ondt troll som heter Grendel og holder til ute i myrene, blir rasende da det hører glede og moro i

Heorot, angriper hallen om natten og dreper trede dansker. I tolv år fortsetter han å drepe og herje i hallen uten at Hrothgar og danskene kan hindre det. Beowulf, en nevø av gautekongen Hygelac, beslutter seg til å komme Hrothgar til hjelp. Han seiler til Danmark med fjorten mann, og blir vel mottatt av danekongen, som holder et flott gjestebud for gautene. Om kvelden blir Beowulf igjen i hallen for å vente på Grendel. Plutselig sprenger trollet døren, styrter inn, dreper en av gautene og fortærer ham. Han griper fatt i Beowulf, og det blir et fryktelig basketak som ender med at helten river armen av utysket. Dødelig såret flykter så Grendel hjem til skjulestedet sitt i myren.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 18)

Beowulf har kjempet med bare nevene og seiret. Den døende Grendel sleper seg tilbake til tjernet (eller myren) der han og hans mor bor i en hule på bunnen. Alle regner med at Grendel er uskadeliggjort, og Hrothgar gir ordre om en stor fest i Heorot til ære for Beowulf. Men når mennene sover etter festen, kommer Grendels mor for å ta hevn. Hun dreper en av mennene i hallen. Beowulf og en gruppe menn følger sporet etter henne til tjernet. Området rundt vannet og selve tjernet er svært skremmende skildret, på denne måten i Terence McCarthys oversettelse (vers 1357B-1367):

“They guard a strange land,
wolf-slopes, windy headlands,
the terrible fen-path, where a mountain stream
slides down below the mists of the crags –
a flood under the earth. Not many miles
from here that lake stands.
Groves covered with frost hang over it;
a firmly rooted wood overshadows the water.
Every night a fearful wonder can be seen –
fire on the flood. Of the children of men
no man alive is wise enough to know that land.”

Tjernet som Grendel og hans mor bor i “defies natural geography by incorporating standing water, the open sea, the bare rocks of the Danish headlands and overhanging trees in a configuration which is difficult to realize into one scene even within the mind. [...] Grendel’s mere [dvs. tjernet, er] a place outside of the divine plan, outside of cultural signification, and therefore outside of understanding; a place society cannot engage with or comprehend. [...] Grendel and his Mother, then, are anomalies of creation; they are outside of God’s plan for the world, and live accordingly in the chaos of the mere. The waters of the churning mere reflect the violent thoughts of this estranged female. This is a real landscape of the mind. Like the sea, the imagery works on two levels. Beowulf’s dive into the mere is a dive into the literal unknown, the alien depths outside of his understanding. But this is more than a literal pool of water, it is an invocation of the unconscious mind. The fact that the water is imbued already with these descriptive churning motions and blood suggests the brooding and violent thoughts of

Grendel's Mother. This representation of this kind of mental state through the water creates a recognisable aspect of the human psyche as disordered thoughts beneath the surface. This unsignified and primal place exists not only as an external challenge for Beowulf, but as an internal one for the listeners and readers, for whom the fear of the unsignified self is invoked by the dream-like landscape.” (Charlotte Ball i <https://hortulus-journal.com/journal/volume-5-number-1-2009/ball/>; lesedato 05.12.18)

Beowulf svømmer ned til bunnen av tjernet der han ser Grendels lik, men møter en hevn- og kamplysten mor. Etter en hard kamp klarer han å drepe henne og kapper hodet av den døde Grendel. Denne seieren feires med en stor fest i kongshallen, der kong Hrothgar hyller Beowulf og gir moralske råd. Det er en avskjedstale til helten før hans hjemreise om egenskaper ved en ekte helt. Beowulf og hans følge reiser deretter tilbake til gautekongen Hygelac med rike gaver. Beowulf lever etter dette i fred i mange år. Men Hygelac blir drept i en krig mot franker og svear, og da Hygelacs sønn også dør, blir kongens nevø Beowulf utnevnt til konge over gautene. Han blir en god konge som leder dem i femti år, helt til en drage begynner å herje i hans rike. Den ildsprutende dragen er sint fordi den har blitt frarøvet et beger fra gullskatten den har vaktet. Beowulf må forsvare sitt folk, selv om hans kropp har blitt gammel og svekket. Han drar av sted med en liten flokk menn, blant dem slektningen Wiglaf. Et jernskjold skal beskytte Beowulf mot dragens ild. I den voldsomme og langvarige kampen (i kontrast til de kortvarige, effektive kampene i hans ungdom) brekker kongens sverd, men Wiglaf hjelper til, og sammen får de drept dragen. Men Beowulf har blitt så skadet at han dør i Wiglafs armer.

Beowulf må ha dødd midt på 500-tallet hvis han var en historisk person, for det var i årene etter dette at svearne erobret Vest-Gautland. Fra begynnelsen av 700-tallet hadde svearne store seire bak seg, og Sveariket (Sverige) etableres. *Beowulf* “vitner om angelsaksernes interesse for sine skandinaviske stammefrender. [...] [men eposet] gir oss ikke noe historisk nøyaktig og autentisk bilde av forholdene i Gautland og Danmark” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 17)

Biskop Gregor fra Tours forteller “i sin *Historia Francorum* (ca. 575) at danekongen *Chlochilaichus* gjorde strandhogg i frisernes land nær munningen av Rhinen – kanskje ca. 520 – men ble drept i kamp. I et skrift fra 700-tallet som trolig ble til i England, kalles denne kong *Huiglacus* “rex Getarum”. Her, mener Björn Collinder, står vi overfor den første gauten vi kjenner navnet på. Han må ha kalt seg *Hugilaik(r)*, men i *Beowulf*-kvadet er navnet blitt til *Hygelac*, konge over “Geatas” og heltens fyrste, slektning og gode venn. Også diktet kan berette at Hygelac døde på en hærferd til frisernes land, der Beowulf var med, men kom seg unna og svømte hjem over havet. [...] Collinder, som sier at han [Hygelac] er fullstendig ukjent utenfor diktet og at alle hans bragder hører hjemme i sagnets verden. Om kvadet er et fiktivt epos, og ikke noen krønike, så gir det likevel et anskuelig og troverdig bilde av et forfinet hoffmiljø, preget av høviskhet og gode

seder, av våpen og utstyr, hus og skip, slik de må ha vært i England på det tidspunkt da det ble til.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 17-18)

“In the unprecedented epic *Beowulf*, the tale’s namesake exemplifies every characteristic befitting an Anglo-Saxon hero. He is honest, loyal, and courageous. He portrays these characteristics in the battle against Grendel, the affray with Grendel’s mother, and the fight against the dragon that inevitably ended his life. Beowulf was a man of admirable exploits. He had the strength of thirty men in his arms, and would use this strength to aid anyone in need. [...] The last battle that Beowulf partook in was perhaps the most heroic of all. Although the battle ended his life, it proved that of all the men in the story, Beowulf was the only true Anglo-Saxon hero. [...] Beowulf’s strength of heart and mind gave him the will to fight the dragon [...] In this part of the tale, Beowulf was older and his physical strength had dwindled. But despite this, his tremendous heroism remained.” (<https://www.bartleby.com/essay/Heroism-in-Beowulf-FKZWSYZVC>; lesedato 25.03.19)

Wiglaf “sender en budbærer til gautene for å melde at kongen er død. I talen sin forutsier budbæreren at franker og svear vil hevne seg på gautene nå da heltekongen ikke lenger kan verne sitt folk. Gautene går til kamplassen, henter drakeskatten ut av hulen og tar den med seg. Drakens lik styrter de i havet. Siden bygger de et stort likbål og overlater Beowulfs legeme til flammene. Over asken bygger de en stor haug, der drakeskatten også får plass. Diktet ender med at tolv krigere rider rundt haugen, klager over kongens bortgang og lovpriser ham for alle hans store egenskaper. [...] Endelig har vi striden med draken, som slutter med at Beowulf selv mister livet. Den fører ikke til at gautene blir reddet, slik han har håpet. De blir tvertom stående vergeløse igjen, omringet av fiender som snart vil gå til angrep. Det har åpenbart vært om å gjøre for dikteren å vise at Beowulfs heroiske innsats og djerpe våpenbragder var forgjeves, hans liv i bunn og grunn et nederlag. Det er andre hendinger i kvadet som bekrefter et slikt inntrykk, f.eks. at Beowulf gjør slutt på Grendels herjing i Heorot, men at hallen siden går opp i flammer under kampene mellom daner og heathobarder. Om og om igjen gir kvadet oss sterke inntrykk av at livet er flyktig og tingene forgjengelige.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 20 og 22)

“The Dragon’s death cleanses society of the pagan monsters. However, Beowulf leaves behind a people beset on all sides by corporeal enemies that cannot be defeated through the wit and providence of a single man like Wiglaf or even all the thanes. Its corporeal enemies are less exciting tribulations than perhaps a dragon or sea monster but are still just as threatening. Beowulf, Hrothgar, Beowulf and Wiglaf may have driven the supernatural underground but their people’s own traditions and feuds remain entrenched in the culture of the people, not matter how much centralisation and reform they muster, and will continue to harass their progress for years to come.” (Bartz 2010)

Riktignok er Beowulf en stor helt, men han er “not perfect. Like any Christian hero, he has a fatal flaw he must conquer. Beowulf’s reaction to the Dragon reminds the reader of Hrothgar’s warning of too much pride. The “prince of rings was too proud / to line up with a large army / against the sky-plague” (*Beowulf* 2345-2347). Instead, the aged Beowulf announces that he “shall pursue this fight / for the glory of winning” (*Beowulf* 2513). The verb used is “ ‘oferhogode’ recalling the twin use of the related noun... [oferhygda]... in Hrothgar’s ‘sermon’... in which [he] warns Beowulf of the dangers of pride” (Orchard 260). When Beowulf faces the Dragon, he comes face to face with his own inadequacies and age. The Dragon is not just a symbol of greed but also of Beowulf’s desire for glory. He cannot conquer the Dragon alone. Valiantly failing to hurt the Dragon, Wiglaf, a young thane, must aid him. The recompense for Beowulf’s impure motivations is his life. His last battle completes a trinity of Christian symbols: crucifixion through Grendel’s dismemberment, a baptism in the subterranean world of Grendel’s Mother, and a purifying fire fight with the Dragon.” (Bartz 2010)

“Beowulf wishes he held onto Grendel to show him “panting for life, powerless and clasped / in my bare hands, his body in thrall” (*Beowulf* 964-965). He wanted to reveal Grendel as a physical being, not a mysterious monster of undefeatable magic and terror. The successive defeat of the sea monsters, Grendel, Grendel’s Mother, and the Dragon at Beowulf’s hand signals the end of the supernatural and pagan’s right to enter and terrorise the central parts of society. [...] Beowulf and Grendel are a clash of societal reactions to progress; both experience clan exclusion through their ancestors and difficulties finding their place in society. Out of resentment, Grendel, a rebellious and forlorn monster, decentralises Heorot through a war of attrition. His eventual dismemberment reflects the antediluvian threat that feuding and fratricide inflicts on progressive society. Inversely, Beowulf performs great deeds, that is, he uses his incredible strength and puts himself at risk for others, to prove his worth among men. Because of his life of continual sacrifice, he finds renown. [...] the progress and centralising power that Beowulf and Hrothgar represent can conquer the supernatural and chaotic in their own underworlds. At the end of his life and reign, Beowulf signals the end of one-man duels against supernatural creatures by destroying the Dragon, a hidden relic of the old religion.” (Bartz 2010)

“Grendel returns their corpses [de drepte mennene fra kongshallen] to confirm not only his corporeal existence but also his supernatural power to breach Heorot’s boundaries and violate Danish laws without consequences. The people of Heorot have visual proof that a creature from beyond the Pale can breach their walls and protection, steal one of their warriors, torture him to death, and return the evidence. Grendel’s twelve-year campaign succeeds in reducing Heorot from a bustling centre of society to his own wilderness, “the greatest house in the world stood empty, a deserted wallstead” (*Beowulf* 145). [...] Perhaps the true villain of Beowulf is Hrothgar, drawing young thanes to Heorot, getting them intoxicated on

his famous mead, and leaving them to be devoured by Grendel. It would fit with Hrothgar's policy of appeasement over direct confrontation." (Bartz 2010)

"Through the final Dragon story, the poet reveals the consequences of conquering the supernatural. Beowulf destroyed all of his supernatural enemies, having only the corporeal masses of human warriors on the borders to deal with. "This bad blood between us and the Swedes, / this vicious feud, I am convinced / is bound to revive" because of their cowardice (*Beowulf* 2999-3002). Beowulf, the superhuman leader, is dead and unable to save his people from the real feuds he too was bound to uphold. Compared to the constant "small" deaths done by human characters, the defeat of the supernatural creatures suddenly seems easy. With no mysterious creatures left to assault civilisation, all that remains are the Geats, Swedes, and Danes own abilities to annihilate each other. In conclusion, Beowulf, the epitome of social progress and federal might defeats the supernatural and decentralising forces of Grendel, Grendel's Mother, and the Dragon, resolving the central conflict between the supernatural and corporeal. Unfortunately, with the supernatural suppressed, the only enemies left are corporeal, the vast number of Swedes at their borders. Shield Sheafson and the various monsters of old are archetypal violent heroes and chaotic supernatural beasts. His descendents, Beow and Hrothgar, move away from a culture of fear to a centralised government built on fraternity and fidelity. Grendel's twelve-year war is a reaction against their progress. Grendel and Beowulf share the experience of facing exclusion from society by their ancestor's sins. Beowulf finds acceptance through his great deeds while Grendel violently rebels against his exile. He never attains acceptance in this world from other supernatural creatures and the human populace. Grendel's Mother represents the old familial obligations that bind the Geats and Dane. She battles Beowulf as a supernatural power in her own supernatural realm and is defeated by her own world's magic. The corporeal can defeat the supernatural by turning its own devices against itself. The remnant, the revived Dragon, an enslaved subterranean guardian, is destroyed through Beowulf's sacrifice." (Bartz 2010)

"Anglo-Saxon society was patriarchal and women often portrayed as evil. The portrayal of Grendel's Mother as a vengeful exile aligns with the negative portrayals of women in medieval Christian literature (Overing 228). Since Grendel is an "unnatural birth", Grendel's Mother receiving her identity through her son hints at an incestuous relationship (*Beowulf* 1353). Her evil ancestry buries her further from civilisation. She inhabits an alien netherworld, "forced down into fearful waters" (*Beowulf* 1260). [...] in appearance, she is more alien than her son is and less human (*Introduction to Beowulf* 59)." (Bartz 2010)

"Beowulf, by facing Grendel at an equal level, naked and using only his bare hands, he removes the trappings of civilisation from the equation. He also denotes his kinship with Grendel as a fellow of the corporeal world, but also demonstrates a superiority of intelligence and strength with a "handgrip harder than anything" (*Beowulf* 750). When he tries to defeat Grendel's Mother with Hrunting [et navngitt

sverd] or the Dragon with Naegling [et annet sverd], they fail and he must use his wits and God's providence to complete the task. [...] When the Dragon attacks, he sacrifices his life in a fight to save the Geats from the culture of terror that the Danes lived under Grendel." (Bartz 2010)

"Epic heroes possess qualities that mere mortals lack. Bravery beyond compare, superhuman intelligence, strength or skills and a driving desire to find success. The epic hero often battles for good, or accomplishes a set of tasks to complete an important goal. Often this hero comes by his qualities as a birthright, sometimes having links to gods or other epic heroes. Beowulf exhibits these qualities in the Old English epic poem named after him. His heroic qualities were courage, loyalty, wisdom, boasting, and physical strength. [...] Anglo-Saxon epic heroes are willing to put their own lives in danger for the greater good. They provide the common people with a sense of security and they display honor in every act. Beowulf is willing to put himself in danger, and he accepts the challenge of fighting the monster, Grendel, for the honor of helping the Geats and to honor his father who pledged his allegiance to Hrothgar after a feud had been settled. Lines 73-4 in Section III explain his motivation: "Living his life-days, his Lord may face, And find defence in his Father's embrace!" This act displays Beowulf's strong sense of duty, another heroic characteristic. [...] Following his death, the beloved Beowulf is buried on a cliff, which overlooks the sea. Along with Beowulf, the dragon's treasure – once thought to be used to benefit his people – is buried in the barrow, in accordance with Wiglaf's instructions. [...] But even in death, Beowulf protects his people – sparing them from a curse tied to the treasures." (Connie Jankowski i <https://penandthepad.com/beowulf-epic-hero-20967.html>; lesedato 24.04.19)

