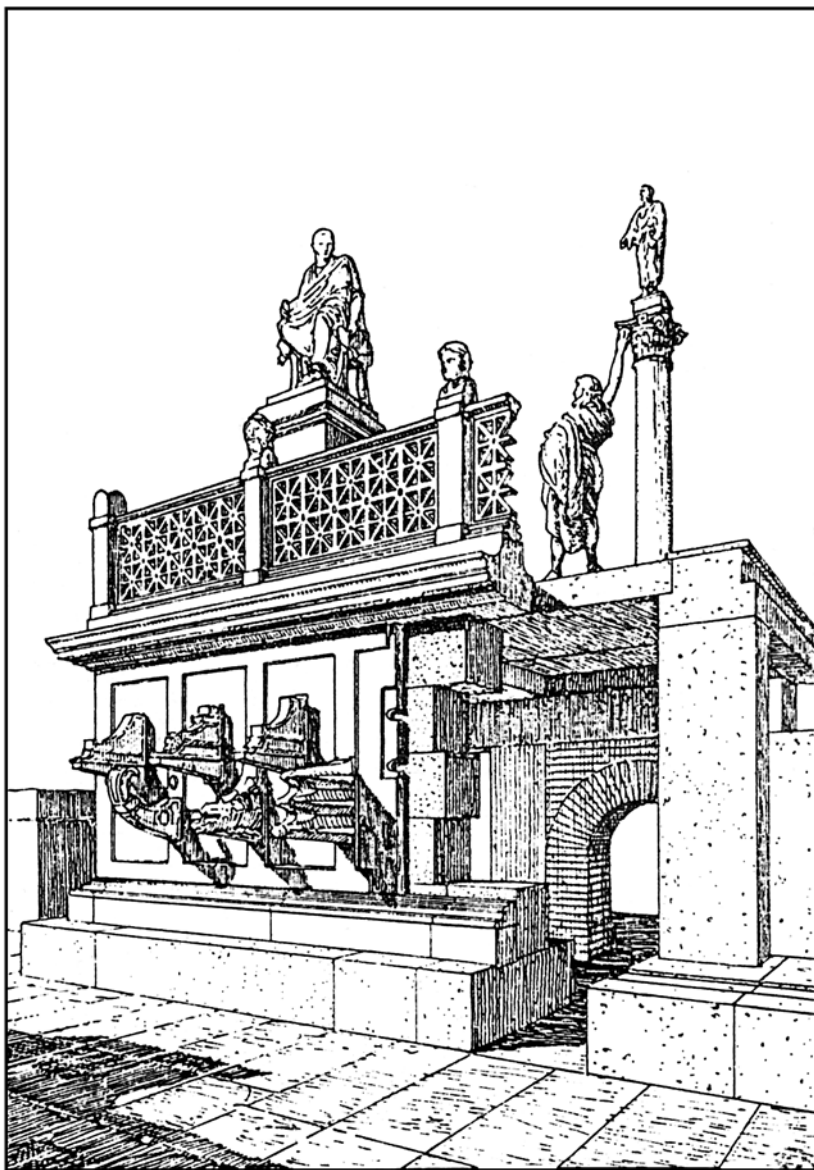


KLASSISK FORUM



2004 : 2

REGLER for manuskriptskrivning til Klassisk Forum

Manuskriptet bør fortrinnsvis leveres i digital form.

- 1) Helst som vedlegg til epost; - adresse: gunn.haaland@ub.uio.no
Vedlegget kan være i format Word for Windows eller Word for Mac. Har du bare en Word Perfect-versjon, kan det også gå.
- 2) Sendes redaksjonen på diskett, i de samme formater som nevnt ovenfor
- 3) Manus kan også leveres i papirversjon. Da må reglene nedenfor overholdes nøye

Regler for hvordan manus som ikke leveres digitalt bør se ut:

VIKTIG: Ingen flekker, håndskrevne rettelser, deling av ord på slutten av linjer eller understrekninger av ord! Bruk heller **fetere skrift** eller *kursivert skrift* for utheving av tekst. Har man ikke mulighet til dette, kan man:

- a) Skrive inn hele teksten uten understrekninger.
Ta en ekstra kopi av manuskriptet og markér uthevelsene der med understrekninger.
Da scanner vi inn den første kopien, og bruker den andre som mal for uthevelser av tekst.
- b) Sette et markeringstegn (f.eks. tegnet understrek «_» foran det første tegnet som skal understrekes, og sett samme markeringstegn etter det siste tegnet som skal utheves.

Eksempel:

«... man ikke _tilfeldigvis_ har samme ordbehandler.»

Helst vil vi ha manus uten rettelser. Men har du et skrivemaskinskrevet manus og ingen rettetast, så sett en tynn strek over ordet/ordene som skal rettes. Skriv korrektoren ute i margen (godt unna tekstbildet!)

Vi håper disse reglene vil gjøre manuskript-skrivningen enklere for dere, og også enklere for oss ved innlesing til databehandling.

Følgende utstyr/programvarer blir nå brukt ved produksjon av Klassisk Forum:

<i>Maskin</i>	PC Dell Dimension
<i>Programvare</i>	For gjenkjenning av innscannet tekstbilde: <i>Omnipage</i> For layout- arbeid: <i>PageMaker</i>

Sendt av:

Klassisk avdeling,
Klassisk og romansk institutt,
Postboks 1007 Blindern
0315 OSLO

TEMPO TRYKK

KLASSISK FORUM

2004:2

Klassisk Forum er medlemsorgan for *Norsk Klassisk Forbund* og utkommer 2 ganger årlig.

