

*Reference:*

**” Det athenske demokrati i samtidens og eftertidens syn”**

Redaktion: Rudi Thomsen

Kapitel ”Kunsten som pejling af demokratitanken”

Forfattere: Lise Bek & Nis Ohrt

Forlaget tidskrift SFINX, Aarhus (Copyright Orbis Terrarum. Institut til belysning af middelhavsområdets kulturelle arv)

Sider: s. 351–365

...Dette havde sammen med den nye, associationskabende måde at anvende en given stil på i den visuelle kunst, som de ovennævnte byanlæg er udtryk for, til følge, at der nu opstod et dilemma i forhold til den græske kunst, når det gjaldt den kunstneriske formulering af de demokratiske ideer: skulle man iklæde den demokratiske kunst det klassiske formsprog som en henvisning og tribut til demokratiets græske eller athenske udspring; eller skulle man tværtimod gribe tilbage til sin egen fortids kunst for derigennem at fastholde sin nationale tradition og egenart? Mest påtrængende forekom dette problem i forbindelse med skabelsen af de passende arkitektoniske rammer for de nye demokratiske institutioner.

I England udviklede dilemmaet sig til en reel konflikt. Ved planlægningen af den nye parlamentsbygning, der blev opført i årene 1840–54, frabad man sig ligefrem projekter i klassisk stil; derimod kunne forslag i såvel nygotisk som elizabethansk stil godkendes under henvisning til det engelske demokratis rødder i landets historie. Følgelig blev det Charles Barrys og August Welby–Northmore Pugins nygotik, der gik af med sejren, idet den første havde ansvaret for den arkitektoniske planlægning, medens den sidste forestod kompleksets rige dekoration (*Fig. 16*). Symptomatisk for den særlige brug af stilen som retorisk figur er det, at det gotiske præg først og fremmest giver sig til kende i bygningens fremtræden, dvs. i eksteriørets maleriske profil og i interiørernes træskærerarbejder og glasmaleri. Grundplanen er derimod af en næsten klassisk regularitet, som næppe lader opstaltens asymmetriske udformning ane. Meget sigende og ikke uden skjult brod mod Barry skal Pugin have udtrykt dette på følgende måde: ”Det hele er græsk, min herre. Tudor–detaljer på en klassisk bygningskrop”.

Da byen Athen i 1835 var blevet valgt til hovedstad i den nyoprettede græske stat og derfor skulle udstyres med offentlige bygninger, var situationen en ganske anden. Blandt de nye bygninger, der skulle opføres til formålet, var Universitetsgadens perlerad af kulturelle institutioner: Universitet, Akademiet og Nationalbiblioteket. Det blev først og fremmest den danske arkitekt Theophilus Hansen, som, bistået af broderen Hans

Christian, fik til opgave at udføre denne såkaldte Athen-triologi, og han betænkte sig ikke på at opføre de pågældende bygninger i græsk stil (*fig. 17*). Brugen af det klassiske formsprog repræsenterer dog ikke for ham en videreførelse af den europæiske klassicismetradition i betydningsmæssig henseende. Det kan næppe betvivles, at stilen er udtryk for hans bevidste valg med henblik på at knytte en indholdsmæssig forbindelse fra det nye tilbage til det gamle Athen, som i dette specielle tilfælde udgjorde både demokratiets og det nationale ophav.

At Hansen betragtede stilen som en etikette, man satte på bygningen for at tydeliggøre dens funktion ved at henføre den til et bestemt betydningsunivers, understreges af, at han, da han skulle bygge Athens domkirke, synes at have foretaget et lige så bevidst stilvalg, denne gang til fordel for nybyzantinismen, den ortodokse kirkes arkitektoniske varemærke *par excellence*. Den klassiske stil er med andre ord nu blevet til en historisk stil i lighed med de øvrige stilarter på *historicismens* repertoire, nemlig som former for frihed og demokrati, på samme måde som middelalderens forskellige stilarter var det for fromhed og folkeånd. Alligevel bygger Hansens klassiske arkitektur mere på den europæiske klassicismetradition end på en direkte tilbagegriben til den græske fortid. Det er stadig tempelfronten, der er det altdominerende element i hans Athen-triologi. Om noget forsøg på at skabe en form, der var eller kunne foregive at være udviklet af det athenske profanbyggeri i antikken, er der ikke tale.

