

DEN STULNA MYTEN: SAMTIDA SPEGLINGAR AV ANTIKEN

Peter Jackson

Med Roland Barthes till Medelhavsmuséet

För några år sedan ombads jag hålla ett föredrag på Medelhavsmuséet i Stockholm om antikens populärkulturella kapital. Temat väckte genast mitt intresse eftersom jag kom att tänka på Roland Barthes briljanta analys av romare på film i boken *Mythologies* från 1957. Boken består av femtiotre korta texter – ursprungligen publicerade månadsvis under rubriken *Månadens lilla mytologi* i litteraturtidskriften *Les Lettres Nouvelles* – och en längre avslutande essä. I dessa mikromytologier dechiffrerar Barthes med stilsäkert egensinne sin samtids masskultur. Bilden av antikens romare ingick i det rika material av kulturyttringar – däribland Garbos ansikte, marsianer, Strip-tease och Einsteins hjärna – som genom veckopressens, filmens, konstens och den allmänna opinionens förmedling tycktes omvandlas från något fullständigt historiskt och samtidsbundet till något naturligt och universellt, till något självklart och självgående (*ce-qui-va-de-soi*).¹

I Joseph Mankiewiczs Hollywoodadaptation av Shakespeares *Julius Caesar* från 1953, hade Barthes, i sin teckentydande iver, inte kunnat se något annat än feta luggar och svettiga ansikten. Varför har alla romare lugg? Varför är de aldrig skäggiga eller flintskalliga? Varför svettas alla i ansiktet utom Julius Caesar? Det kan ju varken anses givet att antikens romare alltid hade lugg eller en ren tillfällighet att de alltid *råkar* ha lugg på film. Utrymmet mellan det skenbart givna och godtyckliga möjliggör således, menar Barthes, en mytisk omprogrammering av verkligheten. I den mytiska verkligheten ser allting ut att ha en naturlig bestämmelse och en alltid redan given innebörd. Därför säger myten aldrig om sig själv: jag har en förlaga, jag är resultatet av en historisk konvention, jag är en myt. Den romerska luggen har plötsligt kommit att *beteckna* något (låt oss kalla det ”romerskhet”), eller snarare, luggen framstår som naturligt förbunden med romerskheten. För att ett sådant samband skall kunna framstå som naturligt krävs ett ingripande i en mera grundläggande verklighetsuppfattning, enligt vilken en lugg ibland endast är en lugg. Mytens språk är därför alltid ett ”stulet språk”.²

Många tvekar säkert att använda mytbegreppet på det här sättet. Om vi accepterar tanken på att våra liv, kanske i större utsträckning än någonsin tidigare, genomsyras av moderna myter, har vi då inte samtidigt accepterat att vi lever i en villfarelse? Det borde falla på sin egen orimlighet att leva så, eftersom villfarelsen upphör i samma stund som den genomskådas. Vi *faller offer för* myter och villfarelser, inte för Kameliadamen eller Citroën DS.

En sådan ensidigt psykologiserande syn på mytens förvrängning av verkligheten innebär emellertid en onödig devalvering av begreppets analytiska värde. Människor orienterar sig inte i världen som logiska positivisterna och kan utan vidare acceptera att vissa påståenden avser något annat än vad som uttryckligen påstås. Omständigheten att just myten hamnat i spänningsfältet mellan insikt och villfarelse, ofta med tonvikt på andras felaktiga uppfattning om ett sakförhållande, sammanhänger med begreppets antika förhistoria. Det är alltså det

¹ Barthes 1957, 9.

² Barthes 1957, 204.

första vi bör beakta om vi bättre vill förstå samtidens speglingar av antiken, eftersom den antika förståelsen av myten också bidragit till hur vi förstår oss själva som historiska varelser i dag. Innan jag riktar sökarljuset mot samtiden, vill jag därför börja med en kort begrepps-historisk redogörelse.