"Eposets helt er krigeren – en mannstype som samler i seg de trekk som var felles for et aristokratisk krigersamfunn og lar dem komme til uttrykk i potensert grad. Helten er idealmennesket – sterkere, modigere, dyktigere enn noen vanlig kriger kunne håpe på å bli – slik at han kan plasseres sammen med guder uten at det virker påfallende. I *Beowulf* kan det ikke være tvil om at dikteren har tenkt seg hovedskikkelsen som en representant for det gammelgermanske, hedenske helteideal. Gjennom hele kvadet er det om å gjøre for ham å få frem hvilke karakteregenskaper det var som gjorde en mann til en helt, og disse egenskapene har Beowulf i rikelig monn: klokskap, mot, viljestyrke, gavmildhet, lojalitet overfor sin fyrste og omsorg for sine menn. Han vil heller dø enn å tape sitt ry og sin heder. Best ser vi kanskje hans heroiske ånd i hans stedige vilje til å kjempe med draken, skjønt han er gammel og svekket, for å verge sitt folk og skaffe det en gullskatt han tror det vil få glede av. Når man betrakter helten fra en slik synsvinkel, kan man hevde at hans moralske dimensjoner øker fra kampen med Grendel frem til drakestriden, og at han til slutt ofrer seg for sitt folk på en måte som gir ham et preg av også å være en *kristen* idealskikkelse. Det er betegnende at vi praktisk talt ikke hører noe om hans innsats i krig – det ville ikke tjene dikterens moraliserende hensikt – og at hans mange dyder tegnes slik at vi skjønner at her dreier det seg om egenskaper som også den kristne helt må være i besittelse av. For så vidt kan jeg

forstå en forsker som Levin L. Schücking, som mener at Beowulf personifiserer det kristne herskerideal, Augustins *rex justus* (den rettferdige konge). Dette må ikke misforstås dit hen at han *fremstilles* som en troende, praktiserende kristen – det gjør han nemlig ikke. Ut fra en slik betraktning er han en “rettferdig” hedning som står på Guds side i kampen mot onde makter, i klar kontrast til de overnaturlige vesenene han kjemper med.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 21-22)

“Dikteren er alltid rede til å analysere tanker og følelser hos sine forskjellige skikkelser, helt ned til sjøhyrene, og spesielt dveler han ved de mange følelsesladete uttrykk for sorg over tingenes forgjengelighet og dødens visshet som ruver så sterkt i diktet.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 28)

“Som i Vergils *Aeneide* får en jo i *Beowulf* en følelse av at den tradisjonelle heltekodeks med dens hedenske moralverdier bar nederlaget i seg. Tidene hadde forandret seg, og det var ikke lenger individualistisk utfoldelse av våpenmakt for å vinne maksimal personlig prestisje, som best kunne tjene samfunnets interesser. I kvadet retter altså dikteren søkelyset mot de gamle helteidealene og spør om de fremdeles kan gi mennesker sann rettledning på livsveien.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 23-24)

I *Beowulf* brukes det et hedensk skjebnebegrep (“wyrd”), “men også det er underordnet Guds vilje. Diktets Gud er med andre ord en makt som også skjerner og hjelper skandinaviske hedninger ved Sin nåde i kampen med ondskapens representanter. Nettopp i dette ser man dets kristne dualisme aller best. Men, selv om Beowulf, Hrothgar, Hygelac og Wiglaf er gode hedninger, er de like fullt ikke-kristne og må ut fra diktets tankemønster også vurderes som sådanne. Dikteren beundrer nok sine hedenske helter for deres store egenskaper og sympatiserer med dem i større eller mindre grad, men legger samtidig vekt på å vise at den hedenske moralkodeks som bestemmer deres handlingsvalg og opptreden, er blitt meningsløs og bærer nederlaget i seg. Bare slik kan vi forstå dette at så megen djerv kampinnsats blir forgjeves, at så mange helter ofrer livet uten å oppnå noe ved det, bare slik kan vi forklare undergangstemningen i kvadet. Noe av det det forteller oss er jo at hedenske helteskikkelser av Beowulfs støpning lett kan la seg lede på avveier av falske verdier, av overmott, ærgjerrighet og materielt begjær, i stedet for å følge Hrothgars råd og velge “*ece rædas*”, evig vinning. De er individualister, som liter på egen kraft og eget mot. Vi ser med andre ord at mennesket ikke kan stole på egen styrke eller på denne verdens forgjengelige ting, men bare på Gud. Sett i et slikt perspektiv blir *Beowulf* et dikt om menneskets storhet og stolthet, men også om undergangen som uvegerlig kommer når det vil overskride de grenser som ligger i dets egen natur. Det forteller om menneskets kall til å kjempe mot det onde både i og utenfor seg selv, samt om livets gleder som noe flyktig, som en gang vil avløses av lidelse og død. Det er et verk om store menn fra en forgangen tid, helter som etter kirkens lære ikke kunne gjøre seg håp om frelse, men som likevel levde slik at de nok kunne fortjene den.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 33-34)

“The English critic J.R.R. Tolkien suggests that its total effect is more like a long, lyrical elegy than an epic. Even the earlier, happier section in Denmark is filled with ominous allusions that were well understood by contemporary audiences. Thus, after Grendel’s death, King Hrothgar speaks sanguinely of the future, which the audience knows will end with the destruction of his line and the burning of Heorot. In the second part the movement is slow and funereal: scenes from Beowulf’s youth are replayed in a minor key as a counterpoint to his last battle, and the mood becomes increasingly sombre as the wyrd (fate) that comes to all men closes in on him.” (<https://www.britannica.com/topic/Beowulf>; lesedato 21.01.19)

“Beowulf fulfills the Anglo-Saxon idea of heroism in the epic poem through strength, humility and essential goodness; however, as the story progresses, the monster-slayer begins to resemble an Aristotelian tragic protagonist, one whose hubris, or god-defying pride, leads him to nemesis – an ultimate destructive force – and catharsis, the emotional release a champion achieves at his tragic end. [...] Considering the half-savage nature of the Anglo-Saxon culture that produced “Beowulf,” it’s intriguing how closely Beowulf begins to resemble a tragic Greek. His heroism begins with humility but also with robust promises: “I mean to be a match for Grendel ... I hereby renounce sword and the shelter of the broad shield.” His bare-handed fight is successful, but his heroic pride becomes overwhelming at Grendel’s death, as he prophetically compares himself to the dragon-slayer Sigmund. We see not only the beginnings of a god-defying self-sufficiency, but also a foreshadowing of a scaly nemesis [dvs. dragen] to come. [...] Beowulf’s pride may be justified, considering the Anglo-Saxon belief that the memory of heroism is only available to an adventurer through his death, but a loss of humility seems to weaken him; in defeating Grendel’s mother, he must steal a blade from her wall, his own sword rendered useless. His strength does not desert him as he swings it “in an arc, a resolute blow that bit deep into her,” but “the sure-footed warrior felt daunted.” [...] Beowulf’s fight with the dragon at the epic’s climax might be regarded as Anglo-Saxon heroism meeting Greek nemesis: the beast scalds the warrior’s armor into molten lead and inflicts poisonous wounds so deadly that Beowulf succumbs to death. He kills the monster only with the help of Wiglaf. It may not be a heroic death, but it is the death of a tragic figure since catharsis arises from it: Beowulf gives thanks “to the everlasting Lord of All,” the only significant moment where he addresses a supreme being as his helper. He dies nobly, cleansed of his sinful pride.” (Michael Stratford i <https://penandthepad.com/idea-heroism-beowulf-5759.html>; lesedato 25.03.19)

Det er typisk for Beowulf som heltediktning at teksten rommer “en vrimmel av varierte uttrykk for strid, våpen og våpenbruk, rikdommer, hirdmenn, høvdinger o.a.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 10). Kong Hrothgars hirdtaler Unferth låner Beowulf sitt sverd da han trengte det på vei til trolltjernet, et våpen med navnet Hrunting, “det ypperste av gamle våpen, med en mønstret jernegg som var etset med saft av giftige planter og herdet i blod. I kamp svek det aldri noen

mann som holdt fast på det i begge hender og hadde mot til å dra på dristige ferder dit fiender fantes. Det var ikke første gang at det skulle øve storverk i strid.” (Jan W. Dietrichsons oversettelse; *Beowulf-kvadet* 1976 s. 65)

Eposet har sine formelle, språklige kjennetegn. Når epos-sangeren f.eks. “ville sende helten over havet, hadde han flere formeluttrykk til disposisjon: “ofer hronrāde” (“over hval-veien”), “ofer swanrāde” (“over svaneveien”), “ofer brimstrēamas” (“over havstrømmene”) og “on seigrāde” (“på seil-veien”). Uttrykkene betyr det samme og kunne settes inn i sammenhengen ut fra hensynet til versrytmen og bokstavrimet.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 31) “Hvalveien” og “svaneveien” er “kjenninger, toleddede omskrivninger for prosasubstantivet “havet”. De er såkalte gåtekjenninger, fordi vi må løse en gåte for at det omskrevne ordet skal komme frem (“hvilken vei er det hvalen følger?”). Det er mange slike kjenninger i *Beowulf*, og de gir diktet farge og liv.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 32)

“Throughout *Beowulf*, the poet creates landscapes from the meanings of the monsters, and constructs the monsters around the meanings already implicit in the landscapes. The poet describes isolated scenes with limited scope but immense semantic layers. The associative power of each landscape builds as the poem goes on and as the poet imbues each element of the settings with further connotations. [...] The borders between the anthropocentric ordered world and the chaos outside are continually transgressed throughout the poem, both by their marginal denizen, the exile-like Grendel and by Beowulf himself. [...] As with the physicality of such monsters as Grendel and his mother, we do not know the physical shape of the landscape, but we do know its nature, and its nature is defined by the psychology of monstrosity. [...] [Personene er] “constructed by and inextricable from the landscapes which they inhabit, described by the poet in highly charged symbolic terms.” (Charlotte Ball i <https://hortulus-journal.com/journal/volume-5-number-1-2009/ball/>; lesedato 05.12.18)

“Beowulf has often been translated into modern English; renderings by Seamus Heaney (1999) and Tolkien (completed 1926; published 2014) became best sellers. It has also been the source for retellings in text – John Gardner’s *Grendel* (1971), for example, which takes the point of view of the monster – and as movies.” (<https://www.britannica.com/topic/Beowulf>; lesedato 21.01.19) Gardners *Grendel* “retells the *Beowulf* narrative from the perspective of an adolescent Grendel, a temperamental but otherwise logical creature who grapples with complex issues of faith and reason. By telling a Grendel-centered story, Gardner helps to humanize the monster. Grendel has become a springboard for those who seek to use this character as a subversive figure who can question traditional beliefs and values.” (John William Sutton i <https://www.library.rochester.edu/robbins/beowulfiana>; lesedato 13.04.19)

Caitlin R. Kiernans roman *Beowulf* (2007) er basert på et filmmanus skrevet av bl.a. Neil Gaiman og er dessuten en “novelization” av Robert Zemeckis film *Beowulf* (2007). Kiernans bok har “a glossary of the many Germanic names and terms that the author uses throughout.”

Ian Serrailiers barnebok *Beowulf the Warrior* (1954) gjenforteller hele historien på vers for barn. Welwyn Wilton Katz’ barnebok *Beowulf* (1999) er illustrert av Laszlo Gal. “Written by one of Canada’s top children’s writers and featuring lavish illustrations, this book centers on the character Wiglaf, who, as a young boy, learns from his grandfather about Beowulf’s exploits. Later, when Wiglaf is a member of Beowulf’s band, he accompanies the king on his final journey to face the dragon.” (John William Sutton i <https://www.library.rochester.edu/robbins/beowulfiana>; lesedato 13.04.19) Også rettet til barn er Brian Pattens *Beowulf and the Monster* (1999), illustrert av Chris Riddell: “This prose retelling for young children is punctuated by occasional four-line stanzas of verse; for instance, Grendel repeatedly taunts the people of Heorot with the following: “Sweet human meat’s the best to eat, / And human bones the best to grind. / Human blood will flow again / And cold terror haunt the human mind.” Beowulf arrives with no companions, and when he faces Grendel in Heorot he begins by hiding in the shadows and assailing the monster with riddles. Grendel’s Mother, “the Hag,” is described as “the first and most terrible witch in the world” (p. 43). The tunnel to her underwater stronghold is blocked by three huge, magical boulders; each of these rocks tests Beowulf with a riddle before he can pass. When the hero slays the Hag with a shard of human bone, he drags the carcasses of both monsters to the surface for all to behold.” (John William Sutton i <https://www.library.rochester.edu/robbins/beowulfiana>; lesedato 16.04.19) På norsk finnes Tor Åge Bringsværd og Arne Samuelsen’s illustrerte gjenfortelling på prosa, *Beowulf: Han som ville bli husket* (1999). Boka har også ordforklaringer m.m. om eposet.

Brettspillet *Beowulf: The Legend* (2005) er lagd av bl.a. Reiner Knizia og John Howe. “In this complicated yet ingenious board game, players become the loyal thanes of Beowulf. They accompany him on his many adventures (the game follows the plot of the poem quite closely), performing deeds to win fame and treasure; at the end of the game (Beowulf’s death after the dragon battle), the player who has achieved the greatest renown (as tabulated by a point system) becomes the new king of the Geats. The beautiful artwork is by John Howe, who was such an integral part of Peter Jackson’s *Lord of the Rings* films.” (John William Sutton i <https://www.library.rochester.edu/robbins/beowulfiana>; lesedato 16.04.19)

J. R. R. Tolkien skal ha blitt inspirert til en del av handlingen i *The Hobbit* (1937) av episoden i *Beowulf* der dragen som har vaktet sin underjordiske skatt ved Earnanæs, blir frastjålet et gullkrus av en slave, og deretter forlater hulen i ildsprutende raseri. Tolkien var også som forsker opptatt av *Beowulf*. Han begynte dessuten å oversette det til moderne engelsk på 1920-tallet, men denne versjonen

ble ikke publisert før i 2014. Det er en prosaoversettelse etterfulgt av fyldige kommentarer.

Tolkien “loved “Beowulf” and would declaim passages of it to the private literary club that he had founded with his schoolmates. “Hwæt!” (“Lo!”) he would begin. (He did the same, later, as a professor, at the beginning of Old English classes. Some of the students thought “Hwæt!” meant “Quiet!”) [...] Tolkien may have put away his translation of “Beowulf,” but about a decade later he published a paper that many people regard as not just the finest essay on the poem but one of the finest essays on English literature. This is “ ‘Beowulf’: The Monsters and the Critics.” Tolkien preferred the monsters to the critics. In his view, the meaning of the poem had been ignored in favor of archeological and philological study. How much of “Beowulf” was fact, and how much fancy? What was its relationship to recent archeological finds? Tolkien saw all this as an evasion of the poem’s true subject: death, defeat, which come not only to Beowulf but to his kingdom, and every kingdom. Many critics, Tolkien says, consider “Beowulf” to be something of a mess, artistically – for example, in its mixing of pagan with Christian ideas. But the narrator of “Beowulf” repeatedly says that, like the minstrels who entertain the knights, he is telling a tale from the old days. “I have heard,” he says. “I have learned.” Tolkien claims that the events of the poem, insofar as they are real, occurred in about 500 A.D. But the poet was a man of the new days, when the British Isles were being converted to Christianity. It didn’t happen overnight. And so, while he tells how God girded the earth with the seas, and hung the sun in the sky, he again and again reverts to pagan values. None of the people in the poem care anything about modesty, simplicity (they adore treasure, they count it up), or humility (they boast of their valorous deeds). And death is regarded as final. No one, including Beowulf, is said to be going on to a better place.” (Joan Acocella i <https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/02/slaying-monsters>; lesedato 24.04.19)

“According to Tolkien, “Beowulf” was not an epic or a heroic lay, which might need narrative thrust. It was just a poem – an elegy. Light and life hasten away. [...] Tolkien, though he wrote poetry, did not consider himself primarily a poet, and his “Beowulf” is a prose translation. In the words of Christopher Tolkien, his father “determined to make a translation as close as he could to the exact meaning in detail of the Old English poem, far closer than could ever be attained by translation into ‘alliterative verse,’ but with some suggestion of the rhythm of the original.” In fact, the alliteration is there throughout. Consequently, you can tap out the rhythm, with your foot, line by line. But Tolkien doesn’t insist on any of this. Such acts of faithfulness do not necessarily make his poem more accessible to the modern reader than Heaney’s free translation. Especially because Tolkien reproduces the “Beowulf” poet’s inversions (“Didst thou for Hrothgar king renowned in any wise amend his grief so widely noised?”), his translation is probably harder to read. But you get used to the inversions; you can understand the sentence even if you have to read it twice. And what is won by the archaism – or

just by the willingness to sound strange, as in the “feet and hands” – is a rare immediacy. [...] although Tolkien told his publisher in 1926 that he had finished the translation, he went on fiddling with it for a long time. When he published “The Hobbit,” in 1937, a number of his colleagues said to him, “Now we know what you have been doing all these years!” But he wasn’t just writing “The Hobbit.” He hadn’t stopped working on “Beowulf.” ” (Joan Acocella i <https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/02/slaying-monsters>; lesedato 24.04.19)

Rolandsangen

Rolandsangen tilhører epossjangeren “chanson de geste”, et fransk uttrykk som betyr “sang om (stor)dåder”, “sang om storverk” (i dette tilfellet den frankiske adelens bragder). “Geste” kommer fra det latinske “gesta” (“handlinger”). Sjangeren forteller om heltegjerninger, krig og intriger, og oppstod på 1000-tallet, antakelig i klostre som lå langs sentrale pilegrimsruter (Couty 2000 s. 60). Sjangerens blomstringstid var slutten av 1000-tallet og begynnelsen av 1100-tallet. Tekstene var både fortellinger og sanger, og hver tekst hadde sin egen melodi (som ikke har blitt bevart) (Couty 2000 s. 54). Sjangerens emne ble i middelalderen oppfattet som rene historiske fakta (Lanson og Tuffrau 1953 s. 9).

