

# Agathon, Aristophanes – og Sokrates.

## Om *Symposion* og Platons poetik

af Rasmus Sevelsted

*Symposion* er formentlig Platons mest litterære værk. Ud over en usædvanligt indviklet rammefortælling udgør beskrivelsen af omgivelserne, anledningen og personerne en meget væsentlig del af dialogen, ligesom symposiets talere får frit lejde til at tale udførligt, uforstyrret af Sokrates, hvis filosofiske indlæg er begrænset til 11 Stephanus-sider ud af de 53, værket består af. Da jeg sidste år havde fornøjelsen af sammen med Gorm Tortzen at revidere hans tidligere oversættelse af dialogen til den nye, samlede Platonoversættelse, var den vanskeligste opgave oversættelsen af Aristophanes' og Agathons taler, der på hver sin måde adskiller sig markant fra de øvrige, fordi de så tydeligt er – og præsenteres som – digteres præstationer. Platons anstrengte forhold til digterne er notorisk, men med *Symposion* markerer Platon sig selv som digter mere end noget andet sted, og paradokset mellem Platons kritik af digterne og Platon som digter fremtræder således meget tydeligt netop i denne tekst. Derfor vil jeg benytte anledningen til at fremsætte nogle overvejelser over forholdet mellem Platons implicitte poetik, nemlig grundlaget for Platons egen produktion, og hans eksplicitte poetik, hvorved jeg forstår kritikken af digtekunsten, som vi møder den i fx *Staten*, *Ion* og – det er min påstand – i *Symposions* beskrivelse af digterne Agathon og Aristophanes. Jeg mener, at Platon har et nogenlunde konsistent syn på digterne, og at vi derfor med fordel kan forstå de to digteres tilstedeværelse i *Symposion* som del af en større diskussion, Platon fører med digtekunsten.

At de to digtere spiller en rolle i dialogen i deres egenskab af digtere fremgår af flere forhold: Agathon er symposiets vært, og den direkte anledning er hans sejr i tragediekonkurrencen dagen før. Tilsvarende afsluttes dialogen med det berømte referat af, hvordan Sokrates – da medsymposiasterne enten er gået eller gået kolde – sidder alene tilbage med de to søvndrukne digtere og tvinger dem til at

indrømme, at den samme mand bør kunne skrive både komedier og tragedier. Mindst lige så vigtigt er det, at de to digteres taler om Eros kommer umiddelbart før Sokrates'. Talerne til symposiet udtrykker én for én en stadig mere kompleks forståelse af Eros, og den filosofiske kulmination nås i Sokrates' genfortælling af Diotimas tale om gudens væsen og meritter. Således synes Aristophanes og Agathon altså at repræsentere de mest avancerede forståelser af kærligheden, hvilket bekræftes af det forhold, at deres taler er de eneste, Sokrates direkte forholder sig til i sin tale.

### Agathon og Platons syn på tragedien

Lad os først se på den sidste af de to taler, nemlig Agathons. Størstedelen af talen udgøres af beskrivelsen af Eros, og her nævnes som det første gudens ungdom, der beskrives udførligt fra 195a1-c7. Der er meget lidt egentlig argumentation, men mange luftige, kunstfærdigt præsenterede skinargumenter: Eros er ung, fordi han flygter fra alderdommen, og fordi han er sammen med unge. Dernæst er Eros sart og fin (*ἀπαλός*, d8) og vil kun opholde sig i det blødeste af det bløde. Han har ifølge Agathon "harmonisk og smidigt ydre" og "besidder ynde i fuldeste mål" (196, a 4-6). Hans smukke hud afspejler hans liv blandt blomster. "For i det, der er afblomstret og vissent – det være sig en krop, en sjæl eller hvad som helst andet – opholder Eros sig ikke, men på steder med blomster og dufte finder han et blivende hjem" (a 6-b 2).<sup>1</sup>

Derefter taler Agathon om Eros' *ἀρετή* og tilskriver ham de fire kardinaldyder: Retfærdighed, *δικαιοσύνη*, fordi det, alle frivilligt går ind på er retfærdigt, og alle tjener frivilligt Eros i alt. Selvbeherskelse, *σωφροσύνη*, besidder Eros, fordi han er den stærkeste drift, og hvis de andre er underlagt ham, må han have selvbeherskelse, fordi det er evnen til at kontrollere lysterne. Og også mod, *ἀνδρεία*, besidder Eros i fuldeste mål, fordi han kan besætte Ares. Argumenterne er så overfladiske, at man må opfatte dem som parodiske, men de er præsenteret med en sådan række af

---

1. Oversættelsen af *Symposion* er alle steder Gorm Tortzens og min. Øvrige oversættelser er mine egne, med mindre andet er angivet.

retoriske virkemidler, at de bliver uigennemskuelige. Formen overtager indholdet og trænger det i baggrunden (hvad Sokrates bemærker efterfølgende). Se fx beviset for Eros' retfærdighed (der må citeres på græsk):

Ἔρως οὐτ' ἀδικεῖ οὐτ' ἀδικεῖται οὔτε ὑπὸ θεοῦ οὔτε θεόν, οὔτε ὑπ' ἀνθρώπου οὔτε ἄνθρωπον. οὔτε γὰρ αὐτὸς βία πάσχει, εἴ τι πάσχει—βία γὰρ Ἔρωτος οὐχ ἄπτεται· οὔτε ποιῶν ποιεῖ—πᾶς γὰρ ἐκὼν Ἔρωτι πᾶν ὑπηρετεῖ, ἃ δ' ἄν ἐκὼν ἐκόντι ὁμολογήσῃ, φασὶν οἱ πόλεως βασιλῆς νόμοι δίκαια εἶναι.

Det er tydeligt, hvordan brugen af isokolon og anafor, en nærmest overdreven brug af polyptoton, den lange chiasme i anden linje samt den ekstravagante paronomasi i *πᾶς γὰρ ἐκὼν Ἔρωτι πᾶν ὑπηρετεῖ*, inden Agathon når frem til konklusion *δίκαια εἶναι* (hvorfor også Eros er *δίκαιος*, forstås), gør perioden så rytmisk og lydligt indtagende, at argumentet forsvinder bag de sirligt udførte konstruktioner. Da Agathon når den sidste og mest udførligt beskrevne kardinaldyd, visdom (*σοφία*), vender han tilbage til sig selv og sit eget fag, fordi “guden er en så dygtig digter, at han skaber andre digtere.” (196d 7-e 2).

Talen rummer en række bemærkelsesværdige formelle træk, som Dover har vist i sin præcise analyse,<sup>2</sup> fx den bevidsthed om komposition, der indgår, idet talen peger på sine egne elementer (194e4, 197c3), en normativ bestemmelse af krav til genren (195a1-5), krydser punkterne af efterhånden (195a7f, b4, c6f, 196a1f, b4f, d4-6, 197c1-3) og anfører *τεκμήρια* for sine påstande. Som anført af Dover er disse træk udpræget gorgianske og har tydelige ligheder med Gorgias B6 (DK).<sup>3</sup> Indflydelsen fra Gorgias er så tydelig, at Sokrates efterfølgende spøgefuldt kommenterer den (198c). Indholdsmæssigt overholder talen nok gængse genrekonventioner ved i rækkefølge at nævne Eros' fødsel, udseende og dyder for at slutte af med en hyldest, men proportionerne og de kvaliteter, Eros tilskrives, er bemærkelsesværdige for den vægt, der lægges på Eros' ungdom og ydre skønhed, der optager over en side af talens i alt 3 Stephanus-sider. Desuden optager beskrivelsen af Eros' *σοφία*, der

---

2. Dover 1980: 123-124. Hele talen er gennemsyret af gorgianske figurer med lange sætninger i korte, parallelle kola, ofte med homoioteleuton og kraftig assonans

3. *ibid.*

viser sig at være en beskrivelse af Eros' digterelevner, og Agathons prosadigt omtrent det samme, mens tilskrivelsen af de øvrige tre kardinaldyder klares på lidt over det halve. Agathon udformer altså sin tale sådan, at den mest af alt minder om en beskrivelse af ham selv, hvad også publikum bemærker (jf. 198a2-3).

Agathon bryder til sidst ud i poesi og citerer to ukendte heksametre efterfulgt af noget, der mest af alt er "eine förmliche Monodie".<sup>4</sup> Denne 'monodi', der i vores oversættelse blev til et knækprosadigt, rummer ligeledes en række gorgianske stilfigurer, men mere bemærkelsesværdigt rummer den ganske mange avancerede metriske strukturer. Med Dovers ord har Platon "taken considerable trouble to give Agathon's peroration a poetic character in addition to caricaturing its 'Gorgianic' structure." Denne blanding af gorgianske og poetiske elementer tjener naturligvis til at karakterisere Agathon som sejrende tragediedigter. Her udviskes forskellen mellem prosa og poesi. Hvor de mange gorgianske stiltræk giver prosaen et poetisk skær, gøres poesi og gorgiansk prosa ved talens afslutning til ét, fordi talen faktisk bliver en blanding af de to. Her ser vi en implicit kritik af den gorgianske retorik og Agathons poesi: Begge steder vægtes form over indhold, og begge steder benyttes ord musikalsk til at forføre publikum.