Mûthos och logos, historia och alêtheia

En lämplig utgångspunkt är inledningen till Herodotos omfattande historieverk *Historiai*. Vid tiden för verkets tillkomst runt år 440 f.Kr., betecknade inte termen *historia* det vetenskapliga studiet av det förflutna, utan snarare en omdömesgill redogörelse. Till grund för det avledda substantivet ligger det tidigt belagda ordet *histôr* (som i sammansättningen *polyhistor*) vilket betecknar någon som vet, har ett gott omdöme, är ett tillförlitligt vittne, etc. Inte heller ordet *mûthos* hade vid denna tid förvärvat den inskränkta innebörden av nusvenskans *myt*. Med *mûthos* förstods helt enkelt en berättelse eller utsaga, ofta med stark lokal prägel, som kunde innehålla såväl sann som falsk information. Även om de två termerna *mûthos* och *historia* för Herodotos alltså hade olika innebörder, befann de sig inte, som i dag, i ett direkt motsatsförhållande till varandra. Det uttalade syftet med Herodotos verk var som bekant att reda ut orsakerna till de grekisk-persiska krigen. Han konstaterar inledningsvis att det finns motstridiga förklaringar till varför de två folken bekrigat varandra, men vill inte börja med att försöka fastslå vad som *faktiskt* hände (1.5.3). Herodotos antyder redan här sin ofta upprepade metodologiska grundprincip: ”jag är förpliktigad att säga vad som har sagts” (ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα [7.152.3]).³ I sin egenskap av historiker tycks han alltså inte själv vilja uttala sig om sanningen, utan snarare ge en sanningsenlig redogörelse för andras påståenden. Det blotta uttalandet av en sådan princip gör förstås inte Herodotos till en opartisk moderator i debatten om vad som *egentligen hände*, men det avslöjar ändå ett nytt sätt att umgås med det förflutna i ett andrahandsperspektiv. Den aviserade ambitionen att betrakta olika versioner, olika *mûthoi*, i lika belysning läggs till grund för ett nytt slags intresselöst berättande, för en berättelse om berättelserna, vars sensmoral också rymmer tanken på alltings obeständighet. Det som en gång var stort har nu blivit litet och det som nu är stort var en gång litet.

Historien om mytens sjunkande sanningskapital börjar emellertid inte med den historiserande tendensen hos författare som Herodotos och Thukydides. Det finns flera andra skäl till varför myten kommit att beteckna motsatsen till den logiska eller historiskt korrekta utsagan om ett sakförhållandet. Den särskilda sanningsförståelse som åtföljer det talade ordet i den arkaiska periodens muntligt framförda diktning, och som därför kommer till uttryck redan i den homeriska epiken, är alltid nära förbunden med minnet, hågkomsten och det minnesvärda. Sanningen, *alêtheia* – ursprungligen en negation av roten *lêth-*, som i *lêthê* ’glömska’ – uppfattas i sin tur som själva inbegreppet av det minnesvärda, det oförglömliga. Ordet *mûthos* har i sådana sammanhang betecknat en talgenre, vars sanningsanspråk är av retorisk snarare än kunskapssteoretisk art. För att något skall kunna vinna giltighet och beständighet i nuet, måste det först återkallas ur minnet och framföras i enlighet med den stämning som stunden kräver. Genom att den sortens sanning (mytens sanning) har en tydlig intresseimpuls – en förankring hos en särskild grupp, på en särskild plats, vid en särskild tidpunkt – måste den också kunna se annorlunda ut i ett annat sammanhang. En sådan sanningsförståelse bör däremot inte förväxlas med vad som idag, ofta nedsättande, kallas för relativism enligt devisen *vad som är sant för dig är sant för dig*. Den relativistiska ståndpunkten är nämligen höjd över det sammanhang där den lokala sanningen blir operationell och kan uppfattas som absolut giltig.