“The French *chansons de geste* belong to the twelfth and thirteenth centuries; over eighty have survived of which about thirty deal with Charlemagne and his ancestors, with their wars against the Saracens in Spain and Italy, and against rebellious nobles, and even with a wholly fictitious journey of Charlemagne to the Holy Land. Other *chansons* are about the Crusades, and some, like *Raoul de Cambrai*, about feudal wars; a few formed parts of a cycle. A number were composed to exalt the fame of a famous pilgrimage shrine, others extol the reputation of a great baronial family. Many of them paint a lawless society, rude, ferocious, pious, and superstitious, a society with few arts except poetry. They show the inability of the church and the central government to keep the peace.” (Artz 1980 s. 326-327) Andre franske epos innen chanson de geste er *Lorrains og Doon de Mayence* (Lanson og Tuffrau 1953 s. 15 og 17). To andre eksempler er *Baudouin de Sebourc* (som er et slags korstog-epos) og *Orson de Beauvais* (Rieger 2002 s. 48-49).

Rolandsangens ble sannsynligvis skrevet av “a monk in Normandy about 1100” (Artz 1980 s. 327). Dette eposets helter ble æret som helgener. I byen Blaye i det sørvestlige Frankrike hadde kirken Saint-Romain tre hvite sarkofager der det ble sagt at Roland, Oliver og Turpin lå begravet (Lanson og Tuffrau 1953 s. 11). I Saint-Seurin-kirken i Bordeaux ble det oppbevart et horn som skulle være Rolands Olifant, og det ble selvfølgelig reist et kors i Roncevaux der slaget i *Rolandsangen* skal ha funnet sted, og dette steinkorset skal ha blitt reist av Karl den store selv (Lanson og Tuffrau 1953 s. 11). I katedralen i Chartres gjenfortelles historien om Roland i mosaikkglass.

“The tale of Roland became one of the favorite mediaeval stories. When the Black Prince defeated John, the king of France, in 1356, men said, “if we had another Charlemagne, he would find a Roland.” Chaucer describes a traitor as “a very Ganelon,” and Dante thinks of Roland’s horn in the *Inferno* when he hears a trumpet.” (Artz 1980 s. 328) Det finnes en kort chanson de geste, *Berte og Milone*, som handler om Rolands mor. Berte var Karl den stores søster og hun ble Rolands mor. Hun og ridderen Milone måtte flykte, og Roland ble født inne i en skog. Fortellingen rommer også en beskrivelse av Rolands skolegang, der Milone passer godt på at sønnen får riktig skolering til han overgår sin lærer i kunnskap (Stiennon 1995 s. 64-65).

Rolandsangen handler om en fransk hær som fører krig og forsvarer seg under ledelse av keiser Karl den store. I august i år 778 var Karl på vei tilbake til Frankrike etter har ha kjempet mot sarasenerne (arabere) i Spania. Da baktroppen i hæren passerte Roncevaux i Pyreneene, ble den angrepet (i eposet av sarasenerne/maurere, i virkeligheten antakelig av baskere). Den sterke og modige ridderen Roland tilhører baktroppen, men av stolthet tilkaller han ikke hovedhæren. Et sentral tema i eposet er balansen mellom mot og tapperhet i forhold til hovmod og overmot. Baktroppen, med Roland som den fremste helten, kjemper til døden for den kristne tro og sin egen og keiserens ære. Godt og ondt settes opp som kontrast-par parallelt til kristendom og islam (Maurice 1992 s. 66-67). Handlingen foregår i en periode da arabere hadde sikret seg kontroll over store deler av Europa, og er tydelig preget av periodens korstogsmentalitet. Men tidsavstanden mellom den historiske kjernen i teksten og eposets tilblivelse er antakelig minst 300 år.

Rolandsangen er skrevet på gammelfransk, og i det best bevarte manuskriptet avsluttes eposet med ordene “Her slutter sangen som Tuoldus diktet” (Helge Nordahls oversettelse). Verbet “declinet” har ukjent betydning, men blir ofte oversatt med “fortalt” eller “diktet”, men det kan også ha betydd f.eks. “gjenfortalt” eller “kopiert” (Nordahl i anonym 1985 s. 175). Tuoldus kan ha skrevet sammen mange legender om Roland. Han var antakelig anglonormanner, dvs. en normanner som kom til England etter den franske erobringen av landet, og eposet rommer en tydelig fransk nasjonalfølelse. Eposene innen sjangeren var kollektive diktverk, og det kan være mange sagntradisjoner som er samlet i *Rolandsangen*. Det er basert på både historiske hendelser og muntlig litterært gods. Handlingen utgir seg for å være sann.

Det såkalte Oxford-manuskriptet av eposet ble gjenfunnet i 1832 (av franskmannen Francisque Michel), men en rekke manuskriptvarianter er bevart (Nordahl i anonym 1985 s. 196). Oxford-manuskriptet ble funnet i et bibliotek i Oxford, publisert i 1837 og ble deretter oppfattet som et av Frankrikes viktigste litterære verk (<http://babel.revues.org/1957>; lesedato 10.04.15). I Oxford-manuset blir de fleste av eposets 291 deler avsluttet med bokstavene AOI (de er brukt 172 ganger), men ingen vet hva disse tre bokstavene betyr. De blir vanligvis tolket som tegn som angår den muntlige framføringen/syngingen av eposet (Maurice 1992 s. 26).

Epossynging er også et tema i selve eposet: I verselinje 1014 og linje 1517 advares det mot feighet som kan føre til at det synges en ondskapsfull “chanson” om franskmennene.

Eposet er delt inn i “laissez”, som er avsnitt eller (en slags) strofer. Det er 291 laisses, som omfatter til sammen 4002 verselinjer i Oxford-versjonen, som ikke er den lengste. Antall verselinjer i en “laisse” varierer fra 5 (laisse 26) til 35 (laisse 228). Hver verselinje har ti stavelser. Noen laisses er nesten identiske, særlig ved de viktigste episodene i handlingen. Gjentakelsene fungerer ofte som skjebnetunge markeringer. Eposet har antakelig blitt resitert på markeder og på pilegrimsreiser. Når personene i eposet har egne replikker, kan epossangeren ha forandret sin stemme som en skuespiller (Maurice 1992 s. 34). Når fortelleren (Tuoldus) henvender seg direkte til tilhørerne, fungerer det som en garanti for sannhetsverdien av det som fortelles. Et eksempel på at fortelleren trer fram er i laisse 108:

“Jeg har ikke hørt si, og ikke vet jeg,
hvem av de to som var den raskeste.”

Det er 112 navngitte personer i *Rolandsangen*, 56 kristne og 56 “hedninger”. Den største helten og den som har gitt eposet navn, er Roland, som er kong Karl den stores nevø. Han er sønn av Karls søster (men det ble også antydnet at Roland var hans sønn, avlet i synd med søsteren). En formulering i laisse 20 har blitt tolket som at Ganelon giftet seg med Rolands mor etter at hun hadde fått Roland med kongen som barnefar. Dette kan være forklaringen på fiendskapen mellom Roland og Ganelon. Roland var marki (markgreve) i Bretagne.

Krigen i Spania har vart i 7 år når handlingen i diktet begynner. I første laisse står det:

“Vår konge og vår store keiser, Karl,
bar ild og sverd syv hele år mot Spania
og hærtok dette stolte land til havet.
Mot ham holdt ingen borg i riket stand.
Hver by, hver bymur jevnet han med jorden.
Men Saragossa kneiste fritt på fjellet.
Der hersker Marsili, som hater Herren.
Hans guder er Muhammed og Apollon.
Men ulykken vil ramme ham, vær sikker. AOI”

(oversatt av Helge Nordahl)

Fortelleren tar helt ensidig parti for franskmennene. Fiendene foraktes og framstilles som tilhengere av flere guder enn én. I laisse 1 omtales Karl den store både som konge og keiser. I år 778 var Karl konge, han ble keiser i år 800. I eposet er kongen en representant for ideen om den franske nasjon samtidig som han oppfyller datidens ridderideal. Han er en jordisk konge og kriger, både krigerkonge

og fredskonge (og har dermed en samlende rolle), men har også preg av å være hevet over vanlige jordiske betingelser, bl.a. ved å være over to hundre år gammel og kunne samtale med erkeengelen Gabriel. Kongen har Gud på sin side. I *laisse* 180 får vi høre at himmelske makter gjør et under for at Karl skal få hevn: Gud stanser solen i dens bane for å hjelpe sine kristne krigere.

“When Charlemagne brought up the issue of Roland taking half of his army to guard the passes and defiles, the hero immediately rejected his uncle’s offer. Roland boasted that he needs no other than his eleven companions and his twenty thousand warriors that was already under his command. However there are some notable warriors to join Roland; among them are Archbishop Turpin, Astor, Duke Gaifier and Count Gautier del Hum joined Roland. [...] At Saragossa, Marsile gathered four-hundred thousand Saracen warriors to attack Roland’s twenty thousand men. His nephew, Aelroth, boastfully wants to face Roland himself. Eleven other volunteered to fight against the Twelve Peers. Among them are Falsaron, Marsile’s brother; a Berber king named Corsalis; Malprimis of Brigant; the emir from Balaguer; the almacor from Moriane; Turgis of Turteluse; Escremiz of Valterne; Estorgan and his companion Estramariz; Margariz of Seville; and Chernubles of Munigre. Each one hollowly boasting that he would be the one to kill Roland.” (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 14. 03.16)

Roland framstilles som en opphøyd representant for den føydale ridder-kodeks. Han er sterk, trofast og modig, inntil overmot. Middelalderens publikum hadde antakelig lett for å tilgi en slik helt hans overmot. For helten er *mest* helt når han har mest hybris (overmot overfor farer og fiender, vettløst hovmod). Roland besitter alle datidens krigerdyder, og i *laisse* 79 sier han:

“Her vil vi kjempe tappert for vår konge.
En ridder lider gjerne for sin herre
og tåler både frost og sol for ham
og ofrer gjerne hud og hår for kongen.
Se til at alle kjemper alt de kan.
Om oss skal ingen dikte smedeviser.
For vi har rett, de vantro farer vill,
og meg og mine menn skal ingen skåne.”

Hans våpenbror Oliver er nesten like modig, og sier til ridderne rundt seg: “Kamp skal de få, en kamp som ingen før. / Frankiske riddere, be Gud om kraft. / Den taper ikke, som står fast i kampen.” (*laisse* 82) Og ridderne svarer: “Skam få enhver som flykter. / Vi flykter aldri, om det så gjaldt livet.” I *laisse* 86 sier Roland:

“Forbyde Herren og hans englehær
at jeg skal bringe skjensel over Frankrik.
Jeg velger døden fremfor vanære.

Kjemp vel, så vinner vi vår konges hjerte.”

Oliver er Rolands nærmeste venn. De to er bundet sammen av vennskap og ære. Når kampene hardner til, sier Roland:

“Bror Oliver, deg vil jeg ikke svikte.
Jeg dør av sorg om noen feller deg.
Min venn, la oss gå sammen ut i striden.” (laisse 140)

“When the Franks heard the arrival of their enemies, Oliver went to investigate on the hilltop and saw the Saracens vastly outnumbered them. Oliver returned to Roland with the news that they could not possibly win with only 20,000 knights; his advice was that Roland should sound the horn, so Charlemagne reinforced them. Roland flatly refused, mainly because he didn't want people to see him as a coward, and that he was overconfident that they could defeat Marsile. Two more times, Oliver returned to the hill and then back to Roland, calling upon his companion to call for aid, but each time, Roland rejected Oliver's wise advice. Roland called for the Franks to be armed and ready to fight the Saracen army. Roland knew now the full extent of his stepfather's treachery and that Ganelon had accepted gifts from the Saracen king.” (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 09.03.16)

Roland er den tapreste, mens Oliver er den klokeste, og de to utfyller hverandre:

“Roland er tapper, Oliver er forstandig,
og dristighet og mot har begge to.
Snart sitter de til hest, er fullt bevæpnet,
og aldri vek de, om det så gjaldt livet.
To tapre menn, som taler stolte ord.” (laisse 87)

Roland inkarnerer mot og heroisme, Oliver i tillegg klok forsiktighet. Men eposet gir Roland rett til slutt, ved å gjøre han til den største helten som dør på den mest storlagne og minneverdige måten. Oliver er derimot usikker på om det er nødvendig å ofre så mange menneskeliv i kampen. En tredje av krigerne er en geistlig. Erkebiskopen Turpin var biskop i Reims, byen med katedralen der franske konger ble kronet. I eposet representerer han den kjempende kirke, uten pasifistiske og “lammende” motforestillinger. Han er en kristen ridder som har gode evner som kriger på slagmarken, og han nesten forakter geistlige som ikke kjemper tappert med sverd i hånd.

“Da sa Turpin: “Du kjemper tappert, ridder,
slikt mot, slik kraft bør hver en ridder ha,
som sitter på en hest, med gode våpen.
I kampen skal han være sterk og stolt,
for er han ikke det, da er han intet,

men burde leve som en munk i kloster
og be hver time for all verdens synd.” ” (laisse 141)

Han holder en “feltandakt” før slaget begynner, men den respekten erkebiskopen har blant ridderne, skyldes først og fremst hans egenskaper som en jordisk stridsmann, ikke som religiøs leder (Nordahl i anonym 1985 s. 171). Han deler en av muslimene i to med sverdet sitt, og får ros av de frankerne som ser det. I laisse 108 får vi høre at Turpin dreper en muslimsk leder som eposet karakteriserer som “en trollmann som var kjent i helvede”. Det får senere symbolsk betydning av Turpin dør etter at Oliver har falt i kampen, og slik sett er en større helt enn Oliver. Turpin fungerer som den fremste representanten for kristeliggjøring av en blodig kamp mot fiender, nest etter kongen selv. Han er ikke en mann som vender det andre kinn til overfor hedninger. Men han dør mens han prøver å gi Roland vann å drikke, og framtrer dermed til slutt som en barmhjertig samaritan (Nordahl i anonym 1985 s. 172).

De muslimske motstanderne er fryktinngytende i sin krigerske “gudløshet” (i forhold til de kristne er de “hedninger”). I eposet kan det likevel spores en viss sympati for noen av fiendene, en slags respekt for store motstandere (det å beseire dem blir desto større, og grunnen til den militære nederlaget blir mer forståelig og akseptabelt). Kampen får teologiske dimensjoner, det er Kristenhetens kamp mot Satans onde, hedenske hær. En av de mektigste og farligste av fiendene er Baligant, som er stor-emiren av Babylon og som blir framstilt som overhodet for hele islam. Hans vasall Marsili mister høyre hånd fordi han ville drepe Karls høyre hånd, som er Roland. Senere i eposet fungerer det ironisk når Baligant vil gi Marsili en høyre-håndshanske, for han vet ikke at Marsilis høyre hånd da er kappet av. Den frankiske forræderen Ganelon presenteres for leserne som en Judas, men han blir likevel skildret med en viss psykologisk nyansering (bl.a. er han den eneste som omtaler kone og barn med kjærlighet). Ganelons forræderi og den avsluttende straffen for forræderiet danner en ramme for krigshandlingene i eposet.