Med den senere parlamentsbygning i Wien (1873 – 83; *fig. 18*) træder problemet med den klassiske stil endnu klarere frem, idet den nationale begrundelse for dens brug her er bortfaldet, så den kun kan legitimeres som en etikette for demokratiet, hvis berettigelse må siges at være særdeles



*Fig. 16. Barry og Pugins parlamentsbygning i London fra årene 1840–54. Det gotiske ydre, der er føjet til den klassiske planløsning, giver bygningskomplekset et romantisk præg.*

tvivlsom ud fra et historicistisk synspunkt. Arkitekt for denne parlamentsbygning var ligeledes Theophilus Hansen, og han udførte den i forbindelse med realiseringen af det store Ringstrasse-projekt, der var påbegyndt i 1858, og hvor de historiske stilarter blomstrede som ingen sinde før i de overdådige pragtbygninger.

I Det østrig-ungarske Dobbeltmonarkis hovedstad, det kejserlige Wien, havde anvendelsen af den klassiske stil i et bygningsværk som parlamentsbygningen ikke den samme indlysende karakter i dobbelt forstand som i det nye Athen. Hansen har da også følt sig foranlediget til at forklare sig nærmere i følgende udtalelse, der kan stå som udtryk for den krise, som i historicismens tidsalder prægede den europæiske klassicitet i forholdet til de nye demokratier: "Til en bygning, i hvilken den største værdighed og det mest alvorlige formål skal komme til udtryk, har arkitekten ment at måtte bringe den hellenske blomstringstids klassiske stil i anvendelse. Desuden har de vigtigste omstændigheder og overvejelser bidraget til netop at vælge denne den ædleste stil og gennemføre den ensartet i hele bygningen. Hellenerne var det første folk, der elskede lovmæssighedens frihed over alt andet, og deres stil er også den, der ved siden af den største stregthed og lovmæssighed tillige tillader den største frihed i udformningen".

Det er forståeligt, at Theophilus Hansen følte behov for at legitimere sin brug af den nygræske stil, når man betænker, hvad der på den tid



*Fig. 17. Theophilus Hansens såkaldte Athen-trilogi: Universitetet, og Akademiet, opført i perioden 1837 – 92. Nygræsk arkitektur på klassisk græsk jord.*

var ved at modnes. De mange rådhus, der blev opført i de selvsamme år, henter således deres stildragt fra offentlige forsamlingsbygninger, som er kendt fra alle mulige andre demokratiske regimer end det athenske, det være sig de italienske bystater, de hanseatisk fristæder eller de nederlandske handelsbyer. Det samme gælder vore hjemlige rådhus, hvor den klassicisme, der havde været gængs i århundredets første del, efterhånden måtte vige for andre historiske stilarter. Som det bedst kendte eksempel kan anføres det københavnske rådhus, der blev opført af Martin Nyrop i perioden 1892–1905 som en parafrase over det senmiddelalderlige rådspalads i Siena.

Fra det athenske til det amerikanske demokrati

Bag Theophilus Hansens ord mærker man hans fornemmelse af det skift, der var ved at indtræde med hensyn til opfattelsen af den nygræske stil som demokratisk udtryksform. Men endnu var man med den europæiske historicisme langt fra den totale afvisning af klassicismen i det samme demokratiske navn, som grundlæggerne af den moderne amerikanske arkitektur gjorde sig til talsmænd for på omtrent samme tid.

I Amerika havde man ellers i den foregående periode været vidne til



Fig. 18. Theophilus Hansens parlamentsbygning på Ringstrasse i Wien fra årene 1875–83. Demokratisk nyklassicisme i den gamle europæiske kejserstad.

en *Greek Revival* uden sidestykke, med kulmination i tiden fra 1820 til 1860. Eller måske var det netop derfor, reaktionen blev så meget kraftigere, da den satte ind. Det er især inden for arkitekturen, den offentlige og officielle kunstart *par excellence*, den nygræske stils popularitetskurve i det amerikanske samfund kan aflæses.

Når amerikanerne i særlig grad tog den nygræske klassicisme til sig, skyldes det bl. a., at den med sine geometriske formers enkelhed på en og samme tid svarede til nybyggerens samfundets begrænsede økonomiske formåen og tiltalte dets puritanske moral. Ydermere kunne en tilbagegriben til rødderne for selve den europæiske kultur bidrage til at dulme et amerikansk mindreværdskompleks i forhold til denne. Men først og sidst var det af betydning, at den nygræske klassicisme var knyttet til et politisk ideal, som store dele af den amerikanske befolkning kunne identificere sig med: antikkens græske demokrati. På denne måde er "The Greek Revival" den første nationale stil i amerikansk arkitektur.

