

PAUL JOHN FRANDSEN

# PERSPEKTIV PÅ DET PERSPEKTIVLØSE

Om ægyptisk og ægyptisk kunst

Denne artikel handler helt konkret om nogle træk ved den måde, hvorpå oldtidens ægyptere klassificerede deres omverden. Jeg vil bla. diskutere forskellige sammenhænge mellem den visuelle og sproglige klassifikation af verden, og det er derfor af stor vigtighed at få påvist, at når f.eks. den ægyptiske todimensionale kunst (dvs. relieffer, malerier, tegninger, o.lign.) ser ud som den gør, så er årsagen hverken at kunsten er et produkt af teknisk uformåen eller det modsatte, men derimod at den har et helt andet *Sitz im Leben* end det, vi normalt forbinder med kunst. Der er gjort mange forsøg på at forklare, hvad der kunne være årsagen til det karakteristiske ved denne kunst - først og fremmest den manglende brug af perspektiv. Særligt to radikalt forskellige synsvinkler står over for hinanden. Den ene ser kunsten som et rationelt resultat af rationelle overvejelser om, hvordan man bedst gengiver en observerbar, tredimensional 'virkelighed' i tre og navnlig i to dimensioner. Danskeren Erik Iversen hævder således, at ægypterne havde udviklet en teori og deraf afledt metode til at lave tekniske, todimensionale projektioner af tredimensionale prototyper. Amerikaneren W.Davis har i flere værker argumenteret for at opretholde en gammel opfattelse, der ser et ægyptisk billede som et billede af et tværsnit og ikke som et billede af en flade begrænset af et omrids. Jeg tror ikke at disse tilgange er holdbare, og jeg er derfor nødt til at give læseren en ret så omfattende indføring i emnet for bla. at vinde tillid til den modsatte synsvinkel, der gør det muligt at sammentænke sprog og kunst, nemlig, at et ægyptisk billede er skabt på grundlag af et 'mentalt billede', dvs. en forestilling om den kategori som objektet tilhører i den ægyptiske klassifikation af verden.

Med den sproglige dimension forholder det sig lidt anderledes. Min egen beskæftigelse med udforskningen af det oldægyptiske sprog<sup>1</sup> fik mig allerede for mange år siden til at interessere mig for den kontroversielle Sapir-Whorf hypotese om sammenhæng mellem sproglige og kulturelle kategorier, og senere den videreudvikling som først og fremmest må tilskrives amerikaneren George Lakoff. Sidstnævntes påstand om at vort begrebsapparat i det store og hele er struktureret af metaforer, har været inspirationen til artiklens anden halvdel.

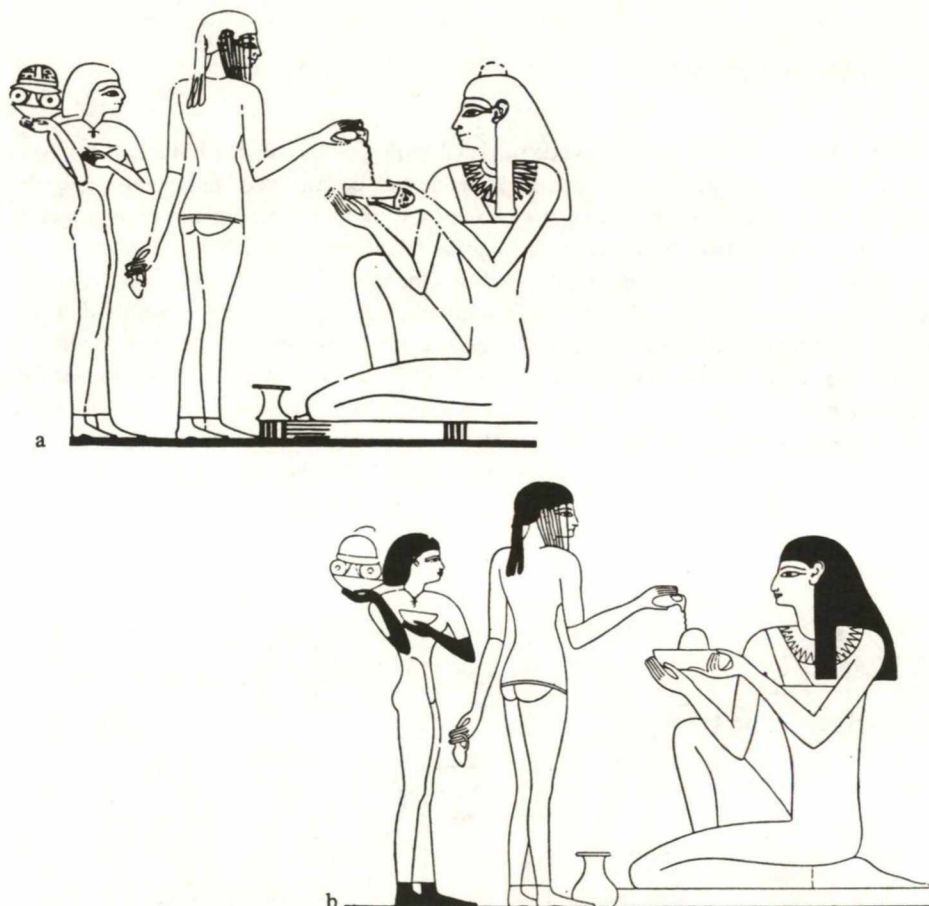
Jeg taler om 'ægypterne', 'ægyptisk', og 'ægypternes klassifikation af verden' som om dette var entydige (a)historiske størrelser. Sådan er det naturligvis ikke. Den ægyptiske verden ændrede sig, sproget ændrede sig, og ægypterne ændrede sig. Den egentlige faraoniske kultur strækker sig fra ca. 3100 f.Kr. til den romerske erobring i midten af det 1. århundrede f.Kr. Indenfor dette ufatteligt lange tidsrum skelner man - delvist med ægypterne selv som kilde - mellem forskellige perioder. Det Gamle Rige (3.-6. dynasti eller Pyramidetiden) er tiden fra ca. 2640- 2250. Perioden ender i en økonomisk, social og politisk katastrofe, hvor landet splittes op i en række indbyrdes bekrigende områder; man taler om 1. Mellemtid (7.-10. dynasti) fra ca. 2250-2040. Det Mellemske Rige (11.-12. dynasti) er tiden fra 2040-1800. Her forenes Ægypten igen under en centralmagt, og Nubien kommer under ægyptisk kontrol. I perioden sker der bla. en langsom infiltration af folk med samme kultur som den samtidige i Palæstina, og dette bidrager bla. til den opløsning der resulterer i 2. Mellemtid (13.-17. dynasti), der varer indtil ca. 1550. Herefter følger stormagtstiden, Det Ny Rige (18.-20. dynasti, til ca. 1080), hvor Ægypten i syd koloniserer hele Nubien, mens det i nord udstrækker sin interessesfære et stykke op i det nuværende Syrien. Omkring 1350 har vi den såkaldte Amarna-tid (Akhnaten, Nefertiti og Tutankhamon), en periode på ca. 20 år, hvor ikke mindst kunsten undergik nogle ret så drastiske ændringer m.h.t. såvel formsprog som motiver og teknik. Det 1. årtusinde er historien om en deling af Ægypten, og om en næsten konstant vekslende række af fremmede, men undertiden også akkulturerede herskerdynastier, libyere, nubiere, assyrer, persere (21.-30. dynasti), grækere (ptolemæerne) og romere. Ægypternes verden forandrede sig, men forblev samtidigt præget af en næsten ubegribelig, men storslået kontinuitet, hvor det tilværelsessyn, hvis kategorier og formsprog vi første gang møder for alvor i det korte, men formative 3. dynasti (ca. 2640-2580), i mangt og meget forblev grundlæggende intakt i de næste mange årtusinde. På det abstrakte plan, som denne artikel har til hensigt at udtale sig om, er det derfor muligt i vidt omfang at tilsidesætte den 'virkelige histories' konkrete tildragelser, og tale om ægypterne og deres verdensbillede.

Ægyptisk kunst har en stor tiltrækningskraft. En nogenlunde vel-organiseret udstilling om det faraoniske Ægypten kan være sikker på at få et stort publikum, og bøger om ægyptisk kunst sælger godt. Spørger man om hvori fascinationen bunder, så er svaret som oftest, at billederne på en gang er fremmedartede og fortrolige; man kan se hvad de forestiller - oven i købet i farver - og får alligevel suget af noget fjernt, forgængeligt og lidt mystisk. Yndere af tegneserier siger, at det er indbydende let at lade sig inspirere af stilen i ægyptisk todimensional kunst, som så besnærende synes i stand til at forene natur og geometri. Ægyptisk kunst er livagtig og alligevel ekstremt stiliseret.

Sådanne oplevelser rører utvivlsomt ved noget meget centralt og ligger i øvrigt helt på linie med hvad man kan læse i mange specialisters forsøg på at begribe den ægyptiske kunsts egenart (se f.eks. Schäfer 1986, ss.20 og 47). Men det interessante er, at den ægyptiske kunstner åbenbart er i stand til at frembringe dette 'look' gennem virkemidler, der er alt andet end 'naturlige' - og som frem for alt ikke har plads til det, der for os er så naturligt som luften vi indånder: perspektivet. Nu skal der selvfølgelig meget til at få nutidens mennesker til at mene, at noget er unaturligt. Ikke mindst på billedområdet, hvor halvandet århundredes sameksistens mellem fotografi og billedkunst ind i mellem har betydet en fuldstændig opløsning af kunstens forhold til en naturlig natur. Også i



vores almindelige omgang med verden har vi internaliseret anvendelsen af perspektiv og vinkler i en sådan udstrækning, at vi uden nævneværdig refleksion sætter det subjektive over det objektive. Den subjektive synsvinkel er simpelthen så grundfæstet i europæisk kunst, at selv grundige iagttagere af ikke-perspektivisk kunst også før fotografiet havde svært ved at se bort fra fraværet af selv samme perspektiv.



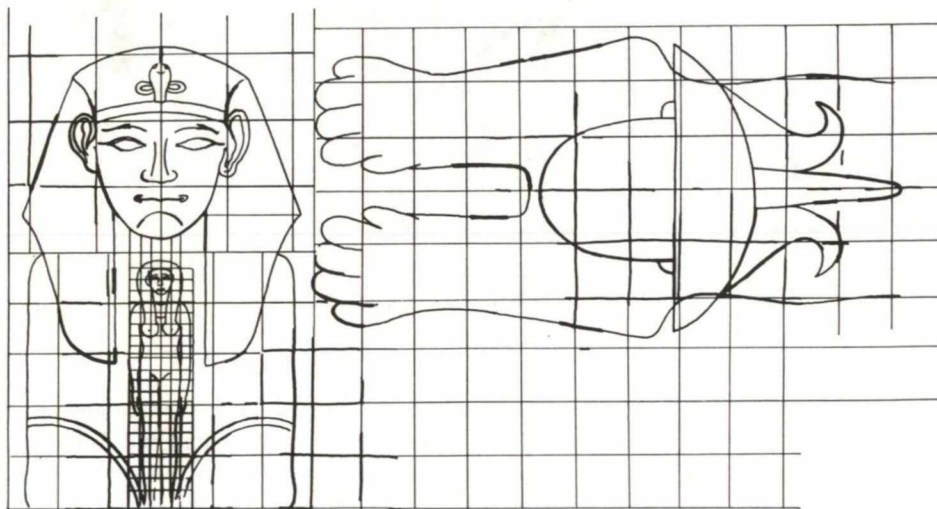
Figur 1

Et godt eksempel på dette problem har vi i figur 1, der viser to forskellige kopier af samme gravmaleri. 1a findes i Lepsius *Denkmaeler*, et storværk - i mammut-folio størrelse - hvori resultaterne af en 4 årig preussisk ekspedition til Ægypten findes publiceret. Værket regnes med rette for en milepæl hvad angår såvel videnskabelig som bibliografisk akkuratessse, og det er på den baggrund så meget desto mere påfaldende, at tegneren er kommet til at lægge et perspektiv ind i den ægyptiske scene<sup>2</sup>, således som det fremgår, når man sammenligner de to kopiers gengivelse af midterfigurens bagerste ben og

skulderparti. Fraværet, på den forkerte kopi, af den linie, der skiller halsen fra kroppen, medfører således, at figurens overkrop og skulderparti kommer til at ses i perspektiv, hvorved den venstre skulder synes at ligge dybere inde i billedet end højre skulder. Der er også andre unøjagtigheder i fig.1a, men dette eksempel må være tilstrækkeligt til at påpege, at den første vanskelighed ved at skulle forholde sig til ægyptisk kunst ganske enkelt består i at se den som den egentlig er.<sup>3</sup>

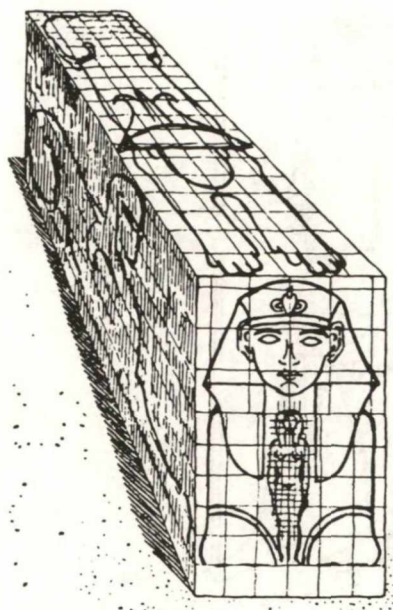
## Tredimensional kunst

Og hvordan er den så? Lad os begynde med at fastslå, at i Ægypten er billedkunsten også kunst i vor forstand. Kunstens genstand, kunstværket, er således et resultat af samspillet mellem en 'mæcen' og en kunstner og dennes værksted, ligesom det er betinget af opgavens art og formål, herunder også valget af materialer og redskaber. Ligheden med hvad vi er vant til at se kommer bedst frem i tredimensional kunst, hvor genstanden på en eller anden måde ligner det de afbilder. I fremstillingen af rundskulptur<sup>4</sup> spiller den rent tekniske fremgangsmåde en vigtig rolle. Figuren fremstilles som om den var set direkte forfra, dvs. vinkelret på beskueren. Eller anderledes sagt, figuren anskues og fremstilles på en sådan måde, at den har 4 planer der er vinkelrette på hinanden. Forside og bagside er udelukkende set henholdsvis forfra og bagfra, og siden er ren side. Udgangspunktet er derfor en 'konstruktionstegning', uden forkortninger (fig.2), der overføres til en blok (fig.3), fra hvilken figuren så udhugges, idet man hele tiden sørger for at reetablere

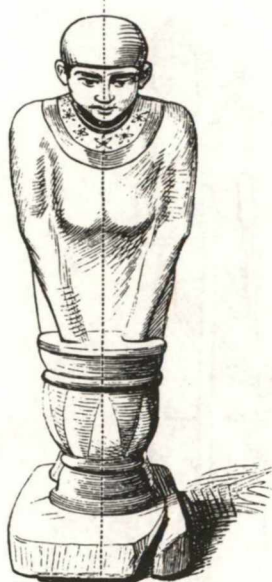


Figur 2





Figur 3



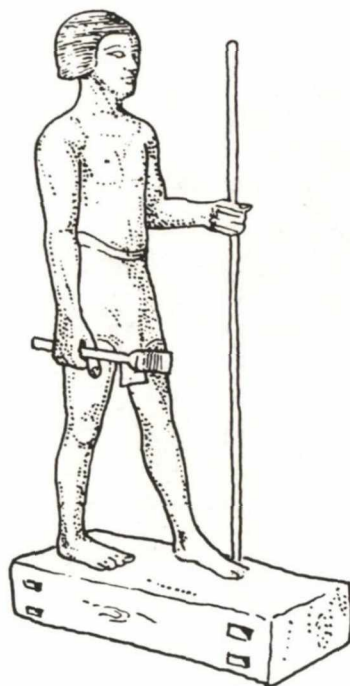
Figur 4

kvadratnettene og figurens konturer på blokken, efterhånden som objektet hugges 'fri' af blokken (Anthes 1941, især s.99ff; Lucas & Harris 1962, ss.48-79). Resultatet bliver en tredimensional figur, der virker som om den er bundet til vinkelrette akser, og oven i købet ofte - men altså ikke altid - på en sådan måde, at den virker symmetrisk i forhold til en midterakse, der på en menneskefigur løber henover panden, ned ad næseryggen, rygraden og brystbenet, igennem navlen og ned til skridtet (fig.4). Den berømte danske kunsthistoriker Julius Lange (1838-1896) karakteriserede denne kunst som værende behersket af „Frontalitetens Lov“, et princip, der af visse af hans samtidige blev opfattet som opdagelsen af en slags „Kunstens Naturlov“. <sup>5</sup> Schäfer mente at Lange gjorde uret i at sammenkoble den centrale akse med en forestilling om symmetri, og ønskede derfor at karakterisere denne 'aksefiksering' med termene *richtungsgerade* (noget i retning af 'med lige linier') og *geradansichtig* (kan gengives med 'set-lige-forfra-uden-forkortninger').

Schäfers hovedtese, som skal behandles mere indgående nedenfor, er, at den ægyptiske kunstner primært arbejdede ud fra en forestilling om udseendet af det, han skulle afbilde, et 'mentalt billede'. Kunsten er *vorstellig*, dvs. den skal ikke afspejle genstanden eller imitere naturen og den er derfor ikke umiddelbart afhængig af observationer. Den anvender ikke forkortninger og perspektiv, men er objektcentreret. I den tredimensionale kunst kan valget af materiale dog influere på gengivelsen af et objekt. Fig.5 forestiller en stående mand, der tilsyneladende i sin venstre hånd holder en lang stav ind foran kroppen, medens den højre holder en slags scepter i vertikal position. Det er i allernyeste tid blevet foreslået, at der skulle være tale om en særlig rituel statuetype <sup>6</sup>, men al sandsynlighed taler dog for, at det er materialet, sten, der betinger Louvre statuens (fig.5) måde at gengive staven og sceptret på. Typen er ganske overordentlig almindelig i todimensional kunst (se nedenfor fig.9), og på ingen måde sjælden i træ, hvor den ser ud



Figur 5



Figur 6

som vist på fig.6. I træ kunne den ægyptiske kunstner arbejde mere frit; armene og stavene var således lavet separat, benene kunne gengives adskilte, uden broer, og der behøvedes ingen rygstøtte. Det samme gælder naturligvis for statuer i metal af hvilke kun yderst få af bronze/kobber er bevaret<sup>7</sup>, medens alt hvad der har været lavet i mere kostbare materialer er gået til grunde.