Det er mange skildringer av kamp mann mot mann i eposet, oftest beskrevet på en litt stereotyp, stilisert måte. Heltene viser sine beste egenskaper mens de kjemper, og noen av de sterkeste krigerne har en stor fase i kampen der de slår ned fiender for fote. Den store religiøse motsetningen reduseres ned til tvekamp. Mot en bakgrunn av vill slagummel stiger ledere fram og kjemper mot hverandre til døden. Det er knapt noen massescener i eposet, ingen scener som gir et større overblikk. Krigshandlingene skildres gjennom tvekampene, og dette signaliserer til tilhørerne av eposet at det er den personlige moral og den enkeltes tapperhet som er avgjørende for utfallet. Noen av tvekampene fungerer som en juridisk duell: Den som har rett, vinner, for Gud viser hvem som har retten på sin side.

“Marsile had joined in the fray. Realising that even outnumbered, the Franks had slaughtered a hundred thousand of his men. The first of Roland’s eleven companions began to fall. Climborin was among the Saracen nobles who greeted

Ganelon in friendship; he killed Engeler. Oliver avenged Engeler, by not only killing Climborin, but also Duke Alphaien and Escababi. Valdabrun killed Duke Samson, but Roland avenged his companion's life. Anesis had fallen to an African named Malquiant, son of Malcuid, but Turpin took his revenge upon Malquiant. Grandonie of Cappadocia, son of King Capuel, did a lot of damage on the Twelve Peers, accounting for Gerin, Gerer and Berenger, as well as Guiun from Saint-Antoine and Austorie of Valence. It was Roland who stopped Grandonie, just like he did against Cherubles earlier." (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 09.03.16)

Den kristne religion framstilles hele tiden som den eneste sanne, ekte og rette religion. Da den muslimske kvinnen Bramimunde til slutt omvendes til kristendommen av egen, fri vilje, fungerer det som en triumf og et slags bevis på den kristne religions fortrinn framfor islam. I flere chanson de geste-epos forekommer det at en muslimsk kvinne oppgir sin tro og konverterer til kristendommen fordi hun har falt for en kristen, frankisk krigs (Couty 2000 s. 61).

Våpnene er en del av helten, men våpen har også en slags egen skjebne. De fremste krigernes sverd har navn, og det hender at heltene taler til sverdene sine (f.eks. i *laisse 34*). Rolands sverd kalles Dyrendal, og det har relikvier i håndtaket (*laisse 173*).

“Da Roland så at kampens stund var nær,
ble han så vill som løven, leoparden
[...]
“For kongen skal en ridder lide ondt
og tåle både heftig frost og varme
og villig ofre både liv og lemmer.
Bruk lansens slik jeg bruker Dyrendal,
det gode sverd som keiseren har gitt meg.
Og den som engang arver det, skal vite
at det ble båret av en taper ridder.” ” (*laisse 88*)

“After 15 blows against various unnamed Saracens, Roland's spear was destroyed, so he drew Durendal from his scabbard, and sliced Cherubles from head down to his groin. This sword even cut its way to the Saracen's horse's spine. That was how powerful Roland was.” (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 09.03.16) Roland har også et blåseinstrument formet som et langt rør: et horn eller en lur. Den kalles Olifanten fordi den er laget av elfenben fra en elefant, og den er prydet med gull og edelsteiner. Han har fra første stund mulighet til å blåse i den for å tilkalle hovedhæren, men hans overmote er for stort. Han vil ikke gjøre noe som kan bringe skam over han selv som ridder og krigs. Men i løpet av kampene vokser han moralsk, og føler mer ansvar. Han blir litt mer ydmyk, men en kristen seier i døden kan ingen ta fra han. Han seirer ved å tape –

det skapes en illusjon av seier i undergangens stund (fordi det er skjebne). Eposet skaper en glans rundt tapet og undergangen, en dødens storhet.

Da Roland skjønner at han snart skal dø, retter han sin ene hanske opp mot Gud (laisse 174). Å gi en hanske til noen var et tegn på underkastelse (hansker ga beskyttelse, men fungerte også som symboler, f.eks. var det å kaste en hanske foran eller på noen, en utfordring til kamp). Han ser på seg selv og sine medsoldater som kristne krigere og martyrer for kristendommen:

“Sa Roland: “Vårt martyrium er inne.
Jeg vet at vi skal ikke leve lenge.
Selg dere dyrt. Alt annet var en skam.
Kjemp, riddere, med sterke, skarpe klinger.
Selg livet dyrt, og ikke hast mot død,
og vanær ikke Frankrike, det fagre.
Når Karl, min konge, finner stedet her,
da skal han se vantros dyre seier:
Hver franker kostet fienden femten døde.
Og da vil keiseren velsigne oss.” ” (laisse 143)

Roland blir i eposet en kristen martyr som så å si kriger seg inn i paradiset. Han dør en offerdød, og rekker å be om tilgivelse til slutt. Og mens Oliver dør med ansiktet mot jorden, dør Roland med ansiktet mot himmelen og Gud. Roland blir heller ikke drept direkte av noen hedning, men av å blåse ekstremt hardt i hornet. Og han tørster før han dør, som minner om Jesu tørst på korset (Rolands “imitatio Christi”). Han blåser så tinningen sprenges, og slik ofrer han livet. Navnet “Roncevaux” betyr “Tornedalen” og navnet inngår dermed i en kristen symbolikk for et sted for lidelser. Men eposet vektlegger ikke bare det kristent-religiøse som en åndelig seier, men også det emosjonelle ved heltens jordiske nederlag og Rolands personlige mot og offervilje. Baktroppen lider til slutt militært nederlag, men frelser sine kristne sjeler og lever videre i eposet på grunn av sitt mot.

Laises 268-269 forteller om krigens omkostninger for Rolands forlovede, Alde (Olivers søster). Kong Karl gråter og trekker seg fortvilet i skjegget når han forteller Alde at Roland har blitt drept. Hun utbryter at hun ikke vil leve når Roland er død, og synker ned og dør. Hun dør altså av sorg (kjærlighetsdød) og ridderne rundt henne gråter av medynk. Denne skildringen gjør sterkt inntrykk fordi det bryter med forventningen om at *Rolandsangen* kun er et epos om og for menn (Nordahl i anonym 1985 s. 173). Alde blir riktignok lite omtalt i *Rolands-sangen* (bare ca. 30 verselinjer), men i et anonymt epos fra 1100-tallet er hun viet 800 verselinjer i en utvidet versjon av samme historie (Lanson og Tuffrau 1953 s. 17).

“Charlemagne’s return to Aix was marred by another tragedy. Aude, Oliver’s sister, was Roland’s bride. When Charlemagne broke the news, but told her that he

could marry his son, Louis, she rejected the king's offer, and collapsed, dead from grief. She was promptly buried. Charlemagne then have his brother-in-law [dvs. Ganelon] tried, charged with treason, and the king's court full of noblemen would be the jury. Ganelon's thirty kinsmen came to support him, particularly Pinabel from Castel de Sorence. Charlemagne put forward that Ganelon accepted gold, arranging so that Marsile could ambush the force of the Twelve Peers, leading to the death of Roland and his companions. Ganelon argued that he hadn't committed treason, because Roland had wronged him, so it was a quarrel just between him and his stepson. Pinabel challenged anyone to prove Ganelon's treason, by the mean of single combat. No one was willing to face Pinabel in combat, so the nobles tried to reconcile the king with Ganelon and absolved his brother-in-law of treason. Charlemagne angrily called his noblemen "traitors". Only Thierry, brother of Duke Geoffrey of Anjou, supported the king's case, and accepted the challenge of single combat from Pinabel. Thierry accused Ganelon of treason, and causing the death of Roland, the Twelve Peers, and 20,000 knights under Roland's command [...] Again, the angel Gabriel interfered, when Pinabel's sword cut open Thierry's helmet, scoring a cut from forehead to the right cheek. Thierry's return blow was more decisive and precise, splitting Pinabel's head, spilling out his brains. Thierry had overthrown his foe. The noblemen now unanimously voted that Ganelon was guilty of treason. Ganelon's kinsmen were not spared; they all were hanged on the gallows-trees." (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 05.04.16)

"Ganelon's fate was worse than his kinsmen. His limbs were pulled out of his body; each limb was tied to a horse. The poem ended, shortly after Bramimonde accepted baptism and became a Christian; her name was changed to Juliana. That night, Charlemagne had another vision, as he slept. Gabriel told Charlemagne must gather an army to help King Vivien in Imphe, whose city was besieged by the pagans from Brie, but Charlemagne complained that his life was old and wearied." (Jimmy Joe i <http://www.timelessmyths.com/arthurian/roland.html>; lesedato 09.03.16)

Den franske middelalderforfatteren Jean Bodels "only extant epic tale, the *Chanson des Saisnes* (or *Song of the Saxons*), tells a fictional account of Charlemagne's wars to the North. Despite being written 400 years after the actual events, like the *Song of Roland* the *Song of the Saxons* contains a kernel of historical truth. Charlemagne did in fact fight the Saxons in a successful attempt to integrate Saxony into his expanding empire. The wars with the Saxons raged between 772-782, which is also the same time that Charlemagne's rear guard was decimated in the pass at Ronceval, which impressively shows the extent of Charlemagne's wars, as he was effectively fighting at opposite ends of his vast empire at the same time. As in the *Song of Roland*, the best knight is the nephew of Charlemagne (in fiction he had at least two), Baudouin. When Charlemagne re-conquers Saxony, he leaves Baudouin behind to guard it. The French are attacked by a coalition of pagan forces with much larger numbers, but they valiantly defend themselves and almost win.

Charlemagne is called back to help, too late, but he avenges their deaths. Parallels with the *Song of Roland* are obvious.” (<https://jeanbodel.wordpress.com/works/epic/>; lesedato 06.01.17)

Rolandsangen inspirerte italieneren Luigi Pulci til eposet *Den store Morgante*, som handler om en kjempe som følger Roland på hans ferd. I dette eposet blir Roland en tid sinnssyk på grunn av et forræderi av Ganelon. Eposet parodier *Rolandsangen* og høviske romaner (Wittschier 1985 s. 75). Det ble trykt med 23 sanger i 1470 og med 28 sanger i 1483 (Arrighi 1956 s. 34). Italieneren Ludovico Ariostos *Den rasende Roland* (1516-32) er en fantasifull fortsettelse av landsmannen Matteo Maria Boiardos *Den forelskede Roland* (1495). Italieneren Torquato Tasso skrev eposet *Rinaldo* (1562), som handler om heltegjerningene til Rolands fetter. Fra nordisk middelalder er fortellingen *Karlamagnus saga ok kappá hans* (dvs. kjempene hans) bevart, balladene “Roland og Magnus kongjen” (M. B. Landstad) og “Runsivals stríð”, den islandske verssamlingen *Rollantsrimur* m.m. Det er bevart bilder av Roland på krutthorn, ølboller osv., og noen europeiske byer hadde store Rolandstatuer. Han var folkekjær i senmiddelalderen og ble et samlings-symbol for nasjonen og kongemakt.

Karl den store (“Carolus Magnus” på latin) sitt liv er beskrevet av den lærde frankeren Einhard i verket *Karl den stores liv* (ca. år 830; originaltittel *Vita Caroli Magni Imperatoris*).

Den guddommelige komedie

Den italienske middelalderdikteren Dante Alighieri skrev eposet *Den guddommelige komedie* (*Divina Commedia*) på begynnelsen av 1300-tallet. Det var forfatteren Giovanni Boccaccio som la til adjektivet (epitetet) “Divina” i tittelen (Wittschier 1985 s. 44). “Guddommelig” kom først med på tittelbladet i en utgave fra 1555. Det er en slags komedie fordi det begynner trist og faretruende, men ender med lykke. Dante skrev på sitt eget morsmål, italiensk folkespråk, ikke latin. Teksten består av 3 deler, treenighetens tall. Hver del består av 33 deler/sanger, og med en innledningssang blir tallet 100 (der hver sang er på ca. 150 verselinjer). Første del handler om en vandring gjennom helvete, der det er 9 “kretser”, andre del handler om skjærsilden, der det er 9 nivåer, og siste del handler om paradiset med 9 sfærer. De hundre sangene består altså av 1+ 33x3 og hver del har 3x3 nivåer. Også versemålet i eposet er treleddet, med rim (terza rima) etter følgende system: aba bcb cdc ded, efe, fgf ... (en type kjederim). Det er også andre rim-eksempler på “tre-enighet”, som når det viktige ordet “Cristo” i 12. sang av paradisdelen rimer tre ganger med seg selv (linje 71, 73 og 75 avsluttes alle med “Cristo”). Det kryr altså av tallsymbolikk og -mystikk knyttet til den hellige treenighet (og annen kristen tematikk; Jesus skal ha vært 33 år da han ble korsfestet). Beatrice møter Dante i Skjærsilden, sang 30 og hun forlater han i Paradiset, sang 30. Dante – som selv er hovedperson i sitt eget epos – har tre førere gjennom den lange vandringen.

Den guddommelige komedie minner om både visjonsdiktning (syner inn i det hinsidige, syner som minner om drømmer/mareritt), en skildring av en pilegrimsvandring (renselse gjennom reise til det hellige) og en slags botspreken for Dantes samtid. Måten eposet er strukturert på viser at Dante vil speile grunnleggende lover i universet, både i skaperverket og i den åndelig-religiøse dimensjon. Strukturen og hendelsene i eposet avspeiler middelalderens virkelighetssyn og kosmologi. Eposet er en slags “kosmisk bok” som gir en forklaring på menneskets rolle i verden og dets forhold til Gud. “Dikterens håndverk er en etterligning av Guds håndverk.” (Jan W. Dietrichson) Diktverket skal gjenspeile noen av de fundamentale lovene i universet. Universet var for middelalder-menneskene en struktur av sammenhenger der Gud er det styrende prinsipp. Mennesket er skapt av Gud og meningen med menneskelivet er å vende seg mot Gud. Dante imiterer Guds store plan med verden og menneskene (liv og død; frelse og fortapelse; himmel, skjærsild og helvete). I eposet oppfattes Gud som en mellomting av hellig himmelfyrste, konstruktør, landmåler, musiker, matematiker, arkitekt m.m. Gud er nært knyttet til orden, mønstre og tall.

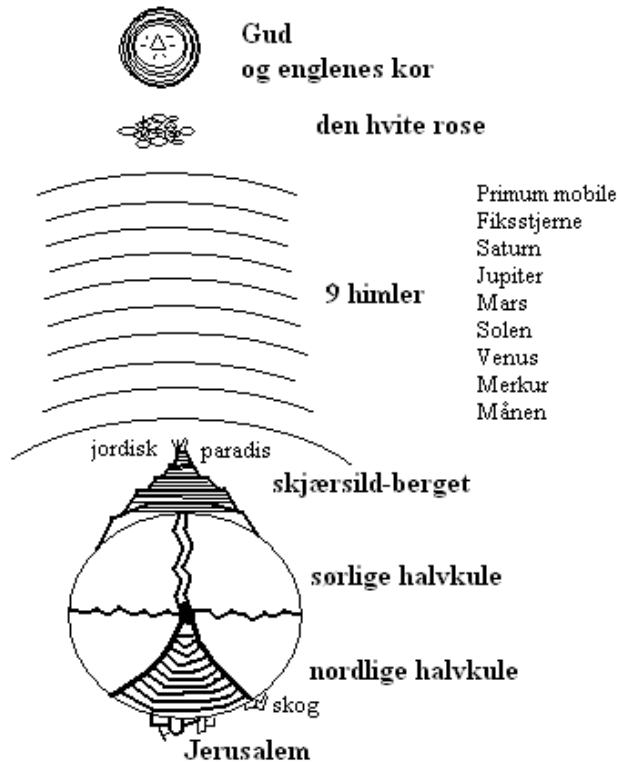
Dante var en av sin tids lærdeste menn og hans epos kan oppfattes som en encyklopedi over middelalderens trosforestillinger (Dante var kanskje den aller lærdeste som ikke også var prest eller på andre måter nært tilknyttet geistligheten). Dante ville skape et “verdensdikt”, en totalforklaring på menneskets forhold til Gud og til andre mennesker i verden (slik Bibelen gir mennesket en totalforklaring på eksistensen). Det er et diktverk som omfatter alt det middelalderens mennesker oppfattet som viktig for å forstå livets store sammenhenger. Teologen Thomas Aquinas er den mest kjente av dem som utarbeidet skolastikken, som er den lærebygningen som ligger bak diktet. *Den guddommelige komedie* kan forstås som en “oppsummering” av middelalderens tro, filosofi og politikk. For vandreren Dante i teksten åpenbares stadig mer av kirkens lære og dogmer.