For at forstå Agathons rolle ved symposiet, er det nødvendigt at forstå, hvilken type tragediedigter han er. Agathon er mere end nogen anden tragediedigter knyttet til den såkaldt 'Nye Musik'. Den Nye Musik er en moderne betegnelse for en ny bevægelse inden for aulos- og kithara- og teatermusik, der fremkom i sidste del af det femte århundrede.<sup>5</sup> Denne bevægelse står i forbindelse med professionaliseringen af musik- og dramaudøvelsen i det sene femte århundrede. Hvor musik skabt for amatører skulle kunne udføres af amatører, gav professionaliseringen og den følgende fremkomst af stjernemusikere og –skuespillere mulighed for langt mere komplicerede kompositioner, og man kan i dramaet se en klar udvikling i retning af mere opmærksomhed på fløjtemusik og skuespillere på bekostning af koret. Især Eric Csapo har understreget den politiske side af denne nye tendens hos forfattere som Kinesias, Timotheos, Melanippides, Euripides og Agathon. Udviklingen sker

---

4. Hug 1884 *ad loc.*

5. De gamle taler om denne bevægelse som ny teatermusik eller generelt som musik henvendt til et bredt publikum. Se Csapo 2000: 401 for diskussion og henvisninger.

samtidig med en meget turbulent periode i Athens historie: det 'radikale' demokrati, to oligarkiske magtovertagelser, borgerkrig og en genoprettelse af demokratiet, og den Nye Musik bliver af sine kritikere identificeret med den demokratiske bevægelse og stillet i modsætning til det gamle aristokrati, for hvem den fremstår som et klart udtryk for sædernes forfald.<sup>6</sup> Foregangsmændene er et yndet mål for komediedigterne; Krates lader den personificerede Musik anklage Melanippides, Timotheos og andre over for Retfærdigheden for at have forulempet og voldtaget hende. I *Frøerne* stilles Euripides over for Aischylos i en decideret kamp, som Euripides taber, hvorefter han bliver parodieret i en korsang, der gør overdreven brug af elementer, der er karakteristiske for den Nye Musik. Euripides og Agathon optræder ligeledes i *Thesmophoriazousai* som repræsentanter for denne musiske bevægelse. Her synger Agathon en korsang, der er en parodi på hans nye, eleverede musikstil.<sup>7</sup> Selvom den Nye Musik først og fremmest var banebrydende for sin metriske struktur, de nye instrumenter og den fremtrædende plads, der blev givet til musikken på bekostning af teksten, synes den også at have adskilt sig fra den traditionelle musik i tekstvalget. I parodierne (som også i *Thesmophoriazousai*) kritiseres den først og fremmest for ikke at have nogen indholdsmæssig substans – hvilket formentlig følger af, at poesien er trådt i baggrunden for musikken – og i forlængelse heraf kritiseres den for sin forkærlighed for luftige billeder og flyve-

---

6. Fx Aristoteles *Pol.* 1341b14, Platon *Leg.* 701a (diskuteres nedenfor), Aristoxenos fr. 28 (da Rios). Csapo 2004 er et meget grundigt studium af den Nye Musiks politiske betydning.

7. Se de udførlige analyse hos af denne sang som parodi på den Nye Musik hos Austin og Olson 2004 *ad* 100 og 101ff. og Kugelmeier 1996: 271-297.

metaforer (i både konkret og overført betydning).<sup>8</sup> I de musikteoretiske afsnit af *Staten* og *Lovene* er Platon ekstremt kritisk over for den Nye Musiks elementer.<sup>9</sup>

Blandt tragediedigterne er Agathon mere end nogen anden repræsentant for denne nye stil, og vender vi tilbage til hans tale i *Symposion*, synes den at afspejle den musikstil, den historiske Agathon er kendt for. Eros beskrives netop med de luftige billeder, denne musikstil kritiseres for, og samtidig er talen vellydende, men uden egentlig substans. Fremstillingen af Eros som sart og fin, velduftende og luftig som en tåge, der hører til blandt blomster, passer til den Nye Musiks forkærlighed for det lette og luftige. Når Agathon identificeres med Gorgias, skyldes det en lighed i deres måde at behandle ordene på, hvor musikken eller formen fortrænger indholdet. Gorgias var interesseret i musik, og denne interesse synes at hænge sammen med rytmens betydning for talens evne til at overtale;<sup>10</sup> nogle ser en indflydelse fra dithyrambedigtningen hos Gorgias.<sup>11</sup> Samtidig lægger den Nye Musik, og særligt de fremstillinger, komedien giver os af Agathon, stor vægt på digterens egne evner. Han er ikke længere musens ydmyge tjener, forholdet er snarere omvendt. Digteren er en superstar. Ved at lade Agathon slutte sin tale med en hymne, hvor poesi og prosa blandes, understreger Platon den gorgianske retorik og den nye musiks affinitet.

Der er næppe nogen tvivl om, at Platon deler en aristokratisk skepsis over for den Nye Musik. Men for at forstå, hvor farlig han anser den nye tragedie for at være, og hvor nær en sammenhæng han ser mellem udviklingen i tragedien og reto-

---

8. Se fx parodien af Kinesias i *Av.* 1383-1394, *Pax* 827, *Nu.* 332ff. og Zimmermann 1992: 119-121, Kugelmeier 1996: 231-235; Csapo 2004: 228

9. Jf. Csapo 2004: 117-118: "Plato makes no secret of his tastes in music. If there is one thing that characterizes them all, it is violent antipathy to every feature of New Musical style. In his ideal state he would ban: pipe music (*Rep.* 399d, cf. *Gorg.* 501e), musical innovation (*Leg.* 816c), Dionysiac music and dance (*Leg.* 815c-d), music unaccompanied by words (*Leg.* 669d-70a), mode and rhythm which does not follow the verbal line (*Rep.* 400d, *Leg.* 669e), the use of more than one note per syllable (*Leg.* 812d), direct speech or vocal mimesis (*Rep.* 392c-96e), modulations in music or violent changes in the motion of dance (*Leg.* 814e-16c), polyphony or any sort of embellishment in melody or rhythm (*Leg.* 812d-e), and specifically polychordia (*Rep.* 399c), polyharmonia (*Rep.* 397c, 399c), polymetry (*Rep.* 397c, 399e), and 'colours' (*Leg.* 655a). New Music had become a symbol of all that was ill in democracy."

10. Se fx Segal 1962: 127.

11. Kugelmeier 1996: 275.

rikken, er det nødvendigt kort at gennemgå Platons poesi- og retorikkritik. Her giver *Gorgias* et udmærket udgangspunkt. Her beskriver Sokrates retorikken som en form for erfaringsbaseret kunnen, *ἐμπειρία*, ikke en sand kunst, *τέχνη* (465a). Retorikken, som den praktiseres af Gorgias, er rettet mod tilhørernes nydelse uden tanke for, om det er godt eller dårligt, og er derfor i følge Sokrates *κολακεία*, smiger, fedteri. I den senere samtale med Kallikles kommer Sokrates ind på musikken. Konkret nævner Sokrates aulospil, konkurrencer i kitharspil, korinstruktion, dithyrambedigtning og tragediedigtning (501d-502b), og han og Kallikles er enige om, at de alle har for øje at behage uden hensyntagen til god eller dårlig nydelse. Sidst i rækken af musiske discipliner nævner han den "den ærværdige og forunderlige tragediedigtning" (*ἡ σεμνὴ αὐτὴ καὶ θαυμαστὴ, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις* 502b). Her konkluderes det, at tragediens eneste mål er at behage tilskuerne (*χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς*), mens det vil fortie det, der måtte være ubehageligt, men nyttigt. Deraf sluttes, at poesien ikke er andet end tale (*λόγοι*), hvis man fratager den melodi, rytme og metrum (502c). De musiske discipliner, Sokrates nævner inden tragedien, er alle konkurrencediscipliner og kan alle forbindes med den nye musikstil og bestemmes altså her som en form for fedteri på linje med sofistisk retorik.<sup>12</sup>

Det er en væsentlig del af Platons kritik af både retorikken og tragedien, at de overbeviser ved deres form alene, og at tilhørerne derfor er magtesløse over for de værdier, der formidles gennem dem. Der er et gensidigt forhold mellem publikum, hvis samlede reaktion påvirker hvert enkelt individ i gruppen, og digteren/retorikeren, hvis formål det er at vinde størst muligt bifald fra pøbelen, og derfor vil digtere og talere i demokratiet benytte deres bedste tricks for at forføre publikum.

---

12. Aulos er et instrument, Platon er kritisk over for andre steder (*Rep.* 399d; *Phil.* 56a. For det aristokratiske syn på aulos'en som underlødige, se Wilson 1999). Den Nye Musiks brug af aulos'en ændrede dens rolle i dithyrambe- og tragediefremførelserne og bruger den stadig mere mimetisk til at efterligne stemmer og lyde (se Wilson 2000). Aristophanes parodierer denne udvikling i anden halvdel af *Fuglene*, (se Barker 2004). For den Nye Musik og kithar, se Wilson 2004. Timotheos' nome *Persae* er netop et eksempel på en ny brug af lyren (Formentlig opført første gang i 407, se Janssen 1984: 21f.). Denne udvikling gøres der nar ad i et fragment af komediedigteren Pherekrates' *Cheiron*, hvor *Μουσική* fremstiller sig selv foran Retfærdigheden som et strengesæt, der er blevet mishandlet og voldtaget af fornyerne Melanippides, Kinesias, Phrynys og Timotheos. Netop Kinesias nævnes her (501d) af Sokrates som eksempel på en dithyrambedigter.