Ideen om arkitekturen som politisk symbol var for så vidt ikke ny i USA; den gik tilbage til 1780'erne, da klassicismens amerikanske æra havde taget sin begyndelse. Den ledende personlighed her var Uafhængighedserklæringens forfatter, Thomas Jefferson, der under indflydelse fra Den franske Revolution så hen til det romerske formsprog som det rette udtryk for de republikanske dyder. I de betydeligste arbejder, Jefferson gennemførte på arkitekturens område: hans eget hus i Monticello, Virginia State Capitol og University of Virginia, tilsidesatte han således en række praktiske hensyn til fordel for genskabelsen af romerske monumenter som Pantheon, Maison Carre og Diocletians Bade. At det ikke var værker fra den romerske republik, men fra kejsertidens periode, hans valg var faldet på, tog han sig åbenbart mindre af.

Henimod 1820 begyndte den romerske klassicisme imidlertid at komme i modvind. Det var den stil, Napoleon i Frankrig havde taget til indtægt for sine kejserlige ambitioner, og derfor måtte det forekomme stadigt vanskeligere for progressive amerikanere at fastholde det republikanske indhold også i Jeffersons klassicisme.

Ydermere var denne klassicisme så småt ved at blive politisk belastet i sig selv på grund af dens identifikation med personen Jefferson og dermed med det regerende Republikansk-demokratiske Parti. Dette parti var først og fremmest båret oppe af de relativt velstående jordejere; men fra omkring 1820 begyndte andre klasser at gøre sig politisk gældende, nemlig på den ene side Østkystbyernes købmænd og håndværkere og på den anden Midtvestens fattige nybyggere. Med deres krav om lige valgret for alle uanset fast ejendom repræsenterede disse grupper et mere radikalt demokrati end det jeffersonske. Derfor måtte de naturligt nok se sig om efter et symbolsprog, der bedre end den romerskinpirerede klassicisme kunne legemliggøre deres idealer. Et sådant symbolsprog fandt man i den nygræske stil, som arkitekten Henry Benjamin Latrobe havde introduceret i USA omkring 1810.

For Jefferson og hans generation havde Rom været den europæiske kulturs og frihedens vugge. Men efterhånden var det blevet klart, at denne ære retteligt tilkom det antikke Grækenland, og hvad var da mere nærliggende for de progressive demokrater end at identificere sig med den græske oldtid og specielt med det athenske demokrati?



Latrobe havde allerede været inde på tanken i 1810, da han i sin fødselsdagstale til The Society of Artists i Philadelphia fastslog, at et nyt Grækenland var under udvikling i Amerikas skove, et Grækenland, der var frit ligesom antikkens, og hvor hver borger følte sig som en vigtig del af sin republik. Men det var dog først med Den græske Frihedskrig (1821 – 30), at den politiske identifikation med Grækenland fra amerikansk side for alvor fik vind i sejlene. Var ikke det græske oprør mod tyrkerne at sammenligne med amerikanernes egen Uafhængighedskrig mod de engelske undertrykkere, og havde de to folk ikke derfor en fælles



Fig. 19 William Stricklands State Capitol, Nashville (Tennessee), opført 1845–49. Nygræsk arkitektur på jomfruelig amerikansk jord.

arv fra det antikke Grækenland og dets demokrati at tage vare på?

Også kulturelt kunne amerikanerne sætte deres lid til den kærlighed til friheden, der havde været drivkraften bag kulturens blomstring i den græske storhedstid. For som Harvard-professoren Edward Everett erklærede i 1824: ”På samme måde, som det antikke Grækenlands kunst og kultur overgik alt, hvad der er blevet frembragt inden for nogen autoritær stat fra Rom til det georgianske England, sådan ville også et demokratisk Amerikas litteratur og kunst overstråle alt andet”.

Everett var en af de ledende personligheder i Bostons intellektuelle milieu, der på dette tidspunkt var toneangivende i USA og centrum for den kulturelle bevægelse, man plejer at betegne som New Englandrenæssancen. Og det blev da også Boston, der sammen med Philadelphia blev det første center for den nygræske arkitektur. Herfra blev stilen spredt til de øvrige dele af landet, hvor den hurtigt vandt udbredelse (Fig. 19), bl. a.

takket være en række håndbøger i arkitektur udgivet i Boston med Asher Benjamins "The Practise of Architecture" fra 1833 og Minard Lafevers "The Beauties of Modem Architecture" fra 1835 som de mest indflydelsesrige.

Et af de steder, hvor disse håndbøger blev studeret med særlig interesse, var i Midtvesten. Her havde nybyggerne netop fået valgt deres mand, demokraten Andrew Jackson, som præsident (1829–37), og senere tilfaldt præsidentposten atter en af nybyggerdemokratiets fortalere, Abraham Lincoln (1861–65). Han blev aldrig træt af at forfægte den liberalistisk tro, han var vokset op med i 1820'erne og 30'erne, troen på alles lige muligheder i tilværelsen, blot den individuelle frihed var til stede som den nødvendige forudsætning derfor, eller som han selv formulerer det: "Når man begynder fattig, som de fleste gør det i livets væddemål, er et frit samfund en garanti for, at man kan forbedre sine kår".