Avfärdandet av den lokala mytens sanningsanspråk till förmån för ett exklusivt och odifferentierat sanningsbegrepp (*alêtheia*) hade alltsedan arkaisk tid kommit att förknippas

³ Min översättning. Jag följer här Haiim B. Roséns utgåva från 1997.

med en utvidgning av det politiska rummet. Under de panhelleniska spelen på orter som Delfi och Olympia framställdes, inte minst genom segerodets förmedling, en ny bild av den grekiska kulturen som en harmonisk summa av sina varianter. De lokala och motstridiga *mûthoi* som inte lät sig infogas i denna totalitet, kunde därför avfärdas som lögnaktiga. Körlyrikern och segerdiktaren Pindaros tycks ha haft just ett sådant revideringsprojekt för ögonen när han, i sitt *Första olympiska ode* (27–29), utbrister:

*Underverk finns många
men ofta vandrar människors tal
bortom det sanna
och vi bedras av myter (mûthoi)
utsirade med brokig lögn.⁴*

Det är först i ett senare skede, och i synnerhet hos Platon, som vi kan notera en glidning från poetens nedvärdering av mytens lokala sanningsanspråk i ljuset av den panhelleniska ideologin till filosofens nedvärdering av den retoriska sanningsförståelsen som sådan. Två ursprungliga beteckningar på 'ord', *logos* och *mûthos*, kommer i antikens filosofiska litteratur gradvis att ersättas av det talade ordet i sin egenskap logik, förnuft, o.dyl. samt det talade ordet i sin egenskap av verklighetsförvrängande myt.

Trots att termerna *historia*, *logos* och *mûthos* alltså en gång betecknade olika talgenrer utan avseende på deras sanningshalt, har de idag, när de fortlever som lånord i moderna språk, ofta hamnat på plus eller minuskontot för vad som kan anses tillförlitligt. En myt är visserligen en historia, men den är samtidigt allt annat än historia. I det ena fallet ("en god historia") syftar ordet på den subjektiva återgivningen av ett händelseförlopp, i det andra på det objektiva tidsflödet ("antikens historia"). Den delvis upplösta gränsen mellan en retorisk och kunskaps-teoretisk sanningsförståelse har gjort oss mindre benägna att uppfatta myten som ett värdigt alternativ till vad som, å ena sidan, kan bli föremål för historiskt berättande eftersom det har ägt rum och vad som, å andra sidan, bör berättas eftersom det har ägt rum. Den yttersta konsekvensen av en sådan historiesyn blir att den historiskt korrekta versionen får definiera det sanna och det angelägna i samma avseende som den reducerar allt annat slags berättande till skrönor och vidskepelse.

Det hyperkorrekta mytkorrektivet

Frågan jag vill ställa mig nu är: finns det något att säga till mytens försvar? Om myten, enligt Roland Barthes synsätt, är ett stulet språk, hur skall vi då förstå den utbredda tendensen att förvandla den redan kringskurna myten till historia? Finns det även något sådant som en *stulen* myt? Jag skall strax konkretisera denna tendens i samtiden med ännu ett exempel från filmen. Filmexemplet är betecknande för ett visst slags förfelat tillrättavisande, som även kan urskiljas på andra håll i samhället. Jag har valt att kalla tendensen för historisk hyperkorrektion.

Termen hyperkorrektion har sin upprinnelse i lingvistik och syftar på en förmodad men likväl felaktig korrigerings av en språknorm, ofta i syfte att förvärva en högre grad av prestige. I Sverige hör man t.ex. många uttala det franska ordet *entrecôte* utan hörbart t, d.v.s. som entrekå. Det sammanhänger förmodligen med att en rad franska ändelser med [t] (*ren-ault*, *peug-eot*, *plut-ôt*) uttalas just som [å] utan hörbart [t], vilket innebär att ordet *entrecôte* hyperkorrigeras enligt en felaktigt tillämpad uttalsregel. Det försvenskade uttalet *äntrekote* kan därför anses mera korrekt, trots att det i mångas öron klingar ofranskt och tölpaktigt. Hyperkorrektionen vilar ofta på ett slutledningsfel, på en s.k. falsk dikotomi, enligt vilket

⁴ Pindaros enligt Björkeson 2008 (modifierad översättning).

falsifieringen av en teori anses kunna bekräfta en annan teori som sitt enda giltiga alternativ (jämför Markusevangeliets ”Ty den som icke är emot oss, han är för oss” [9:40]).