Dante levde i eksil da han skrev eposet, og kan framstå som en bitter mann. Eposet ble skrevet i en nedgangsperiode for både keiserdømmet og pavedømmet i Italia. Dante ønsker at Italia blir samlet under én keiser. Dante foraktet både pave Bonifacius 8. og den romerske keiseren Fredrik 2. I eposets paradisi er St. Peter helt enig med Dante i at Bonifacius var en dårlig pave, fordi han søkte maktpolitisk kontroll i samfunnet, som om han var en jordisk keiser. Bonifacius mente at pavestolen hadde rett til verdslig makt og politiske innflytelse på jorden. Keiser Fredrik var etter dikterens mening *for* jordisk, nesten ateistisk, og plasseres derfor i helvete. Dante hadde derimot store forhåpninger til keiser Henrik 7. Denne keiseren befinner seg i himmelrosen i slutten av eposet, og henter sitt lys direkte fra Gud. Dante ville ha et samlet Italia slik at den politiske samlingsideen bak Romerriket kunne gjenetableres. Han ser framover og vil innvarsle en ny tid. Det at han skrev på morsmålet (på bekostning av latin) peker framover mot renessansen.

Vandrerens Dante møter omtrent 1000 personer gjennom eposet, og over 200 av dem er italienerne. Det er 79 navngitte personer i helvete, og 32 av dem er fra Dantes hjemby Firenze (2 fra byen befinner seg i paradiset). Dessuten opptrer noen personer uten at Dante gjør rede for deres personlige bakgrunn eller den forhistorien som kan ha vært kjent for de fleste i samtidens Firenze. Samtalene med folk fra Firenze viser Dantes bitterhet over den politiske situasjonen i Italia og sin egen landflyktighet. Han mente at mange av fyrstene og de geistlige hadde forrådt de høye idealene du burde ha forsøkt å realisere.

“Om vi spør etter Dantes prosjekt, hva han vil med sin komedie, er den politiske forkynnelsen klarere enn den teologiske. For Dante eksisterte det selvsagt ikke noe valg mellom religion og politikk. Det er først Machiavelli som skaper et begrep om “politikk” som er helt uavhengig av teologiske begrunnelser. [...] I valget av Vergil til lærer og veileder viser Dante stolthet over sitt eget angivelige romerblod. Her er Vergil en politisk skikkelse, for han var Augustus’ hoffideolog, og Augustus var tenkt som en fredstifter. Dante hadde ennå ikke funnet sin Augustus. Dikteren er en politisk forkynner på jakt etter en fredsfyrste som kan innordne bystatene i en større helhet og gjøre slutt på borgerkrigene, slik Augustus en gang gjorde det i Roma. Den enkelte finner først seg selv i fellesskapet med andre, mente Dante. Synden er mest av alt en forbrytelse mot fellesskapet, og helvete tegner bildet av et korrupt samfunn hvor alle søker sitt eget. De som er trofaste mot partiet, men forråder byen, som er reservasjonsløse i sin kjærlighet, men bryter ekteskapet – synder fordi de undergraver fellesskapets ordninger.” (Trond Berg Eriksen i *Morgenbladet* 9. – 15. februar 2018 s. 49)

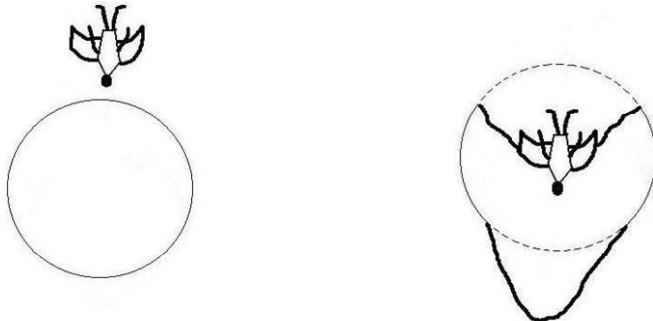
Helvete har trakt-form med etasjer nedover til Lucifer selv nederst. Lucifer står hos Dante fastfrosset midt i jordkloden, og han har tre hoder fordi han ville ligne på Gud (han er representert med den svarte flekken i midten av jorda i figuren nedenfor).



“In the Hebrew, the name Lucifer is translated from the Hebrew word “helel,” which means brightness. [...] We must look back to Isaiah 14:13, which tells us of Lucifer/Satan’s choice. “I will ascend to heaven; I will raise my throne above the stars of God; I will sit on the mount of assembly on the heights of Zaphon; I will ascend to the tops of the clouds, I will make myself like the Most High.” [...] He said he would exalt his throne above the stars of God. The word “stars” here does not refer to what we see in the night sky. It refers to the angels of God. In other words, “I will take over heaven, I will be God.” That is Lucifer/Satan’s sin and that is the iniquity that was found in him. He does not want to be God’s servant. He does not want to do what he was created to do.” (<http://www.allaboutgod.com/story-of-lucifer.htm>; lesedato 06.03.17) “As a result of this heinous sin against God, Lucifer was banished from living in heaven (Isaiah 14:12). He became corrupt, and his name changed from Lucifer (“morning star”) to Satan (“adversary”). His power became completely perverted (Isaiah 14:12,16,17). And his destiny, following the second coming of Christ, is to be bound in a pit during the 1000-year millennial kingdom over which Christ will rule (Revelation 20:3), and eventually will be thrown into the lake of fire (Matthew 25:41).” (<http://www.christianity.com/theology/theological-faq/how-did-lucifer-fall-and-become-satan-11557519.html>; lesedato 06.03.17)

Lucifer (“den som bærer lys”) gjorde opprør mot Gud. Han ble derfor styrtet ned fra himmelen. Kirken hadde en geosentrisk oppfatning av universet, med jordkloden i midten, derfor trodde de kristne i middelalderen at Lucifer traff jorden etter å ha falt gjennom de ulike nivåene av himmelen. Helvete dannet seg som et

krater, en avgrunn etter Lucifers fall. Skjærsilden dannet seg i Atlanterhavet (på den sørlige halvkule) etter fallet, altså av all massen han “trengte unna”. Helvete åpner seg under Golgata som en enorm trakt ned til midten av jorda der Lucifer nå befinner seg:



I første sang trues Dante av en åndelig død, og villdyrene (leoparden, løven og hunnulven) er symboler for den ytterste fare. Han befinner seg i syndens mørke skog. Han er ca. 35 år, og dermed midtveis i livet slik middelaldermenneskene erfarte det. Vi får ingen forklaring på hva som har ført han inn i skogen, ingenting om hans fortid. Men for han, som for alle andre mennesker, ligger storheten i at han selv kan velge – og valgene kan lede til frelse eller fortapelse. Dante tror på menneskets frie vilje. Menneskets storhet ligger i at det av egen, fri vilje kan velge et liv som leder til frelse eller et liv som fører til undergang (evig fortapelse og evig straff i det hinsidige). Men Guds vilje er den sterkeste av alle viljer, og det Guds vilje at Dante skal finne veien ut av den farlige skogen og skue himmelen.

Skogen som han har gått seg vill i, er syndens forvillelser, og de tre dyrene er tre trusler: vellyst (leoparden), stolthet (løven) og gjerrighet (hunnulven). Dette er tre dødssynder som også kan forbindes med ungdom, manndom og alderdom (eventuelt Firenze, Frankrike og pavestolen i samtidens politiske kontekst). De sju dødssyndene innen katolisismen var hovmot (“superbia”), gjerrighet (“avaritia”), vellyst (“luxuria”), misunnelse (“invidia”), fråtseri (“gula”), vrede (“ira”) og lede, melankoli, lediggang (“acedia”). Menneskene i helvete straffes etter fortjeneste og straffen er evig.

Eposets handling foregår fra langfredag år 1300 til natt til påskemorgen, og er dermed en parallell til Jesu opphold i dødsriket. 2. sang begynner med at det er langfredagsnatt og Dante møter den romerske dikteren Vergil. Det er Dantes elskede Beatrice som har sendt Vergil til han. Vergil og Dante framstår nesten som far og sønn, og romeren er både dikterisk forbilde og guide. Gjennom diktet gir Vergil ofte Dante mulighet til å “intervjue” personer som de støter på, men ofte må Dante bare registrere det han ser og komme seg videre – det er for mye å tenke over og absorbere alt det han ser. Synderne i helvete kjenner fortid og framtid, men ikke nåtid på jorden, så noen av dem spør Dante hva som skjer på jorda nå. I helvete ser

de både konger, keisere og paver. Dante foretar en erkjennelsesreise (eller en personlig omvendelse), og han selv er både forfatter og tema.

Den sjette delen av Vergils *Aeneiden* forteller om en ferd til underverdenen, så Vergil kjenner de nedre delene av jorden fra før (men fra en hednings perspektiv). Hans diktning er en inspirasjonskilde for Dante. Vergil fungerer som en klok lærer, med et tillitsfullt forhold mellom lærer og elev, eller mellom far og barn. Dante er den engstelige, usikre, den som må passes på, belæres og tales til rette. Det hender at Dante besvimer av de mentale påkjenningene, mens Vergil bevarer sin likevekt.

Helvete er statisk, uten mulighet for forandring. Der er det smerte og fortvilelse, pinsler og tortur. Sjelene der er fortapt for alltid – for de har for evig gitt slipp på Guds kjærlighet. De får sin rettferdige straff, og det er Guds vilje at helvete skal være til som et sted for å straffe syndere. Det blir lagt stor vekt på menneskets fri vilje. Mennesket bestemmer selv om det skal frelses eller fortapes, gjennom sin tro og sine handlinger.

I helvete er essensen av synderes jordiske liv vist i fastfrosset tilstand. Det såkalte *contrapasso*-prinsippet (samsvar- eller tilsvarenhet-prinsippet) innebærer at synderne har stivnet i den tilstanden som tilsvarer deres jordiske synd, slik at lidelsen i helvete er en fortsettelse av tilstanden før de døde, eller de pines med det direkte motsatte av sin jordiske synd (“*contrapasso*” betyr “lid det motsatte”). Sjelene er fastlåst i en situasjon som er sannheten om hvordan de levde på jorda, slik at synden og straffen tilsvarer hverandre. Straffen er synden selv, opplevd uten illusjoner. Likevel er det vesentlige forskjeller i straffen, bl.a. at pinslene og torturen er delt i ildhelvete og frosthelvete.

I 6. krets (skildret i 10. sang) er fritenkere og intellektuelt hovmodige lukket inne i brennende kister – de er lukket inne slik deres sinn var lukket for sannheten. Et annet sted blir selvmordere revet i biter av hunder (det var en stor synd å ta livet av seg, uansett hvilke lidelser livet bød på). Homoseksuelle lever i en helvetesørken der det regner ild; blant de homoseksuelle er Brunetto Latini som Dante kjente mens han var i live. De vellystige i skjærsilden renses i ild (*contrapasso*-prinsippet).

“Dantes Inferno er heller ikke et sted, men en tilstand: en fortsettelse av synden i livet. Og synderne, deres karakterer, deres sosiale stilling og deres syndefullhet fortsetter å gi seg uttrykk under straffedommen: den trassige vantro står rank og ukuet i flammene, de elskende betror dikteren sin kjærlighetstragedie, og kongens kansler taler fremdeles i høytidelig embetsstil. At det er samsvar mellom brøde og straff, er en nærliggende tanke. Menneskene i middelalderen utarbeidet den i detalj, tenkte seg ulike straffedommer, og avpasset straffene etter sin oppfatning av forgåelsens art og grad.” (Sinding 1963 s. 34-35).

“I dåpskapellet i Firenze var det huller med marmorkanter. I dem stod presten når han døde. Slik er det der hvor Dante treffer pavene. De står med hodet ned, føttene

spreller av smerte opp av hullet, mens de brennes. [...] De som har forvansket Guds ordning, står i den unaturlige stilling med hodet ned.” (Sinding 1963 s. 47-48)

Dante møter Odyssevs fra Homers epos i helvete. Etter hjemkomsten til sin trofaste kone Penelope bega han seg ut på et nytt eventyr, ved å segle mot vest, mot Gibraltar. Han ville utforske en verden der ingen mennesker ennå hadde vært, altså havet utenfor middelhavet, og trådte med det over en grense for hva Gud tillater. Hans skip med hele besetningen ble sugd ned i dypet, og Odyssevs våknet i helvete. Det er satt grenser for hva det er mennesket gitt å kjenne, og grekeren respekterte ikke dette. Men han framstår nesten som en renessansefigur, som vil overskride, sprengte grenser, en mann som ønsker stadig større innsikt og kunnskap. Han pines av en ildtunge, antakelig fordi hans største synd var å synde med tungen (falsk tale; contrapassio-prinsippet).

I 5. sang i helvete-delen er det ikke statisk, men urolig kaos. Der befinner leopard-synderne seg, de som er dømt for sin vellyst. Her ser Dante både Dido, Kleopatra, Paris, Tristan, Helena og andre som har begått ekteskapsbrudd. Det unge paret Paolo og Francesca falt for hverandre, men hun var gift. De satt og leste da følelsene overvældet dem. Skildringen av dem framstår dermed som litteraturkritikk på moralsk grunnlag: en advarsel om faren ved lidenskapelig litteratur. Det sensuelle og erotiske er farer i menneskelivet. Så sterk sensualitet som deres, fører til undergang. Å dø uten syndsforlatelse slik det skjedde med dem, er uopprettelig (jamfør Ole Hallesbys advarsel i 1953 mot å legge seg sove uten å be om syndsforlatelse). Paolo og Francesca er forent i evigheten, men deres liv i helvete er preget av en uro som Dante beskriver med fuglemetaforer (de flagrer rundt som stær). Uroen er uttrykk for essensen i deres jordiske liv (contrapasso-prinsippet). Francesca framstår som et renessanse-menneske som hevder sin livsrett. Hun angret ikke på sitt erotiske forhold til Paolo, selv om straffen vil vare evig. Francesca forsvaret den jordiske kjærligheten og menneskets lykketrang. Dante føler medynk med de elskende parene. Til slutt besvimer han, og dette representer tapet av viljekraften slik de to unge elskende mistet den.

Selve vandringen som beskrives i diktet, foregår langfredag år 1300, denne dagen via påskeaften til natt til påskemorgen. Dermed blir vandringen en parallell til Jesu opphold i dødsriket før sin gjenoppstandelse på den tredje dagen. På denne vandringen representerer Dantes tre reiseførere tre ulike prinsipper: Den første, den romerske dikteren Vergil, symboliserer fornuft og forstand uten den kristne åpenbaring. Vergil symboliserer også det romerske keiserdømmet, som Dante ønsker at skal gjenopprettes i en kristen versjon. Den andre, Dantes drømmekvinne Beatrice, symboliserer nåde og kjærlighet. Den tredje, middelaldermystikeren Bernhard av Clairvaux (1090-1153), symboliserer guddommelig visjon og mystisk åpenbarelse som en måte å erkjenne Gud på. Det er en tematisk utvidelse gjennom diktet ettersom Dante nærmer seg de siste store og uutgrunnelige sannheter. Hver av diktets tre deler avsluttes med ordet “stjernene”, et symbol for håp.

Kjærligheten er en kraft som holder universet i gang. Kjærligheten er Guds glede ved å skape og spre godhet. Beatrice viser Dante at den menneskelige kjærlighet ligner den guddommelige. Hun representerer gudskjærligheten og Guds grense-sprengende barmhjertighet. Beatrice fungerer omtrent slik en helgen fungerer innen katolisismen: Hun representerer Guds nåde og kan bringe et menneskes ønske videre til Gud. Men hun holder også noen skjenneprekener for han, samtidig som hun har en slags feminin essens gjennom å være mild, god og vakker. Beatrices framtreten viser at den menneskelige kjærlighet ligner den guddommelige. Eposet fungerer som en hyllest til kjærligheten.