Til dette akkompagnement bredte den demokratiske stil sig som en præriebrand fra by til by, og ikke alene blev byerne gennem den nye græske arkitektur forvandlet til "templed hills"; men adskillige af dem fik tillige græske navne om Athens, Troja, Argos og Olympia. Henry Latrobes drøm om et nyt Grækenland i Amerikas skove var således næsten ved at blive til virkelighed.

I Sydstaterne, slaveriets højborg, hævdede man imidlertid med samme ret at kunne påberåbe sig det antikke Grækenland som politisk forbillede. Her afviste plantageejerne ganske vist med foragt enhver tanke om et frit samfund med lige muligheder for alle; men til gengæld pegede de hårdnakket på den ubestridelige kendsgerning, at også det græske demokrati havde hvilet på et samfundssystem baseret på slaveri.

Som et karakteristisk træk ved Sydstaternes begreb om det græske demokrati som ideal og ved det helt anderledes Grækenland, de ville genskabe, kom den nygræske stil her ikke i første række til at præge den offentlige arkitektur. Det var plantageejernes egne landejendomme, der blev forsynet med søjleprydede facader og luftige søjlegange (*Fig. 20*).

I det græske demokrati var forholdet til slaveriet et ubehageligt faktum, man i Norden var gået let hen over. Men efterhånden som det også med alt større tydelighed blev påvist, at dette demokrati var forbeholdt en fåtallig elite – at det med sydstatspolitikeren John Calhouns ord var "et tyrannemes demokrati" – måtte man tage forbehold over for det som samfundsideal og politisk model. Dette var en af grundene til, at billedet af det antikke Grækenland begyndte at blegne.

En nok så væsentlig årsag var industrialismens fremmarch, der tog sin begyndelse omkring 1850. Den nye tids USA kunne under ingen omstændigheder identificere sig med et teknisk og socialt tilbagestående samfund som Perikles' Athen – sådan som man nu opfattede det – eller med det gamle Rom for den sags skyld. Og i takt med, at idealerne svækkedes, satte afmytologiseringen ind, idet videnskaben i sti-



*Fig. 20. Plantageejendom fra Sydstaterne, Madewood (Louisiana), fra ca. 1850. En anden side af den nygræske medalje i Den nye Verden.*

gende grad betragtede de to nævnte antikke samfund som historiske fænomener på linie med alle andre og uden nogen appel til den politiske aktualitet. Derfor er det heller ikke det athenske, men det amerikanske demokrati, der forherliges af det senere 19. århundredes åndspersoner: Ralph Waldo Emerson, Henry Thoreau og Walt Whitman.

Understregningen af demokratiet som et amerikansk fænomen er vel næppe upåvirket af den foregående periodes opdagelse og dyrkelse af det antikke Athen som det ærværdige fortilfælde i demokratiets historie. Men en kendsgerning er det i hvert tilfælde, at det nye amerikanske demokratibegreb kom til at spille en vigtig rolle inden for den funktionalistiske arkitekturteori, som den fra 1850'erne og fremefter blev formuleret af billedhuggeren Horatio Greenough og arkitekterne Louis Sullivan og Frank Lloyd Wright. Af disse havde den først rødder i 1820'ernes demokratiske Boston, medens de to øvrige var hjemmehørende i Chicago, Midtvestens hovedstad. Sammen med en række andre arkitekter udgjorde de den såkaldte Chicago-skole, der i årtierne umiddelbart omkring århundredskiftet blev ansvarlig for realiseringen af den nye arkitektur, *funktionalismen*, i dennes tidligste fase. For såvel Greenough som for Sullivan og Wright er der en nøje sammenhæng mellem funktionalismen og det amerikanske demokrati. På den ene side er den demokratiske samfundsnorm nemlig forudsætningen



for skabelsen af en arkitektur, der giver afkald på den repræsentativitet, de historiske stilarter med deres autoritet kunne forlene den med, og alene tager sit udgangspunkt i det moderne menneskes praktiske og åndelige behov. Men på den anden side er en sådan arkitektur netop medvirkende til at befæste demokratiet, fordi den er tidssvarende og fri: fri i sin udfoldelse og frigjort fra al tradition. Derfor kan den forstås af alle, og enhver kan identificere sig med den – eller som Sullivan siger det om den nye arkitektur: "Den kommer fra folket, er for folket og skabes af folket" (nemlig af den demokratisk indstillede arkitekt).