I samband med att Medelhavsmuséet, under hösten och vintern 2010/2011, visade utställningen *Vita lögner*, kunde jag vid flera tillfällen observera hyperkorrektionen satt i verket. Utställningen syftade till att förmedla en ny bild av antikens polykromi med hjälp av ett antal rekonstruktioner utförda av ett internationellt forskarteam. Det har länge varit känt inom forskarvärlden att antika statyer ofta var bemålade, men bilden av den vita antiken lever ändå kvar i den populära föreställningsvärlden genom inflytelserika musées och konstkritikers förmedling. Syftet med utställningen var berömvärt och nyanserades dessutom genom de många insiktsfulla bidragen till utställningskatalogen. Jag noterar särskilt arkeologen Vinzenz Brinkmanns dementi av alla försök till konstnärligt fullvärdiga rekonstruktioner.⁵ Ändå hörde jag många besökare uttala sig, i ett nästan skadeglatt tonfall, om hur ful, karnevalesk, ja rentav kitschig antiken *egentligen* hade varit. Ordet kitsch framstod säkert som särskilt passande eftersom många av rekonstruktionerna påminde om massproducerade porslinsstatyetter, vilka kolorerats utan något aktgivande på färgskiftningar i t.ex. hud och hår. Genom den falska dikotomins förföriska logik förvandlas den gamla vita, 1700- och 1800-talsantikens mossigt upphöjda stilideal till en barnlig leksaksestetik, till en främmande men likväl historisk värld av kitsch där några av besökarna tycktes få sina egna stilideal bekräftade som alltigenom samtidsbundna. Det avlägset förflutna förfrämligas i samma avseende som det historiseras. Om vi istället försöker göra oss en bild av den polykroma antiken genom att studera freskerna från Pompeii och Herculaneum, blir förfrämligandets effekt mindre dramatisk, men i ett annat avseende kanske också en smula störande.

När jag nu övergår till mitt huvudexempel framstår den historiska hyperkorrektionens stötriktning som rakt motsatt den vi kunnat notera hos utställningsbesökarna. Nu är det i stället den antika människans barnliga irrationalitet och övertro på sina gudar, eller snarare den samtida föreställningen om dessa ting, som görs till föremål för hyperkorrektion. Filmen *Troy* är en påkostad och visuellt storslagen krigsfilm från 2004 med Brad Pitt i rollen som Akilles. Den blev en stor kassaframgång och tycks ha ingått i en dubbelsatsning på spektakulära antikskildringar från Hollywoodjätten Warner Brothers. Oliver Stones *Alexander* skulle senare det året excellera i samma slags audiovisuell hyperrealism i skildringen av bl.a. slaget vid Gaugamela. Det råder förstås inget tvivel om att filmen *Troy* hämtat sitt viktigaste stoff från Iliaden. Däremot vet alla som någon gång befattat sig med den arkaiska epiken att många av Trojasagans huvudmotiv inte kommer från Iliaden, utan snarare ingår i ett narrativt ramverk som endast antydningvis låter sig rekonstrueras ur de två homeriska eposen. Filmen kan av pedagogiska skäl inte ta sin början *in medias res*, utan måste även skildra upptakten till kriget. Därtill måste den även tillåta sig stora berättarekonomiska friheter.

Den trojanska cykeln bildade för antikens diktare en sammansatt väv av berättelser, vars inneboende dynamik förutsatte en pågående konflikt mellan gudar och människor. Efter att *Gê* (”jorden”) har beklagat sig inför Zeus över att den växande mänskligheten blivit en alltför tung börda, sår Zeus fröet till ett stort och utdraget krig genom att avla Akilles och Helena. Redan i denna inledande episod, känd från bland annat det episka fragmentet *Kypria*, finner vi själva formeln för den episka diktningens tragiska människosyn. De många olyckor som drabbar människan beror inte främst på hennes fåfänga och dygdlöshet, utan är resultat av de ödesbestämda sammanhang hon alltsedan födseln tilldelats av gudarna. Dramatiken i den homeriska epiken tilldrar sig alltså lika mycket i gudarnas värld som i människornas, vilket gör det lättare för oss att sympatisera med de olycksdrabbade hjältarna och hjältinnorna. De är inga perfekta varelser, men de handlar ändå på ett synbart följdriktigt och i många fall även