Platon lader ofte Sokrates sammenligne den forførende retorik med magi,<sup>13</sup> og denne tanke om sofister og digtere som en form for troldmænd udvikles udførligt i *Staten*, hvor det optræder som et tilbagevendende tema. Vigtig er en passage i 412e-413c, hvor Sokrates diskuterer faren for, at idealbyens unge mænd skal glemme, hvad der er bedst for byen. Her forklarer han, at vi enten slipper af med meninger villigt eller modvilligt, det første når der er tale om falske meninger, og vi har lært sande meninger i stedet for, det andet når tingene forholder sig omvendt. Her betegnes magi (*γοητεία*) som en måde, hvorpå man kan blive berøvet sine sande meninger: “Dem der bliver fortryllet – det tror jeg du vil være enig i – er dem, der skifter mening, enten fordi de fortrylles af nydelse eller af frygt for en eller anden smerte” (413c). Ifølge denne definition er trylleriets mål at ændre vores sande meninger til falske gennem følelserne nydelse og smerte, hvilket (i virkeligheden) sker imod ofrenes vilje.<sup>14</sup> Den, der er bedst i stand til at modstå dette trylteri, er den, der har bedst kontrol over sine følelser (413e) – altså filosofen, som det senere viser sig.

Sofisten som en form for troldmand er et motiv, der går gennem *Statens* centrale bøger, hvor der redegøres for filosofens opdragelse. Her angriber Platons Sokrates ‘lærere og sofister’ (492d), og hertil regner han politikere, malere, musikere og digtere (493d), der ikke aner noget om sandheden, men blot har lært massernes lyst og begær at kende og ved, hvordan man skal behage eller oprøre dem (493d), og selv den bedste filosofiske natur har ikke mange chancer for at danne sig sine egne holdninger, når den “på folkeforsamlinger, under retssager, i teatret, i militærlejre eller i andre store forsamlinger” overskyldes af mængdens jubelråb eller buh’en (492a-b). I *Staten* 10 genoptages kritikken og udvikles mere detaljeret i forhold til poesien. Her er et gennemgående motiv igen digteren som en form for troldmand (598d, 602d), der gør nydelse og smerte til herskere i byen (607a-b), og dette sættes i direkte modsætning til et rationelt styre og forklares igen som digternes behagesyge over for hoben (604e-605a). Det er væsentligt, at de følelser,

---

13. Fx *Menexenos* 235a, *Sofisten* 234c-235b + 241b, *Statsmanden* 291c, 303c, *Lovene* 908d. Se også deRomilly 1975: 25-41.

14. Jf. Belfiore 1980: 129.



poesien appellerer til ifølge Platons Sokrates her, ikke blot er irrationelle, men *antirationelle*: De får vores fornuft til at "sænke paraderne" (606a).

Det er også således, jeg forstår kritikken af poesien som 'tre trin fra sandheden', der udgør den første del af poesikritikken i tiende bog: Ved at tage sit udgangspunkt i denne verdens mennesker og deres lyster og sætte dem på scenen, får man en afglans af denne verden og ikke et – i platonisk forstand – sandere billede, der ikke tager sin model i denne verden, men i fornuftens (eller formernes).<sup>15</sup> Poesien efterligner dem, der udviser overdreven sorg eller overdreven latter (605c-606c) og begær, vrede "og alle former for begær, smerte og nydelse i sjælen" (606d). Der er tale om en negativ spiral, fordi poesien uddriver publikums sande meninger ved at præsentere illusionen som virkelighed (fx 598c, 602b, 602c). Læst således er den overordnede tanke altså den, at poesien tager udgangspunkt i publikums lyster og gennem sit illusoriske trylleri giver dem et forvrænget billede af virkeligheden, der igen blot får dem til at overgive sig desto mere til deres lyster og dermed fjerner dem yderligere fra sandheden.

Hele tragediens og retorikkens fare består i den umiddelbare appel til det irrationelle, der ophæver distancen mellem det sagte og tilhøreren og får tilhøreren til ukritisk at overtage det, noget der for tragediens publikum i visse situationer nærmer sig total identifikation. Det bedst kendte eksempel er rhapsoden *Ion* fra dialogen af samme navn, der føler, at han faktisk er ved Troja, når han reciterer *Iliaden*, og samtidig ved, præcis hvad han skal gøre for at få publikum til at jamre og klage – og ved, at jo højere publikum græder, jo mere vil de betale ham.<sup>16</sup> Det grundlæggende problem er altså, at publikums indlevelse i det sagte påvirker deres karakter og syn på verden.

---

15. Dette syn ligger i forlængelse af Halliwell 2002: 133-142, hvor Halliwell argumenterer for, at den analogi til billedkunsten, dette argument bygger på, bør opfattes som en kritik af et kunstsyn snarere end en ontologisk definition af kunsten. Samtidig bør det nævnes, at det er Homer, der er genstand for denne del af kritikken, der således ikke kun gælder den nye tragedie. Dog vil jeg fastholde, at dette ikke er uforeneligt med en kritik af de poetiske institutioner i det demokratiske Athen: Rhapsoden *Ion* optræder i den dialog netop mimetisk og opfører sig som en superstar – ikke ulig Agathon i *Symposion*.

16. *Ion* 535e.

Kritikken af digterne, der har gjort nydelse og smerte til herskere i byen, er en meget alvorlig kritik, fordi dette ifølge *Statens* argument er årsagen til demokratiets overgang til tyranni, fordi den overdrevne dyrkelse af nydelse og lyst i demokratiet ifølge argumentet i *Statens* ottende og niende bog nødvendigvis vil føre til tyranni. I 572e kaldes sofisterne direkte “forfærdelige troldmænd og tyranskabere” (οἱ δεινοὶ μάγοι τε καὶ τυραννοποιοί). Der er her specifikt tale om dem, der under demokratiet vil føre folk i retning af tyranniet ved at indplante alle former for begær i borgerne. Den eneste, der specifikt er nævnt her, er Euripides, der et par sider forinden netop omtales som en af dem, der priser tyranniet (568b-c):

“Det var ikke så sært,” sagde jeg, “at tragedien regnes for noget klogt noget [σοφόν] i det hele taget, og at Euripides regnes for noget særligt inden for genren.” – “Hvad mener du?” – “Jeg mener, at også følgende udsagn vidner om et skarpt intellekt, at “tyranner bli’r vise af samvær med vise [“σοφοὶ τύραννοί” εἰσι “τῶν σοφῶν συνουσία.”]” Han mente tydeligvis, at de vise [τοὺς σοφοὺς] er dem, tyrannen er sammen med. Han priser også tyranniet som gudlignende og en masse andet. Ja, det gør både han og andre digtere.

Herefter beslutter Sokrates, at tragediedigterne ikke kan komme ind i idealstaten, hvad de næppe vil have noget imod, siden de er så kloge [ἄτε σοφοὶ ὄντες]. Denne passage er vigtig, mener jeg, fordi den skaber en direkte sammenhæng mellem tragedien og tyranniet. At dette ikke blot er teoretisk, men også konkret, viser brugen af Euripides: Det var en kendt sag, at Euripides blev underholdt ved Archelaos’ hof i Makedonien, og således er der en direkte historisk kobling mellem de to. I *Gorgias* bruges Archelaos tilmed som som arketyper på tyrannen, der dræber sine familiemedlemmer og gifter sig med sin stedmoder (470c-471d). Archelaos samlede netop den Nye Musiks foregangsmænd ved sit hof.<sup>17</sup>

Den skematiske fremstilling af Platons syn på tragedien, jeg her har givet, lægger mere vægt på kritikken som en kritik af tragediens rolle som institution i demokratiet, og dermed mindre vægt på en universel teori om poesens væsen, end traditionelle fremstillinger af Platons syn på digterne. Ifølge min læsning har den

---

17. Bl.a. Melanippides, Euripides, Agathon og Timotheos, se Csapo 2004: 209.

traditionelle kritik overset, i hvor høj grad Platon synes specifikt at have den nye musik og dennes forbindelse til den sofistiske bevægelse for øje. Denne læsning støttes af en passage i *Lovene* (659a-c), hvor reglerne for poetiske konkurrencer i idealbyen beskrives. Dommeren, siger atheneren, skal være en person, der besidder visdom og mod nok til ikke at lade sig gribe af publikums mening, for dommeren skal være publikums lærer, ikke dets elev, og i stand til at gå imod den nydelse, der ikke er rigtig. I samtiden er det angiveligt flertallet af tilskuere, der gennem deres positive eller negative tilkendegivelser afsiger dommen over dramaet, og det har fordærvet digterne (διέφθαρκε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτούς, 659b), fordi de skaber deres tragedier med henblik på dommernes nydelse, så det er mængden der bliver digternes lærere, selvom det burde være omvendt. Passagen stemmer overens med den længere diskussion af teatret senere i *Lovene* (700a-701b), hvor Platon direkte forbinder udviklingen i samfundsnormer og -forhold med de poetiske praksis og institutioner. Det er en vigtig passage, fordi den optræder sidst i *Lovenes* tredje bog, der i det store værk er en ekskurs om samfunds opståen. Her siger atheneren til sidst, at folket tidligere var en slags frivillige slaver under lovene, ikke omvendt. Til at illustrere denne politiske udvikling bruger han netop situationen i teatret, hvor overskridelse af genrekonventioner tidligere var forbudt, og hvor autoriteten til at kende disse regler og dømme i konkurrencerne samt straffe eventuelle overtrædere ikke lå i hobens umusikalske råb som i dag, heller ikke i bifaldet (700b), men var forbeholdt uddannede mænd, der sad i stilhed og så og hørte forestillingen til ende (700c). I tidens løb kom der så digtere, der nok var digtere af natur (φύσει μὲν ποιητικοί), men uvidende om, hvad der var rigtigt inden for musikken (ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, 700e), og derfor blandede de *paianer* med *dithyramber* og imiterede fløjtetoner med harpestrengene. Fordi den eneste standard for, hvad der var rigtigt, var tilfældige menneskers nydelse (701a), udviklede der sig et *theatrokrati* (700e-701a):