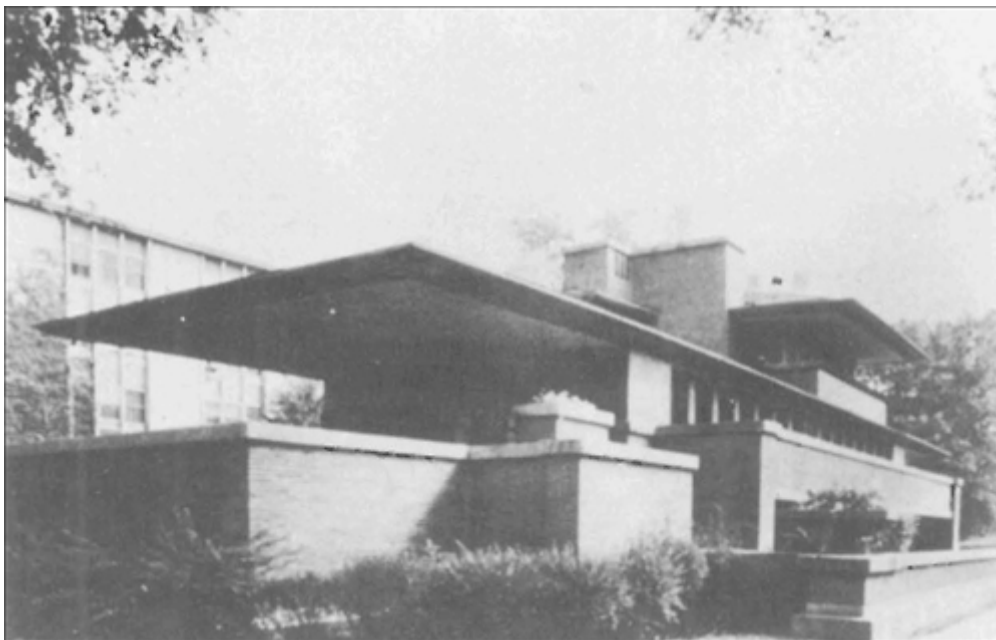
Også i økonomisk forstand blev den funktionalistiske arkitektur anset for at være demokratisk. Gennem udviklingen af det demokratiske samfund i retning af større ligestilling og lige fordeling af velstanden ville, mente man, dens skønhed og komfort, som nu var forbeholdt de få, med tiden blive tilgængelig for alle. Såvel Sullivans skyskrabere som Wrights "præriehuse" (*Fig. 21*) bliver således en hyldest til det amerikanske demokrati.

### Kunst og demokrati i det 20. århundrede

De amerikanske funktionalisters opfattelse af demokratiet som et aktuelt og nationalt fænomen fremfor som en genoptagelse af traditionen fra det gamle Athen ligger for så vidt smukt i forlængelse af romantikkens syn derpå. Også i det 20. århundredes europæiske kunst kom demokratitanken til at spille en rolle som et af modernismens mangfoldige og ofte modstridende aspekter. Kunsten skulle ikke som i historicismens dage være et retorisk udtryk for demokratiet i lighed med den nygræske parlamentsbygning eller det hanseatiske rådhus; kunsten skulle i sig selv være demokratisk, være en kunst for alle. Hertil skulle ikke mindst dens frigørelse fra traditionen og dermed fra dens funktion som klassebestemt magtmanifestation bidrage.

For billedkunstens vedkommende blev effekten imidlertid nærmest den modsatte, idet opgivelsen af den naturalistiske genkendelighed i motivet ingenlunde gjorde den alment forståelig, men tværtimod fik den til at virke utilgængelig og elitær.