⁵ Brinkmann 2010, 16–17.

hedervärt sätt. Filmen *Troy* svär sig däremot fri från gudarna så till den grad att deras fullständiga frånvaro och impotens gång på gång måste påtalas. Låt mig ge några exempel:

1) I filmens inledande episod väcks Akilles av en ung gosse för att slåss mot den thessaliske krigaren Boagrios. Efter att Akilles beväpnat sig och bestigit sin häst, utbrister gossen – Det sägs att er mor är en odödlig gudinna. Att ni inte kan dö. Akilles svarar – Då skulle jag väl inte släpa på den här skölden. 2) Senare i filmen, efter att Akilles intagit stranden nedanför Troja med sina myrmidoner, ställer han sig intill en förgylld staty av Apollon vid ingången till gudens tempel. Då säger en av hans män – Apollon ser allting. Det är nog bäst att inte reta honom. I nästa stund hugger Akilles huvudet av statyn och tar sig senare in i templet för att döda prästerna som residerar där. 3) Även Hektor har svårt att förlika sig med vidskeplerna som omger Trojas skyddsgud. I ett samtal med sin far, Priamos, uttrycker han sin oro inför det annalkande kriget. Priamos försöker då att lugna honom med orden. – Apollon vakar över oss. Inte ens Agamemnon är någon match för gudarna. – Och hur många bataljoner befäller solguden?, genmäler Hektor. – Småda inte gudarna!, utbrister Priamos med myndig stämma. Därefter återger han hur han en gång bad guden om sin sons tillfriskande och efter att ha blivit bönhörd lovade att alltid tjäna Apollon. 4) Priamos naiva fromhet visar sig också i hans blinda tro på siarnas tolkningar av järtecken inför ett förestående slag. Hektor invänder mot den gamla vantron – Fågeltecken... skall vi planera vår strategi utifrån fågeltecken? Gudarna utkämpar inte kriget åt oss.

Den mytiska logik som genomsyrar den homeriska epiken har i filmberättelsens Trojasaga reducerats till en black om foten för de inblandade. Religionen framstår som hopplöst förfelad, eftersom gudarna har blivit till beläten, myterna till tomma rykten och gudarnas inblandning i intrigen till en vidskeplig föreställning om vad som egentligen står på spel i människornas värld. Religionen framstår som en obsolet artefakt utan någon egentlig betydelse för berättelsen, annat än som ett slags historiserande rekvisita. Även frågan om upphovet till myterna berörs i förbigående. När Paris skjuter sina dödande pilar mot Akilles råkar den första (men förstås inte dödande) pilen träffa hjälten i hälen. Där blir den också sittande efter att Akilles ryckt ut de övriga pilarna ur sitt bröst innan han faller död till marken. Som tittare tänks vi alltså lära oss något om upphovet till myten om hur Akilles mor, havsnymfen Thetis, skall ha gjort sin son odödlig genom att doppa honom i floden Styx, men lämnat hälen sårbar, eftersom hon måste hålla honom i någon kroppsdel. Myten om Akilles blir här framställd i ett andrahandsperspektiv som myten om myten, som mytens etiologi eller som en teori om mytens upprinnelse. De trojanska hjältarna är med andra ord i färd med att upphäva myten om sig själva, med att återuppfinna sig själva som historiska varelser och skaka av sig forntidens vidskepligheter. De framställs som ett slags ikonoklaster, både med avseende på sin gudfruktiga omgivning och på det förljugna ryktet om sig själva. Historien som berättades om dem har gradvis kommit att fjärra dem från vilka de *egentligen* var, men nu får vi för första gången möta deras sanna historiska förebilder. De reser sig ur ruinerna av det arkeologiskt rekonstruerade Troja VIIa för ca 3200 år sedan. Ja, just så börjar filmen, med en exakt kronologisk tidsangivelse: *för 3200 år sedan*.