Gennem den slags kompositioner og tilsvarende taler skabte de en lovløshed hos mængden i forhold til musik og skabte den overmodige forestilling hos dem, at de var i stand til at bedømme musikken. Derfor blev teatergængerne

larmende i stedet for stille, som om de kendte forskel på god og dårlig musik, og i stedet for et aristokrati [*ἀντὶ ἀριστοκρατίας*] opstod der en form for fordærvet teatrorokrati [*θεατροκρατία τις πονηρὰ*].

Det interessante ved Platons fremstilling er den direkte forbindelse, han ser mellem musiktraditionen og den politiske tradition. Den udvikling, han beskriver, synes – i hvert fald delvis – at være en reaktion på den voldsomme ændring i især de dramatiske genrer i slutningen af femte århundrede.<sup>18</sup> Men i atthenerens fremstilling af teatrets (og samfundets) udvikling ligger også forestillingen om en tid, da der fandtes en ordentlig og god musiktradition. Musikkens egen orden, dvs. dens evne til at overholde musikalske og poetiske konventioner, stemmer overens med publikums evne til at opføre sig ordentligt, hvilket vil sige at forholde sig i ro og lade viden og eftertanke være redskaberne til at afgøre, hvad der er god og hvad der er dårlig musik.

Her ses den samtidige politiske situation som det ekstreme resultat af en længere degenerationsperiode i teaterkulturen. Årsagen til forfaldet er i sin kerne den, at digterne har givet efter for deres egen lyst til at behage folkemængdens lyster uden hensyn til, hvad der er rigtigt og forkert.<sup>19</sup>

Når jeg så udførligt har gjort rede for Platons kritik af tragedien, er det for at gøre klart, hvor skadelig, han anså den den samtidige tragedie for at være, og hvor nær en sammenhæng Platon så mellem udviklingen i teatret og den generelle politiske udvikling. Agathon er præcis en af de digtere, der høster bifald i teatrorokratiet, hvor digterne og sofisterne har gjort nydelse og smerte til herskere. Det kan synes vidtgående at læse hele Platons kritik fra *Staten* og andre dialoger i Agathons optræden i *Symposion*, men der er i det mindste antydninger af denne kritik i hans tale, og kritikken er eksplicit i Sokrates' kommentarer til den, som vi skal se nedenfor. Desuden afholdes symposiet netop i anledning af Agathons første sejr i

---

18. For en analyse af denne passages overensstemmelse med den moderne forsknings beskrivelse af den antikke musikhistorie se Wallace 1997.

19. Jf også *Lovenes* anden bog, hvor indretningen af idealbyens musiske institutioner fastlægges. Digtere skal ikke fremvise det, der behager masserne, men det der giver behag, fordi det er sandt (660e-664a). Poesi der kun tager hensyn til nydelse (*ἡδονή*), beskrives samtidig som udtryk for usand mening (*δόξα μὴ ἀληθής*, jf. 667e).

tragedie-konkurrencen, der markerer den nye stils begyndende succes. Beskrivelsen af Eros som en ung, smuk digter er mest af alt en karakteristik af Agathon selv og hans poetisk-retoriske stil. Det er ikke svært at se Agathons veltalenhed som en form for magi, der overvælder tilhøreren, og faktisk synes det at være præcis, hvad Sokrates sigter til, da han efter talen siger, at han var bange for at blive forvandlet til sten af Agathons Gorgias-hoved – et spil på Agathons gorgianske stil, der forestener som et Gorgo-hoved. I modsætning til på Sokrates virker fortryllelsen på de andre tilstedeværende, der efter talen bryder ud i vild jubel.

Som nævnt er det netop den Nye Musiks foregangsmænd, Archelaos samlede ved sit hof i Makedonien, herunder Agathon, og dennes engagement dér<sup>20</sup> refereres der indirekte, men umiskendeligt, til ved *Symposions* begyndelse, hvor det siges, at han ikke har været i Athen i årevis (men – altså – i Makedonien). Selvom tonen bestemt er mildere i *Symposion*, udtrykker Agathon alt det, Platon kritiserer tragedien for andre steder i forfatterskabet. Den kritik bliver klarere i sammenligning med Sokrates optræden ved symposiet, men først må vi se på den anden digter ved selskabet.

### **Aristophanes og Platons syn på komedien**

Man kan dårligt beskyldte Aristophanes for at bruge Agathons retoriske virkemidler, og hans tale ved symposiet har heller ikke noget af Agathons prætentiose og selviscenesættende indhold. Han er både i sin stil og i sin opførelse umiskendeligt komisk og danner kontrast til både den selvhøjtidelige Eryximachos, der taler forinden, og Agathon, der taler efter. Men også han viser træk, der er i direkte modsætning til filosofien.

Den bedste analyse af Aristophanes' tale, der er den velkendte historie om de tre køn, er stadig Dover 1966, der har vist, at talen snarere lægger sig op ad en traditionel fabel end op ad komedien. Det er formentlig rigtigt, men at Aristophanes både med sin tale og sin opførelse *forholder sig* komisk til emnet, er ikke desto

---

20. Schol. Ar. Ra. 83; Ael. VH 13.4.

mindre tydeligt. Hermed mener jeg, at Platon lader Aristophanes udvise en holdning til tilværelsen, en livsanskuelse om man vil, som er udpræget komisk.

Talen kort fortalt: Mennesket var engang dobbelt i forhold til i dag, men er blevet delt, og nu længes alle efter deres anden halvdel. Denne længsel er *eros*. Talens komiske elementer er til at få øje på: De dobbeltmennesker, Aristophanes fremstiller, er i sig selv groteske med deres fire arme og fire ben, hvormed de hjuler frem og tilbage som en slags Forlæns og Baglæns, der bevæger sig ved at slå vejrmøller (jf. 190b). Hertil kommer den afmægtige Zeus, der ikke ved, hvad han skal stille op, tænker så det knager og til sidst får en idé – der viser sig at være ret banal: nemlig at skære menneskene over i to og true med at gøre det igen, hvis de ikke arter sig (190a-b). Aristophanes benytter sig i modsætning til Agathons luftige og højtravende sprog af en række meget konkrete sammenligninger for at illustrere, hvad der er sket med mennesket: Knækkede venskabsterninger (191d), rødspætter (191d), syltede hyben og æg, der deles med et hår (190e), og (med en form for komisk zeugma) situationen i Arkadien efter spartanerne havde opsplittet befolkningen (193a). Hvis mennesket gør oprør igen, vil vi blive delt endnu engang og stå som menneskene på reliefferne (193a). Apollon, der står for den konkrete spaltning af mennesket, benytter sig af læst og skomagerværktøj (190e) og samler huden ved navlen som på en prangerpung (190e), ligesom Hephaistos med sine redskaber kan smede menneskene tilbage til deres oprindelige form (192d-e). Disse meget konkrete sammenligninger, hentet fra hverdagen,<sup>21</sup> er karakteristiske for Aristophanes' konkrete forhold til emnet: Fortællingen er som ætiologisk myte i sig selv konkret, og Aristophanes' tale er den eneste, der ikke beskriver Eros som en gud – men alene som en indbygget længsel efter en naturtilstand.