Et andet eksempel på materialets indflydelse er kunsten i Amarna-perioden<sup>8</sup>, der bla. er berømt for sine mange 'sammensatte' arbejder. En række af de kendte 'hoveder' har faktisk været beregnet på at skulle sidde på en krop af et betydeligt ringere materiale, den lokale sten. Hovedet er det væsentligste 'element' af kroppen (se nærmere nedenfor), og det måtte derfor laves i et markant bedre, dvs. hårdere og ofte smukkere materiale. Amarna hovederne er derfor ikke alene fremstillet sådan, at de kunne få øjne og øjenbryn indlagte<sup>9</sup> og kunne udstyres med forskellige typer af hovedtøj<sup>10</sup>, men hovederne ender også ofte i en tap, der kunne stikkes ned i overkroppen på en statue.<sup>11</sup>

Som det fremgår af figs. 2 og 3 benyttede billedhuggerne sig af et kvadratnet som hjælp til at gå fra to til tre dimensioner. Dette net er imidlertid mere end blot tilfældige hjælpelinier. Der er tale om et koordinatsystem der skal sikre, at figurens komponenter gengives i de rette indbyrdes størrelsesforhold, idet der i Ægypten eksisterede en egentlig proportionskanon.<sup>12</sup> Da det ikke er muligt at studere sammenhængen mellem en kanon og koordinatsystemet på en tredimensional figur, eftersom fremstillingen af figuren jo medfører at kvadratnettet fjernes, så må vi vende os til den todimensionale kunst, hvor der er bevaret en række eksempler på mere eller mindre ufærdige billeder.



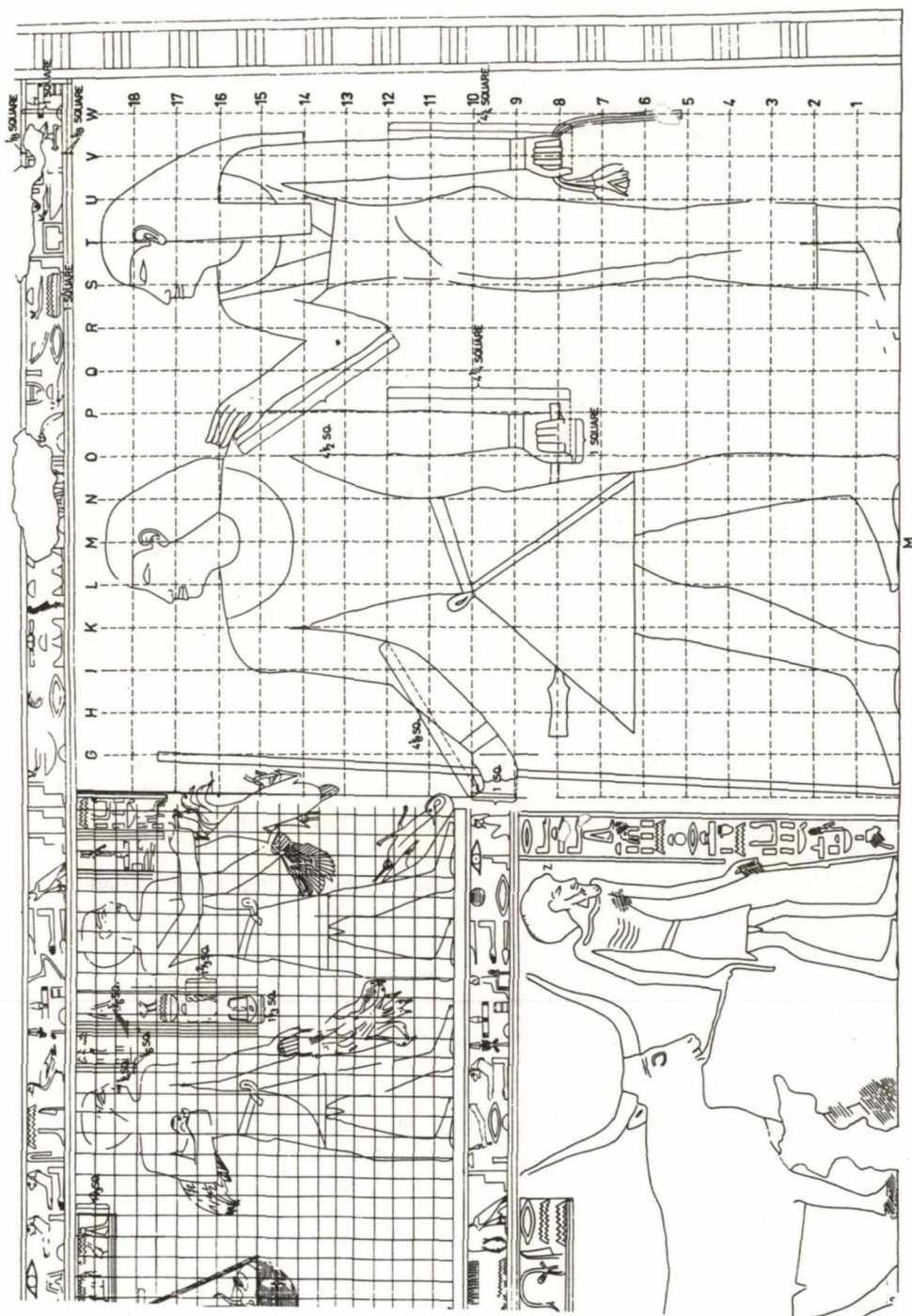
## Todimensional kunst

Det ægyptiske længdemål var antropometrisk, baseret på en standardisering af kroppens naturlige proportioner så som finger, tomme, alen, favn, osv. Hvornår det er udviklet, ved vi ikke. Allerede i tidlig dynastisk tid må der desuden have eksisteret en kanon ('regelsæt') for proportioner, idet man kan se, at ægypterne var i stand til at afbilde figurer, hvis proportioner - størrelsesforholdet mellem de enkelte dele - svarede til rigtige menneskers, og altså havde samme ratio som målesystemets. Denne overensstemmelse opnåede man ved at anvende et koordinatsystem. Spørgsmålet er imidlertid, hvordan man bar sig ad med at omsætte proportionslæren til et koordinatsystem, således at man kunne gengive figurer med de korrekte proportioner uanset billedernes faktiske størrelser. Anderledes formuleret: hvad var siden i et kvadrat? eller: koordinatsystemets målestok? Fig.7 viser et eksempel på et bevaret, og delvist intakt, kvadratnet, og det fremgår heraf, bla., at siden i et kvadrat er identisk med en knyttet næve på en nedhængende arm, og at højden på en stående figur er 18 felter målt fra basis til et punkt, hvor hårlinien møder panden. Målepunktet anbragtes dér, og ikke på toppen af issen, af hensyn til de forskellige typer af hovedtøj, figuren måtte være udstyret med. I et system af denne type kunne kunstneren altså i princippet dimensionere fremstillingen af en hel scene, når blot han havde fået klarhed over, hvor stor hovedpersonens næve skulle være. Fig.7 viser nemlig også, at der må have været klare konventioner eller regler for størrelsesforholdene i store sammensatte kompositioner. I det foreliggende eksempel er offerbærerne i øverste venstre hjørne en del af scenens bifigurer, og de er derfor kun halvt så store som gravejeren, der modtager ofrene. Gengivelsen af bifigurerne følger ellers den samme kanon for proportioner.<sup>13</sup>

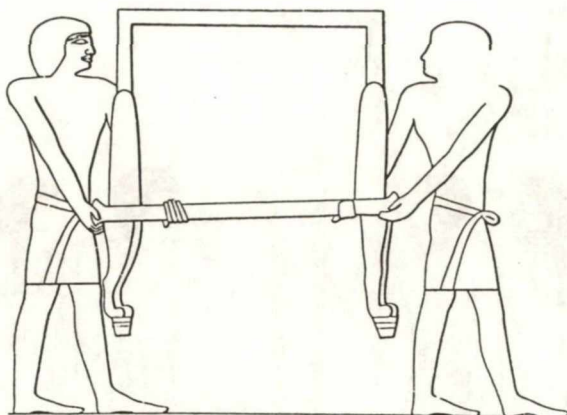
Det umiddelbart mest fremmedartede ved den ægyptiske todimensionale kunst består i, at den forholder sig helt anderledes til spørgsmålet om at gengive objekter med en dybde, end vi er vant til. I det moderne billede fremstilles objekter på en sådan måde, at de gengives sådan som vort øje i kraft af sin struktur ser dem. At ægypterne ikke anvendte forkortninger, betyder ikke, at de ikke kendte til perspektivets virkning; de havde naturligvis erkendt, at en genstand virker mindre jo mere den fjernes fra iagttageren.<sup>14</sup> Der må derfor søges andre grunde til at ægypternes billedkunst ikke havde til hensigt at reproducere de billeder med forkortninger, som øjet modtager.<sup>15</sup> Men inden vi tager fat på dette spørgsmål, vil det være på sin plads komme med en kort præsentation af nogle få eksempler på ægyptiske todimensionale fremstillinger. Gennemgangen vil blive yderst summarisk i beskrivelsen af de enkelte billeder, ligesom udvalget nødvendigvis må være næsten utilladeligt sparsomt. Der gælder i den ægyptiske kunst visse regler for decorum (dvs. hvad der kan eller bør afbildes), men i princippet kan man i løbet af den faraoniske periodes 3000 år finde belæg for næsten et hvilket som helst motiv. Hertil kommer stadigt mere sammensatte og detailmættede 'scener', der igen kan være dele af store dekorationsprogrammer. Stilistisk sker der også store ændringer i dette lange tidsrum. Det følgende kan derfor end ikke blive et udvalg af repræsentative stikprøver. Formålet med præsentationen er imidlertid blot at give læseren et vist belæg for de mere vidtgående slutninger, som siden skal drages.

Lad os begynde med at se på fig.8, der forestiller to mand bærende på en stol. Sædet er set fra siden, ryggen og armlænene lige forfra. Det der skal fremhæves her er mandens





Figur 7



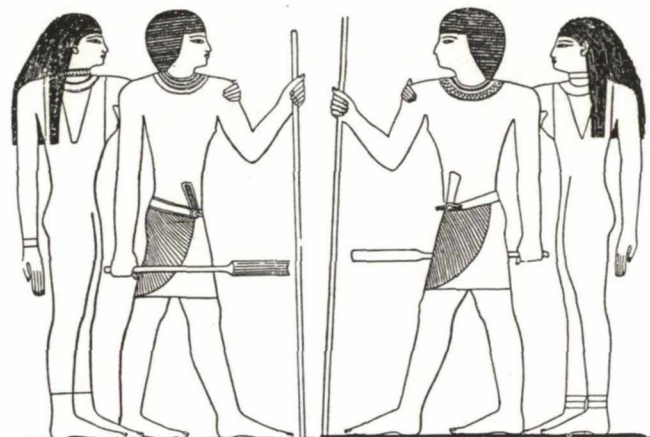
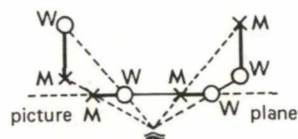
Figur 8

hændernes position, idet den omstændighed, at to af dem overhovedet er med på billedet, viser noget om synet på dybde i disse fremstillinger.

„De ægyptiske billeder formidler ikke noget indtryk af de enkelte genstandes dybde, idet der ikke er nogen linie eller flade, der leder vort blik ind i dybden; de ligger jo alle udbredt i billedfladen. De kan altså i og for sig lige så godt tænkes at gengive retninger og linier i virkeligheden, som løber parallelt med denne flade, som de kan gengive vor synsretning. Det ægyptiske billeds linier og flader er stumme med hensyn til retning, så længe vi intet ved om det afbildedes fysiske form“ (Schäfer 1986, s.101:109).

Denne pointe kommer klart frem i fig.9a og b, der viser to forskellige - og af hinanden uafhængige - gengivelser af en mand og hans kone. Ved første øjekast ser det hele måske ganske tilforladeligt ud, næsten naturalistisk, men sådan er det nu ikke. Der findes et utal af lignende fremstillinger, og antallet af bevarede tredimensionale 'versioner' kan meget vel løbe op i et par hundrede. Fra disse sidste ved vi, at konen normalt står til venstre for manden. Skulle en moderne tegner derfor gengive de to par stående over for hinanden, så ville kvinden i parret til venstre blive placeret foran manden, således som det ses af fig.9c; hendes højre hånd ville holde om mandens højre skulder og hendes ben ville blive placeret foran hans ben, ligesom både hun og manden i fig. 9b ville blive gengivet således, at de 'kom' dybere ind i billedet. I det ægyptiske hierarki har manden dog en klar fortrinsstilling, og det må nødvendigvis fremgå af billedet af ham. Med andre ord: i en enhver 'komposition' er figurernes (objekternes) position - og størrelsesforhold, som ovenfor anført - bestemt af forhold, der ligger uden for billedet selv, så som de afbildede personers sociale og/eller symbolske status i den 'virkelige verden'.

Ser vi fremdeles nærmere på gengivelsen af mennesket i fig.9, så opdager vi, at det er så som som med det naturalistiske. Figurerne er tilsyneladende gengivet ud fra to komplementære 'synsvinkler', profil og en face. Vi ved fra tredimensionale versioner, f.eks. fig.6, at manden holder staven i sin venstre hånd og den scepterlignende genstand i den højre, således som det også ses på manden til venstre. Manden til højre holder

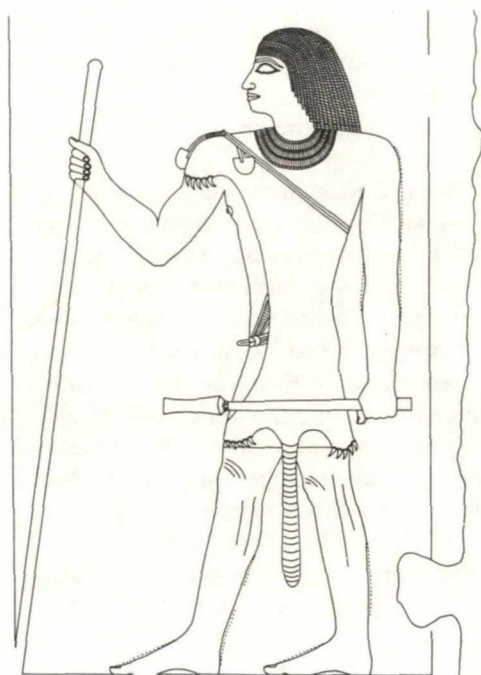


Figur 9

derimod staven i den forreste hånd, som vi umiddelbart ville opfatte som den højre, dels fordi vi rent faktisk ser en højre hånd, dels fordi han kigger til venstre, dels fordi konen i overensstemmelse med den 'tredimensionale virkelighed' holder sin højre arm om hans højre skulder, og endelig fordi sceptret føres bag om ham - dog af en venstre hånd. Hos parret til venstre lægger konen sin forreste arm, der opfattes som en venstre arm, men som i 'virkeligheden' skulle være en højre arm, om hans venstre skulder. I den 'tredimensionale virkelighed' står mændene med adskilte ben, således at det venstre er forrest, og det svarer også til hvad vi oplever, når vi ser på manden til venstre, mens det hos ham til højre er helt igennem tvetydigt, hvilket ben han står på. Kvinderne 'skal' stå med samlede ben; på en flade vises dette dog som regel på den her viste måde: 'i lag'. Fødderne er altid vist i profil med ydersiden set lige fra indersiden, så at sige. At der gives flere løsninger på hvorledes man afbilder denne statuetype fremgår af figs.10 og 11, der eksemplificerer andre variationer over samspillet i gengivelsen af stave, sceptre, m.v.

I fig.12 møder vi en tilsvarende variation i billederne af et par, hvor konen sidder på mandens venstre side. Blot et enkelt blik på kvinden i fig.12a, der er den gængse måde at gengive dette motiv på i det Gamle og det Mellemste Rige, er tilstrækkelig til at vise, hvor fantastisk den tilsyneladende enkle scene er komponeret. Placeringen af hendes knæ peger på, at hun faktisk er tænkt anbragt på hans venstre side, men det harmonerer overhovedet ikke med placeringen af hendes venstre arm. I det Ny Rige (fig.12b) ser det ud som om konen sidder til højre for manden. En interessant detalje er gengivelsen af fødderne. Virkelige og ikke-platfodede fødder har en svang, der dog ikke kan ses fra ydersiden, og som naturligvis ikke skaber et egentligt hulrum under foden. Men på ægyptiske fødder kan man normalt se f.eks. den anden fod gennem svangen, hvad der lejlighedsvis kan producere så raffinerede billeder som fig.13, hvor hundenes poter t

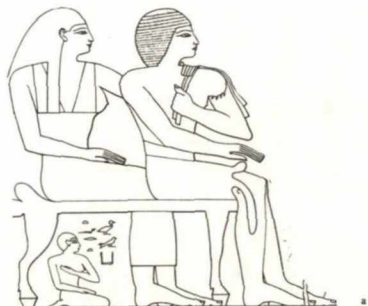




Figur 10



Figur 11



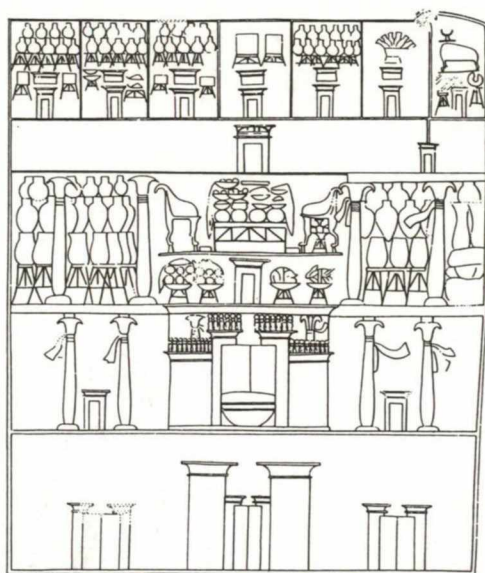
Figur 12



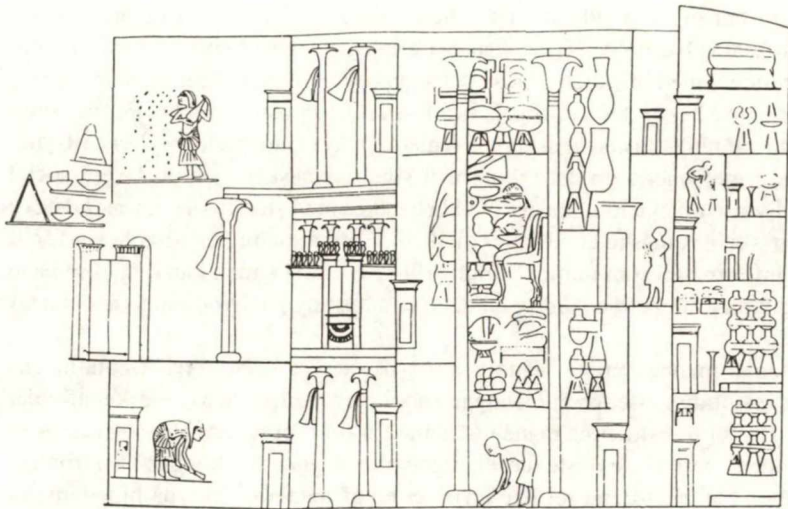
Figur 13

tydeligt ses under mandens fødder.<sup>16</sup> Der er en mængde andre interessante detaljer i disse scener (se f.eks. Schäfer 1986, s.301), men dette må række til at slå fast, at den ægyptiske kunstner ikke har forsøgt at gengive motivet på grundlag af sine observerede indtryk, men ud fra noget andet, hvor det vigtigste moment er figurernes indbyrdes placering i et socialt hierarki.