Men var det inte en saga som skulle berättas? För visst förstår väl alla som ser filmen att den här historien inte riktigt är på riktigt? Den är en välproducerad actionfilm från Hollywood, inte resultatet av en sanningskommission. Den är en produkt av underhållningsindustrin, kännetecknad av just det slags selektion, inramning, fokus och patos som kännetecknar en god berättelse. Att Trojasagan i den arkaiska diktningen från 700-, 600- och 500-talen förlades till ett vagt urskiljbart bronsålderssamhälle sammanhänger sannolikt med att denna period redan delvis hade förlorats ur sikte och därför lämpade sig väl som fond för en normerande berättelse i en tid av tilltagande panhellenism. Bronsålderskulturernas kungar, folk och städer – de en gång politiskt betydelsefulla orterna Pylos, Mykene och Troja – befann sig redan bortom det levande minnets horisont och kunde därför börja uppfattas som

skådeplatser för en ideal tid. Enligt liknande principer gjorde vikingatidens norska och isländska skalder bruk av personligheter och begivenheter ur de germanska folkens folkvandringstida förflutna (en Attila, en Ermanrik, en Teoderik) och även det tidiga 1800-talets folksagoinsemblare av en vagt urskiljbar medeltid, den så kallade riddartiden med sina slott, kungar och småriken. Framväxten av den moderna historievetenskapen under 1800-talet har emellertid gjort det svårare för oss att inbilla oss en sådan ideal tid, eftersom den alltid kan försees med ett historiskt korrektiv eller hyperkorrektiv.

Slutsatser

Vad är det egentligen som motiverar oss att ge vissa berättelser en historisk inramning och andra inte? Om Barthes i sina analyser intresserade sig för masskulturens mindre harmlösa naturaliseringsprogram, måste väl den mest oskyldiga sortens ahistoriskt yttrande vara just barnsagans svävande *Det var en gång...*? När en berättelse inleds med de orden avslöjar den genast vad den inte vill vara, nämligen en *historisk* berättelse. Sagan fäster ingen vikt vid sin egen historicitet, men därmed föregriper den också särskilda förväntningar hos åhöraren i termer av sago-genrens olika ”regler” (en protagonist, en antagonist, en utmaning, ett lyckligt slut). Eftersom sagan aldrig insisterar på att vara *på riktigt*, behöver den heller aldrig beskyllas för att ha stulit ett språk. Sagan avsägar sig rätten till ett visst slags verklighetskapital, men den gör oss samtidigt delaktiga i ett annat slags föreställd verklighet och kan därmed göra anspråk på ett annat slags giltighet. Det betyder inte att sådana berättelser saknar en läsbar förankring i sin samtid, men genom att handlingen varken är förlagd till samtiden eller lokaliserad till en punkt i det förflutna, förstår vi att sagans (och mytens) angelägenhetsanspråk inte är av krasst empirisk karaktär. Även om någon kan hävda att vi har mycket att lära av historien, har historiska omständigheter endast en störande inverkan på sagans moraliska undertext. Moralen är dess drivande princip, inte godtyckliga omständigheter utan vare sig mening eller en inneboende följdriktighet. Skulle exempelvis historien om Hans och Greta vinna något på att förläggas till trakten kring Kassel hösten 1316 – ett av åren då den nordeuropeiska befolkningen drabbades som hårdast av den så kallade stora svältens – om sagans häxa i stället framställdes som en svältande och åt kannibalism hemfallen kvinna i skogen, om episoden med svanen ströks från sagan eftersom den måste anses alltför orealistisk? Knappast. Det är uppenbart att något annat står på spel här. Graden av historisk realism borde väl anses helt underordnad den inre följdriktigheten? Ändå ser vi många exempel i samtiden (kanske främst i filmen) på hur just den här sortens berättelser tänks vinna på en vagt historiserande inramning. Även om det finns goda skäl att hålla sagan skild från myten med hänvisning till den senare genrens giltighetsanspråk, är det fortfarande inte graden av historisk korrekthet som utmärker myten. Det är just detta andra slags giltighet och skönhet som Aristoteles tillskriver myten i sin poetik. Här framhåller han betydelsen av den goda efterbildningen och menar att myterna, oavsett om de framställs på vers eller prosa, måste sammanfogas på så sätt att de bildar en total, enhetlig och i sig innesluten handling (*prâxis*) med början, mitten och slut. Då kommer den väldisponerade myten att likna ett levande väsen, vilket skiljer den just från sammanställningen av s.k. *historiai* (23), eftersom karaktärerna och tilldragelserna där befinner sig i ett mera godtyckligt förhållande till varandra.