Den muntre fremstilling, der står i kontrast til alle øvrige taler – særligt Eryximachos' og Agathons, der følger før og efter – skaber en distance til emnet, der er særlig for Aristophanes, og dette understreges af en bemærkning, han selv gør ved talens afslutning, og som er et utvetydigt komisk element: Han foregriber en for-

---

21. Slående er sammenligningen med reliefferne, fordi den er så konkret, at den bevidst misforstår mediet: Reliefferne *forestiller* jo hele (nutids)mennesker, men Aristophanes vælger at forstå reliefferne sådan, at der kun er, hvad man kan se, dvs. kvarte urmennesker og halve nutidsmennesker.

ventet reaktion fra Eryximachos og siger, at han bestemt ikke gør nar ad Agathon og Pausanias (193c) – og gør derved netop nar ad de to. På samme måde gør han efter Eryximachos' tale nar ad ham ved at lade hans vidtløftige kosmiske teori om *eros* som universel balance eksemplificere ved sine egne kropslige balancer, der først kom i orden, da han fremprovokerede et nys for at få sin tidligere udbrudte hikke til at stoppe. Her er der tale om karakteristisk komiske elementer, og scenen udvikler sig til et muntert skænderi mellem Eryximachos og Aristophanes (189a-c):

“Pas nu på, min gode Aristophanes!” havde Eryximachos sagt. “Netop som du selv skal til at holde tale, gør du nar! Du tvinger mig jo til at være på vagt over for dig, mens du taler, for at se om *du* skulle sige noget morsomt. Du havde ellers chancen for at tale i fred og ro.” Med et grin havde Aristophanes svaret: “Du har ret, Eryximachos! Jeg tager mine ord i mig. Du behøver ikke være på vagt over for mig, for jeg frygter ikke at sige morsomheder [*γελῶια*] i den tale, jeg skal holde – det ville kun være en fordel [*κέρδος*] og helt i stil med vores muse – næh, jeg er bange for at jeg skal blive til grin [*καταγέλαστα*].” “Du tror nok du kan rette dit skyts mod mig og slippe godt fra det, Aristophanes! Tag dig nu sammen og hold en tale du kan stå til ansvar for. Så kan det være jeg lader dig slippe.”

Her ser vi, at Aristophanes tydeligt har rollen som satiriker, og hans evne til at sige noget sjovt fremstilles som en gevinst (*κέρδος*), der står i modsætning til selv at blive latterlig (*καταγέλαστος*), og dette forklares som et udtryk for hans fag (muse). Aristophanes fremstår som en mand, der er sjov på andres bekostning, mens han vogter på, at han ikke selv bliver udstillet. Det kan også ses i hans reaktion på Sokrates' tale: Efter den udførlige fremstilling af *eros* som vejen til det sande skønne, roser de andre Sokrates, men Aristophanes skal til at råbe op, fordi han mener, at Sokrates har henvist til ham i sin tale (212c). Aristophanes forholder sig altså både i sin tale og i sine samtaler konkret komisk til de andre og til emnet.

I modsætning til tragedien, der er meget omtalt hos Platon, rummer Platons værk ikke mange omtaler af komedien, men nok til, at vi kan se Aristophanes' tale og opførsel på baggrund af en bredere forståelse af det komiske. Her er et vigtigt sted, mener jeg, en berømt passage i *Statens* 10. bog i forbindelse med den allerede



omtalte poesikritik. Her opsummeres hele kritikken til sidst (607b), da Sokrates igen slår fast, at det er rigtigt at udvise poesien fra idealstaten, så længe der ikke er givet et bedre forsvar for den. Det følges umiddelbart op af et forsvar mod den tænkte indvending, at Sokrates er rå og udannet, hvis han udviser poesien, og dette forsvar består i det berømte “at der er en gammel strid mellem filosofi og poesi” (παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ, 607b6-7). Til at støtte udsagnet om denne ‘gamle strid’ giver Sokrates fire poetiske citater: “hunden gør og huler ad sin herre”, “stor i fjolsernes snik-snak”, “mængden der styrer de allerklogeste” og “de subtile tænkere, der er fattige”.<sup>22</sup>

De seneste år er der skrevet en del om denne gamle strid mellem poesien og filosofien. Særligt diskuteret er Nightingales synspunkt, at det er Platon, der her opfinder en sådan gammel strid og dermed positionerer filosofien som en modsætning til poesien, idet filosofi i den tidligere tradition *var* digtning, hvorfor en sådan opposition ikke ville forekomme.<sup>23</sup> Nightingale og andre argumenterer imod et traditionelt synspunkt, ifølge hvilket Platon indskrives sig i en tradition af poesikritikere begyndende med Xenophanes og Heraklit.<sup>24</sup>

Det er rigtigt at se kritisk på den traditionelle udlægning af passagen. Der er ikke noget, der siger os, at Xenophanes står som en modsætning til poesien eller har gjort det for Platon. Men væsentligere: Ingen af de to forklaringer tager hensyn til de konkrete citater, Sokrates giver som belæg for den gamle strid. Dem har Glenn Most for nylig analyseret, og han har overbevisende argumenteret for, at de alle stammer fra den gamle komedie, og således skal belægget for ‘den gamle strid’ findes i komediens angreb på filosofferne.<sup>25</sup> Most spekulerer ligefrem i, at de alle fire kunne stamme fra den opførte version af Aristophanes’ *Skyerne*, der nu er gået tabt.<sup>26</sup> Tanken er besnærende, men uanset hvordan det præcis forholder sig, er det

---

22. “ἡ λακέρυζα πρὸς δεσπότην κύων” ἐκείνη “κραυγάζουσα” καὶ “μέγας ἐν ἀφρόνων κενεαγορίαισι” καὶ “ὁ τῶν διασόφων ὄχλος κρατῶν” καὶ οἱ “λεπτῶς μεριμνῶντες;” ὅτι ἄρα “πένονται”.

23. Nightingale 1995: 60-65; synspunktet er tidligere fremført i fx Nussbaum 1982.

24. Kannicht 1980 er en udførlig argumentation for det traditionelle synspunkt, der også forsvares af fx Halliwell 1988: 154 og 2002: 42.

25. Most 2011. Jeg tillader mig her blot at henvise til Most, der har udførlige metriske og indholdsmæssige analyser af citaterne. At der er tale om komediecitater er ikke en ny iagttagelse, se Adam 1902 *ad loc.* og Brock 1990: 40.

rimeligt at antage, at der er tale om komedien, og at citaterne må udtrykke komediens angreb på filosofferne. Hvad vi mangler, er en forklaring på den filosofiske og politiske tanke bag dem. Den kan man finde, tror jeg, hvis man kigger andre steder, hvor sådanne angreb omtales. For Platon er meget bevidst om, at filosofen vil fremstå mærkværdig i et ufilosofisk samfund. Mest berømt er en passage i hulelignelsen, der beskriver filosofen, der vender tilbage til hulen (517d-e):

Mener du, at det er underligt [...], hvis nogen skulle komme fra beskuelsen af det guddommelige til den elendige menneskelige verden, at han så vil gøre en dårlig figur og fremstå dybt latterlig [σφόδρα γελοῖος], når han, stadig med svagt syn, fordi han ikke har vænnet sig til mørket her, bliver tvunget til enten i retten eller et andet sted at kæmpe om skyggen af det retfærdige eller de billeder, der kaster skygge, og er nødt til at deltage i striden om, hvordan dette opfattes af dem, der aldrig har set selve retfærdigheden?

Samme tanke ser vi i *Theaitetos*, hvor den (tilsyneladende) verdensfjerne filosof omtales i en længere ekskurs (172c-176a). Her beskrives filosofferne igen i retslokalet, hvor de vil gøre en komisk figur som talere (γελοῖοι φαίνονται ῥήτορες, 172c). Filosofen beskæftiger sig med abstraktioner, og derfor vil han i en retssag være ligeglad med enkelthederne og blive til grin for mængden, ligesom alle andre enkeltheder, der betyder noget for flertallet, er ligegyldige for filosofen. "Ved alle disse lejligheder vil filosofen blive til latter [καταγέλαται] for mængden, for dels er han arrogant, synes de, dels kan han ikke se, hvad der ligger lige for hans fødder, og konkrete ting bringer ham i forvirring."<sup>27</sup>

I både hulelignelsen og *Theaitetos* beskrives filosofen som latterlig i mængdens øjne, men det fremgår tydeligt, at dette er en fejlopfattelse. I hulelignelsens beskrivelse bruges ligefrem udtrykket, at det er en 'latterlig latter' (καταγέλαστος ὁ γέλως, 518b). Det vil altså sige, at der er noget, der er latterligt, det latterlige er blot det omvendte af mængdens syn på det. Samtidig er det interessant, at Platon i begge tilfælde vælger at benytte retssalen som eksempel. Det er næppe tilfældigt. Filosofen

---

26. Most: 2011: 12.

27. Fritz S. Pedersens oversættelse.

fremstår latterlig under en retssag, fordi han ikke kan klare sig retorisk. At kunne klare sig retorisk vil ifølge beskrivelsen i *Theaitetos* sige at tale alvorligt om denne verdens enkeltheder, hvad filosofpen ikke kan, fordi det ikke *er* alvorligt. Men det er præcis, hvad retorikken og tragedien gør. Således er det tragiske og det komiske udtryk for samme opfattelse af verden, fordi det tragiske taler alvorligt om det jordiske, og det komiske tager afstand fra filosofpen.

Det er næppe til at overse, at disse referencer til filosofpen i retssalen er referencer til den 'paratekst', der er Sokrates' senere skæbne, og dermed også i en vis forstand til Platons tekst *Forsvarstalen*. Her omtaler Sokrates direkte sin egen stil, som han ved kan fremstå besynderlig for tilhørerne, fordi han ikke som sine anklagere smykker sin tale med alverdens ord og vendinger.<sup>28</sup> Her nævner Sokrates direkte Aristophanes' *Skyerne* som en årsag til folks fejløpfattelse af ham, og et eksempel på den bagtalelse, der i virkeligheden er samme anklage, som den han forsvarer sig mod, blot ældre.<sup>29</sup> I *Forsvarstalen* ser vi, hvordan de andre teksters allusioner til denne begivenhed bliver til virkelighed: Sokrates er ikke i stand til at overbevise mængden om sandheden i sine udsagn og værdien af sin filosofiske praksis. Men han holder til det sidste på sit modsatte perspektiv: Han er klar over, at han i andres øjne fremstå komisk, fordi han ikke kan tale med alvor, om det, de andre finder alvorligt, men for filosofpen, for hvem døden ikke er en tragedie, er dette ikke alvorligt. Er der en tragedie, er det byen, der er den tragiske hovedperson.