Guds kjærlighet søker ned mot jorden for å hente menneskene opp til seg. Det er en grunnkraft (som en slags magnetisme) som trekker sjelene mot himmelen. Vi kommer fra Gud og trekkes mot Gud. Hans kraft gjennomtrenger universet. Beatrice representerer den kjærligheten og nåden Gud viser oss mennesker. Det er tre måter å erkjenne Guds nåde på: fornuften (Vergil), nåde (Beatrice) og guddommelig visjon (Bernhard av Clairvaux). Bernhard av Clairvaux mente at menneskesjelen rommer noe guddommelig, og at det derfor er “mulig for sjelen å nå frem til Guds-erkjennelse ikke bare forstandsmessig, men drevet av kjærlighet.” (Schjelderup og Winsnes 1959 s. 26-27)

“I Inferno og Purgatorio får dikteren se hvordan menneskelige feil ødelegger og bøtes. I Paradiso blir dikteren opplyst om naturen, som er Guds skapning, om Gud selv og om hvordan det går de mennesker som følger Guds vilje. Opplysningen gir innsikt i, men også kjærlighet til, det guddommelige.” (Sinding 1963 s. 87)

I en slags forgård til helvete pines de usikre, halvhjertede og likegyldige. Tredje sang i helvete-delen “opens with the words written over the Gate of Hell. Virgil responds to Dante’s fear by emphasising the need to avoid cowardice. The two travellers see the ‘indifferent ones’ (sometimes called the Neutrals, or ‘ignavi’), who are running around beneath a banner, chased by wasps and flies. Dante and Virgil reach the river Acheron, where they encounter Charon. Charon initially refuses to allowed Dante onto his boat, as he is still alive, but Virgil persuades him. The ground shakes, and Dante collapses. [...] the indifferent ones [...] This space, invented by Dante, is sometimes described as Ante-Inferno, as it is not quite in Hell proper; yet the punishment carried out there is brutal. The fact that Dante had to create a place where those who refuse to make a choice are punished is suggestive of the importance Dante placed on action and on moral responsibility. There is some disagreement about the identity of the sinner who enables Dante to deduce which type of sin is punished here, ‘colui / che fece per viltade il gran rifiuto’, (59-60) (the one / who made, from cowardice, the great denial.’); some have suggested Pontius Pilate, as the person who refused to pass judgement on Christ, and in so doing enabled the crowd to crucify him; others have suggested a more recent figure, especially since Dante seems to have recognised him. Many commentators have argued that this figure must have been Pope Celestine V (c. 1214-1296), who resigned the papacy after just five months.” (Vittorio Montemaggi m.fl. i <http://>

www.leeds.ac.uk/arts/info/125125/inferno/1733/3_from_the_dark_wood_to_styx_cantos_i-vii/4; lesedato 20.03.17)

Etter stedet for de likegyldige, kommer Dante og Vergil til Limbo, som er et slags oppbevaringssted for gode og rettferdige hedninger (Vergil er vanligvis der). Der er personer som har gjort noe stort for menneskeheten uten å være kristne. I Limbo finnes ikke sjelene, det er ingen ild eller is, men alle som er der befinner seg i en grå skyggeverden. Det er altså et ganske nøytralt sted, uten verken stor sorg eller stor glede. I Limbo ser Dante de greske filosofene Platon og Aristoteles og den romerske keiseren Julius Cæsar. Araberne Averroës og Saladin er i Limbo fordi de har tjent Guds plan med verden, sammen med Homer og hans helter Hektor og Aeneas (den sistnevnte er dessuten hovedpersonen i Vergils epos). “Dante’s Limbo – technically the first circle of hell – includes virtuous non-Christian adults in addition to un-baptized infants. We thus find here many of the great heroes, thinkers, and creative minds of ancient Greece and Rome as well as such medieval non-Christians as Saladin, Sultan of Egypt in the late twelfth century, and the great Islamic philosophers Avicenna (Ibn Sina) and Averroës (Ibn Rushd).” (<http://danteworlds.laits.utexas.edu/circle1.html>; lesedato 10.03.17)

“Why would Dante have placed Saladin in Limbo, in the castle with the virtuous pagans such as Socrates, Plato, Caesar, Ptolemy, Galen, etc. He also notes that Saladin was separated from the others and sat alone. [...] The conquest of Jerusalem in 1187 by Saladin immediately threw Europe into a tizzy and there was a need to understand just how the successes of the First Crusade, so clearly granted by God, could have been undone. The end result was a belief by figures as varied as Pope Gregory VIII and anonymous poets that the defeat was a result of Christian sin and moral failings. Within this schema Saladin functioned as a tool of God, his victories were thus the result not of any innate abilities or the strength of Islam but of the Christian God’s will.” (https://www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/22bnkb/saladin_in_dantes_inferno/; lesedato 03.03.17) Profeten Muhammed er derimot av Dante plassert i helvete.

Knapt noen vanlige mennesker nevnes i helvete. For bønder, håndverkere og andre som levde normale liv var det lite å tape og relativt få fristelser. Holdt de fast på sin kristne tro inn i døden, så ble de frelst. De mektige i samfunnet utsettes derimot for langt større farer i jordelivet, med tilsvarende risiko for evig fortapelse. Rikdom og makt gir stor fallhøyde.

Vergil representerer menneskets fornuft uten åpenbaringsens lys, men samtidig hadde han for middelaldermenneskene et spesielt forhold til den kristne tro, fordi han i 4. ekloge i verket *Bucolica* gåtefullt hadde skrevet om et barn som skulle fødes. Dette ble noen århundrer senere oppfattet som at en “from” hedning profeterte om barnet i Betlehem.

Lucifer står i isen midt i jordkloden og tygger på hodene til Judas (som forrådte Jesus) og Brutus og Cassius (som myrdet Julius Cæsar). I helvete er synderne ordnet hierarkisk etter graden av deres synd, og disse tre er lengst nede. Lucifer som hoveddjevul har tre hoder som et vrengebilde av treenigheten. “De tre hodene har Lucifer overtatt fra folkelige forestillinger, fordi han skal danne en parallell til tre-enigheten. Lucifer hadde nemlig villet være lik den høyeste.” (Sinding 1963 s. 60)

Dante og Vergil må krype over hans kropp for at reisen skal kunne begynne oppover gjennom skjærsilden (det absolutte bunnpunktet på reisen er Lucifers kjønnsorganer). Ved inngangen til skjærsilden risser en engel inn sju P-er (for “peccatum”, dvs. synd) på Dantes panne. Hver P står for en av de sju dødssyndene, og de fjernes etter hvert som han vandrer oppover skjærsildfjellet og nærmer seg himmelen. Hans panne og sjel renses. Skjærsilden er til for mennesker med frelsesmulighet. Det er sorg og pinsler der, men de varer ikke evig. I skjærsilden befinner det seg blant annet mennesker som uforberedt ble drept og dermed ikke fikk syndsforlatelse før døden. I skjærsilden og paradiset former grupper av mennesker formasjoner og prosesjoner. De er ikke seg selv nok som individer slik som i helvete.

Beatrice kan også oppfattes som en representant for teologien, den kristne lære om veien til Gud. Hun belærer Dante om teologiske spørsmål, blant annet om skapelsen og syndefallet. Hun leder Dante på veien, slik at han til slutt kan skue inn i paradiset. Himmelen i eposet er en form for stadig utvidet innsikt, både en lære- og en frelsesprosess. De får se himmelens lyskaskader. Lyset over fra å bevege seg i linjer til å bevege seg i sirkler. Bernhard av Clairvaux var en av dem som skapte Maria-dyrkelsen i middelalderen. Han ber en bønn til Maria for Dantes sjel. I sang 23 besvimer Dante når han får et glimt av Kristi herlighet. Kristus blir av Dante framstilt i lysmetaforer, mens Madonna og apostlene beskrives gjennom blomstermetaforer. Andre steder brukes edelsteinsmetaforikk. I himmelen høres sfærenes harmoni. Gud er både omkrets og sentralpunkt i en visjon, han rommer alt og er kjernen i alt. Det blir mer og mer fellesskap i eposet, og det er mest i paradiset, mens derimot de fordømte i helvete står alene eller lider i sin egoisme. Det er en voldsom kontrast i eposet mellom den jamrende kroppsligheten i helvete og lyseestetikken i paradiset.

I løpet av vandringen i paradiset befinner Dante seg “på solen. Her bor de vise. Herfra åpner blikket seg for hvor mektig, hvor godt for menneskene universet er bygget opp.” (Sinding 1963 s. 96)

Dante i paradisdelen “ser samlet det som var spredt i universet. Det er den nyplatoniske tanke, at sjelen søker tilbake fra mangfoldigheten til enheten: til Gud.” (Sinding 1963 s. 112-113)

I Mars-himmelen befinner det seg krigere som har lidd og dødd for sin kristne tro. Mars var den romerske krigsguden, og de frelste her har kjempet med sverd og andre konkrete våpen (og drept mange ...). Keiser Karl den store og hans ridder Roland er i denne delen av paradiset. En annen av personene i Mars-himmelen er en mann ved navn Cacciaguida, som deltok i et korstog. Cacciaguida klager til Dante over tilstanden i Firenze. Siden handlingen i eposet foregår i år 1300, og dermed før Dante måtte gå i eksil, kan Cacciaguida spå ulykke i Dantes liv. Cacciaguida pålegger Dante å skrive om det han har opplevd i helvete, skjærsilden og paradiset.

Dante får se gjennom ni gjennomsiktede himmelsfærer. Den øverste himmelen er utenfor tid og rom. Himmelrosen er dannet av frelste sjeler og engler. Beatrice trer inn i denne rosen. Den skolastiske filosofen Thomas Aquinas er også i paradiset, og han hyller munken Frans fra Assisi.

Empyreum er navnet på en guddommelig flammende sirkel, og den høyeste delen av himmelen. Det er her Gud og de frelste oppholder seg. Paradis-delen i eposet ender opp i en "unio mystica".

Den guddommelige komedie byr på mange teologiske, mytiske og mystiske tolkningsmuligheter. Dante i eposet er seg selv som individ i teksten, men han er også representant for et hvilket som helst menneske med kropp og sjel, og for en kristen, og for hele menneske-heten sett i et teologisk perspektiv. Temaet er sjelens vandring mot Gud (på latin "itinerarium mentis in Deum"). Alle mennesker må gjøre en reise tilbake til Gud, bort fra syndens fristelser.

Dante har uttalt seg om hvordan han ville at eposet skulle leses, nemlig på fire plan samtidig: som (1) hans egen reise gjennom tre riker, (2) en indre begivenhet i hans sjel fra et synderstadium i retning frelsen, (3) enhver kristens åndelige historie, og (4) hele menneskehetens gang fra fall til mulig frelse. Alle disse fire meningsnivåene er til stede samtidig, de ekskluderer ikke hverandre. Ett meningsnivå trekker ikke mening bort fra et annet. Alle sidene utgjør en helhet, eller er fire måter som eksisterer parallelt og gir en ramme rundt både enkeltmennesket og hele menneskeslekten. De fire nivåene har blitt kalt (1) det bokstavelige, (2) det allegoriske, (3) det moralske og (4) et anagogiske (gresk for "det som fører oppover"). Denne firfoldigheten er det et menneske trenger for å leve i verden på en meningsfull måte: Et menneske må (1) vite, (2) tro, (3) handle og (4) håpe. Også Bibelen kan leses på fire plan på denne utvidete måten. Men det har blitt hevdet at "any attempt to link Dante's imagery with closeness and exactitude to the fourfold method of conventional Biblical interpretation tends to break down in detail" (Piehler 1971 s. 116).

Det anagogiske gjelder den endelig sannhet om det guddommelige. Dette meningsnivået kan også kalles profetisk mening eller apokalyptisk mening. Det handler om de viktigste og største hendelsene i Guds store plan med verden. De fire

tolkningene er som fire speil som speiler hverandre, slik at hver tolkning er til stede i hver av de andre tolkningene. Dette fyller menneskelivet med mening på alle nivåer.

Byen Jerusalem kunne få en lignende firfoldig mening i en middelaldertekst: Jerusalem er (1) en historisk by, altså den byen der kong David bodde osv., (2) en allegori for Jesus og hans kirke, (3) et uttrykk for en moralsk betydning: den kristnes sjel, (4) en anagogisk betydning som angikk gjenoppstandelsen og paradiset: Jerusalem var da Guds by etter den siste dommen (Reboul 2009 s. 87).

Guds hage i 1. Mosebok, der Adam og Eva fikk leve før syndefallet, er (1) en hage med virkelige blomster fugler, og et virkelig eple, men også (2) et sted for den fred og harmoni som Gud ønsket på jorden, (3) en beskrivelse av den sjelelige fred som ethvert menneske bør streve etter, og (4) den er et bilde på den lykken som venter de frelste i himmelen.

Den klassisk beleste Dante knytter hvert av disse nivåene til den greske filosofen Aristoteles' fire årsaker: (1) stoff-årsaken, (2) form-årsaken, (3) den bevirkende årsak og (4) den finale årsak. Men for Dante inngår firedelingen i en stor kristen sammenheng, der han imiterer Guds store bok. Alle tretall og symmetrier i eposet speiler universets orden – den orden som Gud har skapt. Teksten forener tro, filosofi og politikk. Dantes har ønsket å skape et “tekstkosmos” som tilsvarer Guds ord. Han er et tidlig renessansemenneske som ønsker seg Guds privilegium: Å skape en systematisk, omfattende og velstrukturert helhet der alle brikker har en viktig plass i helheten.

“Alt det som var europeisk kultur på 1200-tallet og 1300-tallet da Norge fremdeles var en del av Europa, summeres og brukes som materiale i Dantes komedie. Hvis man virkelig leser “Komedien” og prøver å finne ut av alle de skikkelsene og begrepene han sjonglerer med, så repeterer man samtidig 1000 år og vel så det av europeisk historie. Middelalderen er jo også middelalder i den forstand at den er et formidlingsledd som forklarer hvordan alle de antikke elementene blir overlevert til den moderne verden, og Dante er den helt sentrale figuren her. Den italienske renessansen er utenkelig uten Dantes komedie. [...] Dante vil fortelle sin kristne samtid noen politiske sannheter som særlig dreier seg om at borgerkrigen må ta slutt. [...] Dante ser sin egen tid i bilde av borgerkrigstiden i Roma. Det som skjer etter borgerkrigen i Roma, er at Cæsar og Augustus pasifiserer motsetningene, og da blir Jesus født! Det Dante ønsker seg, er en keiser som kan avvikle borgerkrigen, slik at Kristus kan komme tilbake.” (idéhistorie-professor Trond Berg Eriksen i *Aftenposten* 22. august 1993 s. 11)

“Dante er en ordensfanatiker som vil sette tingene på plass. Dét er en overordnet vilje med dette diktverket, og sånn var det for hele middelalderen. De trodde at de kunne løse alle problemer ved å finne ut av hvor tingene hørte hjemme i den orden som Gud hadde bestemt. Og i “Komedien” forteller han så mange skandalehistorier

om sin tids mektige at de i ren skrekk for skammen skulle holde seg i skinnet herefter. Dessuten er det jo en klassisk kristen verdensreise, dette, med straff, renselse og belæring. [...] Men samtidig er han en spøkefugl. Den måten han henger ut denne verdens mektige på, skyldes ikke bare hevngjerrig ondskap, men også en besk sans for humor. Når han kaller verket en komedie, er det blant annet fordi han ønsker å gjøre narr av dem som har bidratt til borgerkrigstilstanden. Det er åpenbart at fremstillingen av djevler og helvete og alle disse pavene som pines, også er ment som en spøk.” (Trond Berg Eriksen i *Aftenposten* 22. august 1993 s. 11) Andre har hevdet at det ikkje forekommer noe i *Den guddommelige komedie* som skal oppfattes som humoristisk eller latterlig. Alt i middelaldermenneskets univers er representert, unntatt periodens latterkultur (folkelig humor, karneval).

Den italienske forfatteren Saverio Bettinelli og den franske forfatteren Voltaire uttrykte på 1700-tallet svært lave tanker om verdien av Dantes epos. Det var ifølge dem både barbarisk og kaotisk (Arrighi 1956 s. 59). Først med romantikken på 1800-tallet ble verket igjen hevet til skyene.