I vår tid, i en tid då all tid endast kan fattas som historisk tid, måste den historiska berättelsen förlora något av sin intresselöshet och myten något av sin allmängiltighet. En sådan utveckling kan i slutänden göra oss ännu mer avskurna från vårt förflutna, trots den enorma tillväxten av läsbara texter och tydbara tecken från det förflutna. En allt innefattande historisk blick kan aldrig vara helt historisk, eftersom den inte lämnar utrymme åt något annat.

Litteratur

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

Brinkmann, Vinzenz. ”Forskning om polykromin hos antikens skulpturer”. *Vita lögner*. Red. Gustav Beijer. Malmö: Arena, 2010. 11–17.

Herodotos. *Historiae* vol. II: *libros V–IX continens*. Red. Haiim B. Rosén. Leipzig: Teubner, 1997.

Pindaros. *Olympiska och pythiska oden*. Övers. Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur och kultur, 2008.

Om författaren

Peter Jackson received his PhD in the History of Religions from Uppsala University in 1999, and is currently (since 2009) professor of the History of Religions at Stockholm University, Sweden. From 2004 to 2008 he held a chair in the History of Religions at the University of Tromsø. Jackson specializes in the study of Indo-European religions, with a particular emphasis on ancient Indian and Iranian religions, the religions of ancient Greece and Rome, and Old Norse religion. He also works on more general theoretical and conceptual topics in the study of religion, such as divination, eschatology, the rhetorical dimensions of myth and ritual, orality and literacy, philosophy and ritual speculation, and the function of ritual economies in ancient religions. Among his publications is the 2006 monograph *The Transformations of Helen: Indo-European Myth and the Roots of the Trojan Cycle* (J. H. Röhl).

Latinsk sammandrag

De mytho furtim ablato: deliberationes contemporaneae de antiquitate. Initium sumens ab Rolandi Barthes investigatione ”de Romanis in pelliculis cinematographicis”, quae in collectione interea classicā a. 1956 editā, c.t. *Mythologiae*, invenitur, hac symbolā perscrutari conor certas perceptiones longe divulgatas de antiquitate Graecā, quae sunt effectūs exaggeratae emendationis, quae dicitur, temporum praeteritorum. Recens exhibitio quaedam statuarum imaginumque ectyparum multicolori modo restructurarum antiquitatis classicae (*Mendacia alba*) et Hollywoodiana pellicula cinematographica frequentissime spectata, c.t. *Troia*, praebent indicia huius impulsūs exaggerate emendandi. Monstratur tales exhibendi modos laborare ex mancā existimatione categoriarum, quae sunt “mythos” et “historia”, atque earum ratione praemodernā supplementi dynamici.

Engelsk sammandrag

The Stolen Myth: Contemporary Reflections of Antiquity. Proceeding from Roland Barthes’ debunking of ”Romans on film” in the now classical collection *Mythologies* from 1956, this paper attempts to scrutinize certain popular notions about Greek Antiquity as resulting from so-called hypercorrections of the past. A recent exhibition of reconstructed polychrome statues and reliefs from Classical Antiquity (*White Lies*), and the Hollywood blockbuster movie *Troy*, are seen as indicative of this hypercorrecting urge. The arguments goes that such versions of the past – while still being symptomatic of an emergent historical consciousness – suffer from a lacking appreciation of the categories ‘myth’ and ‘history’ in their pre-modern relationship of dynamic complementarity.

Nyckelord

Roland Barthes, myt, historia, hyperkorrektion, *Troy*, *Vita lögner*.