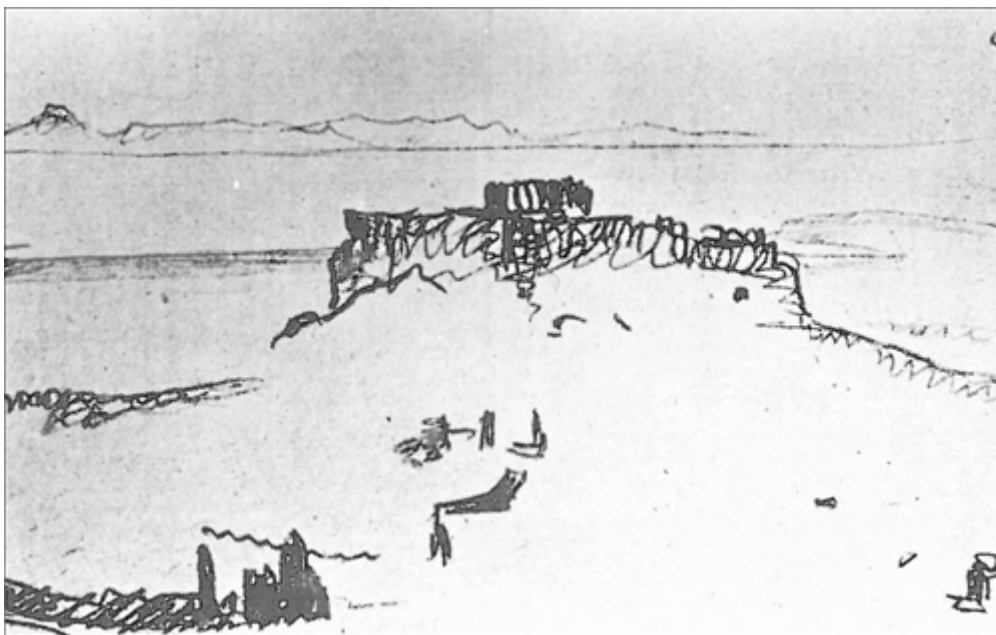
Bedre, om end ikke fuldt ud, lykkedes demokratiseringen inden for arkitektur og industriel design, hvor man i en vis udstrækning i kraft af et bevidst kunstnerisk arbejde med former og fremstilling kunne ud-



*Fig. 21. Frank Lloyd Wrights "præriehus", Robie House, i Oak Park, Chicago, fra 1908. Det endte med, at det amerikanske demokrati i Nordstaterne måtte finde et arkitektonisk udtryk, der var helt dets eget: den moderne frie nations funktionelle form.*

styre også de masseproducerede varer med den skønhed og komfort, allerede Chicago-skolens repræsentanter havde tænkt sig. Men det demokratibegreb, man arbejder ud fra på både produktions- og aftagersiden, er det moderne, ikke det antikke. Således udpeger den funktionalistiske arkitekt Walther Gropius de nye fællesskaber, der er opstået ved arbejds- og fritidslivets kollektivisering, som den målgruppe, moderne arkitektur og design skal rette sig imod. Og det er heller ikke det antikke Grækenland, Gropius griber til i den periode, da han er historistiskorienteret – dvs. da han i 1919 grundlægger den senere så berømte Bauhaus-skole. Det er romantikkens forestilling om middelalderen som en demokratisk tidsalder, der bliver forbilledet for Gropius' og Bauhaus-skolens utopi om det arbejdsfællesskab mellem kunstnere og håndværkere samt senere inden for industrien, der skal skabe de fysiske rammer omkring den moderne tilværelse. Denne nye form for kunstfrembringelse symboliserer Gropius med billedet af "fremtidens katedral" forsynet med femtakkede stjerner(!). Her gør han i sidste ende den romantiske nostalgi til en fremtidsvision.

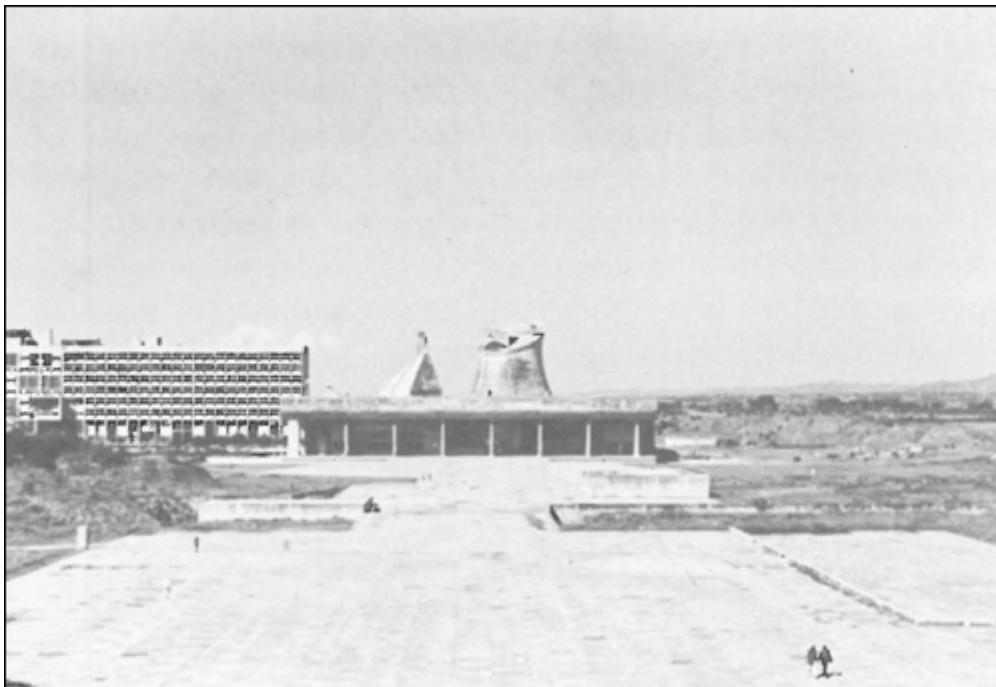
"Katedralen" måtte imidlertid snart vige for "bo-maskinen", og det skyldtes ikke mindst sidstnævnte begrebs fader, Le Corbusier, en anden af funktionalismens hovedskikkeiser. I modsætning til tidens øvrige