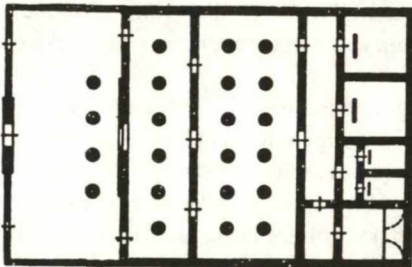
Gengivelser af arkitektur er et felt, hvor visse af den todimensionale kunsts karakteristika kommer tydeligt frem. Figs.14 og 15 viser to forskellige gengivelser af et palads i Amarna, begge fra samme rum i en grav.<sup>17</sup> Fig.14 viser paladset set forfra, således at billedet læses nedefra og op; facaden (den nederste del af billedet) har en stor og to mindre porte, der giver adgang til en gård, hvor man i midten finder 'tilsynskomstvinduet' og i siderne to døre, hvorfra man kan gå ind i paladsets tredje sektion, der er båret af to rækker søjler. I denne sektion findes en del af paladsets magasinrum. Herfra kommer man ind i en smal gård, osv. Fig.15 viser det hele fra siden, dvs. fra højre mod venstre, medens fig.16 er en grundplan af paladset, rekonstrueret ud fra oplysningerne i figs.14 og 15, der tilsammen giver så godt et grundlag, at man strengt taget ikke behøver kendskab til de faktiske ruiner for at forstå tegningerne. Både fig.14 og 15 viser naturligvis en grundplan af paladset. Men ser man nærmere på tegningerne, viser det sig, at den øverste og nederste linie på begge gengivelser ikke blot er bygnings sider i relation til dens øvrige sider, dens døre og akse. De er på samme tid loft og gulv, hvad der på fig. 15 fremgår dels af manden, der fejer gulvet ved søjlens fod, som står på grundlinjen, dels af den omstændighed, at samme søjler er forbundet med den øverste linie ved en kapitæl. Bygningen er altså samtidigt set fra siden, forstået som nedefra og op! På begge figurer er desuden linien over soveværelset - det rum med nakkestøtterne - hævet over 'resten' af linien, således at det danner et vindfang til ventilation! I en sådan tegning kan altså en og samme linie have flere funktioner.



Figur 14



Figur 15



Figur 16

## Undtagelser og brud på regler

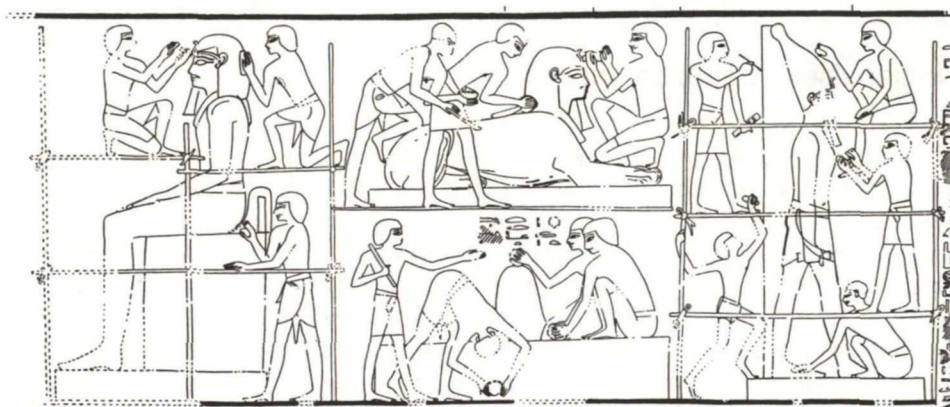
Næsten ligegyldigt hvilken side af den ægyptiske civilisation man studerer, opdager man hurtigt, at den mest formative periode er de første tre århundrede af det 3. årtusinde, med det 3. dynasti (periode på ca. 70 år omkring 2600 f.Kr) som tidspunktet for det store spring fremad. Når vi kommer ind i pyramidetiden - resten af det 3. årtusinde - møder vi f.eks. stort set alle kunstneriske komponenter og motiver i det formskema, hvori de vil blive gengivet i de følgende tre tusinde år. Allerede på det tidspunkt kan man derfor tale om eksistensen af en egentlig kunstnerisk tradition. I de allerfleste tilfælde er det umuligt at følge oprindelsen til de 'modeller', som vi præsenteres for; i det materiale, vi møder, er standardiseringen en kendsgerning. Kunstnernes træning bestod bla. i at blive indført i denne tradition, som kun langsomt ændrede sig gennem århundreders reproduktiv skaben.



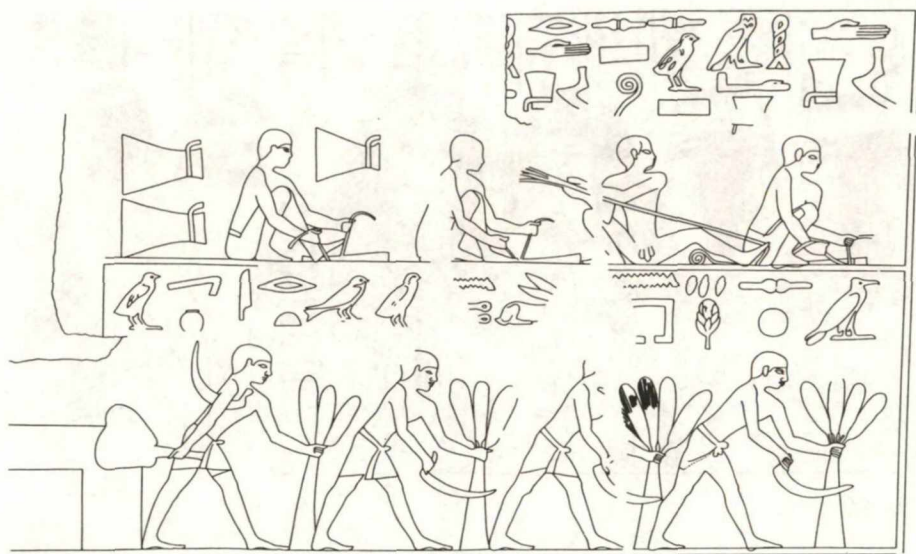
Den tradition, vi har givet et rids af, er imidlertid ikke så stram, som læseren måske kunne få indtryk af. Overholdelsen af kanon og øvrige regler synes næsten at være ligefrem proportional med objektets plads i det ægyptiske hierarki af klassifikationer og taksonomi. Men også her er der naturligvis stor forskel fra epoke til epoke. For personer og motiver, som var underkastet de uskrevede regler om decorum, gjaldt reglerne tilsyneladende stricte. Bipersoner - og det vil normalt sige mennesker med en lavere social status - dyr og livløse objekter kunne derimod behandles med større frihed, især i det Ny Rige. 'Friheden' skyldes måske en konflikt mellem de stramme regler og behovet for at give så meget information som muligt (Baines 1985, ss.10-11), men kan dog også have sin grund deri, at man simpelthen aldrig fandt blot én løsning på, hvordan disse objekter skulle gengives.

I gengivelsen af mennesker ses bla.følgende typer af 'brud'. Brud på "frontalitetsens lov": fig.17, der samtidigt viser os billedhuggere i arbejde, og fig.18. Mennesker afbildet lige forfra: fig.18, der forestiller en mand i færd med at flette et reb. Ansigter set en face, fig.20.<sup>18</sup> Hovedpersonerne i de fleste scener er gravejeren, guder og konger. Den frontale præsentation med bla. skuldrene set lige forfra er en af måderne, hvorpå billederne af disse personer forlenes med en passende værdighed. I Gamle Rige, og ikke sjældent senere, er det derimod meget almindeligt, at underordnede personer afbildes med den såkaldte foldeskulder (Schäfer 1986, ss.302-305 og Eaton-Krauss 1984,1-5), figs.19 og 17 (manden i øverste højre hjørne og mændene til højre for den venstre statue), utvivlsomt fordi det gjorde det lettere for kunstneren at lade personen være beskæftiget med allehånde gøremål.

En særlig klasse af hyppige undtagelser fra reglerne udgøres af gengivelser af lav-status grupperne: grædekoner, tjenestepiger<sup>19</sup> og kvindelige musikanter og danserinder, der ikke alene kan afbildes forfra, fig.20, men også i det såkaldte trekvart syn, fig.21 eller variationer heraf, fig.22 (Schäfer 1986, ss.308 og 368). I lyset af sådanne eksempler er det derfor ikke usandsynligt, at den berømte frontale afbildning på en blok i Norbert Schimmel samlingen, fig.23, forestiller en amme og ikke en prinsesse.<sup>20</sup>



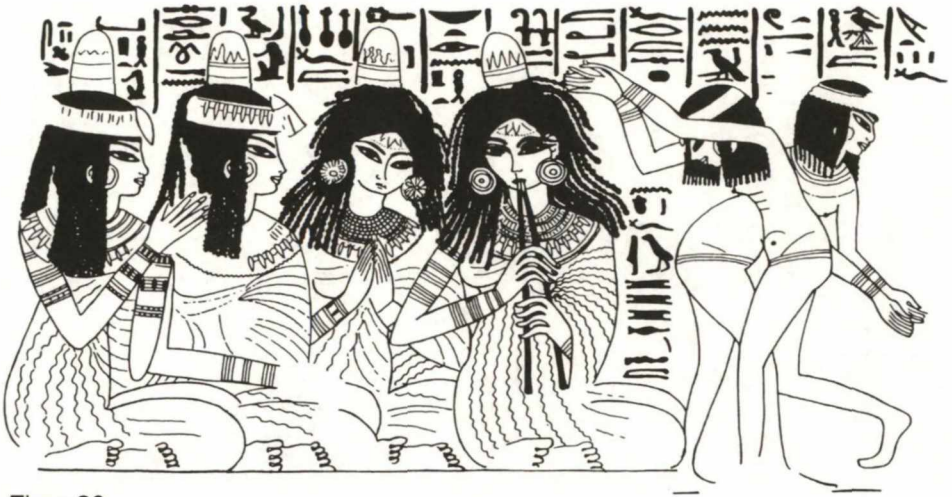
Figur 17



Figur 18



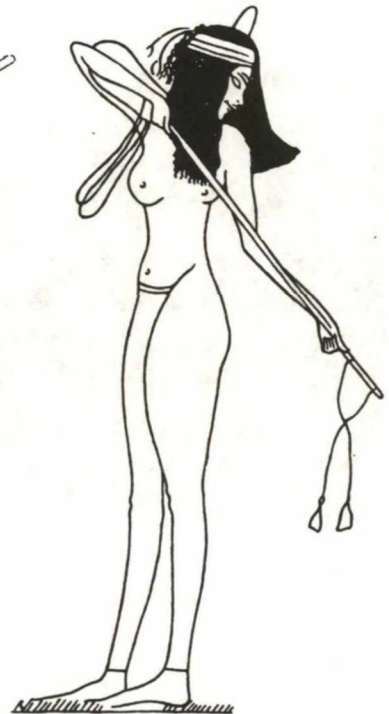
Figur 19



Figur 20



Figur 21



Figur 22





Figur 23



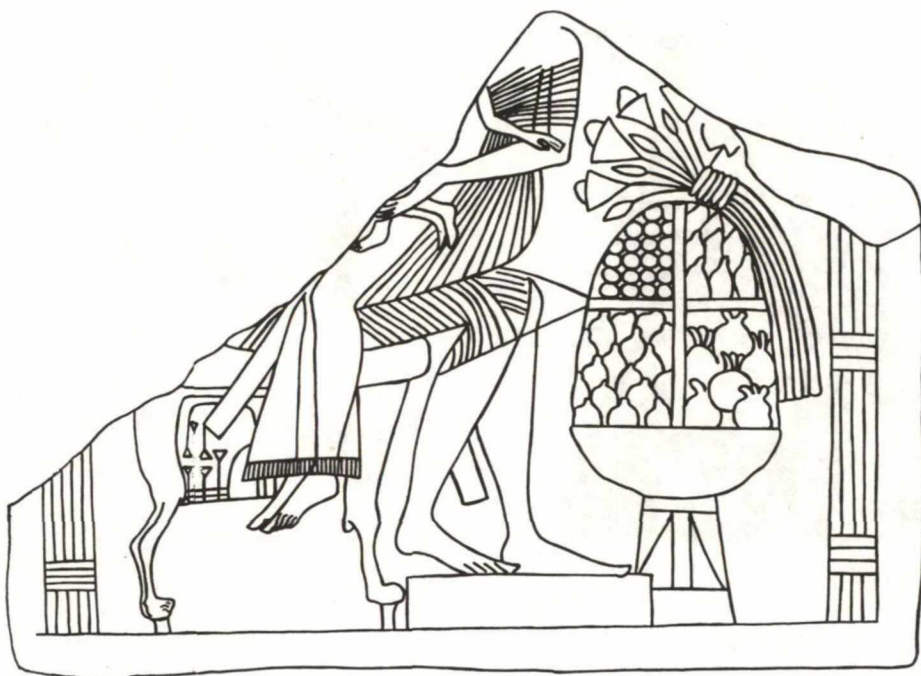
Figur 24

Reglerne brydes også ofte i billeder, der i sig selv ikke respekterer decorum, så som erotiske scener, fig.24, skitser og udkast, fig.25.

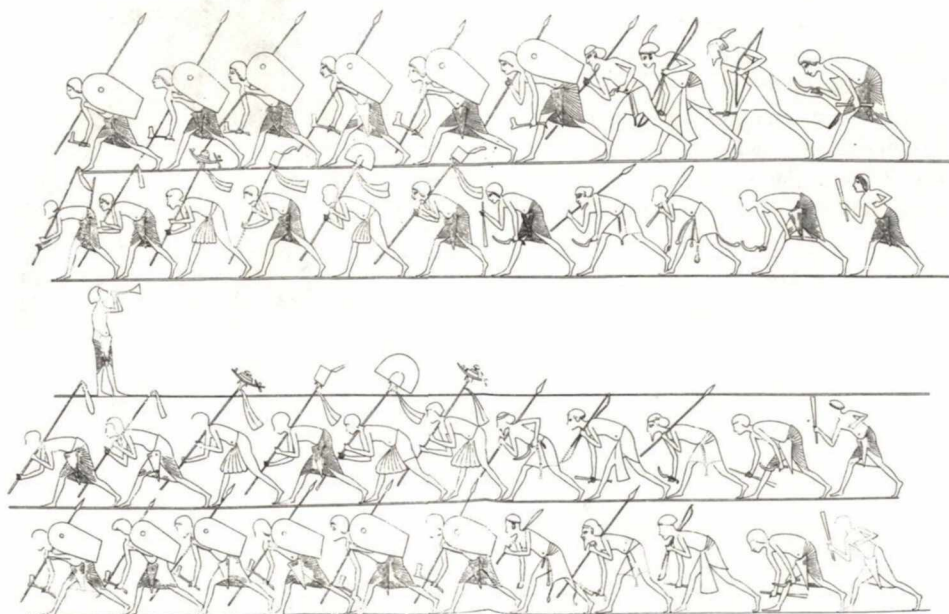
I Amarna perioden, der i øvrigt ikke her skal behandles særskilt, finder man også visse systematiske brud på de traditionelle regler. Eksempelvis ses nu regelmæssigt menneskers fødder, sådan som de tager sig ud 'i virkeligheden', dvs. man ser både indersiden og ydersiden. Det har der faktisk været tilløb til tidligere i det 18.dynasti, men i Amarna perioden bliver denne detalje et ikonografisk træk, forbeholdt konger og andre af ophøjet status, fig.26 (Schäfer 1986, ss.296 og 367 (addenda) og Russmann 1980). Endvidere kan man finde tilløb til at skabe en slags dybde i en større scene, således som det fremgår af det store blanke felt foran trompeteren i fig.27. Der er dog ikke gjort noget forsøg på at indarbejde en samlende synsvinkel (Baines 1985, s.17).



Figur 25

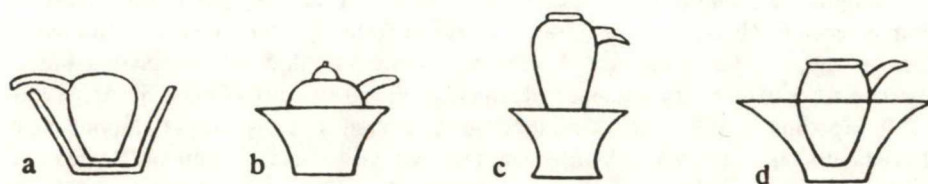


Figur 26



Figur 27

Når ægypterne gengiver livløse genstande, er der faktisk rige variationsmuligheder. Et enkelt eksempel må være tilstrækkeligt, fig.28.



Figur 28

Hvad er det vi ser eller hvorfor ser det sådan ud?

Nu vil det være på tide at vende os mod spørgsmålet om, hvorfor den ægyptiske todimensionale kunst ser ud, som den gør. Her er der i tidens løb fremkommet ganske mange forklaringer, af hvilke de to seneste er udviklet i opposition til den mest interessante, Schäfers, som også er den hypotese, der gør de mest omfattende krav på gyldighed. Lad mig begynde med at omtale en forklaring fremsat af den danske ægyptolog Erik Iversen (1975).