Nick Havely redigerte i 1998 antologien *Dante's Modern Afterlife: Reception and Response from Blake to Heaney*. Den handler bl.a. om den irske dramatiker Samuel Becketts forhold til Dante. “Beckett strongly identifies with Dante’s *Inferno* and *Purgatorio*. Perhaps it would be better said that in relation to the *Commedia*, he identifies himself under the total absence of the *Paradiso*. For Beckett’s characters [...] there is no light save for that of the inquisitor. They are in an environment which is stripped of all hope and characterised by circularity. It is the nature of sin and punishment that is most explored in Beckett’s characters, how they are relentlessly punished for their human condition, and how death is neither quick, nor necessarily the end. What is Purgatory if not an expiation of the self on the way to Paradise? What if there is no Paradise? What if Purgatory is just an extension of Hell, and Hell another extension of life? This is reflected in Beckett’s language and in the physical environment in which he places his characters. We can take, for example, *Play* [1963], which presents three people, or more appropriately shades who are encased in urns with only their heads and necks showing. They are dishevelled and decayed almost beyond recognition, and are placed in a landscape remarkably reminiscent of Dante’s *Inferno*. We are put in mind of the lost shades in the wood of the suicides, who, having lost their bodies are now doomed to exist (for want of a better word) as dead trees. There is a single, bright light which shines on each of them individually, and which triggers them to speak. Like the trees who bleed on the pilgrim breaking their branches, causing them pain and ultimately to speak, the light physically draws out the narrative. The light is a sinister one and performs as a harsh inquisitor which seems almost to force them into speaking. The speech itself, for each and every character is circular. The same story which tells of a domestic love triangle between man, wife and mistress is told, bouncing from one narrator to the next and over again. The same words are often used suggesting a bond between them. This bond, is however, negated by the utter mutual alienation illustrated by them facing us and not each other. Furthermore, the characters are

without identification save for that of M, W1 and W2 which adds to the heartless monotony of the action. They are just as dehumanised as those tortured trees in the wood of the suicides. It is the same story told by three shadows, with no purpose but to respond to the light.” (Stephanie Lawless i <http://www.threemonkeysonline.com/dantean-echoes-the-influence-of-dante-on-samuel-beckett-and-seamus-heaney/>; lesedato 15.03.17)

“It is, as Beckett suggested once in an essay on Joyce, an endless cycle of ‘unrelieved viciousness’ [...] an intensely banal illustration of unending torment. These characters are doomed to retell the same pointless narrative, aware only of the need to tell it to an audience (in this case the light) as with the damned souls of the Inferno ‘Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me?’ while the spotlight, much like the pilgrim in the *Commedia*, is free to roam and question as it pleases. [...] These people are not people. They are the closest thing to Dante’s most wretched shades, like those in Limbo ‘who lived a life but lived it with no blame and with no praise’ and what is more, ‘these wretches have no hope of truly dying’. Death, for Beckett’s characters is not inevitable in the typically understood sense. It is not quick and it is never assured as an end.” (Stephanie Lawless i <http://www.threemonkeysonline.com/dantean-echoes-the-influence-of-dante-on-samuel-beckett-and-seamus-heaney/>; lesedato 15.03.17)

“En italiensk menneskerettsorganisasjon vill forbyr Dante Alighieris msterverk “Den gudomliga komedin” i skolorna. Anledningen r att den anses vara rasistisk og homofobisk. Det r organisasjonen Gherush92, som bland annat bistar FN-organ i menneskerettsfrgror, som ligger bakom oppropet. Enligt The Guardian vill de att italienske skolor ska forbyr, eller atminstone handskas mer varsamt med boken, eftersom den r “krnkende og diskriminerende”. I det klassiske verket, som handler om poetens resa genom helvetet, skarselden og himlen, r det framforallt beskrivningen av helvetet som oppror organisasjonen. I skildringen plrgas bade judar, muslimer og homoseksuelle for att de avviker frn Dantes kristne ideal. Men Italiens intellektuelle har skyndat till verkets forsvar og hvdar bestamt att fordelarna med att studera “Den gudomliga komedin” med rge [= fullt ut] overvger nackdelarna.” (<http://www.dn.se/dn-bok/dante-kranker-och-diskriminerar/>; lesedato 29.03.17)

Afrikanske og andre epos

Folkepos-sjangeren levde (og lever) lengst i muntlige kulturer, der store deler av befolkningen er analfabeter eller har lav grad av skriftlige ferdigheter (literacy).

Det afrikanske eposet *Soundjata* lovpriser grunnleggeren av Mali som rike, Soundjata Keita, som skal ha levd mellom 1230 og 1255 (Kesteloot og Dieng 1997 s. 96). Hans mor var ifølge eposet en reinkarnasjon av den ville bffels and, en avatar for guden Mouso Koroni (Kesteloot og Dieng 1997 s. 89). *Soundjata* ble kjent for afrikanere i flere land gjennom bearbeidningen av forfatteren Djibril

Tamsir Niane i 1960, og det ble senere (f.eks. på 1990-tallet) undervist om teksten i mange afrikanske skoler. Det finnes andre skriftlige versjoner enn Nianes, f.eks. fra 1970, 1974, 1975, 1980, 1988 og 1995 (Kesteloot og Dieng 1997 s. 97). Et annet afrikansk epos forteller om hvordan Soundjatas hærsjef Tiramagan Traoré brukte 75.000 mann av hæren til å grunnlegge kongeriket Gabou (Kesteloot og Dieng 1997 s. 120).

I Kamerun og Gabon ble det på slutten av 1960-tallet samlet inn ulike versjoner av verk fra den muntlige epossjangeren *mvét* (Kesteloot 2001 s. 239). “The diversity of African epics is the result of “the distinctive features of one people in relation to another.” More than any other literary genre, epics are conditioned by the conception that each group has of its own cultural or national identity. Thus one encounters a broad range of texts such as the *mvét* of Cameroun or Gabon, and the *Mwindo* epic of the Banyanga. In the case of the *Lianja* of the Nkundo-Mongo people of Zaire, epic narratives are founded upon a whole symbolic repertoire in which the hero-civilizers embark upon long, complicated journeys of initiation. Whereas the relationship of these epic texts to the myth, tale, and legend are clearly marked, the West African epics (Mandinka, Peul, Bambara, Soninké, etc.) are founded upon historical realities. Arising from the historical origins of the Mandé people, the Mandinka epic of *Sunjata*, for example, reinterprets their history in myth for reasons of better endorsing that history. Peul and Bambara epics, however, do not present any mythical transpositions but establish their roots in reality which is then recomposed into a more political perspective. Often they concern heroes and historical facts which are relatively recent, even common to both groups, and are therefore very similar in regard to content. The Bambara epic, dealing with the establishment and maintenance of power in the kingdom of Segou, is more ethical and ideological in nature. That of the Peul exalts the virtues of *pulaaku*, personified in the heroes who people the epic.” (Christiane Seydou i <https://scholarworks.iu.edu/>; lesedato 09.10.15) “The Fulani follow a code of behavior known as Pulaaku, consisting of the qualities of patience, self control, discipline, prudence, modesty, respect for others (including foes), wisdom, forethought, personal responsibility, hospitality, courage, and hard work.” (<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Fulani>; lesedato 30.10.15)

Lilyan Kesteloot og Bassirou Dieng påpeker at det i Afrika finnes “korporative epos”, epos for arbeidsfunksjoner eller for yrkesgrupper som fiskere, jegere og gjetere. Heltene i eposene tilhører den profesjonen som også lytterne tilhører, og heltene opplever farer og utfordringer som kjennetegner yrket. Elvefiskere i Senegal har epos som *Segoubali* og *Samba Dierel*. To epos for gjetere har titlene *Goumalel* og *Amadou Sam Polel*. Mandinka-jegere har epos som *Kambili*, *Makan*, *Somano*, *Kala*, *Zangué*, *Mambi* og *Bani-Nyenema*. Tilsvarende har gow-jegerne i Niger mange epos. En epossanger for jegere (en profesjonell griot som ikke er jeger, men framfører jeger-epos) kalles blant annet en “ngoninfo” (Kesteloot og Dieng 1997 s. 44-45). Fiskere i Foûta-tôro i regionen Mauritania-Senegal har lange episke sanger som handler om konflikter mellom fiskere, dyr og ånder (Sandra Provini i <http://>

www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/SProvini_Introduction_definitif-2.pdf; lesedato 12.01.17).

Noen afrikanske epos for jegere er ekstremt stiliserte, med store mengder gjentakelser, refrenger og annet som skaper rytme i fortellingen. Ledsagende miming, musikk, dans og akrobatikk gjør likevel framstillingen ny og levende for hver gang. Eposene framføres blant annet ved begravelsen av en dyktig jeger, og ledsages da av akrobatisk ild-sluking, saluttavfyringer og annen symbolsk markering og underholdning. Jegere kan være fryktet av befolkningen fordi de begir seg inn i den ville natur og representerer kontakten med dyrenes ånder. For å nedfelle et dyr må nemlig jegeren ifølge folketroen ha overvunnet dyrets ånd. En tradisjonell jeger overholder mange regler om rituelle bad, avholdenhet, bruk av talismaner osv. før jakten tar til (Kesteloot og Dieng 1997 s. 146). Eposene kan handle om hvordan et dyr “nekter” å la seg felle, og jegeren må ta i bruk mystiske, okkulte knep for å lykkes med jakten. Det kan gjengis kamplignende dialoger mellom dyr og jeger (Kesteloot og Dieng 1997 s. 147). En jeger-griot kjent i sitt hjemdistrikt Ségou i Mali var Batoma Sanogo.

I Afrika finnes det også mange religiøse epos, enten de er muslimske eller kristne. Muslimske epos utviklet seg etter El Hadj Omars jihad (hellige krig for islam) i Afrika på 1800-tallet. Hvert epos følger en islamsk hellig manns erobringer og har en misjonerende funksjon. Kesteloot og Dieng hevder at det i Tanzania finnes et førtitalls religiøse epos, blant andre *Muhammeds liv* med 6387 trelinjede strofer. *Muhammeds liv* framføres av profesjonelle epossangere (1997 s. 46-47). I Øst-Afrika finnes det epos med navn som *Adam og Eva* og *Job*, basert på de bibelske fortellingene (Kesteloot og Dieng 1997 s. 46). Hovedpersonene i de religiøse eposene er helte-helgener som utfører underverk som vitner om den guddommelige kraften de har i seg.

Noen afrikanske epos er kunstepos, skrevet av forfattere. Det gjelder blant annet i Kenya og Tanzania, der det de siste tre hundre år har blitt skrevet epos på swahili (med arabisk skrift). Eksempler på forfattere er Bwana Mongo (eposet *Utenzi wa Tambuka*, 1728), Said Umar bin Amin (*Sangen om Job*, 1835) og Muhammad Kijumwa (*Utenzi wa Liongo Fumo*, 1913) (Kesteloot og Dieng 1997 s. 58).

Spanjolen Alonso de Ercilla y Zúñigas *Araucana* ble utgitt i tre deler i 1569, 1578 og 1589, og består av 35 sanger (en senere utgave fra 1597 har 37 sanger) som handler om Spanias erobringsskrig i Sør-Amerika. Blant skildringene er Francisco de Villagrás kamper mot og seier over urbefolkningen i Chile. I 1555 hadde Zúñiga selv deltatt i kampene. I eposet glorifiserer han også indianernes krigsinnsats mot conquistadorene, og forfatteren viser dypest sett ingen nasjonalistisk eller misjonerende holdning overfor den opprinnelige befolkningen i Chile. Eposet inneholder også noen kjærlighetshistorier der indianerkvinner (Tegualda, Fresia, Glaura) blir sympatisk framstilt (Wittschier 1993 s. 155-156).

Det finske eposet *Kalevala* er på over 22.000 verselinjer. Det er skapt på grunnlag av finske og karelske folkesanger som levde på folkemunne. Legen Elias Lönnrot bestemte seg på begynnelsen av 1800-tallet for å samle dem og føye dem sammen til en helhet (også ved å dikte til overganger mellom noen av sangene). Eposets sentrale skikkelse er Väinämöinen, som er sjaman og kriger.

“The first edition of the *Kalevala* appeared in 1835, compiled and edited by Elias Lönnrot on the basis of the epic folk poems he had collected in Finland and Karelia. This poetic song tradition, sung in an unusual, archaic trochaic tetrametre, had been part of the oral tradition among speakers of Balto-Finnic languages for two thousand years. When the *Kalevala* appeared in print for the first time, Finland had been an Autonomous Grand Duchy for a quarter of a century. Prior to this, until 1809, Finland had been a part of the Swedish empire. The *Kalevala* marked an important turning-point for Finnish-language culture and caused a stir abroad as well. It brought a small, unknown people to the attention of other Europeans, and bolstered the Finns’ self-confidence and faith in the possibilities of a Finnish language and culture. The *Kalevala* began to be called the Finnish national epic. Lönnrot and his colleagues continued their efforts to collect folk poetry, and new material quickly accumulated. Using this new material, Lönnrot published a second, expanded version of the *Kalevala* in 1849. This New *Kalevala* is the version which has been read in Finland ever since and upon which most translations are based.” (<http://neba.finlit.fi/kalevala/index.php?m=154&l=2>; lesedato 01.11.17)

“Epic song traditions have existed among nearly all peoples of the world. In many cases a literate poet or editor has compiled oral-traditional elements into a unified epic. Compared to other world epics, the *Kalevala* has been heavily influenced by the ‘folk’. The poems were collected word for word from the mouths of the folk themselves and arranged by Lönnrot, who shaped them into a coherent whole. Only three percent of the lines were composed by Lönnrot himself. [...] *Kalevala* could hardly have come into being without the influence of older, pre-existing epics. The example of Homer was to have a decisive effect on the formation of an epic plan in Lönnrot’s mind. A necessary prerequisite for the birth of the *Kalevala* was the then prevailing notion that the Homeric epics were assembled from separate epic poems. There are many ways to produce epics. Epics are an important demonstration of a culture’s literary vitality. Some national epics have received their written form due to the work of just one person. The *Kalevala* is such an epic. The *Kalevala* has also been an example for other epics around the world. Between 1857 and 1861 Friedrich Reinhold Kreutzwald published the *Kalevipoeg* epic on the basis of Estonian folk tales. In 1855, imitating the metre and style of the *Kalevala*, Henry Wadsworth Longfellow wrote *The Song of Hiawatha* based on Native American Indian legends.” (<http://neba.finlit.fi/kalevala/index.php?m=154&s=161&l=2>; lesedato 01.11.17)

“Legen og forfatteren Elias Lönnrot er nøkkelpersonen når det gjelder *Kalevala*. Han ble født i 1802, og var syv år da Sverige måtte gi fra seg Finland til Russland – hendelsen som innledet en nasjonal oppvåkningsfase [...] Lönnrot regnes i dag som forfatter av *Kalevala*, men han gikk først for å være hovedsakelig en samler som Tysklands Grimm-brødre og Norges Asbjørnsen og Moe. [...] Hvert eneste vers, ja, hver eneste linje i *Kalevala* er blitt forsket på og redegjort for og det er vel en cirka 5 prosent av den ferdige teksten som man ikke har funnet noen steder i materialet og som derfor må anta at Lönnrot fant på [...]. Men hvorfor er *Kalevala*-epoet så viktig for våre finske naboer? En forklaring er at finnene hadde en desperat mangel på stoff om sin egen fortid, særlig tilbake til førkristen tid. [...] Et av Lönnrots mål var nettopp å fylle dette førkristne hullet i Finland. Og det gjorde han altså ut fra folkesanger. Men han redigerte dem, for i de gamle folkesangene er jo jomfru Maria og så videre med, ved siden av Väinämöinen og de andre heltene. Det luket Lönnrot ut rett og slett, for å skape det han mente var et mer troverdig bilde av det gamle, førkristne Finland. [...] Det fantes en forestilling om at det en gang i en fjern fortid hadde eksistert et stort, sammenhengende verk som så var blitt splittet opp i brokker, hvorpå dette måtte samles igjen, altså at *Kalevala* var et “tapt epos” som måtte rekonstrueres ... Nåvel, andre trodde i hvert fall på dette. Men Lönnrot selv? Han skrev et sted at han kunne ha skapt minst fem forskjellige *Kalevala*-tekster ut ifra det foreliggende materialet. [...] Egenarten har å gjøre med den lange tradisjonen av såkalte “runosangere”, noe som er ganske unikt for Finland: I og med disse sangernes virke fantes det et felles versemål og en felles mytologi over et enormt område, hvor alle disse mytene og sangene ble skapt, spredt og bevart. Men også utviklet! [...] det estiske nasjonalepoet *Kalevipoeg*, som var direkte inspirert av Lönnrot og basert på beslektede sanger og episk struktur, og det er helt sikkert at amerikanernes Henry Wadsworth Longfellow kjente til *Kalevala* da han skrev *Hiawatha*. [...] Alle ting i *Kalevala* lever og har en slags bevissthet. De kan snakke til deg. Trær, båter, våpen. [...] Ilmarinen røver en jente i nabolandet Pohjola, og hun er ikke særlig glad for det. Så hun er sammen med en annen mann mens Ilmarinen sover. Dermed vil han drepe henne med sverdet. Men da sier sverdet at den slags vil det ikke være med på: - Jeg dreper ikke uskyldige kvinner – heller ikke de troløse. Sverdet er altså mer moralsk enn helten. [...] selv om leseren åpenbart skal leve seg inn i Väinämöinen, Ilmarinen og Lemminkäinen, så er de nok ikke moralsk særlig overlegne sine fiender og motstandere.” (Mikael Holmberg og Lasse Midttun i *Morgenbladet* 16. – 22. juni 2017 s. 54-55)

Tyskeren Alfred Döblins *Manas* (1927) er basert på indisk mytologi. Etter at prinsen Manas har dødd vil hans kone Sawitri vekke han til live igjen. Skrivemåten ligner prosa satt opp som vers.