*Fig. 22. Le Corbusiers skitse af Athens Akropolis med Parthenon, offentliggjort i bogen "Vers une Architecture" fra 1923. Den græske tempelbygning opfattet med det 20. århundredes øjne som moderne arkitektur: i sin plastiske massevirkning som form i det frie rum.*

progressive arkitekter synes han dog at have haft et forhold, om ikke til det athenske demokrati, så dog til dets arkitektur, ikke mindst Parthenon. Herom vidner ikke blot hans skitser udført på en rejse til Grækenland og Tyrkiet i 1911, men også udtalelser i hans og funktionalismens vigtigste manifest, "Vers une Architecture", fra 1923. Medens Parthenon her fremstår som idealet af en perfektioneret type (det græske tempel) og således legemliggør Le Corbusiers forestilling om en objektiv skønhed, afslører hans skitser til gengæld en interesse for bygningskroppen som plastisk form i det frie rum (fig. 22). Det var netop denne oplevelse, der senere fik betydning for Le Corbusiers egen arkitektur.

Når det ubetinget mest imponerende bygningsværk fra det athenske demokratis storhedstid har virket befrugtende på Le Corbusiers arkitektur, er det med andre ord ikke som håndbog i den korrekte brug af de konventionelle arkitekturelementer, men i kraft af dets basale arkitektoniske kvaliteter, dets tidsløshed i sin helhedsvirkning som udtryk for komplekse masse-vacuum-relationer. Så sent som i 1950'erne søgte Le Corbusier at genskabe disse kvaliteter i sit anlæg af de offentlige bygninger: parlament, sekretariat og højesteret, i den indiske distriktshovedstad Chandigarh (fig. 23). I disse bygningers samspil indbyrdes og med



*Fig. 23.* Le Corbusiers bygningskompleks "Capitol": parlament, sekretariat og højesteret (uden for billedet), i Chandigahr (Punjab) fra årene 1956– 65 . Til trods for kompleksets navn er de plastiske bygningskroppes samspil med hinanden og med Himalaya-bjergene i baggrunden inspireret af Athens Akropolis.

den omgivende natur gør inspirationen fra Akropolis sig tydeligt gældende, og udelukket er det ikke, at denne visuelle lighed har visse indholdsmæssige overtoner.

Også i den kollektivbolig, L'Unite d'Habitation, som Le Corbusier realiserede i Marseilles omkring 1950, er der mindelser om Parthenon. At ideen om en sådan *unite* eller bymæssig samfundsenhed lader sig føre tilbage til det græske polis-begreb, er ikke usandsynligt, selv om det ikke lader sig dokumentere. Arkitektonisk fremtræder komplekset imidlertid som en varieret bygningsmasse, der svæver i rummet båret på et højt, muskuløst pillefundament; det er ikke noget søjletempel i dorisk-ionisk stil.

Apropos doreme, synes deres påståede ariske afstamning og deraf følgende inddragning i den tyske nazistiske propaganda at have været en medvirkende årsag til, at man på andet hold og specielt i tiden efter Den anden Verdenskrig har stillet sig mere forbeholdent over for klassicismen som demokratiets stil. En anden årsag kan være en skepticisme over for selve det athenske demokrati som begreb i lighed med den, der et århundrede tidligere var kommet til orde blandt de amerikanske nordstatsdemokrater.

I sit store, aldrig udførte projekt til en gennemgribende fornyelse af rigshovedstaden Berlin gjorde Hitlers udkårne arkitekt, Albert Speer, skønsom brug af klassiske eller klassicistiske elementer. Men det er vanskeligt at sige, om han tilsigtede at

forlene det totalitære systems arkitektoniske ramme med et vist demokratisk anstrøg, eller om han tværtimod har betjent sig af klassicismen som den stil, han anså for bedst at modsvare den autoritære statsmagt, sådan som den havde gjort det i den tyranniske enevældes Frankrig ligesom i "tyrannernes demokrati", Athen. Sikkert er det derimod, at man i flere af de nazistiske propagandafilm møder utvetydige referencer til det demokratiske Athen, således i "Blut und Boden", hvor den græske dyrkelse af legemet som grundlag for åndens formning fremhæves i den bedste winckelmannske stil, eller i "Der ewige Jude", hvis indledningssekvens indeholder umiskendelige athenske motiver som Nike-templet på Akropolis, Fidias' Athena Parthenos og Parthenons rytterfrise.