Iversen er ude i et dobbelt ærinde. Dels afviser han helt Schäfers tilgang (se nærmere nedenfor), dels vil han vise, at den angiveligt alvorligste svaghed ved Langes ovenfor omtalte "frontaltitets lov", nemlig, at den ikke rigtig passede på netop den todimensionale kunst, kun er tilsyneladende. Iversen argumenterer for at se den todimensionale figur (e.g., fig.7) som drejet 90° om midteraksen MM (Iversen 1975, s.37). Dette medfører, at

"det noget forvirrende indtryk, man i første omgang kan få af delene i det todimensionale plan, faktisk kan vises at følge den simple tekniske regel, at i den todimensionale projektion skal dele, der stikker frem fra det tredimensionale plan, ses i profil, medens dele, der har en udstrækning i planet, skal ses en face. Således betragtet bliver overføringen af en figur fra et plan til et andet til en rent teknisk proces, der ikke er afhængig af love om optik eller perspektiv. Årsagen er den enkle, at i deres todimensionale fremtrædelsesform var den kunstneriske gengivelse af tredimensionale genstande ikke perspektiviske refleksioner af disses prototyper [hermed menes det Schäfer, i Baines gengivelse, kalder 'mentale billeder'], men tekniske projektioner af dem" (Iversen 1975, s.35).

Denne forklaring kunne umiddelbart se ud se om, den ville få adskillige elementer til at falde på plads. Det tredimensionale plan, der tales om, skal forstås som et plan, der ligger vinkelret på betragterens synsvinkel, og på denne måde vil såvel ansigtet som helhed, næsen, brystet og fødderne skulle ses i profil, mens øjet, skuldrene og navlen må gengives en face. Det springende punkt er imidlertid armene og navnlig torsoen. Her hævder Iversen, at midteraksen deler torsoen i to teoretiske dele, således at den del af torsoen, der på fig. 7 ses til højre for linien MM er en projektion af torsoens forside, mens det der ses til venstre på tilsvarende vis er en projektion ryggen. Dette synspunkt er imidlertid ikke uden problemer, væsentligst fordi den linie, der angiveligt er ryglinien,

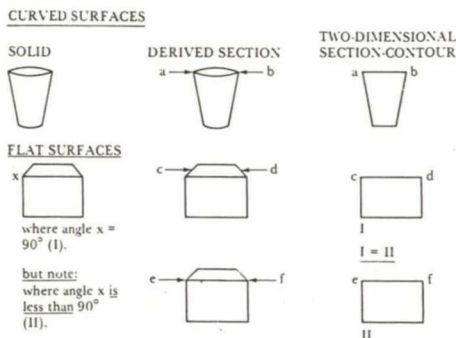


umuligt kan være en *profil* af ryggen,<sup>21</sup> og fordi hele hypotesen overhovedet ikke kan bringes i samklang med Iversens opfattelse af ægyptisk kunst som sådan.

En opfattelse, som på overfladen ligger Schäfer nærmere skyldes Davis (1989). Et tredimensionalt objekt er sammensat af en række komponenter - menneskefiguren af f.eks. ansigt, skulder, bryst etc. Når et sådant komplekst „three-dimensional sighting” skal overføres til en todimensional flade kan ikke alt være med (jvnf. også Schäfer 1986, s.119), og kunstneren må derfor beslutte sig for et signifikant udvalg af komponenter, delvist betinget af den måde, hvorpå han 'bagefter' vil sætte dem sammen. At gengive genstanden helt og holdent i profil eller udelukkende en face giver ikke en tilstrækkelig substantiel gengivelse. En gengivelse i profil ville ikke lade skuldre, bryst og øjne komme til deres ret, mens f.eks. ben, fødder, næse og hage ville blive meget ufyldstgørende behandlet hvis de blev gengivet en face. Kunstneren kunne 'naturligvis' opnå en blanding af begge gengivelsesmåder ved at anvende forkortninger, men dette ville, som vi skal se, stride mod kravet om en gengivelse, der respekterer objektets rette egenskaber, herunder også proportioner. Når det komplekse tredimensionale objekt skal reduceres, består fremgangsmåden derfor, ifølge Davis, i en todelt proces. I første omgang foretages en analyse af den tredimensionale 'masse' for at kunne udvælge de komponenter, der skal medtages, og det styrende princip er her ønsket om at få så meget flade -'areal' - med som muligt. Kunstneren vælger derfor at gengive objektet ved at tegne et snit af det, dér hvor han kan få mest med (fig.29).

„Mere præcist, (1) den pågældende komponent skæres af et plan, der løber mellem de to komponentens modstående flader, der er længst fra hinanden i virkeligheden; (2) dette plan 'ses' som vinkelret på synslinien og med optisk uendelighed; (3) omridset tegnes” (Davis 1989, s.14, jvnf. s.20).

I næste omgang skal komponenterne sættes sammen, og afhængig af hvad det er der gengives og formålet hermed har kunstneren et vist råderum indenfor visse relativt klare konventioner. Kunstneren vil forsøge at få så mange essentielle komponenter med som muligt, og for nu igen at anvende menneskefiguren, så bliver resultatet det vi kender, hvor figuren „delvist er set frontalt (øjne, skuldre, dele af brystkassen samt maven) og delvist i profil (hoved, arme, det ene bryst og benene)” (Davis 1989, s.27, jvnf. ss.28 og 38ff). Pointen er altså, at det 'billede', vi ser, ikke er billedet af en flade begrænset af et omrids, men billedet af et snit..<sup>22</sup>



Figur 29

Som nævnt forholder både Iversen og Davis sig kritisk til Heinrich Schäfer, der udviklede en helt anden opfattelse af, hvad der lå til grund for den ægyptiske kunstners arbejde, uanset om denne var billedhugger eller tegner/maler. Som medarbejder og siden chef for den ægyptiske afdeling på det pragtfulde museum i Berlin arbejdede han i mere end 60 år med ægyptisk kunst. I hans enorme produktion er *Von ägyptischer Kunst* det uomtvistelige hovedværk. Den første version blev publiceret i 1919 som et resultat af lidt mere end 20 års studier; herefter fortsatte han med arbejdet, således at han i 1922 kunne udsende en anden udgave og i 1930 en på alle områder stærkt omarbejdet og udvidet tredje udgave. I de følgende 27 år af sit liv, fortsatte han sine studier af ægyptisk kunst, men for ikke at fortabe mig unødigt i forskningshistorie, skal jeg så blot nævne, at fjerde udgaven af hans værk udkom i 1963, få år efter hans død. I 1974 udsendte John Baines, professor i Ægyptologi i Oxford, en mesterlig engelsk oversættelse og opdateret udgave, og i forordet til denne skriver E.H.Gombrich:

„Denne bog er mere end en ægyptologisk klassiker. Dens konklusioner må nødvendigvis være af interesse for kunsthistorikere, psykologer og filosoffer, der beskæftiger sig med tegnsystemer og deres betydning for kommunikation. Den udgør helt bestemt det eneste forsøg nogen sinde på en analysere en kunstnerisk stil som en kortlægningsproces ('a mapping procedure')“ (in Schäfer 1986, s.IX).<sup>23</sup>

Schäfers hovedtese, at den ægyptiske kunst er geradvorstellig, er af fundamental betydning for argumentet i denne artikel, og det vil derfor være nødvendigt at gøre lidt mere udførligt rede for, hvad der menes hermed. Lad mig begynde med et karakteristisk citat:

„Den ægyptiske todimensionale kunstner opbygger netop sit 'syn' på et objekt, det vil sige en tredimensional original, ved at genskabe de forestillinger, han har om objektets dele set lige-forfra-uden-forkortninger, som han synes er væsentlige, og ved at sætte dem sammen til et billede. Derved skifter han mentalt standpunkt ved næsten hver eneste del. Men det er netop et mentalt standpunkt: som todimensional kunstner er han jo fast bundet til et ståsted foran sin arbejdsflade. Han kan ikke gå rundt om sit værk og gå i gang med det fra forskellige leder“ (Schäfer 1986, s.314:322 og fig.17).

I dette citat møder vi en række centrale begreber hvoraf vi først skal diskutere 'mentalt billede' eller 'standpunkt', altså dette at kunstneren har en *Vorstellung* om genstanden, således om det hedder i den tyske original. Hermed menes, at kunstneren ikke tager sit udgangspunkt i et visuelt forlæg, selvom der, som ovenfor nævnt, ikke er nogen tvivl om, at ægypterne kendte til den perspektiviske synsvinkel. Kunstneren

„har som mål at gengive tingene i deres objektive virkelighed, således som de ... lever i hans forestilling (...)“,

hvad der indebærer, at billedet bliver et produkt af hans kunnen og viden, sådan som de er forankret i hans epoke og dens tradition.

„Enhver kunstners sanser giver ham et væld af iagttagelser af forskellige objekter, men også af et og samme objekt“.

Blandt alle disse indtryk forkaster han



„dem med perspektivisk karakter, ud fra den erfaring, at den 'forkortede' synsmåde berøver forbilledet dets rettigheder, snyder det for en del af det, der tilhører det“ (Schäfer 1986, s.89:97-98).

Kunstneren konstruerer en „vision“ af objektet; er objektet sammensat af flere 'komponenter' så producerer han mentale billeder af disse. I valget af de essentielle elementer af et givet objekt, som kunstneren vil lagre i sin hjerne, anser også Schäfer størrelsen af objektets flade for at spille en stor rolle.<sup>24</sup> Schäfers indgående diskussion af det meget store materiale fører ham dog frem til den konklusion, er der ikke eksisterer helt faste regler.

„Hvis man skulle tegne en genstand efter de strenge regler for perspektiv, f. eks. en stol, ville vi på forhånd kunne sige, hvorledes den ville se ud set fra et givet sted. Og alle, der måtte tegne den fra samme sted, ville altid levere det samme billede. Med den ægyptiske tilgang ville dette ikke kunne lade sig gøre. Selv hvis enhver tegner havde stillet sig på samme sted foran forlægget som sin forgænger og havde forsøgt at gengive det nøjagtigt og tro, kunne de mest forskellige billeder fremkomme, alt efter den enkeltes forkærlighed for stolens dele og egenskaber - synlige som usynlige - af hvilke visse af en eller anden grund ville fæste sig som blivende og faste former“ (Schäfer 1986, ss.137-138:143).

Også tredimensional kunst er produceret på grundlag af kunstnerens forestillinger om objektet (Schäfer 1986, s.313ff). Genstandens 'aksefiksering' er simpelthen det tredimensionale udtryk for et 'mentalt billede' uden forkortninger, idet kunstneren jo fremstiller objektet efter et mere eller mindre fast forlæg uden hensyntagen til det specifikke og det midlertidige, og derfor uden nødvendigvis at måtte foretage konkrete observationer (Schäfer 1986, ss.313ff og 317-18).

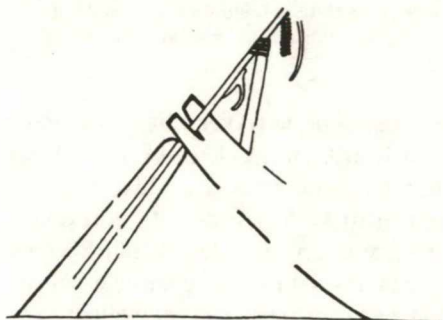
Hvad det egentlig er, der udspiller i den menneskelige hjerne, er straks mindre klart. Schäfer's forståelse af de kognitive processer synes ikke helt at være i overensstemmelse med den moderne forskning. Hvor Schäfer øjensynligt havde forestillet sig, at hukommelsen fungerer som lager for billeder uden forkortninger, så vil man i dag snarere tale om, at hjernen lagrer en slags 'halvfærdige' visuelle modeller, former, og - ikke mindst - kategorier. Baines (1985, s.5) sammenfatter det således:

„Den model for hukommelse og vision, der indtil nu er præsenteret, knytter sig til en omfattende mængde af arbejder indenfor eksperimentel psykologi, hvorfra jeg har citeret et eksempel. Dette arbejde er afslørende i sin betoning af begrebsmæssige faktorer og af de objekts-centrerede 'beskrivelers' centrale stilling - altså ikke-perspektiviske beskrivelser, der ikke tager hensyn til betragterens position. Både det bearbejdede 'input' af informationer i sansningen og brugen af visuel hukommelse til at forudsige omgivelserne og gå dem i møde er objekts-centrerede. Det kræver et batteri af specialteknikker fra de akademiske billedskoler at modvirke denne grundlæggende tilbøjelighed. Udviklingen i færdigheder i at gengive gør det muligt at meddele en stadig voksende mængde af informationer om det, der vises, men det vil kræve helt specielle betingelser, hvis betragterens position skal have betydning for den slags information. På grund af denne objekt-centreringens forrang, kan en gengivelse ikke antages at indeholde en synsvinkel, medmindre der findes konkrete holdepunkter herfor. Her er Schäfers fremgangsmåde, hvormed han systematisk overvejede alternative antagelser med hensyn til synsvinkel, langt forud for meget senere arbejde.“<sup>25</sup>

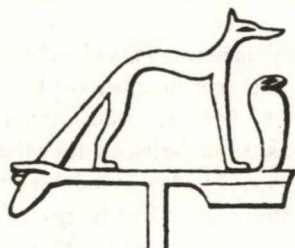
Hvad der således hos Davis hævdes at være en sammensætning af snit, opfatter Schäfer



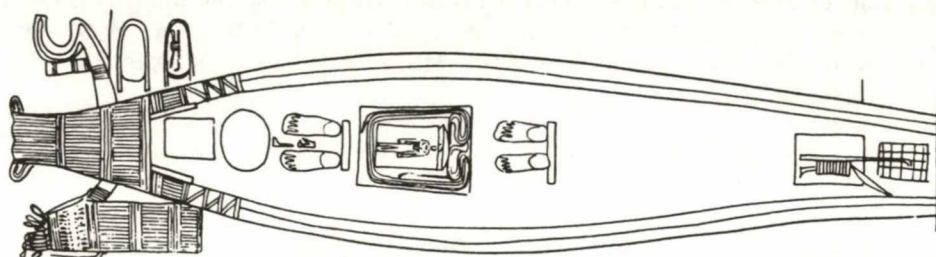
som en sammensætning af forskellige visioner eller mentale billeder. Davis' synspunkt er i sin kerne faktisk ikke nyt, og Schäfer har da også rundt omkring i sin bog forsøgt at argumentere imod lignende opfattelser (Schäfer 1986, ss.85, 124-129). Der er simpelthen en række billeder, der ikke lader sig forstå som snit. Her skal kun gengives nogle ganske få eksempler.



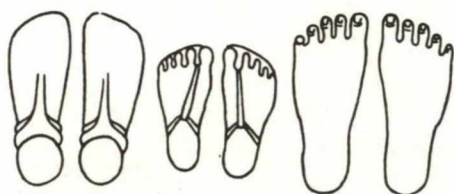
Figur 30



Figur 31



Figur 32



Figur 33

For det første kan man sige, at hypotesen om tværsnit kun i meget ringe grad kan redegøre for, hvorledes snittene i givet fald sættes sammen til helheder, se f.eks. figs.9, 12, 14, 15. Dernæst kan man henvise til afbildninger så som figs.30 og 31, hvor stavnen på et skib og venstre del af en standard er gengivet uden nogen som helst overgang mellem en 'synsvinkel' ovenfra (f.eks. stavnen) og fra siden (f.eks. stavn med styreåre); i begge tilfælde for at give plads for en henholdsvis en styreåre og en sjakals hale. Et herligt eksempel er fig.32, en solbåd afbildet på loftet i Ramses VI' grav. I midten ses et kapel med statue set ovenfra, og foran og bagved dette ses et par fødder, der umiddelbart

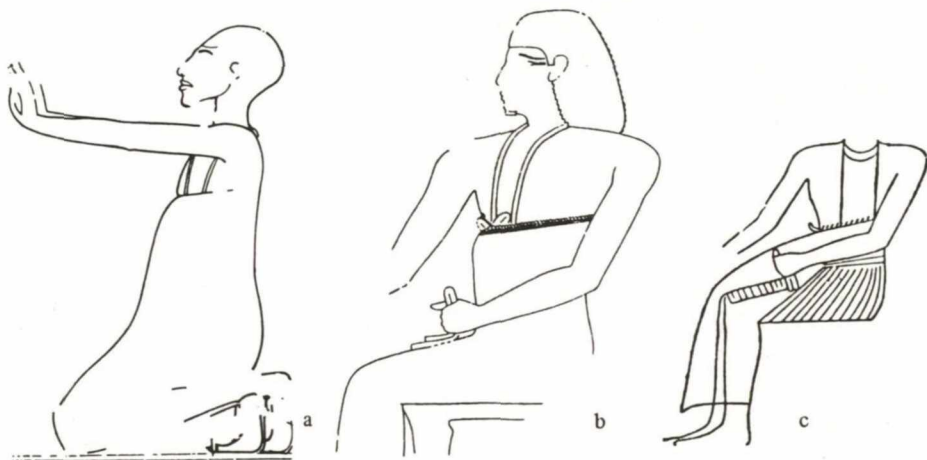
kunne tolkes som et tværsnit af en statue, taget ved anklerne. Nu ville det jo nok være et højst ukarakteristisk sted at lave et snit, hvis man ønskede at genstanden skulle gengive en statue, og derfor skal man da også søge et andet sted for en forklaring:

„Hvad angår gengivelse af naturen, hører de billeder af fødder, der så ofte er indhugget på taget af Sentidens templer til samme klasse [se fig.33]; de skal fastholde, at hér stod engang en bedende. Som det ses af figuren, er der forskellige typer af disse tegninger. Generelt kan man sige, at de med deres sandalremme og tånegle (...) ikke er fodsåler, men skildrer, hvad et menneske ser, når han ser ned på sine fødder (...)“.<sup>27</sup>

Selv om man normalt ikke kan bruge beklædningsgenstande, smykker o.lign. til at drage nogen slutninger med hensyn til „synet’ på de dele af kroppen, de dækker“ (Schäfer 1986, s.287:294), så er der i hvert fald en undtagelse, nemlig vesirens klædedragt. På fig.34 ses denne højtstående embedsmands karakteristiske ‘forklæde’ i tre forskellige gengivelser. Fig.34c og b forekommer også på et og samme billede, det såkaldte Berliner Trauerrelief,<sup>27</sup> hvor den vigtigste af de to vesirer - ham der står forrest - er afbildet som på fig.34b, den anden som på fig.34c; der er altså ingen kronologisk forskel mellem de to måder at gengive klædedragten på. I sidstnævnte version er meningen klar nok. Klædningen er set direkte forfra. I fig.34a er den lagt så tæt på ‘profillinien’, at dens position må opfattes analogt til navlens placering, dvs. at den for at kunne ses, placeres lige op til ‘kanten’ (Schäfer 1986, s.284ff). Men i fig.34b, derimod, mener Schäfer (1986, s.306:315), at

„det visuelle indtryk af, hvorledes snorene løber over det hvælvede bryst dominerer i sidste instans, og billedet svarer derfor til trekvart-profilen af brysterne“

på f.eks. fig.21. Pointen i denne sammenhæng er, at sådanne brystpartier umuligt kan være forstået som snit af en tredimensional masse.