Tyskeren Johannes R. Bechers *Den store plan: Epos om den sosialistiske oppbygningen* (1931) hyller Sovjetunionens første femårsplan og det nye, kommunistiske samfunnet som ble til der. Teksten ligner mer et dramatisk dikt enn et epos, men “Epos” i undertittelen signaliserer noe storslagent. Becher ble senere kulturminister i DDR, det sosialistiske Øst-Tyskland.

Den tyske forfatteren Hans Magnus Enzensberger brukte Titanic-ulykken i 1912 som utgangspunkt for et epos, *Titanics undergang: En komedie* (utgitt 1978). Eposet handler om livet ombord på det enorme dampskipet, og viser et klassesamfunn like brutalt som på land. Et sted i eposet sier fortelleren lakonisk: “forskjellen / mellom en svømmevest og ordet *svømmevest* / er som forskjellen mellom liv og død”. Enzensberger veksler mellom 1912 og tidsrommet 1969-77. Spisekartet for overklassen på Titanic ligner spisekartet for luksusturister i Havanna på det sosialistiske Cuba. Forfatteren lar Friedrich Engels og Mikhail Bakunin befinne seg ombord, som representanter for kommunisme og anarkisme, og lar begge drukne da skipet går ned (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 86). Teksten er tydelig framskrittspessimistisk.

Enzensbergers *Titanics undergang* er i likhet med Dantes *Den guddommelige komedie* delt i 33 sanger som omfatter et helvete, en skjærsild og et paradisi (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 88), men som avbrytes av 16 lyriske “mellomtekster”. (Undertittelen *En komedie* sikter direkte til Dantes epos. Dantes tekst har i tillegg til 3x33 sanger en innledende sang, slik at det blir 100 til sammen.) Skjærsilden hos Dante tilsvarer hos Enzensberger de farlig-fascinerende isfjellene som omgir Titanic. Eposets forteller havner til slutt i vannet og svømmer for livet. Et av de politiske budskapene i teksten formuleres slik: “Vi sitter alle i samme båt. Men: Den som er fattig går fortere under.”

“Hans Magnus Enzensberger wrote *The Sinking of the Titanic* in German. From information supplied in the poem, which in its present form is much preoccupied with the process of its composition, he began writing it in Havana in 1969, and completed it in Berlin in 1977 [...] In between those dates, he mailed a first version of the poem from Cuba (where there was no carbon-paper), but it never arrived. So he wrote the present version, which includes glimpses of himself writing both versions, as well as other autobiographical details of his life in Havana and Berlin. This version was then translated into English by the author, and the translation is remarkable for its ease and fluency, its narrative energy, its versatile and allusive play with a variety of verse-forms and literary styles, and its command of a language foreign to the author. Berlin and Cuba are part of the poem’s plot. Both are imagined, like the *Titanic*, as threatened by an iceberg, invisible, lethal and beautiful. In Cuba, it comes ‘slowly, irrevocably ... nearer to me’, a phrase picked up in a later orchestration of ironies involving ‘Nearer, my God, to Thee’, the hymn which, in some versions of the myth, the *Titanic*’s orchestra played as they sank. [...] Cuba’s socialism gone sour has deep links with the *Titanic*’s capitalist catastrophe. [...] Wealth, size and speed were not ‘unsinkable’ after all. Two years before the First World War, some cherished modern certainties appeared to be crumbling. [...] Enzensberger’s *Titanic* is ‘an emblem for the modern predicament’.

Enzensberger is mesmerised by such idioms. ‘We are all in the same boat’ is another. There is a whole canto anthologising such things:

The sinking of the Titanic proceeds according to plan ...

It is 100% tax-deductible.

It is a lucky bag for poets ...

It is better than nothing ...

It has a solid working-class basis.

It arrives in the nick of time ...

It is a breathtaking spectacle ...

The point, no doubt, is a satirical listing of received ideas and foolish language. It also signals that the poet knows that his story, so freely mythologised in his own poem, has in fact become all things to all men. But the ironies are gleefully paraded” (Claude Rawson i <https://www.lrb.co.uk/v03/n18/claude-rawson/catastrophe>; lesedato 01.10.18).

Tyske epos på 1800-tallet

Den ungarsk-østerrikske dikteren Nikolaus Lenau ga ut de religiøse eposene *Savonarola* (1837) and *Albigenserne* (1842), som har som tema den vedvarende kampen for å oppnå orden og stabilitet i religiøs tro, i kjærlighet og i naturen (<https://www.britannica.com/biography/Nikolaus-Lenausref144022>; lesedato 17.08.17).

Den tyske dikteren Otto Roquettes lange dikt *St Jakobs dag* (1852) ligner et epos. Sentralt i handlingen er nasjonal frihetskamp på 1300-tallet og kjærligheten mellom Verena og Valentin (https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Roquette,_Otto; lesedato 13.02.18). Tyskeren Adolf Friedrich von Schack skrev bl.a. *Lothar: Et dikt i ti sanger* (1872) og *Pleiadene: Et dikt i ti sanger* (1883). Hans landsmann Gottfried Kinkel publiserte *Skytteren Otto: En historie fra Rhinland i tolv eventyr* i 1846, og Rudolf Baumbach ga ut flere epos basert på sagn og eventyr, bl.a. *Zlatorog* (1876).

Christian Friedrich Scherenberg var en tysk dikter som ble kjent for sine epos med militær handling og store slagscener, bl.a. *Ligny* (1846), *Waterloo* (1849), *Leuthen* (1852) og *Abukir: Slaget ved Nilen* (1855). Scherenberg arbeidet fra 1849 i det prøyssiske krigsministeriet. Hans bror mistet livet i 1813 i slaget ved Dennewitz i Prøyssen, da franskmennene forsøkte å erobre Berlin. *Waterloo* ble allerede før det var trykt lest høyt ved det prøyssiske hoffet, og senere på høytlesingsturneer. Kong Friedrich Wilhelm 4. skrev et takkebrev til Scherenberg for hans storslagne diktning. *Leuthen* ble på kongens befaling lest høyt for generaler som var utstasjonert langs Rhinen. Den tyske maleren Georg Bleibtreu, som spesialiserte seg på militære slagscener, var blant Scherenbergs beundrere. *Abukir* handler om sjøslaget mellom admiral Nelsons flåte og den franske flåten i 1798. *Ligny* er det korteste eposet, og skildrer Napoleons seier over den prøyssiske generalfelt-

marskalken Blücher i 1815. Scherenbergs epos har ifølge Heinrich Spiero ofte en taktfast rytme som kan minne om marsjerende soldater (Spiero i <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-7352/2>; lesedato 30.08.17).

Tyskeren Joseph Victor von Scheffels *Trompeter von Säckingen* (1853; også skrevet *Säckingen*) ble ikke en umiddelbar bestselger, men etter 1870 gikk salget til værs. I 1921 kom det 322. opplaget (<http://www.trompeter-von-saeckingen.de/scheffel/buch.htm>; lesedato 24.05.17). Historien handler om den adelige Margareta og den ikke-adelige trompetspilleren Werner, som ikke kan gifte seg på grunn av standsforskjellen. Til slutt gir paven Werner en høyere sosial status, slik at de to kan inngå ekteskap. Katten Hiddigeigei er forfatterens talerør og uttrykker Scheffels livsanskuelse.

Tyskeren Hermann Lingg skrev det historisk-nasjonalistiske eposet *Folkevandringen* (1866-68). Hans verk bidro til den tyske nasjonalismen som oppstod ettersom Tyskland ble en sterkere makt på 1800-tallet. Denne økende nasjonalfølelsen innvarslet rikssamlingen og keiserriket i 1871 (<https://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon>; lesedato 05.05.17). *Folkevandringen* er en hyllest til germanerne, som avløste romerne som det “største folket” i Europa.

I 1868 og 1874 ga tyskeren Wilhelm Jordan ut i to deler eposet *Nibelungen*, et epos som fungerte som et forsvar for germansk kultur i Europa og for det nye tyske keiserriket.

Østerrikeren Robert Hamerling skrev epos med handling fra ulike historiske perioder. *Ahasverus i Roma* (1866) skildrer i seks sanger det dekadente overklasselivet i Roma under keiser Nero, med noen paralleller til Paris under Napoleon 3. Den “evige jøde” Ahasverus blir et bilde på et evig strevende og lidende menneske, mens Nero er det dionysiske menneske som alltid ønsker mer livsfylde. “*Ahasver in Rom* (1866; “Ahasuerus in Rome”), [is] a grandiosely romantic retelling of the myth of the wandering Jew, which, in spite of its brilliant descriptions, suffers from theatricality; and *Der König von Sion* (1869; “The King of Zion”), a narrative of the Anabaptist movement of 1534.” (<https://www.britannica.com/biography/Robert-Hamerling#ref216583>; lesedato 22.06.17) Hamerling skrev også *Homunculus: Et moderne epos i ti sanger* (1888), om et menneske som blir til i en glasskolbe og som er en person full av motsetninger mellom vitenskap og mytologi, nåtid og fortid.

Conrad Ferdinand Meyers *Huttens siste dager* (1871) handler om Ulrich von Hutten, som på 1500-tallet var politiker og tilhenger av Luthers teologi. Eposet består av åtte deler med jambiske verselinjer som rimer parvis. Fortellingen har en undertekst preget av krigen mot Frankrike i 1870-71. Eposet ble trykt i over hundre opplag fram til 1920.

Den tyske greven Adolf Friedrich von Schack skrev eposet *Orientens netter, eller verdensalderen* (1874). Den livstrette hovedpersonen flykter til Orienten, der den arabiske magikeren Hadschi Ali i fem drømmer lar han oppleve menneskehetens utvikling i ulike historiske epoker. Magikeren er med i drømmene. I alle de historiske periodene kjemper gode mot onde krefter, men det onde får overtaket. Etter sin reise drar hovedpersonen tilbake til Tyskland, der et nytt rike har blitt etablert (etter seieren over Frankrike i 1870), som gir løfter om en bedre framtid, der alle folk rekker hverandre hendene i et fredelig brorskap. Diktet kan ikke kalles et ekte epos, blant annet fordi verseformen stadig skrifter.

Den tyske legen og dikteren Friedrich Wilhelm Webers *Dreizehnlinden* (1878; "Tretten lindetrær") har tittel fra navnet på et fiktivt kloster i middelalderen. Munkene i klosteret er kloke og flittige, og utvider klosteret slik at det kan drives enda bedre. De forsvarer klosteret mot fiender og røvere. En dag står en adelsmann ved deres port: Elmar, som er eposets hovedperson. Han er hardt såret etter konflikter med andre adelsfolk, blant annet fordi han elsker frankerdatteren Hildegunde. I løpet av klosteroppholdet lar Elmar seg døpe, og han klarer senere å bevise at han er uskyldig i det han har blitt anklaget for. Han blir forsonet med Hildegundes far og kan gifte seg med henne (<http://www.realschule-bad-driburg.de/Geschichte/Weber/Dreizehnlinden.htm>; lesedato 13.02.18). Eposet ble brukt mye i de tyske skolene fram til 1950-tallet (<https://www.ebay.com/itm/NEW-Dreizehnlinden-by-Friedrich-Wilhelm-Weber-Paperback-Book-German-Free-Shipp-/381453941267>; lesedato 15.02.18).

Tyskeren Heinrich Hart skrev i ti år (fra 1886) på et epos som skulle handle om hele verdenshistorien, men lykkes bare med å skrive tre av de planlagte 24 bindene (Joch og Wolf 2005 s. 202). Han ønsket med verket *Menneskehetens sang* (1888-96) å gjenopplive epossjangeren (https://www.dortmund.de/media/p/bibliothek/stlb_downloads/handschriftennachlaesse/leben_hart.pdf; lesedato 11.08.17). De tre bindene har titlene *Tul og Nahila* (1888), *Nimrod* (1888) og *Mose* (1896).

Tyskeren Adalbert von Hanstein skrev et epos kalt *Av Kains slekt* (1888) der Kain er et slags overmenneske i tråd med filosofen Friedrich Nietzsches ideer. Kain framstilles som et genialt, kraftfullt individ, i motsetning til den milde Abel. Broren Abel blir drept som et ledd i Kains forsøk på å oppnå det høye og rene. Etter en innledning om de to brødrene følger fem deler om fem forskjellige samfunnslag i det moderne samfunn, der kamp for det store og aktverdige fortsatt leder til brodermord (Hanstein i år 1900; gjengitt fra <https://www.offenesbuch.com/g153268>; lesedato 06.06.17).

Den senere kjente tyske naturalisten Gerhart Hauptmann skrev i sin ungdom eposet *Promethidenlos* (1885) om en ung, idealistisk dikter (Joch og Wolf 2005 s. 202). Dette lange diktet har blitt kritisert for å være en Byron-imitasjon. Hauptmann var selv så misfornøyd med verket at han trakk det tilbake fra bokhandlene og makulerte det (Paul Schlenther i [131](http://gutenberg.spiegel.de/buch/gerhart-</p></div><div data-bbox=)

hauptmann-6037/4; lesedato 14.08.17) Hovedpersonen er en kunstner som har en sterk følelse av at livet er fullt av lidelse og sosial urettferdighet. Hauptmann ga senere ut eposet *Eulenspiegel* (1928) på heksameter. Det handler om en kampflyger fra 1. verdenskrig som ikke finner seg til rette i det tyske samfunnet etter krigen. Eposet handler bl.a. om politiske hendelser – et forsøk på statskupp i 1920 (Kapp-Lüttwitz kuppet), den såkalte dolkestøtlegenden, mordet på utenriksminister Walther Rathenau m.m. Hauptmann skrev også eposet *Den store drømmen* (1942-43), der han etterlignet Dante. Handlingen er en slags reise i dikterens bevissthet og handler om hans kommentarer til og refleksjoner om hendelser han observerer eller opplever (Fred B. Wahr i <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19306962.1953.11786650>; lesedato 24.05.18).

Den tyske dikteren Marie Eugenie Delle Grazie skrev et epos som på tusen boksider utfolder et panorama over den franske revolusjon: *Robespierre: Et moderne epos* (1894) (Joch og Wolf 2005 s. 202). Det består av 24 sanger som hun arbeidet med i ti år. I diktet er Robespierre en stor idealist, men hans idealer lar seg ikke realisere. Teksten rommer skildringer av stormingen av Bastillen og livet ved hoffet i Versailles.

Nicole Ahlers' bok *Det tyske verseposet mellom 1848 og 1914* (1998), viser hvordan sjangeren, til tross for at filosofen Hegel nedvurderte moderne epos i sin estetikk, blomstret i Tyskland, Østerrike og Sveits fra midten av 1800-tallet. Ahler beskriver konkurransen mellom epos- og romansjangeren, og reflekterer over idealismen og heroismen i de tyske eposene på slutten av 1800-tallet. Hun vil dessuten vise hvordan eposene fungerte som forsøk på å beherske en tysk kulturkrise (<http://www.buecher.de/>; lesedato 22.06.17). I perioden 1883-1907 ble det i Tyskland utgitt ca. 560 epos, hvis det regnes med versfortellinger på minst 50 sider (Joch og Wolf 2005 s. 203).

Se også <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/rapsode.pdf>

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>