Det er bemærkelsesværdigt, at Sokrates i *Forsvarstalen* henviser direkte til *Skyerne* som en årsag til fejløpfattelsen af ham. Dermed gøres komedien til en medvirkende årsag til dødsdommen over ham, og således har Aristophanes stået for et af de alvorligste angreb på filosofien overhovedet. Igen vil det måske synes en vidtgående læsning at se dette forhold mellem Aristophanes og Sokrates i *Symposion*. Men Aristophanes udtrykker dels med sit fokus på det konkrete og sin komiske distance til et emne, der skal tages seriøst, dels med sit konstante fokus på personer samme holdning til tilværelsen, som hans poesi ud fra en platonisk tankegang er udtryk for.

---

28. *Forsvarstalen* 17c.

29. 19b-c.

## Sokrates og Platons positive poetik

Ifølge mit argument ser Platon tragedien og komedien i samtidens Athen som udtryk for samme opfattelse af verden. Problemet med tragedien er, at den taler med en fortryllende alvor om det, der ikke er alvorligt, mens komedien taler med komisk distance om det, der faktisk er alvorligt. Herved bekræftes og forværres den vildfarelse, samfundet generelt befinder sig i. Jeg har kort berørt filosofens stil i *Theaitetos* og Sokrates' i *Forsvarstalen*, hvor det antydes, at en korrekt brug af det komiske og det tragiske vil være modsat den brug, vi finder i samtidens drama. Dette rummer mulighed for at læse Platons kritik af dramaet mere positivt. Den lange passage om dramaets og samfundets udvikling i *Lovene* udtrykker netop en tanke om muligheden af et mere fornuftigt samfund, hvor publikum har en kritisk reserveret holdning til det, der vises i tragedien, i modsætning til samtidens ureflekterede og umiddelbare overtagelse af de dramatiske figurers tragiske klager.<sup>30</sup>

Som allerede antydet står Platons Sokrates i modsætning til det verdenssyn, der udtrykkes i dramaet, og i Platons beskrivelse af ham, dels i den refererede fortælling, dels i Alkibiades' beskrivelse, kan vi se antydningen af en egentlig positiv poetik. Alkibiades optræder i rollen som *partycrasher* og holder døddrukken en meget smuk tale til Sokrates, hvori han fremstiller ham netop som en blanding af en komisk og en tragisk figur. Særligt vigtig er sammenligningen med silenerne og Marsyas (215a-c):

Jeg vil altså påstå, at han fuldstændigt ligner de dér silenfigurer, der står i billedhuggerens forretninger, og som håndværkerne fremstiller med syrinx'er og aulos'er i hænderne. Hvis man åbner dem, viser det sig, at de har gudestatuetter indeni. Jeg vil også påstå, at han ligner satyren Marsyas. At du ligner satyrer af ydre, Sokrates, vil du næppe selv bestride! Men hvordan du i øvrigt ligner dem, skal jeg sige dig nu. Du er grov over for folk [ὕβριστῆς εἶ], ikke også?

---

30. Se også *Staten* 402b-c, 452d-e og *Lovene* 816d-e, hvor det komiske omtales positivt, når blot det forenes med det, der er dårligt, mens man skal være alvorlig, når det gælder det gode. Se Halliwell 2002: 76-85 for en god diskussion af disse steder.

Hvis du benægter det, stiller jeg vidner. Og er du ikke fløjtespiller? Jo, og langt mere fantastisk end Marsyas. Han fortryllede jo folk med et instrument og sine læbers kraft, og det gør man den dag i dag, når man spiller hans musik [...] det [er] kun hans musik, som gør folk besatte og afslører, hvem der søger mod guderne og har behov for at blive indviet, fordi den musik er guddommelig. Den eneste forskel på jer to er, at du opnår den samme effekt uden instrumenter og med de bare ord.

Alkibiades' beskrivelse her er det berømteste billede af Sokrates overhovedet, og sammenligningen er mere velvalgt, end han selv forstår. Det er usikkert, hvordan de omtalte silen-figurer præcis har set ud,<sup>31</sup> men sammenligningen er klar: Silen udenpå, gud indeni. Silenerne er kendt for deres mangel på mådehold, de drikker og horer og opfører sig i det hele taget groft. På samme måde er Sokrates tilsyneladende grov, men i virkeligheden mådeholden.

Alkibiades selv er mildest talt uafklaret: Hans tale er på én gang en lovprisning og en anklage, som også indledningen viser, og dette afspejler hans had-kærlighedsforhold til Sokrates, og dermed også et skiftende perspektiv, hvor Alkibiades snart ser Sokrates fra sit eget udgangspunkt i denne verden, snart filosofisk. Når Alkibiades anklager Sokrates for at være en *ὕβριστής*, er det således udtryk for et ydre (dvs. athensk og ufilosofisk) perspektiv. Hans *hybris* består i at være ligeglad med Alkibiades' (fysiske) skønhed og rigdom. Det udtrykkes tydeligst i 218e, hvor Alkibiades refererer sin erklæring til Sokrates om, at han kan være hans elsker. Han har nemlig indset, at Sokrates' visdom vil kunne gøre ham til et bedre menneske (jf. 218d: *ὅτι βέλτιστον ἐμὲ γενέσθαι*), end andre elskeres traditionelle rigdom vil kunne, og at han vil skamme sig mere over for de forstandige (*τοὺς φρονίμους*), hvis han ikke giver efter for Sokrates, end over for den uforstandige hob (*τοὺς τε πολλοὺς καὶ ἄφρονας*), hvis han gør det. Sokrates svarer (218e-219a):

Kære Alkibiades! Du er vist ikke så tosset endda, hvis det virkelig er sandt, hvad du siger om mig, og der er en eller anden kraft i mig, som kan gøre dig bedre. Du må se en ufattelig skønhed i mig, fuldstændig forskellig fra dit eget

---

31. Se Rowe 1998 *ad loc.* for forskellige muligheder.

smukke udseende. Hvis du har fået kig på den og prøver at slå en handel af og bytte skønhed for skønhed, så regner du med at få en del mere ud af det end jeg. [...] Men kære ven, pas hellere på, at jeg ikke narrer dig ved ikke at være noget værd.

Denne reaktion beskrives af Alkibiades som en *hybris*-handling, fordi Sokrates ser ned på Alkibiades' skønhed og ler ad den.<sup>32</sup> Historien introduceres som et bevis på Sokrates' satyr-væsen (216c). Ingen af de andre kender ham, siger Alkibiades, for Sokrates' kærlighed til unge mænd og hans uvidenhed er bare en ydre silen-skal (216d). Det, Alkibiades betegner som *hybris*, er altså det, han samtidig betegner som guddommeligt; og han er bevidst om sin ambivalens: På den ene side ser han Sokrates' handling som *hybris* og føler sig ydmyget, mens han på den anden side beundrer hans "natur, mådehold og mod" (219d).

Alkibiades' forførelsesscene er et præcist ekko af den scene, der udspiller sig i begyndelsen af *Symposion*, hvor Agathon er den forsmåede: Sokrates, der på grund af sit grubleri har ventet uden for hans hus i nogen tid og derfor kommer for sent, inviteres af Agathon til at lægge sig ved siden af ham, for at han kan få del i den visdom (*του σόφου*, 175c), Sokrates har fået fat på uden for huset. Sokrates svarer ved at sige, at visdom ikke bare kan flyde fra den ene til den anden som forbundne kar, men hvis det kunne, ville han sætte pris på pladsen, for:

... så regner jeg med at blive fyldt med en masse skøn klogskab [*πολλῆς καὶ καλῆς σοφίας πληρωθήσεσθαι*] fra dig. Min egen er vist ikke meget værd, eller også er den lige så upålidelig som en drøm. Din klogskab derimod er strålende klar og går en stor fremtid i møde, for selvom du er en ung mand, lyste den kraftigt fra dig forleden og stod tindrende klart for de mere end tredive tusinde grækere, der var vidne dertil (175d-e).

---

32. jf. 219c: *κατεφρόνησεν καὶ κατεγέλασεν τῆς ἐμῆς ὥρας καὶ ὕβρισεν*. Samme formulering bruges ved talens afslutning i 222a.