Figur 34

## Inalienable egenskaber

Et ægyptisk billede er altså skabt på grundlag af et 'mentalt billede', en forestilling om den kategori som emnet tilhører i den ægyptiske klassifikation af verden. Dette fører os frem til spørgsmålet om denne kategoris bestanddele, jvnf. det på side 11 anførte citat fra Schäfer, s.137-138. Det skal nu foreslås, at disse bestanddele er objektets *inalienable egenskaber*, dvs. træk eller egenskaber, som ikke kan erhverves og ikke kan afhændes, og som ikke kan fjernes fra det, uden at det ophører med at være, hvad det skal være. Den nærmere indholdsbestemmelse af dette begreb vil fremgå af det følgende, og her skal blot tilføjes, at jeg henter begrebet fra sprogvidenskaben, mit eget forskningsmæssige fundament, hvor det, som vi skal se, er lettere at få fast grund under fødderne. Der er tale om et potentielt meget lovende, men så vidt jeg ved stort set uudforsket felt, så hvad der nu følger, skal ikke opfattes som andet end nogle pointer.

Betegnelsen *inalienable* stammer fra en afhandling 'L'expression de la possession dans les langues mélanésiennes' af Lévy-Bruhl fra 1916, hvorfra den har vundet indpas i mange andre sammenhænge. Det fremgår af titlen, at „besiddelse“ er et centralt begreb, og for nu at springe lige ud i en type problemer, der tilsyneladende ligger meget langt fra det, vi hidtil har diskuteret, vil jeg stille spørgsmålet, om man kan eje sit *hovede* på samme måde som man kan eje sit *hus*? Sprogligt set foreligger der i begge tilfælde en såkaldt genitiv, men læsere med kendskab til f.eks. latin vil vide, at denne term må differentieres for at kunne forklare to forskellige gengivelser af den samme sproglige størrelse. Man taler om en subjektiv genitiv og en objektiv genitiv. Det klassiske eksempel er *amor dei (nostri)* 'guds kærlighed (til os)' [*deus amat nos* 'gud elsker os'] eller *amor (noster) dei* '(vores) kærlighed til gud' [*amamus deum* 'vi elsker gud']. I det første tilfælde taler vi om en subjektiv genitiv, i det andet om en objektiv genitiv. Men for latineren er der tale om en genitiv slet og ret, selv om denne genitiv kan udtrykke to helt modsatte ting. Det problem, vi konfronteres med, handler således ikke primært om sproglig ekscersits.

I ægyptiske tekster siges det ofte om Farao, at hans frygt eller hans ærefrygtindgydende væsen o.lign. gennemtrænger hele verden, og det er faktisk blevet foreslået, at der i disse og lignende tilfælde er tale om en subjektiv genitiv, og dermed om egenskaber hos kongen, som udgår fra ham og som kan uddelegeres til hans embedsmænd (Morenz 1969). Hvis det er tilfældet (og så skal man altså ikke oversætte 'frygten for ham' eller 'ærefrygten som han indgyder'), må man drage den slutning, at kategorien konge (farao), er sammensat af en række egenskaber, hvor i blandt er frygt, ærefrygt, og f.eks. også navn, skygge, diverse 'sjæle' eller 'personligheder', krop, osv. Vælger vi derimod at opfatte de sproglige forbindelser som en objektiv genitiv, så stiller sagen sig helt anderledes. Sagt med andre ord: vi har her et tilfælde, hvor tolkningen af lingvistiske data er af fundamental betydning for bestemmelsen af karakteren af teokratiet (ofte benævnt guddommeligt kongedømme) i Ægypten.

Det er nu så heldigt, at det ægyptiske sprog, som i forvejen er rigt på pronominer, ved begyndelsen af det 2. årtusinde f.Kr. udvikler en ny række possessive 'pronominer', der helt klart bruges der, hvor vi taler om en subjektiv genitiv. Man siger herefter *payef per*



'hans hus', hvor man tidligere sagde *per ef* 'hans hus'. De gamle possessive pronominer forsvinder ikke helt, men har en stærkt begrænset anvendelse, nemlig som possessiver ved *inalienable substantiver*. Der er altså tale om en grammatisk klasse, idet alle dens medlemmer har et fælles træk, nemlig dette, at når de indgår i den relation, vi kalder possessiv, så forbindes de med den 'gamle' pronominalrække. De ord, der indgår i klassen, er først og fremmest ord for legemsdele: hoved, arme, ben, osv. Dernæst er det ord for hvad man i mangel af bedre kan kalde dele af personligheden: 'selv', form, navn, osv. Endvidere drejer det sig om slægtskabsbetegnelser: far, mor, osv. Og endelig om et lille antal fænomener (ord), som, netop fordi de af sproget behandles på samme måde som fænomener (ord), der af ikke-sproglige grunde også ville kunne karakteriseres som *inalienable*, må have egenskaber, der gør, at de sættes i samme klasse som en persons legemsdele: visse tidsudtryk, visse betegnelser for besiddelse og ejendom (herunder prisen på en vare), osv. Det er imidlertid ikke helt ligegyldigt, hvilke termer vi vælger for at forstå, hvad det er, der konstituerer denne klasse. Man har undertiden talt om 'non-acquirable nouns', og det giver én indfaldsvinkel. Man kunne også tale om muligheden for at afhænde dem, og det ville naturligvis skabe en anden form for forståelse. Sidstnævnte terminologi er bla. blevet brugt til at forklare beslægtede sproglige forhold i visse østasiatiske sprog. Det er åbenbart meget udbredt i hele denne region at have to genitiver og i visse sprog anvendes de tilmed til at konstruere en sætning (en nexus). Det følgende citat fra Egerod (1984, s.18, jvnf. s.6) viser klart, hvad sagen drejer sig om:

„I en række malayo-polynesiske sprog er alle nominer markeret i forhold til verbet, og de led, som ikke er identiske med det i verbet indholdte subjekt, står i genitiv; men der er to slags genitiv, subjektiv og objektiv: 'manden dræber hunden' bliver til 'mandens drab på hunden' og både 'manden' og 'hunden' står i genitiv. [Egerod trækker en parallel til latin, således om vi også har gjort det ovenfor, men bemærker, at der er den forskel, at disse malajo-polynesiske sprog kun kan udtrykke sig nominelt, ikke verbalt.] At det virkelig er genitiver kan ses af, at begge former kan indgå i almindelige nominalkonstruktioner. I 'mandens hund' står i disse sprog en subjektiv, dominerende genitiv, fordi manden dominerer hunden og kan skaffe sig af med den; i 'mandens hånd' står der en objektiv eller domineret genitiv 'hånden på manden', fordi manden ikke frit kan skille sig af med sin hånd. Det vil sige, at manden dominerer hunden, men hånden dominerer manden.”

Termerne domineret og dominerende genitiv forekommer at være velegnede til at kaste lys over forholdene i ægyptisk, og resultatet er umiddelbart interessant. Det siger sig selv, at legemsdele ikke kan afhændes, og de dominerer derfor deres ejer. Men når vi nu med denne terminologi går en række andre ord (begreber) nærmere efter, så tegnes der et rent ud forbløffende billede. Det viser sig f.eks., at Morenz faktisk har ret i at opfatte 'faraos ærefrygt' som en subjektiv, dominerende genitiv, som noget, der udgår fra kongen, og som han kontrollerer, og ikke som 'ærefrykten for ham'. Det bliver endvidere klart, at de såkaldte 'sjæle' eller personlighedstræk anvender forskellige pronominer, og derfor ikke kan høre til samme (sproglige) klasse. Og hvordan med f.eks. skæbnen? I et gammelt eventyr fortælles om en konge og dronning, der endelig efter mange bønner til guderne får en søn. Skæbnegudinderne kommer til den nyfødte for at forkynde hans skæbne, *shai*: han skal dø for en hund, eller en krokodille eller en slange. I eventyret bliver først slangen elimineret. Så angribes prinsen af sin egen hund, og for at slippe fra den styrter han sig i en sø, hvor han gribes af krokodillen. Sidstnævnte lover dog at spare ham, hvis prinsen til

gengæld vil hjælpe krokodillen i dennes kamp med en vandånd. Her knækker papyrussen, og spørgsmålet er så, hvordan historien ender. Alle overvejelser om rekonstruktionen er hidtil gået ud fra, at skæbnen er skæbne, men det viser sig nu, at ægypterne aldrig siger *shai ef*, hvoraf følger, at skæbnen ikke hører til klassen af foreteelser, der dominerer 'manden', og at det altså i Ægypten er muligt at dominere skæbnen - med den yderligere konsekvens, at *shai* måske ikke bør gengives med 'skæbne'.

Den ægyptiske klasse af inalienable ord har også et par andre grammatiske (morfo-syntaktiske) træk til fælles, og alle disse træk er på deres side helt eller delvist identiske med tilsvarende egenskaber i lignende klasser af inalienable ord på andre sprog. Visse sprog betjener sig af tre kategorier for at dække det semantiske felt BESIDDELSE, andre har kun to (Rosén 1959).

Lévy-Bruhl sluttede sin ovenfor nævnte artikel med ordene:

„Deres [de melanesiske sprog] inddeling af substantiver i to klasser har altså sociologisk interesse, og en omhyggelig analyse af dette sproglige fænomen kan bidrage til en præcis forståelse af visse forhold ('institutions') ved simple samfund ('sociétés inférieures')“.

Hvis man ser bort fra det tidsbundne i denne sætning, så rører Lévy-Bruhl her ved et meget brændbart emne, nemlig sammenhængen mellem sprog og samfundsmæssige strukturer.

## Sprog og social virkelighed

Forestillingen om en eller anden nøjere sammenhæng mellem sproglige og sociale kategorier er ikke helt ny. I en vis forstand kan man sige, at den er implicit tilstede i Durkheim's og Mauss værk om *Primitive Classification*, således som det fremhæves af Needham (1963, ss.X-XI), men man skal nok gå andre steder hen for at finde mere ekspliciterede behandlinger af dette emne. Det jeg i første række har i tankerne er den amerikanske tradition for at 'kombinere' feltarbejde med sprogvidenskabelige undersøgelser og for at undersøge sprogs relation til tanke og kultur. Det ville sprænge rammerne for denne artikel at gøre nærmere rede for denne vigtige tradition, og jeg skal derfor henvise læseren til den glimrende redegørelse for tankerne hos Franz Boas (1858-1942) og hans elever E.Sapir (1884-1939) og navnlig Benjamin Lee Whorf (1897-1941), som findes hos Kirsten Ramløv (1975). Whorf's hypoteser vakte en god del opsigt i samtiden, og i begyndelsen af 50'erne var der såmænd en hel konference om hans værk. Men det skortede så sandeligt ikke på kritik, og en af de mest interessante kom fra Claude Lévi-Strauss (1967). I denne berømte artikel om '*Linguistics and Anthropology*' fremfører han en række betragtninger, af hvilke jeg skal forsøge at gengive nogle i det følgende, væsentligst fordi lignende indvendinger i dag fremføres mod den moderne forsker, der mere end nogen anden har forsøgt at underbygge og videreudvikle Whorf og Sapir's tanker, nemlig George Lakoff, som jeg senere skal vende tilbage til.

Forholdet mellem sprog og kultur er yderst komplekst, siger Lévi-Strauss. Sproget kan på den ene side være en spejling af kulturen, men det kan også være en del af den, tilsammen med, i følge Tylor, redskaber, institutioner, skikke, tro, etc. Sproget kan



endelig i to henseender være en forudsætning for kulturen. I den ene, fordi det hovedsageligt er gennem sproget, vi stifter bekendtskab med vor egen kultur. I den anden, fordi

„sproget er bygget af den samme type af materiale, som hele kulturen er bygget af: logiske relationer, oppositioner, korrelationer, og lignende. Ud fra dette synspunkt kan man opfatte sproget som noget der lægger en slags fundament for de mere komplekse strukturer, der svarer til forskellige sider af kulturen.“ (Lévi-Strauss 1967, s.67).

Sprog og kultur har imidlertid også det til fælles, at de begge er produkter af „the human mind“. Når man taler om sammenhæng mellem sprog og kultur må man have for øje hvad det er for fænomener, man forsøger at korrelere, og på hvilket niveau man søger korrelationerne. Det kan f.eks. ikke lade sig gøre at forsøge at korrelere Oneidaerne anvendelse af to forskellige præfixer for 'kvinder' med den sociale adfærd vis à vis samme sociale gruppe, fordi adfærd og tanke kategorier hører hjemme på vidt forskellige niveauer. På den anden side er det svært at tro, at det skulle være helt tilfældigt, at denne mærkværdige todeling af kvindekønnet optræder netop i en kultur, hvor „the maternal principle“ er udviklet til sådanne ekstremer som hos Irokeserne.

„Det er som om kulturen måtte betale en pris for at tilkende kvinder en betydning, der ikke kendes andetsteds, en pris som består i, at man ikke kan tænke på kvinder som nogen, der hører til kun en logisk kategori“ (Ibid. 71).

Lévi-Strauss's pointe er nu, at han med en sådan tolkning ikke forsøger at korrelere sprog og adfærd, men derimod to parallelle måder at kategorisere de samme data. Lingvister og antropologer arbejder strukturelt set parallelt med hinanden, men

„man kan ikke drage nogen konklusioner fra gentagelsen af tegn indenfor området adfærd og gentagelse af f.eks. fonemer eller en grammatisk struktur i et sprog. Intet af den slags, det er fuldstændigt udsigtsløst (perfectly hopeless)“ (ibid. 72).

Det, der gik galt for Whorf og dem, der blev inspirerede af ham, var, at de forsøgte at forbinde resultaterne af sofistiskerede sproglige analyser med etnografiske observationer baserede på empiri eller på ideologiske analyser. Kort og godt: de sammenlignede objekter af en uensartet natur (Ibid. 73 og 84).

Det skal naturligvis ikke bestrides, at Lévi-Strauss' advarsel er på sin plads; højden af rundetårn og et tordenskrald skal ikke sammenlignes. Men det kan på den anden side heller ikke nægtes, at Lévi-Strauss' forståelse af sprog undertiden kan forekomme at være baseret på et lidt dogmatisk og måske også lidt overfladisk kendskab til lingvistik og muligvis også til andre sprog end de indoeuropæiske. I de senere år er der gjort adskillige overordentlig interessante forsøg på at påvise konkrete sammenhænge mellem sprog og social virkelighed. Jeg tænker her i første række på den amerikanske lingvist George Lakoff, i hvis værker (1980 og 1987) der ikke alene findes et opgør med hele den tradition, der ligesom Lévi-Strauss hævder, at korrelationer mellem kultur og sprog kun kan finde sted på det abstrakte niveau, hvor vi taler om minimale enheder, så som fonemer, slægtskabsstrukturens atomer, etc, og minimale, men fundamentale relationer. Lakoff's argumenter går langt videre, idet han både sætter spørgsmålstejn ved den klassiske strukturalistiske antagelse om en arbitrær sammenhæng mellem en tegns



indhold og dets udtryk, samtidigt med at han forsøger at gøre op med vores traditionelle forestillinger om kategorisering, hvorefter begrebmæssige kategorier udelukkende er defineret ved medlemmernes fælles egenskaber.

Det er en helt uoverkommelig opgave at give læseren et bare nogenlunde fyldestgørende indblik de nye verdener, Lakoff og hans ligesindede åbner for, så jeg må nøjes med nogle få stikordsagtige påstande, udvalgt udelukkende efter deres relevans for mit eget ærinde.

For at kunne leve i verden og handle i den må vi ordne de objekter og erfaringer, vi møder, på en måde, der giver mening for os. Vi må klassificere vor verden. Nogle kategorier fremkommer som et direkte resultat af vore erfaringer, idet de er baseret på den måde, hvorpå vore kroppe er orienteret og fungerer, på karakteren af vor interaktion med mennesker og med de fysiske og sociale omgivelser. Blandt disse kategorier eller dele heraf er „afgrænsede enheder“ (eller 'strukturer' eller 'størrelser', altså dette at vi må give selv det grænseløse grænser for at kunne 'håndtere' det); orienteringsstrukturer (op-ned, inde-ude, for-bag), herunder også 'rækkefølgen' af elementerne (ikke: ned-op, ude-inde), og mange andre kategorier. Et vigtigt træk ved kategoriseringen er at vi sætter fokus på kategoriens interaktion eller indpasning i større helheder (syntese) snarere end at fokusere på dens egen iboende egenskaber (analyse). Men der er også mange sider af vor erfaring som ikke kan

„afgrænses ved hjælp af de dimensioner, der umiddelbart og direkte fremgår af vor erfaring. Det drejer sig typisk set om menneskelige følelser, abstrakte begreber, mental aktivitet, tid, arbejde, menneskelige institutioner, social praksis, etc., ja endog om fysiske objekter, der ikke har nogen iboende grænser eller orientering. Skønt de fleste af disse kan *erfares direkte*, kan ingen af dem begribes helt og fuldt på deres egne betingelser. Vi er derfor nødsaget til at forstå dem ved hjælp af (in terms of) andre størrelser og erfaringer, typisk andre *slags* størrelser og erfaringer“ (Lakoff and Johnson 1980, s.177).

Denne anden „slags“ er metaforer, der på deres side – så at sige i anden potens – er produkter af de umiddelbare erfaringer. Brugen af metaforer handler om at forstå og erkende en slags ting gennem en anden. Metaforer er ikke sproglige størrelser, et særligt poetisk eller stilistisk raffinement. Metaforer er derimod primært „matters of thought and action and only derivatively a matter of language“. <sup>28</sup> Lakoff og Johnson mener, at begreber er struktureret gennem metaforer (metaphorically structured), og hvad mere er, at også den eller de aktiviteter, som knyttes til en given metafor eller et givet sæt af metaforer er struktureret gennem den, og endelig at sproget følgelig også er „metaphorically structured“. Det sidste er radikalt og nyt. Det er sproget der „follows suit“. Men det er selvfølgelig sådan, at den systematiske sammenhæng mellem sprogets metaforiske udtryk og metaforiske begreber gør det muligt at bruge de første til at studere de sidste.