Under nazismen kom begrebet Athen med andre ord til at repræsentere en herrefolksmentalitet i stedet for den demokratiske frihed, man engang havde forbundet dermed. Dette fik betydning, da man efter 2. Verdenskrig tog fat på at rehabilitere demokratiet og de demokratiske institutioner som den ideelle samfundsform inden for den vestlige magtsfære, idet man nu fandt Athen-billedet så grundigt kompromitteret, at det ikke længere havde den store tiltrækningskraft som ideal og målestok.

Til trods for, at Le Corbusiers kompleks af regeringsbygninger i Chandigahr, som nævnt, er tydeligt inspireret af Athens Akropolis, anvender den store arkitekt selv betegnelsen "Capitol" om sit anlæg, og når han gør det, er der utvivlsomt tale om en tilknytning til det amerikanske demokrati og dets Capitol i Washington. For også det samfund, hvorfra betegnelsen oprindeligt stammer, det antikke Rom, var blevet kompromitteret som demokratisk ideal takket være Musolini-tidens idelige henvisning til Romerriget som den glørværdige fortid, det fascistiske Italien måtte leve op til.

Når den græske inspiration trods alt lader sig mærke i Chandigahr, kan det foruden den athenske højborgs uomtvistelige kunstneriske kvaliteter også skyldes Le Corbusiers tilbøjelighed for herrefolkmentaliteten og de autoritære systemer. Det er en tilbøjelighed, adskillige af de store arkitekter og planlæggere er forfaldet til i mellemkrigstiden såvel som efter krigen, og dette hænger givetvis sammen med, at det totalitære magtapparat for dem har været den eneste mulighed for at realisere deres egne arkitektoniske storhedsdrømme. Et slående eksempel er Oscar Niemeyers anlæg af Brasiliens nye hovedstad, Brasilia, der hyppigt er blevet kritiseret af samme grund.

Heller ikke *den kunstpædagogiske bevægelse*, der udvikledes i efterkrigsårene, først og fremmest i England med Herbert Read som pennefører, kunne bruge det athenske demokrati som billedliggørelse af sine ideer. Ifølge denne bevægelse skulle det demokratiske menneske gennem et aktivt og kreativt forhold til kunsten opdrages til ikke blot at være passiv tilskuer til det samfundsmæssige liv, men til at tage aktiv del i den demokratiske proces. I den forbindelse kunne man have fremdraget det fra renæssancen velkendte postulat om, at kunstudøvelsen i det gamle Athen på den ene side havde en opdragende funktion og på den anden side var forbeholdt statens frie



borgere. Man kunne ligeledes have henvist til Winckelmanns heroiske pædagogik, sådan som den udfoldede sig på den græske sportsplads såvel som i samfundslivet og afspejlede sig i kunsten. Men disse idealbilleder har utvivlsomt været for belastede med nazismens filmiske pegefingermoral, som var i så forholdsvis frisk erindring. I alt fald var det i stedet romantikkens ide om den frie skabende ånd, man tog til sig, og som resultat udformedes den romantiske, specielt engelske kunstpædagogik med dens dyrkelse af det middelalderlige fællesskab fremfor det græske frihedsbegreb som opdragelsens mål.

Vi kommer nu sluttelig til den renæssance, den kunstneriske brug af græske elementer, motiver og figurer har fået i vore seneste postmoderne årtier. At ville hævde, at denne renæssance kan tages som tegn på en genvågnet interesse for det antikke Grækenland som ideal for nutiden, er givetvis at gå for vidt. I stedet er der snarere tale om en fornyet bevidsthed om klassiciteten som del af den vestlige visuelle tradition – en bevidsthed, der udgør en så væsentlig side af vor forståelsesramme i den daglige synsmæssige konfrontation med omverdenen, at den ikke kan lades ude af betragtning. Den er dog i princippet ideologisk forbundet med den klassiske traditions ophav. Det var denne tradition, funktionalismen og modernismen havde søgt at nedbryde netop på grund af den deri indeholdte ideologi, som forekom mere tilbageskuende end fremadrettet. I sin reaktion herimod fornyer nu *postmodernismen* den selvsamme tradition ved at rense den for det oprindelige betydningsindhold og give den et andet.