Også Agathons reaktion er at anklage Sokrates for *hybris* ("Υβριστής εἶ, 175e). Forskellen mellem tragediedigterens og filosofens σοφία belyses atter, da Agathon som sidste mand inden Sokrates skal holde sin tale. Her beklager Sokrates sin position efter Agathon, der vil tale godt (194a). Agathon beskylder Sokrates for at ville gøre ham usikker ved publikums høje forventninger. Dermed inviterer han til en sammenligning med teatret og hans evner som tragediedigter. Sammenligningen videreføres i Sokrates' svar, idet han tvivler på Agathons nervøsitet over for så lille en flok, når han selv har set hans "selvsikkerhed da du gik op på scenen sammen med skuespillerne og så hele publikum i øjnene, da du skulle fremlægge dit stykke. Dengang var du fuldstændig fattet" (194b). Agathon svarer, at han da ved, at nogle få begavede (ὀλίγοι ἔμφορονες) menneskers mening betyder mere end mange dumme menneskers (πολλῶν ἀφρόνων). Og det næste spørgsmål følger næsten af sig selv: "Men du ville ikke skamme dig over for almindelige mennesker [τοὺς πολλοὺς], hvis du troede, du gjorde noget forkert?" Agathon når ikke at svare, men det mere end antydes, at det for Agathon ikke drejer sig om sandheden, men den ære, han vinder for sin præstation, uanset om det er til tragediekonkurrence eller symposium; hvis der er en forskel, består den i, hvordan man vinder denne ære.

Sokrates' reaktion er i begge situationer en ironisk afvisning, der opfattes som *hybris*, fordi den gør nar ad Alkibiades' og Agathons udsagn. Men dette er med Vlastos' term en kompleks ironi,<sup>33</sup> hvor Sokrates på én gang mener og ikke mener det, han siger: Det er fuldstændig ærligt, når Sokrates påstår ikke at have nogen fast viden. Omvendt er det ironisk, når han roser Alkibiades' skønhed og Agathons visdom, fordi ingen af delene filosofisk har nogen værdi, og dette opfattes som en hån. I den sokratiske ironi ligger altså netop et dobbeltperspektiv, hvor Sokrates forholder sig alvorligt til sin egen viden, men distanceret til de andres. Alkibiades har ret, når han siger, at alt det, der betyder noget for andre, intet betyder for Sokrates, og derfor er både hans og Agathons fornærmede reaktion forståelig. Men samtidig ser vi her – i overensstemmelse med beskrivelsen i *Theaitetos* – filosofen, der vil fremstå arrogant, når han skal tale om andres anliggender: Sokrates kan kun gøre det med en ironisk distance, netop fordi han tager sin egen forståelse af

---

33. Vlastos 1991: 21-44.



visdom seriøst: I den Sokratiske ironi ligger altså en distance til andres påståede skønhed og viden, men en alvor i forhold til det, Sokrates anser for at være ægte viden. Den sokratiske ironi er altså netop et udtryk for Sokrates' modsatte forhold til det tragiske og det komiske.

Hvor Sokrates' ironiske '*hybris*' altså er udtryk for en komisk distance til alt det, der er vigtigt i Athen, men filosofisk uden betydning, bliver det, der i andres øjne er komisk, tegn på filosofisk alvor. Det tydeligste eksempel er Alkibiades' beretning om Sokrates' indsats i kampene ved Poteidaia, hvor fjenden ikke turde lægge hånd på ham, fordi han virkede for selvsikker. Her skifter Alkibiades' perspektiv igen, så han nu ser den guddommelige Sokrates, ikke satyren, og her benytter han et Aristophanes-citat (221b):

Dernæst slog det mig, Aristophanes, hvordan han også dér bevægede sig frem som han gør her i Athen, med dine ord: 'med næsen i sky og øjenene her og der og alle vegne',<sup>34</sup> mens han koldt og roligt holdt øje med ven og fjende. Det var tydeligt for enhver på lang afstand, at de kunne bare komme an, han skulle nok forsvare sig! Derfor slap både han og hans kammerat også uskadt væk.

Her bruges Aristophanes' parodi alvorligt: Det, der for den almindelige athener forekommer komisk, er et bevis på Sokrates' overlegenhed. Dette er det eneste Aristophanes-citat hos Platon og karakteristisk nok bliver det brugt imod dets oprindelige intention.<sup>35</sup>

Samme dobbelthed ligger i Alkibiades' anden sammenligning, den med Marsyas (jf. citatet ovenfor), der egentlig blot videreudvikler silen-billedet. Marsyas er en silen i Dionysos' følge og berømt for sit fantastiske aulospil. Her beskrives altså Sokrates' ord som fortryllende, dionysisk musik. Samme billede finder vi i Alkibiades' sammenligning af filosofien med et slangebid i sjælen og hans omtale af

---

34. Citatet stammer fra *Skyerne*, v. 362.

35. Det eneste, hvis vi ikke anser citaterne i *Staten* 607b for Aristophanes-citater. Men der bruges de netop til at vise den gamle strid mellem poesien og filosofien, altså i overensstemmelse med citatet her.

den som “besættelse og dionysisk ekstase” (218a). Sammenligningen af Sokrates’ tale med trylleri finder vi i flere berømte beskrivelser, men her lægges de i munden på sofistene. I *Menon* 80a udbryder Menon, at Sokrates har “fortryllet, bedøvet og besværet” ham fuldstændig. Det er i denne forbindelse Menon sammenligner Sokrates med den elektriske rokke, fordi han – gendrevet af Sokrates – ikke er i stand til at sige, hvad dyd er. I *Gorgias* anklager Kallikles på samme måde Sokrates for at binde og narre Polos. Men også her er Alkibiades’ sammenligning tvetydig. Når han lytter til Sokrates, er hans sjæl i oprør, siger han, fordi han ser, at han er en slave (*ὡς ἀνδραποδωδῶς διακειμένου*, 215e), og fortsætter: (216a-c):

Denne Marsyas har derimod tit fået mig til at føle, at et liv som det jeg lever, ikke er noget værd. [...] Selv lige nu er jeg helt klar over, at hvis jeg lytter til ham, kan jeg ikke stå imod – jeg vil føle det samme. Han tvinger mig nemlig til at indrømme, at jeg er ligeglad med mig selv, skønt der er meget jeg stadig har brug for, og er engageret i politik i stedet. Jeg må tvinge mig selv til at holde mig for ørerne og flygte fra ham – ligesom fra Sirenerne – for at jeg ikke skal komme til at sidde der sammen med ham og blive gammel. [...] Jeg ved med mig selv, at jeg ikke kan argumentere imod det, han siger jeg skal gøre. Men jeg ved også, at når jeg er gået min vej, ligger jeg igen under for den respekt, de brede masser viser mig. Jeg stikker af fra ham som en anden slave.

Her udtrykker Alkibiades igen det dobbelte perspektiv: I samtale med Sokrates må han erkende, at han lever en slavetilværelse,<sup>36</sup> men når han ikke længere er sammen med Sokrates og anlægger byens ufilosofiske perspektiv, er det Sokrates, der gør ham til slave, og hans ord bliver en fortryllende sirenesang. Ud fra Sokrates’ filosofiske synspunkt er hans egen ‘magi’ en rationel modgift til sofisternes og digternes irrationelle, men forførende (pseudo)argumentation.<sup>37</sup>

---

36. Dette er netop Sokrates’ beskrivelse af de mennesker, der er optaget af denne verdens enkeltheder i 210d: *δουλεύων φαῦλος ἤ καὶ μικρολόγος* og mange andre steder, fx kaldes disse mennesker i *Theaitetos* 172-176 konsekvent slaver i modsætning til den frie filosof.

37. Dette udtrykkes mere eksplicit i *Charmides* 157a, *Alkibiades* 132b. Se de Romilly 1975: 34-36.

Denne modsætning afspejles igen i forhold til Agathon. Agathons tale vækker stor begeistring blandt tilhørerne. Sokrates siger, at Agathon har talt fantastisk (*θαυμαστῶς*, 198a), selv er han bragt i vildrede (*ἀπορήσοιμι*, 198a; *ἀπορεῖν*, 198b), kalder talen smuk og varieret (*καλὸν καὶ παντοδαπὸν λόγον*), og siger, at slutningen besad en sådan skønhed i ord og vendinger, at det vil slå enhver tilhører ud (*ἐξέπλάγη*, 198b), så meget at han troede, Agathon havde sendt Gorgias' hoved efter ham som et Gorgo-hoved (198c). Dette er netop den irrationelle fortryllelse, Sokrates også andre steder ser i poesien og retorikken, her fremlagt i spøg. Imidlertid siger Sokrates også, at det intet har med sandheden at gøre (198d-e). I en kort *elenchos* i 199c-201c tvinger han herefter Agathon til til sidst at indrømme, "at jeg ikke anede det fjerneste om det, jeg talte om før, Sokrates!". Hertil svarer Sokrates: "Men det var en smuk tale, Agathon." Og da Agathon må indrømme, at han ikke kan sige Sokrates imod, svarer Sokrates: "Sandheden kan du ikke modsige, kære Agathon [...]. Med Sokrates går det meget nemt" (201c). Således viser samtalen med Agathon netop forskellen på digterens og Sokrates' fortryllelse: Sokrates er rationel og har sandheden på sin side, mens digterens argumenter er illusioner. Problemet er, som vi har set, at sagen vil forekomme at være lige omvendt for alle dem, der ikke er filosoffer. Det er med andre ord Agathon, der er den sande Marsyas.