Metaforer bruges altså til at forstå et erfaringsområde ved hjælp af et eller flere andre erfaringsområder, og det er i den forbindelse vigtigt at påpege, at metaforer kan være begrebsskabende. For at kunne tale om forhold og fænomener, der ikke har klare grænser, giver vi dem grænser, hvilket kan være ensbetydende med at gøre dem til en 'størrelse', og hertil bruger vi ontologiske metaforer, der f.eks. sætter os i stand til at referere til fænomenet, til at *kvantificere* det, *identificere* dele af det, etc. Lakoff og

Johnson taler også om strukturelle metaforer, orinteringsmetaforer osv. Men bagved alt dette - og det er det, der er pointen i denne sammenhæng - ligger der den opfattelse, at erfaringsområderne til syvende og sidst udspringer af vore erfaringer med vore kroppe (perception, motorik, mentale evner, emotionelle udstyr, etc); vor interaktion med vor fysiske omgivelser (bevæge og manipulere objekter, spise, etc.) og vor interaktion med andre mennesker. Erfaringsområderne opfattes som produkter af den menneskelige natur, og i modsætning til hvad der formodentlig er gældende mening formoder Lakoff og Johnson, at nogle af disse erfaringsområder kan tænkes at være universelle, mens andre vil være kulturelt betinget (op.cit. s.117-118).

Uanset hvor utilstrækkeligt og uklart mit forsøg på at fremlægge essensen af Lakoff og Johnsons tanker måtte være, så skal det understreges, at hos dem er der ikke tale om, at de første kategorier er sociale kategorier. I modsætning til Durkheim og Mauss, der hævdede, at mennesket ikke har evnen til at konstruere de klassifikationssystemer, som alle samfund nødvendigvis har, og at de første klasser følgelig var klasser af mennesker, og at samfundet i sig selv var sin egen opdeling i klasser og som sådan dannede udgangspunkt for mere komplekse systemer af klassifikation (Durkheim & Mauss 1963), så begynder kategoriseringen hos Lakoff og Johnson med vores oplevelse med vores kroppe,<sup>29</sup> og dermed - og nu forlader jeg deres kategorier - med vore *inalienable egenskaber*, der dominerer os og som forlener os med erfaringsområder i en sådan grad, at det bl.a. også sætter sig uafviselige spor i sproget. Umiddelbart kan en sådan tankegang måske virke meget provokerende, ja måske usandsynlig, men her må læseren have for øje, at brugen af metaforer i den her nævnte forstand starter med f.eks. OP eller NED eller FORAN, osv. altså med en type af erfaringsområder/ord/metaforer, som vi overhovedet ikke opfatter som metaforer - indtil vi bliver præsenteret for HAPPY IS UP og SAD IS DOWN, hvilket er det samme som at sige, at vertikalitet er et centralt element i metaforik.

På de sidste tre fire sider i *Metaphors we live by* trækker Lakoff og Johnson selv forskellige perspektiver i deres opdagelse frem - for det tilfælde at læseren ikke skulle have fattet pointen selv. I et kort afsnit om *Aesthetic Experience* (Ibid. .235-236), hævder de, at også kunstneriske frembringelser i sidste instans er at opfatte som kategorisering, og at de har samme fundament - og samme skabende potentiale - som alle andre „conceptual structures“.

## Lemlæstelse, *multiplicity of approaches* og metaforer

Vi er nu i stand til at vende tilbage til hypotesen om, at ægypterne gengav 'virkeligheden' ikke som den kunne ses, men på grundlag af et (i traditionen udviklet og forankret) mentalt billede, en forestilling om objektet. Til denne hypotese føjede vi en ny, om at forestillingen om objektet i sidste instans hviler på en forestilling om dets *inalienable egenskaber*, således forstået, at man på en eller anden måde måtte gengive disse, for overhovedet at kunne tale om gengivelse. Nu er det ikke helt let at se, hvorledes man - som ægyptolog - for billedkunstens vedkommende skulle kunne underbygge en sådan hypotese empirisk, eller hvilke krav empirien måtte forlange fyldestgjort. Man kunne



muligvis tænke sig en detaljeret typologisk kortlægning af alt – eller måske et repræsentativt udvalg af – hvad ægypterne har afbildet. Men spørgsmålet er, om dette ville føje noget virkeligt nyt til det allerede kendte. De billeder vi kender er jo, som tidligere påpeget et resultat af en slags analyse, hvis formål har været at bestemme hvilke komponenter, der skulle indgå i gengivelsen, for at vi kan tale om netop en gengivelse, og komponenterne er derfor i princippet objektets inalienable egenskaber. Indenfor den til enhver tid fremherskende tradition havde den ægyptiske kunstner et vist spillerum afhængig af objektets plads i et mere omfattende værdisystem. De strengeste regler gjaldt for gengivelsen af de vigtigste skabninger i kosmos, og for endnu engang at bruge menneskefremstillingen som eksempel så påstår vi, at fødderne i fig. 32 ikke kan repræsentere et menneske; de kan ikke stå for et menneske (metonymisk: del for helhed, se nedenfor), og mennesket begribes ikke gennem dem. Men et ståsted? Ja, her kunne man vel nok spørge, hvordan man ellers skulle afbilde et sådant fænomen. Ud fra denne tankegang er et ståsteds 'egenskaber' bestemt af dets funktion, er så at sige metaforisk struktureret.

Problemet kompliceres af det faktum, at ægypterne ikke selv var konsistente. Svarende til modsætningen mellem det mentale billede og den visuelle observation, eksisterede der i deres 'verdensbillede' en konstant spænding mellem det rituelle, cykliske og typiske på den ene side, og det specifikke, tidsbundne og individuelle på den anden. Deres historiesyn var udpræget cyklisk. Kongens fornemste opgave var at opretholde verdensorden, og det indebærer en konstant kamp mod kaos bl.a. forstået som overvindelse af Ægyptens fjender. Udsmykninger i templer og paladser er således præget af dekorationsprogrammer med en række obligatoriske emner (topoi) – deriblandt slagscener – som ikke nødvendigvis har nogen relation til en (f)aktuel virkelighed. I midten af det 3. årtusinde ser vi eksempelvis en ægyptisk konge smadre en libysk høvding, mens dennes navngivne kone og børn ser til. Scenen reproducere igen og igen i de næste to årtusinder, og hvis vi kun kendte den fra en gengivelse fra det 7. århundrede f.Kr. på et tempel i Nubien, så måtte vi måske drage den slutning, at den daværende farao, Taharqa, havde overvundet den nævnte høvding i en krig mellem Ægypterne og Libyerne. Men når Ramses III omkring 1170 afbilder sine store søslag med de såkaldte Havfolk, der i løbet af få år rendte det meste af det daværende østlige Middelhavsområde over ende, så er der utvivlsomt tale om 'realistiske' gengivelser af typiske Havfolk i en 'reel' kamp. Havfolkene er blevet observeret og traditionen har gjort dem til mentale billeder. I kunsten kommer spændingen navnlig frem i de perioder, hvor vi kan fornemme en vis trang til at lave portrætter, altså til at betone det absolut individuelle ved at basere gengivelsen på egentlig observation – uden at dette nødvendigvis medfører brug af perspektiv og forkortninger.











I tilslutning til en eventuel empirisk undersøgelse af ægyptiske billeddata og generelle undersøgelser af kognitive processer kunne man pege på en lang række (interessante) analogier mellem den metaforiske strukturering af såvel sprog som kunst, in casu ægyptisk og ægyptisk kunst. Her skal jeg imidlertid nøjes med et par eksempler, idet jeg dog første må forudskikke en ting. Det siges ofte, at et ægyptisk billede på en eller anden måde lever. I denne meget løse formulering, som jeg for nemheds skyld ikke vil distancere mig fra, udtrykkes forskellige forhold, der alle er karakteristiske, omend de ikke alle er lige aktuelle til enhver tid. Når man laver et billede af en gud bliver denne



skabt. Hvis man afbilder en offergave, så er afbildningen lige så god som den 'ægte vare'. Et billede (f.eks. statue) af en person gennemgår det såkaldte 'mundåbningsritual', hvorefter det kan tjene som bolig for personen, det være sig en gud eller en afdød. Ødelægger man et billede eller lemlæster det, skader man den eller det, billedet repræsenterer. Man manipulerer jo med dets vitale, dvs. *inalienable* egenskaber.

Mit første eksempel skal da være fra det 'medium' der forener både sprog og billedkunst, nemlig skriften. Den ægyptiske skrift, hieroglyfferne, er en billedskrift. I sin mest udviklede form indeholdt den vel et par tusinde tegn, i ældre tid klarede man sig med betydeligt færre. Tegnene repræsenterer i sig selv en inddeling af verden. Her er tegn, der forestiller mennesker, dyr, alle former for fysiske objekter, osv. Det ældste større korpus af tekster er de såkaldte *pyramidetekster*, religiøse tekster hugget ind på væggene i de underjordiske kongegravkamre i sidste halvdel af det 3. årtusinde f.Kr. Et meget interessant træk ved anvendelsen af hieroglyfferne i disse tekster er, at gengivelsen af levende væsener har været anset for farlig.<sup>30</sup> Tegn for både mennesker og dyr vil derfor ofte være enten helt udeladt eller lemlæstet, uanset at dette naturligvis nedsætter læseligheden.

Man vil således skrive  'mennesker' i stedet for .

Fremfor helt at udelade figuren kan man lemlæste den, og her møder vi da en praksis, der ikke helt svarer til den kroppens taksonomi, som vi kender også fra andre kilder; når man lemlæster et menneske, er det først og fremmest hovedet og kroppen, der udelades. Man skriver derfor  'falde' i stedet for ;  'lovprisning' i stedet for  og  'gøre bange' i stedet for . Hovedet anses normalt for at være den vigtigste del af kroppen (Goyon 1992) og alene kan det derfor kun udelades i sammenhænge, hvor der er tale om at afbilde det monstrøse, det der ikke er af ægypternes verden. Kroppen derimod kan være udeladt, mens hovedet og evt. andre legemsdele kan være bevaret. Således finder vi  'mennesker' for , og  'at være ren' for .

Nu kunne man jo umiddelbart komme på den tanke, at det fænomen vi møder her udviser en sammenhæng mellem sprog og billede, som ikke har noget at gøre med metaforer, men derimod med det man kalder *metonymi*, hvormed menes (jvnf. Lakoff and Johnson 1980, ss.35-40), at et fænomen, et udtryk, *står for* et andet, f.eks. sådan at en del står for helheden ('Washington har en anden holdning til konflikten'; pars pro toto: 'vi behøver nyt blod i faget'). Når ægypterne derfor afbilder et eller flere lemmer i stedet for hele skikkelsen, så kunne vi se dette som et tilfælde af pars pro toto. Spørgsmålet er, om ikke disse eksempler peger på det modsatte. En slående mand uden krop er helt ufarlig, og kan derfor ikke stå i et metonymisk forhold til helheden. Han er netop berøvet nogle af sine *inalienable egenskaber*, altså dele af vital betydning for helheden, og står derfor ikke for den farlige helhed.

Det næste eksempel er af en noget anden karakter. Det er det centrale billede i de såkaldte fødselslegender, en cyklus af tekster og billeder, der handler om det hellige bryllup. Med henblik på at avle sin søn, den næste farao, går solguden i skikkelse af den regerende konge/søn ind til dronningen, som imidlertid udmærket er klar over, hvem hun forener sig med. I teksten beskrives ret detaljeret, hvorledes mødet og samlejet finder sted, men på billedsiden ser det ud som på fig. 35. Billedet er struktureret af metaforen KÆRLIGHED ER EN GAVE og handler således om gaveudveksling. I det hellige

bryllup er det liv, der udveksles. Livet der gives - og at give liv er en velkendt gave fra guder og konger - gives normalt nedad, i 'unequal exchange', men guden er nødt til at give liv for selv at få liv fra dronningen (for siden at få liv fra efterfølgeren som han avler). Forskellen mellem tekstens og billedets budskab består da i, at teksten - det narrative - fokuserer på omstændighederne omkring mødet, på en måde der gør samlejet til det centrale; det er en fortælling til 'romanbladet' om f.eks. Tuthmosis IV og dronning Mutemwia, en myte, der berettes. Billedet derimod handler om de dybereliggende strukturer, sætter fokus på det centrale, at foreningen af mand og kvinde egentlig ikke handler om kærlighed, men om alliancer (exchange) og descent; det er en ikon, i Assmann's forstand (1984).



Figur 35

Når man ikke viser billeder af samlejet, er det - ifølge denne tolkning - for at gribe det essentielle, ikke for at tabuere noget. Et billede af et samleje ville være et billede af et enkelt samleje og dermed et billede af det akcidentielle.<sup>31</sup>

Vi har set, at

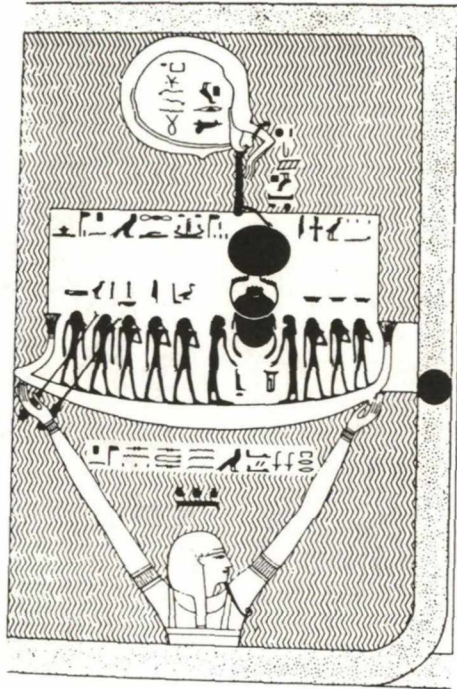
„metaforer udgår fra vore klart afgrænsede og konkrete erfaringer og tillader os at konstruere uhyre abstrakte og elaborerede begreber“ (Lakoff 1980, s.105).

Men komplicerede begreber vil normalt være struktureret af flere metaforer, idet det yderligere er sådan, at man forsøger at definere det abstrakte ved det mere konkrete (Ibid.108 og 112). Og dette fører mig frem til mit sidste eksempel.

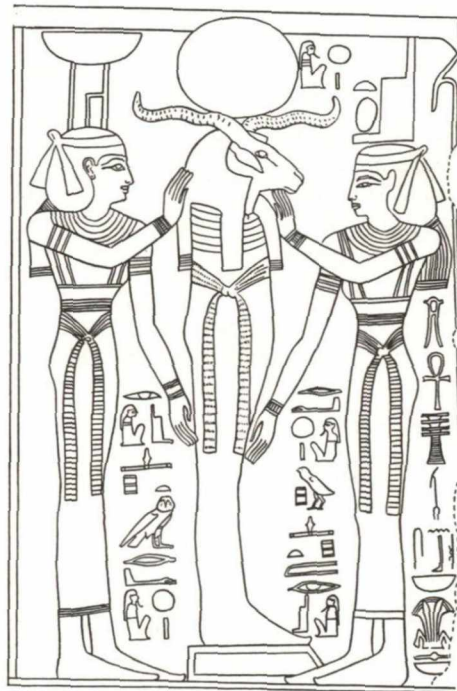


Figur 36

For snart et halvt århundrede siden karakteriserede den hollandske ægyptolog og religionshistoriker Henri Frankfort 'det' „før-græske“ menneskes forsøg på at begribe „the ultimate problems“ med begrebet „multiplicity of approaches“ ('en flerhed af indfaldsvinkler') (Frankfort et al. 1946; Frankfort 1948). Inden for ægyptologien har dette begreb vist sig at være umådeligt frugtbart, med en analytisk værdi, der sandsynligvis rækker langt ud over, hvad Frankfort havde forestillet sig. Ægypternes religion var en ægte naturreligion – hvis man ellers tør bruge sådanne miskrediterede begreber – forstået på den måde, at frelsesmålet var at få del i naturens evige kredsløb mellem dag og nat, liv og død, etc. I den ægyptiske ontologi, dvs. læren om det værende, al tings liv, er tilstanden før skabelse – kaos tilstanden – en tilstand af enhed (forstået som uendeligt mørke, vand, tid, eller med en anden ægyptisk formulering: „situationen før to ting kom ind i verden“, etc.), mens skabelse er differentiering og spaltning (tilstanden efter at to ting er kommet ind i verden). Skabelsens mangfoldighed modsvares af den stadigt voksende mangfoldighed i ægypternes forsøg på at skaffe sig indsigt i de for frelsen fundamentale kosmologiske



Figur 37

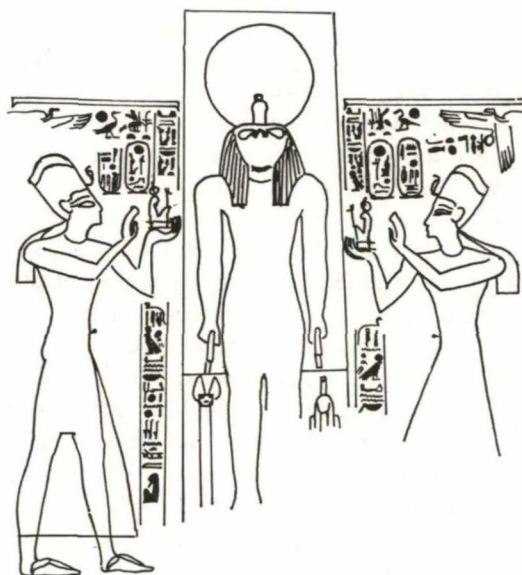




forhold, og i deres forsøg på at skaffe sig vished om det, hvorom vi – og de – ikke kan vide noget sikkert, betjente ægypterne sig af ord og billeder, på en måde og i et omfang, som der vel næppe findes mage til i andre kulturer. Det er derfor nærliggende at undersøge, om ikke der skulle være en eller anden form for overensstemmelse mellem disse tilgange – så meget desto mere som sproget bla. kommer til udtryk gennem en skrift, der i udpræget grad kan siges at være en billedskrift. Svaret er hurtigt givet. I de såkaldte underverdensbøger, dvs. de tekster der først findes på væggene i kongegravene i Kongernes Dal, forsøgte ægypterne at skildre solens, Re, natlige forening med sit eget lig, sin natteform i form af den døde gud Osiris, og genopstandelse ved daggry. Hver 'bog' er et kæmpe dekorationsprogram, et vidunder af billeder og tekst. Strukturen i bøgerne er den samme: natten er opdelt i 12 enheder, men hver bog har så sit særlige bud på, hvordan regenerationen foregår. De 12 enheder kan være 12 timer, eller 12 huler, eller 12 porte, osv. og den natlige rejse og faktiske genfødsel kan foregå i kroppen på en ko, en krokodille, en kvinde, osv. Fig. 36 viser et såkaldt slutbillede, der skildrer hele processen på en umiddelbart anskuelig måde, men den kan også se ud som på fig. 37, hvor teksten ligeledes gør det krystal klart for os, hvad det er der foregår: Livets daglige gang mellem liv og død, lys og mørke, kosmos og kaos. Ingen af disse bøger gør krav på alene at begribe det ubegribelige, den samlede multiplicity of approaches gør det måske.