Imidlertid har Alkibiades' sammenligning med Marsyas nogle dybere implikationer. Den bedst kendte myte om Marsyas er hans forsøg på med sin aulos at udfordre Apollon på lyren, en kamp han taber og som straf bliver flået levende for. Jeg vil mene, at netop Marsyas er valgt her for at udtrykke en særlig platonisk poetik. For at forstå det, må vi se på afslutningen af Alkibiades' tale, hvor han vender tilbage til sammenligningen med Marsyas (221d-222a):

Åh ja! Det sprang jeg over i indledningen: Også det han siger, ligner fuldstændig silenerne der kan åbnes. Hvis man vil lytte til Sokrates' samtaler, lyder de i første omgang helt latterlige. De er indhyllet i ord og vendinger, det er ligesom en fræk satyrs skind. Han taler nemlig om pakæsler og sådan nogle smede, skomagere og garvere, og det virker som om han altid siger det samme med de samme udtryk, så alle uerfarne og uforstandige mennesker må grine ad hans ord. Men hvis nogen skulle se dem åbne og komme ind i dem, vil man

først opdage at de er det eneste – af alt hvad man hører – der giver mening. Senere forstår man at de er helt igennem guddommelige og i sig rummer mange billeder på godhed, og at de har meget vide konsekvenser, eller rettere: omfatter alt hvad man må overveje hvis man vil være et godt og ordentligt menneske.

Som vi netop har set, er den fortryllelse, Marsyas var i stand til at indhylle sine tilhørere i, en dionysisk trance. Marsyas' instrument, aulos, er netop det instrument, der i den samtidige musikdebat kritiseres af den traditionelle musiks tilhængere, fordi det spiller en væsentlig rolle i den Nye Musik. Blandt kritikerne finder vi ikke mindst Platon selv, som vi har set. Desuden forbindes Marsyas med den Nye Musik og dennes phrygiske toneart; kampen mod Apollon ses som kampen mellem den nye aulos-musik og den traditionelle, aristokratiske lyre.<sup>38</sup>

I den citerede passage taler Alkibiades specifikt om Sokrates' sproglige tvetydighed: Hans taler er klædt i en satyrs skind. Ordet *δορά* bruges kun sjældent om skind, der stadig er på kroppen, og næsten altid om det flåede skind,<sup>39</sup> og giver minder om Marsyas-myten. Vi har fået at vide, at Sokrates rummer en gud under sit satyr-skind. Hvad det er for en gud, melder historien intet om, men Sokrates' apollinske adfærd over for den unge Alkibiades og hans konstante ædruelighed peger på Apollon. Når vi så ved, at Sokrates betragtede hele sin opgave som en mission fra Apollon,<sup>40</sup> er han et nogenlunde sikkert bud. Marsyas-myten brugtes i de musiske diskussioner bl.a. som billede på kampen mellem en traditionel musik og den nye musik. Ifølge min læsning skal vi altså forstå Alkibiades' beskrivelse af Sokrates som en gendigtning af Marsyas-myten: Sokrates' tale er udtryk for Apollons sejr over den vilde Marsyas: Sokrates forholder sig alvorligt til det, de andre finder komisk, og komisk til det, de andre finder alvorligt, men vil med sin rationelle tale altid vinde kampen mod sofister og digtere. Ud fra et platonisk synspunkt har Marsyas sejret i Athen, og kampen i ord mellem Sokrates og digterne er kampen mellem Marsyas og Apollon. For athenerne forekommer det at være omvendt.

---

38. Se Csapo 2004: 213, 233.

39. Substantivet *δορά* til verbet *δείρω*, 'flår'.

40. *Forsvarstalen* 21b.

### *Symposion* – en tragedie?

*Symposion* slutter med det berømte referat af den samtale, Sokrates har med Agathon og Aristophanes, inden han går (223c-d):

Det væsentlige havde været, at Sokrates havde tvunget dem til at indrømme, at en og samme mand burde mestre både komedien og tragedien, og at fagligt set var tragediedigteren og komediedigteren den samme. De var blevet tvunget til at give ham ret selvom de ikke kunne følge rigtigt med og sad og nikkede. Først var Aristophanes faldet i søvn, og bagefter – da dagen gryede – Agathon.

Platon bliver altså en digter, der forener det komiske og det tragiske i Sokrates-figuren, det *ægte* tragiske og det *ægte* komiske, vel at mærke.<sup>41</sup> Samtidig er der i hele *Symposions* muntre – til tider overstadige – stemning, noget umiskendeligt komisk. Det er ofte bemærket, at *Symposion* ligner en komedie, mens *Phaidon* ligner en tragedie. Lad mig runde af med en bemærkning om forholdet mellem de to dialoger. *Phaidon* er en dialog, der handler om Sokrates' død og døden i det hele taget. Ved dialogens slutning siger Sokrates, at en mand, der har brugt hele sit liv på at slippe af med de nydelser, der har med kroppen at gøre, har efterstræbt lærdom og kun smykket sin sjæl med dens eget, nemlig mådehold, retfærdighed, mod, frihed og sandhed, kan være ganske rolig, når han afventer sin rejse til Hades. Sokrates står foran sin afrejse nu, og det udtrykker han med henvisning til 'en tragisk mand': "Og nu kaldes jeg – som en tragisk mand [*ἀνὴρ τραγικός*] ville sige – til min skæbnedag" (115a). Tragediens store fejl er netop, at den får folk til at jamre og klage over en situation som Sokrates' her, og når Sokrates nævner 'en tragisk mand' og imiterer en tragisk stil i sin replik, gør han opmærksom på forskellen mellem det platonisk-sokratiske syn på døden (og dermed på verden) og det tragiske. Det 'fremmede ord', som den tragiske replik er i Sokrates' mund, viser

---

41. For en udførlig behandling af meningen med denne replik, se Clay 1975, der griber spørgsmålet lidt anderledes an, end jeg har gjort her.

os forskellen mellem tragedien og Platons filosofi, der svarer til forskellen mellem almindelige mennesker og den sande filosof. Når man vil betegne *Phaidon* som en tragedie, er det måske rigtigt af alle os, der ikke er sande filosoffer. For Sokrates er det ikke en tragedie, for hele dialogen har været et argument for, at filosofens sjæl bliver til ren filosofi, når den slipper af med kroppen.

Hermed kommer vi nærmere et svar på, hvordan Platon kan lade to digtere sidde til muntert selskab med Sokrates, når de ifølge mit argument repræsenterer den mest vanartede form for poesi, Platon kan komme i tanke om: *Symposion* afslører de øvrige deltageres manglende evne eller vilje til at vælge filosofien og dermed bliver dialogen, der for de fleste af os minder om komedien, filosofisk en tragedie.

r\_sevelsted@hotmail.com

## Bibliografi

- Adam, J. 1902. *The Republic of Plato*, Cambridge.
- Austin, Colin & Olson, S. Douglas. 2004. *Aristophanes. Thesmophoriazusaie. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford.
- Barker, Andrew. 2004. "Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century," i Murray, Penelope & Wilson, Peter (edd.), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, Oxford, 185-204.
- Belfiore, E. 1980. "Elenchus, Epode, and Magic: Socrates as Silenus," *Phoenix* 34,2, 128-37.
- Brock, R. 1990. *Plato and Comedy*, i Craik, E. M. (ed.), 'Owls to Athens.' *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 39-50.
- Clay, D. 1975. "The Tragic and Comic Poet of the Symposium," *Arion* 2,2, 238-61.
- Csapo, E. 2000. "Later Euripidean Music," i Cropp, Martin; Lee, Kevin & Sansone, David, *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Illinois Classical Studies, vol. XXIV-XXV, Champaign (IL), 399-426.
- Csapo, E. 2004. "The Politics of the New Music," i Murray, Penelope & Wilson, Peter (edd.), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, Oxford, 207-48.
- Dover, K. 1966. "Aristophanes' Speech in Plato's Symposium," *The Journal of Hellenic Studies* 86, 41-50.
- Dover, K. 1980. *Plato. Symposium*, Cambridge.
- Halliwell, S. 1988. *Plato. Republic 10*, Oxford.
- Halliwell, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- Hug, A. 1884. *Platons Symposion*. Leipzig.
- Janssen, T.H. 1984. *Timotheus. Persae*, Amsterdam.



- Kannicht, R. 1980. "Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung," *Der altsprachliche Unterricht* 23, 6-36.
- Kugelmeier, C. 1996. *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart/Leipzig.
- Most, G.W. 2011. "What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?," i Destrée, P. & Hermann F.G. (edd.), *Plato and the Poets*, Leiden, 1-20.
- Nightingale, A.W. 1995. *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge.
- Nussbaum, M. 1982. "This Story Isn't True': Poetry, Goodness, and Understanding in Plato's Phaedrus," i Moravcsik, Julius & Temko, Philip (edd.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, 79-124.
- de Romilly, J. 1975. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge (Mass.).
- Rowe, C. 1998. *Plato. Symposium. Edited with an Introduction, Translation and Notes*, Oxford.
- Segal, C.P. 1962. "Gorgias and the Psychology of Logos," *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 99-155.
- Vlastos, G. 1991. *Socrates. Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge.
- Wallace, R.W. 1997. "Poet, Public, and 'Theatrocracy': Audience Performance in Classical Athens," i Edmunds, Lowell & Wallace, Robert W. (edd.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Baltimore, 97-111.
- Wilson, P. 1999. *The aulos in Athens*, i Goldhill, Simon & Osborne, Robin (edd.), *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 58-95.
- Zimmermann, B. 1992. *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.