Det skabte eksisterer i og med, at det har et navn. Man kan sige, at navnet skaber tingen, og det er oven i købet sådan, at i hvert fald en af de ægyptiske skabelsesberetninger betjener sig af *ordet* som det skabende medium. Blot dette at udtale et navn 'skaber' det fænomen eller det objekt, som navnet er udtryk for, og omvendt kan man udslette eller lemlæste eksistens ved at beskadige eller fjerne navnet. Blandt et objekts inalienable egenskaber er navnet derfor det vigtigste, og det er dette forhold, der er baggrunden for, at en af de nyeste fremstillinger af ægypternes ontologi og kosmogoni konsekvent oversætter ordet for navn, *rn*, med „identitet“ (Allen 1988).

Dette, at ting, fænomener og personer eksisterede ved deres navn, og at der ikke var skarpe grænser mellem skrift og billeder, gjorde det, som nævnt, muligt for ægypterne at skildre selv det der (næsten) ikke kan fattes. Kædet sammen med en stræben efter at fatte det ene gennem en flerhed, gennem differentiering, og i kombination med kunstnerisk produktion på basis af mentale billeder, blev ægypterne endvidere i stand til at gestalte meget komplicerede kategorier. Vi har tidligere mødt et eksempel på, at en og samme linie i et billede kan have flere funktioner (figs. 14 og 15), og vi skal nu se, hvordan et billede i sig selv kan opfylde flere formål og skabe komplekse kategorier. Oven over indgangsdøren til Ramses II's berømte klippetempel i Abu Simbel, ses et billede af den vigtigste af de guder til hvem templet er viet. Scenen (fig. 38) er delt i tre afsnit. I midten ser vi en skikkelse (Re) med falkehoved og med det kongelige hovedtøj: *nemes*-hovedklædet, solskiven og en *uræus* (dvs. kobraslange). I hænderne holder skikkelsen to tegn – hieroglyffer – hvis lydværdi er *weser* (højre hånd) og *maat* (venstre hånd). Såvel til højre som til venstre for skikkelsen i midten ses Kongen af Øvre- og Nedreægypten, *Weser-maat-re* Ramses [den Anden] ofre en lille *Maat*-lignende figur til gudeskikkelsen. Ritualteksterne der udfylder resten af billedfeltet klargør for os, hvad det er der foregår. Kongens handling er: „At skænke *Maat* til *Maat*'s herre“. <sup>32</sup> Og hertil svarer guden: „Således siger Re-Harakhte: 'Jeg har givet dig Re's livsmål og Atum's år'“. Guden både fremstilles og angives som værende Re-Harakhte, solguden, men billedet er på samme



Figur 38

tid et tegn, der kan læses som *Weser-maat-re* (tegnene i højre + venstre hånd + selve gudeskikkelsen), hvad der, som vi allerede har set, netop er Ramses II's såkaldte tronnavn. Efter ægyptisk forestilling er gudebilledet derfor ikke blot solguden, Re-Harakhte's legeme, men også guden *Weser-maat-re*'s, en gudeform af Ramses II, og kongen Ramses ofrer på denne måde både til en form af sig selv og til solguden med hvem han gennem billedet identificeres. Og så må læseren tro mig, når jeg siger, at det kun er et relativt enkelt eksempel på ægypternes muligheder for at udnytte billedkunstens særlige potentiale.

## Afslutning

Og dette var så nogle af perspektiverne på det manglende perspektiv. De sammenhænge artiklen forsøger at pejle sig ind på er ikke beviste, og hvis man vil anerkende, at der meget vel kan være noget om snakken, så er det ikke desto mindre lidt usikkert hvori karakteren af disse relationer består. Ifølge Lakoff begynder alting med menneskets oplevelse af sin egen krop. På dette grundlag udvikles ontologiske metaforer og orienteringsmetaforer således at vi i sidste instans ender med en kategorisering af omverden i metaforer. Denne kroppens særstilling modsvares af den privilegerede måde, hvorpå det ægyptiske sprog behandler legemsdele og andre dermed ligestillede inalienable kategorier, og her føler jeg i hvert fald selv, at jeg har fast grund under fødderne. Jeg er ikke et øjeblik i tvivl om, at denne kategori ikke blot er en sproglig kategori. Herfra tager jeg så springet tilbage til Schäfer. Dels fordi jeg i grunden accepterer hans argumentation som sådan, men også fordi det er den eneste hypotese, der giver mening. Problemet med f.eks. Iversens synspunkt på den todimensionale kunst som



en teknisk projektion af tredimensionale objekter er, som allerede nævnt, at det ikke harmonerer med hans opfattelse af den ægyptiske kunsts plads i det der for ham er ægypternes verdensbillede. Eller, for den sags skyld, i mit billede af ægypternes verdensbillede. Men det gør Schäfer's, og dermed kommer der perspektiv i tingene.

## NOTER

- 1 Ægyptisk er det længst kendte sprog i verden. Der eksisterer fyldige skriftlige vidnesbyrd fra ca. 3000 f.Kr. til vore dage, og sproget er først uddødt som talesprog for godt og vel 200 år siden.
- 2 En lignende fejlagtig kopi af samme scene er lavet af en anden tegner, se Schäfer 1986, p.264 n.9. Lepsius tegnere har muligvis også leveret et eksempel på den omvendte situation, hvor kopien af en original, der sandsynligvis har anvendt forkortninger, stiltiende er blevet korrigeret, se Schäfer Ibid. 265 n.11 og 365.
- 3 Litteraturen om ægyptisk kunst er uden overdrivelse enorm. Fra et såvel teoretisk som deskriptivt synspunkt er det uomgængelige hovedværk Schäfer 1986.
- 4 Skulptur man kan gå rundt om (se f.eks. fig.17), tredimensional kunst – i modsætning til maleri og relief, der laves på en flade og følgelig er todimensional. Visse typer af relief kan på mange måder minde om rundskulptur, men i og med at de ikke er frigjorte fra baggrunden, så taler man i stedet for om højt relief.
- 5 Lange 1892 (1899), s.53 "...saa gælder den Regel, at det Midtplan, som kan tænkes lagt paa langs gennem Legemet, altsaa gennem Rygrad, Isse, Næse, Brystben, Navle, Kønsele, og som deler det i to symmetrisk formede Halvdele, ikke kommer ud af sin plane Holdning, ikke bøjes eller drejes til nogen side. En Figur kan altsaa vel bøje sig forover eller bagover: derved bringes Midtplanet ikke ud af at være et Plan; men der foregaar ingen Vending eller Sidebøjning i dens Hals eller Underliv". 'Loven' har haft stor indflydelse på udforskningen af al 'præ-5.århundrede-græsk' kunst, og har, som man kunne vente, givet anledning til megen diskussion. Se f.eks. Schäfer 1986, ss.310-334; Iversen 1975, ss.21 og 33-37; Davis 1989, ss.11 og 228 n.14. Iversen forsøger på en vis måde at 'rehabilitere' Lange, således som vi skal se.
- 6 Argumentationen findes i Baines addenda til Schäfer 1986, s.358.
- 7 Se f.eks. Donadoni 1969, s.50 og Vandersleyen 1975, figs.145a og b.
- 8 Akhenaten (Amenhotep 4.), hvis dronning var Nefertiti, og hvis søn eller halvbroder var Tutankhamon, byggede en ny residensby til sig selv og sit hof i Amarna omkring ca.1360 f.Kr. Det skulle gå hurtigt, og arkitekturen er derfor præget af materialer, der kunne fås på stedet, ligesom størrelsen på blokkene kun er lidt større end en mursten, i modsætning til de 'gængse', monumentale dimensioner på byggematerialer.
- 9 Se f.eks. Donadoni 1969, s.104; Aldred 1973, no.88 og fig.37.
- 10 Se f.eks. Lange & Hirmer 1967, pl.188; Aldred 1973, no.19 og fig.42; Vandersleyen 1975, pl.192; Hayes 1959, fig.176.
- 11 Se f.eks. Donadoni 1969, ss.110 og 112; Aldred 1973, no.99
- 12 Det kontroversielle grundlag for enhver beskæftigelse med de ægyptiske proportionskanoner er Iversen 1975. Andre vigtige bidrag til forståelsen af "the canon of proportions" er Robins 1982 og 1983;
- 13 Når det kommer til en nærmere forståelse af den mere specifikke karakter af proportionssystemet og sammenhængen mellem dette og koordinatsystemet, hersker der en betydelig uenighed imellem de lærde. Hvad angår sammenhængen er det bla. uklart, om den metrologiske værdi af en knyttet næve skal forstås som 4 tommer, eller 5 1/3 finger (matematisk kommer det ud på ét, om der tales om 4 tommer à 1 1/3 finger eller 5 1/3 finger. Metrologisk set er det dog ikke ligegyldigt, da eksistensen af et 5 1/3 mål er blevet betvivlet), eller blot 5 finger; den ægyptiske metrologi undergik under alle omstændigheder visse modifikationer. Dernæst ved vi heller ikke om ægypterne havde flere kanoniske systemer. Vi ved derimod, at koordinatsystemet ændrede sig, således at afstanden fra basis til målepunkt i en periode var 20 kvadrater, og i en anden 21 kvadrater, hvad så end det skyldes. Hvordan den nøjagtige sammenhæng mellem kanon og koordinatsystemet nu end måtte have været, så er det indlysende, at det må have krævet en hel del af



kunsterne at lære at mestre detaljerne i dette samspil. Imidlertid er det også klart, at systemet ikke har været så rigtigt, at der kun fandtes én løsning på, hvordan et givet objekt kunne og skulle gengives på en flad overflade - således som vi skal se.

- 14 Udsagnet behøver strengt taget næppe nogen argumentation, men Schäfer gennemgår alligevel forskellige typer af argumentation. Blandt de historiske argumenter er en henvisning til et fragment af det bablyonske digt om Etana, der drager op til himlen for at hente en magisk plante. "I to lange afsnit bærer en ørn ham opad, først til 'guden Anu's himmel; dernæst, da han ikke finder planten dér, højere - til 'gudinden Ishtar's trone'. Tre gange i begge afsnit byder ørnen Etana at se ned - hver gang efter en mils opstigen. Hver gang ser jorden mindre ud. Således ligner de af oceanerne omgivne landmasser efter den første mil en ø i en flod; næste gang en have omgivet af en vandgrav; så henholdsvis en hytte på en gårdsplads og en bolle på et fad. Til sidst forsvinder den helt. Da gyser helten, han vil tilbage, og nu styrter han, der endnu er langt fra sit mål, til jorden sammen med ørnen" (Schäfer 1986. s.82:88. Jvnf. også n.2 og appendix 1, der giver en mere moderne - og endnu bedre - oversættelse af teksten end den Schäfer refererer).
- 15 Baines 1985, s.18-19 argumenterer for, at det ikke er fraværet, men tilstedeværelsen af perspektiv i den todimensionale gengivelse, der behøver en forklaring: "Den opfattelse, at perspektiv er en unilineær udviklings mål indebærer, at metoderne til gengivelse er underkastet en universel evolution. Reduceret til sin enkleste form kan sådan et universelt udviklingsforløb se sådan ud: (I) skematisk [hermed mener Baines meget groft sagt den kunst, der er baseret på et mentalt billede, uden noget forsøg på individualitet; i så fald kan kunsten nemlig gå over i det næste stadium] (II) realistisk (III) med inkorporering af forkortning og brug af 'skæve projektionssystemer' (IV) perspektivisk. De fire stadier kortlægger også den fuldstændige overgang fra objekt-centreret til betragter-centreret gengivelse. Det er åbenbart udfra visse eksempler på palæolitisk kunst at skiftet (I)-(II) er muligt i hvilken som helst kontekst, mens (II)-(III) kan afhænge af yderligere faktorer, som f.eks. omfanget af gengivelsessystemet: (...). (III) og (IV) må adskilles på grund af svælget mellem fuldt perspektiv og de mange gengivelsessystemer, i hvilke der er inkorporeret forkortninger eller er anvendt skæve projektioner, men ikke noget perspektiv-system. Lineært perspektiv er karakteristisk for få århundreder i vestlig kunst og er undtagelsen i billedkunstens generelle historie."
- 16 Yderligere eksempler hos Russmann 1980, s.58 n.6.
- 17 Dekorationsprogrammerne i gravene i Amarna indeholder talrige planer og arkitekturtegninger, og paladset er gengivet i mange af gravene.
- 18 Ifølge Schäfer (1986, s.209:215), kendes der kun ca. 50 eksempler på "todimensionale menneskeansigter set forfra", bortset fra afbildninger af guderne Bes og Hathor, af hvilke den første altid og den anden meget ofte ses en face. Men med det kendskab vi i dag har til de såkaldte Underverdensbøger ('dekorationsprogrammerne' i kongegravene i Kongernes Dal) stiller sagen sig lidt anderledes, som anført af Baines i en tilføjelse til Schäfer (s.362 til p.214 n.178): "En face-figurer er relativt almindelige i mytologiske og astronomiske billeder samt i Underverdensbøgerne. Dette lader formode, at man følte, at en-face figurer faldt uden for, hvad der var passende i den ordnede verden - hvoraf den standardiserede måde at afbilde menneskeskikkelsen ganske givet var en del - og således hørte hjemme i liminale og 'uskabte' områder."
- 19 Se f.eks. fig 1. Man omtaler ofte denne figur som værende set bagfra "Rückensicht einer Dienerin" (Schäfer 1986, s.264:266). Der er dog snarere tale om en egentlig omvendt af den normale måde ('set' forfra) at fremstille en figur på. Ingen af figurerne er jo 'set', men repræsenterer en sammensætning af komponenter. Se nærmere nedenfor.
- 20 Se Aldred 1973 no.130; for den traditionelle opfattelse se f.eks. Schäfer 1986, s.306 og Muscarella 1974, no.247.
- 21 Iversens opfattelse af torsoen minder interessant nok en del om Ermans (1885), hvis tolkning af torsoen går ud på, at overkroppen (skulderpartiet og øverste del af brystet) ses direkte forfra, hvorefter den nedre del af brystet og maven gengives i en trekvart drejning, som danner overgang til benene, der ses i profil. Denne opfattelse har faktisk sit udspring i Ermans analyse, men medens også Erman mente, at den nedre del af brystet og maven dannede en overgang mellem en ren frontal og en ren profil, så argumenterede han for en mere sofistikeret tolkning: "Med brystet opnås dette ved, at dets bagerste kontur ses en face, mens dets forreste ses i profil; man må tænke sig underlivet (maven) i mere eller mindre trekvart-profil, således som placeringen af navlen viser" (Erman 1885, Bd.2, s.532, apud Schäfer 1986, s.283:290). Schäfer argumenterede kraftigt mod alle sådanne opfattelser, og sandsynliggjorde, at den flade, der ligger mellem torsoens konturer, i sin grundstruktur udgør et "side view", som gengiver en slags abstrakt krop, ikke nogen specifik del af den menneskelige krop (Schäfer, op.cit., ss.284-289; jvnf. også hans bemærkninger om skulder partiet og brystet, ss.282 og 299-300).

- 22 Jvnf. også: "... kunstneren sætter sig for at tegne det bredeste snit af den tredimensionale masse. Fordi han tegnede snit og ikke flader, behøvede den ægyptiske kunstner helt klart ikke at tænke på forkortning og fremhævelse (og belysning). (...) Overflader er egentlig aldrig gengivet i ægyptisk tegning, undtagen i de tilfælde, hvor komponentens overflade - og det sker - falder sammen med dens bredeste snit. Dette kan forekomme - dog ikke altid - ved gengivelse af vægge, kasser, flade områder af jord eller vand og så videre, hvor øjet konfronteres med en fuldstændig plan overflade, der har samme udbredelse som dens snit" (Davis 1989, ss.14-15).
- 23 For "mapping" som modsætning til 'afspejling', se Gombrich 1975. Bemærk i øvrigt hans sammenligning af en ægyptisk todimensional gengivelse af gartnere i en have med et kort over København, ss.129-130 og pl.15 med fig.12.
- 24 "Ved legemer, hvis ene flade er betydeligt større end de andre, vil det som oftest være denne, der sætter sig igennem i kunstnerens forestilling om objektet, da den næsten altid er den mest karakteristiske. Et æg vil således vises fra sin aflange side, aldrig som en cirkel" (Schäfer 1986, s.96:104-105). Jvnf. dog også bemærkningerne ss.146:150 og 280:287). Davis 1989 er ikke alene om at hævde, at ægypterne først og fremmest ønskede at præsentere den størst mulige flade. Dobrovits (1959) taler i denne forbindelse ligefrem om en lov.
- 25 Citatet indeholder en række referencer til den relevante litteratur.
- 26 Schäfer 1986, ss.128-129:135. Jvnf. også hans interessante analyser af 'jagt-i-papyruskrat motivet', fig.255, hvor han må konkludere, at billedet ikke kan tolkes på grundlag af "sense data; it is completely image-based" (s.243:245 "Die Deutung aus sinnlicher Anschauung versagt hier ganz, das Bild ist rein vorstellig geschaffen"). Andre glimrende eksempler er træet op.cit.fig.118 med forklaringen s.138:144; sandalerne op.cit. figs.39 og 40; vasen op.cit. fig.43e; skorpionerne op.cit., s.145.
- 27 Personerne på det såkaldte Berliner Trauerrelief er ikke navngivne, men kun forsynet med titel. Den vigtigste figur forestiller sandsynligvis den senere konge Horemheb, og sørgenhøjtideligheden er efter alt at dømmes Tutankhamons begravelse.
- 28 Lakoff og Johnson, s.153, jvnf. også eksempelvis ss. 5, 10, 46, 77, 84, hvor der bl.a. anvendes dette konkrete argument om metaforen ARGUMENT IS WAR: Hvis man f.eks. siger at "diskussion er krig", så betyder det ikke, at "diskussion er en underkategori af krig; de er selvfølgelig to forskellige ting, verbal diskurs og væbnet konflikt, og de handlinger, de udgør, er forskellige typer af handlinger. Men i en vis udstrækning (partially) strukturerer man, forstår man, udfører og taler man om 'diskussion'(ARGUMENT) ved hjælp af (in terms of) 'krig'." Begrebet, handlingen og sproget er alle metaforisk struktureret. "Metaforen er ikke i de ord vi bruger - den ligger simpelthen i vort begreb om 'diskussion'". "Vi taler om diskussioner på denne måde fordi vi opfatter dem på denne måde - og vi handler i overensstemmelse med den måde vi opfatter på" (s.5). Dette er et stærkt forenklet eksempel; for en langt mere kompliceret analyse af samme metafor, se s.81.
- 29 Jvnf. også følgende formulering fra Lakoff 1987, s.XIV: "Tanken er kropsliggjort, det vil sige, at de strukturer, der bruges til at opbygge vore begrebsapparater vokser ud af kropslig erfaring og giver mening ved hjælp af den; endvidere er kærnen i vore begrebsapparater direkte funderede på sansning, kroppens motorik og erfaringer af fysisk og social karakter." ("Thought is embodied, that is, the structures used to put together our conceptual systems grow out of bodily experience and make sense in terms of it; moreover, the core of our conceptual systems is directly grounded in perception, body movement, and experience of a physical and social character").
- 30 Det vil føre for vidt at gå ind i en nærmere redegørelse for denne praksis, der i øvrigt ikke er den samme for dyr og mennesker. For en koncis introduktion til emnet vil jeg henvise til Edel 1955/1964, s.31 ff.
- 31 For et billede af et samleje i en ikke-pornografisk sammenhæng se Lepsius II,143b, gengivet uden kildeangivelse i Manniche 1987 fig.21.
- 32 Maat er et uoversætteligt begreb. Det gengives undertiden med 'sandhed', 'retfærdighed', 'verdensorden', 'vertikal solidaritet', o.lign. Maat er skaberens og skaberværkets orden. For ægypterne gjaldt det om at sige og gøre maat. Maat skulle hver dag ofres til skaberen i forbindelse med kulten i templet.



## LISTE OVER ILLUSTRATIONER

- Fig. 1 Fra en banketscene i Rekhmire's grav (TT 100), 18.dynasti.(a) Lepsius III,42; (b) Davies 1943, vol.2 pl.64; Begge efter Schäfer fig.284b+a. En flot farvegengivelse af scenen findes i Mekhitarian 1978, s.51.
- Fig. 2 Papyrus, Berlin P.11775, Græsk-romersk; efter Schäfer fig.325.
- Fig. 3 Tegnet på grundlag af fig.2; efter Schäfer fig.326.
- Fig. 4 Efter Lange 1892, fig.6 [= p.53]
- Fig. 5 Tegning af statue af Sepa, Louvre, 3. dynasti, c.2650 f.Kr.; efter Schäfer fig.19; fotografi i f.eks. Smith 1958, pl.23.
- Fig. 6 Tegning af træstatue, Cairo, Mellemste Rige; efter Schäfer fig.21. Fotografier af lignende statuer i f.eks. Lange & Hirmer 1967, pl.58/59; Vandersleyen 1975, pls.XII, XIII og 154; Hayes 1953, figs.64 og 65.
- Fig. 7 Fra en gravvæg, Blackman 1915, pl.XI, Mellemste Rige; efter Iversen 1975, pl.8.
- Fig. 8 Fra en væg i Ti's grav, Épron & Daumas 1939, pl.17, 5. dynasti; efter Schäfer fig.126
- Fig.9(a) Lepsius II,21; (b) op.cit.II,20, Gamle Rige; efter Schäfer figs. 166 og 167; (c) efter Schäfer fig.165.
- Fig. 10 Fra en falsk dør i et 5.dynasti gravkapel; efter Simpson 1992, pl.B
- Fig. 11 Fra en falsk dør i et 6.dynasti gravkapel; efter Muscarella 1974, nr.169.
- Fig. 12 Ægtepar på en bæk; (a) Lepsius II,10a, Gamle Rige; (b) Davies & Gardiner 1915, pl.18, Ny Rige (18.dynasti); efter Schäfer fig.168.
- Fig. 13 En mand med sine to hunde, detalje fra en Mellemste Rige stele; Berlin nr.22820, Anthes 1930, pl.7; efter Schäfer fig.15.
- Fig. 14 Fra en gravvæg, Davies 1903-08, vol.1, pls.XVIII og X, Ny Rige, Amarna perioden (= Schäfer, fig.107).
- Fig. 15 Fra en gravvæg, Davies 1903-08, vol.1, pls.XXVI og XXV, Ny Rige, Amarna perioden (= Schäfer, fig.108).
- Fig. 16 Grundplan, rekonstrueret efter figs. 14 og 15; Efter Schäfer, fig.109.
- Fig. 17 Fra en række forskellige værkstedsscener i Rekhmire's grav, TT 100, Davies 1943, vol.2, pl.60, 18.dynasti; efter Harris 1966, fig.19.
- Fig. 18 Fra en væg i et 5.dynasti gravkapel; efter Simpson 1992, pl.F og fig.15 (= Schäfer, fig.209).
- Fig. 19 Mand der bærer kalv, fra væg i Ti's grav, 5.dynasti; (godt fotografi i Lange & Hirmer 1967, pl.69); efter farvegengivelse i Mekhitarian 1978, s.11.
- Fig. 20 Fra en banketscene i Nebamuns grav, British Museum 37948, 18.dynasti; efter Manniche 1991, fig.27.
- Fig. 21 Fra en scene i Qenamuns grav (TT 93), Davies 1930, pl.10a, Ny Rige; efter Schäfer, fig.315.
- Fig. 22 Kvindelig musiker, fra en genanvendt blok, Ny Rige; Quibell & Hayter 1927, pl.15; efter Schäfer, fig.217a.
- Fig. 23 Tegning af en blok fra Amarna, Muscarella 1974 no.247; efter Schäfer, fig.316.
- Fig. 24 Fra en erotisk-satirisk papyrus i Turin, 55001, Omlin 1968, pl.XIII, Ny Rige; efter Manniche 1991, fig.64.
- Fig. 25 Tegning på et ostrakon fra Deir el-Medina, Ny Rige; efter Manniche 1987, fig.59.
- Fig. 26 Tegning af et fragment af en stele fra Amarna (Nefertiti sidder på skødet af Akhenaten, idet hun selv har en af sine døtre på skødet), Louvre E. 11624; efter Manniche 1987, fig.23. (Et godt fotografi i Aldred 1973, no.56).
- Fig. 27 Fra en gravvæg i Amarna, Davies 1903-08, vol.3, pl.XXXI.

- Fig. 28 'Servantesæt', efter Schäfer, fig.93. (a) og (c) er fra Mellemste Rige, (b) og (d) fra Gamle Rige.
- Fig. 29 Efter Davis 1989, fig.2.5.
- Fig. 30 Åre og stævn, fra en inspektionsscene i Huy's grav (TT 40); Davies & Gardiner 1926, pl.18 (jvnf. pls.10 og 33), 18.dynasti; efter Schäfer, fig.47.
- Fig. 31 Standard med sjakal gud, fra en Sed-fest scene, Bissing & Kees 1923, pl.16; 5.dynasti; efter Schäfer, fig.48
- Fig. 32 Solbåd set ovenfra, fra loftet i Ramses VI' grav, Piankoff 1954, pl.173; 20.dynasti; efter Schäfer, fig.104.
- Fig. 33 'Bedespor' fra taget på Khonsu templet i Karnak, efter Schäfer 1939, s.150; Sentid; efter Schäfer, fig.105.
- Fig. 34 Vesirens dragt, (a) scene i Ramoses grav (TT 55), Davies 1941, pl.34; (b) scene i Rekhmires grav (TT 100), Davies 1943, vol.2, pl.75, begge Ny Rige; (c) fra Lange & Schäfer 1902, pl.71 nr.221, Mellemste Rige; efter Schäfer fig.317.
- Fig. 35 Undfangelsesscene fra 'Fødselslegenden' i versionen fra Luxor-templet; 18.dynasti; efter Alster & Frandsen 1986, s.132.
- Fig. 36 Slutbilledet i 'Portebogen' i en version fra Sethi I's alabast sarkofag; 19.dynasti; efter Hornung 1982, s.107. – Billedet viser solbåden blive hævet op fra uroceanet. Solen, der her vises i to af sine fire dagformer, skarabæ og solskive, modtages af himmelgudinden, der igen holdes i benene af \$ solens natteform, guden Osiris, der med tekstens ord 'omslynger hele underverden', hvad billedet jo også tydeligt viser. Billedet kan så at sige læses begge veje. Det er det ældste i en genre, hvor billederne i de følgende århundreder bliver stadig mere raffinerede og forenklede.
- Fig. 37 'Ægypternes verdensbillede' fra en væg i dronning Nefertaris grav; 19.dynasti; efter Piankoff 1954, vol.1, s.34 fig.5. - I denne skikkelse findes forenet ikonografiske træk fra solguden og guden Osiris, der med tekstens dobbelte formulering 'går op i hinanden' en gang i døgn.
- Fig. 38 Niche med relieffer over hovedindgangen til det store tempel i Abu Simbel; 19.dynasti; efter Habachi 1969, s.9.

## BIBLIOGRAFI

- Aldred, C.  
1973 Akhenaten and Nefertiti. New York: The Brooklyn Museum
- Allen, J.P.  
1988 Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts. New Haven, (Yale Egyptological Studies, 2).
- Alster, B. & Frandsen, P.J. (red.)  
1986 Dagligliv blandt guder og mennesker. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Anthes, R.  
1930 Eine Polizeistreife des Mittleren Reiches in die westliche Oase. I: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 65, pp.108-114.
- Anthes, R.  
1941 Werkverfahren ägyptischer Bildhauer. I: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 10, pp.79-121.
- Assmann, J.  
1984 Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur. Stuttgart, Berlin, Köln & Mainz: Verlag W.Kohlhammer (Urban Taschenbücher, Bd.366).
- Baines, J.  
1985 Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art. I: Art History 8, pp.1-25.



- Bissing, F.W. von & Kees, H.  
1923 *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-Woser-Re (Rathures) Band 2.* Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Blackman, A.M.  
1915 *The Rock-Tombs of Meir. Part 2.* London: Egypt Exploration Fund (Archaeological Survey of Egypt. Vol.23).
- Davies, N. de G.  
1903-08 *The Rock Tombs of El Amarna.* 6 vols. London: Egypt Exploration Fund (Archaeological Survey of Egypt. Vols.13-18).  
1930 *The Tomb of Ken-Amun at Thebes.* 2 vols. New York: The Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition.  
1941 *The Tomb of the Vizier Ramose.* London: The Egypt Exploration Society (Mond Excavations at Thebes, 1).  
1943 *The Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes.* 2 vols. New York: Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition 11.
- Davies, N. de G. & Gardiner, A.H.  
1915 *The Tomb of Amenemhet (no.82).* London: The Egypt Exploration Fund (The Theban Tomb Series, 1).  
1926 *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tutankhamun (No.40).* London: The Egypt Exploration Society (The Theban Tomb Series, 4).
- Davis, W.  
1989 *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Dobrovits, A.  
1959 *Le problème de la frontalité dans la sculpture égyptienne et grecque. I: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 7,* pp.39-43.
- Donadoni, S.  
1969 *Egyptian Museum Cairo.* London: Paul Hamlyn.
- Durkheim, E. & Mauss, M. & West.  
1963 (1903) *Primitive Classification,* London: Cohen
- Eaton-Krauss, M.  
1984 *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz. (Ägyptologische Abhandlungen, Bd.39)
- Edel, E.  
1955/1964 *Altägyptische Grammatik.* Roma: Pontificium Institutum Biblicum. (Analecta Orientalia, vols.34/39).
- Egerod, S.  
1984 *Østasiatiske sprog. Forelæsning den 1.marts 1984 i anledning af 25 års jubilæet som professor ved Københavns Universitet. Københavns Universitets Østasiatiske Institut.*
- Épron, L. & Daumas, F.  
1939 *Le tombeau de Ti. Le Caire: Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire. Tome 65.*
- Erman, A.  
[1885] *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum,* 2 Bd., Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung n.d.
- Frankfort, H.  
1948 *Ancient Egyptian Religion,* New York: The Columbia University Press. [Flere genoptryk som Harper Torchbook fra 1961].
- Frankfort, H. & H.A. Wilson, J.A. & Jacobsen, T.  
1946 *The Intellectual Adventure of Ancient Man,* Chicago: The University of Chicago Press.
- Gombrich, E.H.  
1975 'Mirror' and 'Map': Theories of Pictorial Representation. I: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B, Biological Sciences* 270, pp.119-149.

- Goyon, J.C.  
1992 Chirurgie religieuse ou thanatopraxie? Données nouvelles sur la momification en Egypte et réflexions qu'elles impliquent. I: Sesto Congresso Internazionale di Egittologia, Atti. Torino 1992, vol.I, pp.215-225.
- Habachi, L.  
1969 Features of the Deification of Ramesses II, Glückstadt: Verlag J.J.Augustin (Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo: Ägyptologische Reihe, Bd.5).
- Harris, J.R.  
1966 Egyptian Art. London: Spring Books.
- Hayes, W.C.  
1953 The Scepter of Egypt. Part I: From the Earliest Times to the End of the Middle Kingdom. New York: The Metropolitan Museum of Art.  
1959 The Scepter of Egypt. Part II: The Hyksos Period and the New Kingdom. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Hornung, E.  
1982 Tal der Könige. Zürich und München: Artemis Verlag. (Engelsk udgave 1990: The Valley of the Kings. New York: Timken Publishers)
- Iversen, E.  
1975 Canon and Proportions in Egyptian Art<sup>2</sup>. Warminster: Aris & Phillips.
- Lakoff, G. 1987 Women, Fire, and Dangerous Things, What Categories reveal about the Mind. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M.  
1980 Metaphors We Live By. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lange, H.O.  
1902 Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs. Theil 4. Berlin: Reichsdruckerei (Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire: Nos 20001-20780).
- Lange, J.  
1892 Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i dens ældste Periode indtil Højdepunktet af den græske Kunst. Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter, 5. Række, hist-fil. Afdeling, 5.Bd.IV. [Den danske udgave havde et resume på fransk. Tysk udgave Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Strassburg: Heitz 1899].
- Lange, K. & Hirmer, M.  
1967 Ägypten<sup>4</sup>. München: Hirmer.[Egypt<sup>4</sup>]. London: Phaidon 1968, samme planche nummerering].
- Lepsius  
Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Koenige von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842-1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition, auf Befehl Seiner Majestaet herausgegeben und erläutert von C.R.Lepsius. Berlin: Nicolaische Buchhandlung n.d. 6 Abtheilungen. [Citeres efter Abtheilungen og ikke efter bind nr. Værket findes genoptrykt, men reduceret til format A-4 i serien Collection publiée sous l'égide du Centre de Documentation du Monde Oriental. Geneve: Éditions de Belles-Lettres, n.d. [1972 eller 1973].
- Lévy-Bruhl, L.  
1916 L'expression de la possession dans les langues mélanésiennes. I: Mémoires de la Société de Linguistique de Paris 19, pp.96-104.
- Lévi-Strauss, C.  
1967 Linguistics and Anthropology. I: Structural Anthropology, New York: Doubleday Anchor Book, pp.66-79.
- Lucas, A & Harris, J.R.  
1962 Ancient Egyptian Materials and Industries. London: Edward Arnold.
- Manniche, L.  
1987 Sexual Life in Ancient Egypt. London & New York: KPI.  
1991 Music and Musicians in Ancient Egypt. London: British Museum.



- Mekhitarian, A.  
1978 Egyptian Painting. Geneva - New York: Skira.
- Morenz, S.  
1969 Der Schrecken Pharaoh. I: Liber Amicorum. Studies in Honour of Professor Dr. C.J. Bleeker, Leiden: E.J.Brill, pp.113-137, her citeret efter Morenz, S. Religion und Geschichte des alten Ägypten, Gesammelte Aufsätze, Köln Wien: Böhlau Verlag, pp.139-150.
- Muscarella, O.W.(ed.)  
1974 Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection. Mainz: Philipp von Zabern.
- Needham, R.  
1963 Introduction. I: Durkheim, E. & Mauss, M., Primitive Classification, London: Cohen & West, pp.VII-XLVIII.
- Omlin, J.A.  
1968 Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften. Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo (Catalogo del Museo Egizio di Torino, Seria Prima, vol.III).
- Piankoff, A.  
1954 The Tomb of Ramesses VI. 2 vols. New York: Pantheon Books. (= Bollingen Series XL, 1-2).
- Quibell, J.E. & Hayter, A.K.G.  
1927 Teti Pyramid, North Side. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (Service des Antiquités de l'Égypte - Excavations at Saqqara).
- Ramløv, K.  
1975 Kognitiv antropologi. I: Hastrup, K., Ovesen, J., Jensen, K.-E., Clemmesen, J. & Ramløv, K. Den ny antropologi, København: Borgen/Basis, pp.184-267.
- Robins, G.  
1982 The Length of the Forearm in Canon and Metrology. I: Göttinger Miszellen 59, pp.61-75.  
1983 Natural and Canonical Proportions in Ancient Egyptians. I: Göttinger Miszellen 61, pp.17-25.
- Rosén, H.B.  
1959 Die Ausdrucksform für „veräußerlichen“ und „unveräußerlichen Besitz“ im Frühgriechischen. I: Lingua 8, pp. 264-293.
- Russmann, E.R.  
1980 The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom. I: Bulletin of the Egyptological Seminar 2, pp.57-81.
- Schäfer, H.  
1939 Wieder neue ungewöhnliche Darstellungen von Sonnenschiffen und das Viergespann des Brandenburger Tores. I: Mitteilungen des deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo 8, pp.147-155.  
1986 (1974) Principles of Egyptian Art. Edited, with an epilogue by Emma Brunner-Traut. Translated and edited, with an introduction, by John Baines. Oxford: Oxford University Press. 1986 udgaven er en opdateret udgave af den første engelske version af Schäfer fra 1974. Der er i al væsentlighed tale om et genoptryk af 1974 udgaven med bibeholdelse af pagineringen, men den nye udgave er forsynet med et par sider, XIX-XX, der kort henviser til nye data og diskussioner af forskningen; rettelser til den tidligere udgave, etc. [Oversat fra den tyske 4. udgave fra 1963; 1. udgave publiceret i Leipzig 1919]. Citaterne er oversat fra den tyske udgave. Henvisninger af typen Schäfer 1986 s.XX:XX refererer til sidetal i henholdsvis den engelske og den tyske udgave. Andre henvisninger til Schäfer vil normalt kun være til den engelske udgave.
- Simpson, W.K.  
1992 The Offering Chapel of Kayemnofret in the Museum of Fine Arts, Boston. Boston: Department of Egyptian and Ancient Near Eastern Art Museum of Fine Arts, Boston.
- Smith, W. Stevenson  
1958 The Art and Architecture of Ancient Egypt. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin.
- Vandersleyen, C.  
1975 Das Alte Ägypten. Berlin: Propyläen Kunstgeschichte, Band 15.