Forbundet er en landsomfattende organisasjon som har til formål å fremme forståelsen for antikken og den antikkpåvirkede tradisjon i europeisk og nasjonal kultursammenheng.

Medlemskontingenten er kr. 150,- pr år og inkluderer abonnement på *Klassisk Forum*.

Medlem blir du ved å sende navn og adresse til norsk-klassisk@kri.uio.no, eller til redaksjonen (se nedenfor). Innbetalingsblankett blir da tilsendt.

Styremedlemmer:

Johan Henrik Schreiner (leder), Oslo

Hilde Hauland (kasserer), Oslo

Anders Pio Pethon, Oslo

Mathilde Skoie, Oslo

Tone Steen, Drammen

Gjert Vestrheim, Bergen

Gunhild Vidén, Trondheim

Varamedlemmer:

Dag Haug, Oslo

Vibeke Roggen, Oslo

Catharina Stabel, Oslo

Redaktør: Gunn Haaland

Layout: Alice Sunneback

Redaksjonens adresse:

Klassisk avdeling,

Klassisk og romansk institutt,

Pb 1007, Blindern

0315 OSLO

Innhold

Fra Styret	5
Norsk Klassisk Forbund – Årsberetning	7
Protokoll – Norsk Klassisk Forbunds årsmøte	8
Antikviteten: Villsvinjakt	11
<i>Siri Sande</i>	
Terents' prologer	31
<i>Vibeke Roggen</i>	
Antikke mosaikker med fiskemotiv	44
<i>Christian Hysing-Dahl</i>	
Fragmenter fra et vennskap?	61
<i>Per Pippin Aspaas</i>	
De gamle latinskolebibliotekene	74
<i>Ernst Bjerke</i>	
Pastorale av en forvirret latinstudent	79
Rapport fra FIEC:s kongress i Ouro Preto, Brasil	80
<i>Gunhild Vidén</i>	
Det greske teater: gamle myter og nye idéer	82
<i>J. Rasmus Brandt</i>	
Caesars siste ord	101
<i>Egil Kraggerud</i>	
Fargen i antikkens skulptur og arkitektur	107
<i>Arne H. Simensen</i>	
Bjørn Qviller til minne	114
Bokomtaler	116
Res coquinaria	120
<i>Inger Marie Molland Stang</i>	

Fra Styret

Sorg og glede vandrer som kjent til hope, så også i vårt klassiske miljø. Sorg over professor Bjørn Qvillers plutselige og alt for tidlige død (jfr. redaktørens omtale i dette nummer av *Klassisk Forum*), glede over Øivind Andersens sekstiårsdag.

Øivind er som kjent professor i klassisk filologi i Oslo og tidligere initiativtaker til og bestyrer av Det norske institutt i Athen. Han hadde hovedæren for å få til Antikkprogrammet, som betydde mye for rekruttering av unge forskere til det utsatte fagområdet som klassisk filologi er. Men dette er ikke stedet for en fyldig presentasjon av Øivinds meritter, snarere et samstemt hurra!

Årsrapporten om forbundets virksomhet i året som gikk står å lese i dette nummer. Året som kommer begynner behørig med fest. Etter at vi gjennom årene har feiret og æret diverse guder, står omsider en gudinne for tur. Selvfølgelig falt valget på Afrodite/Venus. Stedet blir som sist Roklubben på Bygdøy, og dagen torsdag 27. januar. Regn med afrodisk mat og sterke opplevelser. For å spare unødvendig post og porto sender vi bare ut nærmere informasjon til de medlemmene som kan tenke seg å delta på festen. Om du ønsker slik

informasjon, meld uforbindtlig innen 12. januar til forbundets e-postadresse norsk-klassisk@kri.uio.no eller vanlig adresse NKF, Klassisk avdeling, boks 1007, Blindern, 0315 Oslo. Det tradisjonelle vårseminaret blir som vanlig i biblioteket på Blindern, Georg Sverdrups hus, lørdag 12. mars kl. 11. Emnet blir antikken i musikk – og kanskje litt i litteraturen. Seminaret er åpent for alle, så ta med venner. Planene for ekskursjonen 2005 er ikke klare, annet enn at det blir Jordan i uke 40. Som for Afroditefesten sender vi bare nærmere informasjon til dem som er interessert. Disse melder til e-postadressen eller den vanlige adressen innen 15. januar. Varm gjerne opp med Lindsey Davis' bok *Last Act in Palmyra*.

Antikken er høyst levende. På kinolerretet med Trojanerkrigen og Aleksander den store, på teateret med Evripides' tragedie Bakkantinnene på Nationaltheatret, og i ulike program i radio og på fjernsyn, også etter at de

olympiske lekene i Athen er blitt historie. Studentene på universitetene viser mye interesse for antikkrelaterte emner; likedan er det i samfunnet for øvrig. Dette står på kontoen glede. Til kontoen sorg hører det at

faget latin har en forsvinnende liten plass i våre videregående skoler.

Styret ønsker medlemmene en god jul og et riktig antikt år!

Johan Henrik Schreiner

Julius Caesar i Den norske opera



Georg Friedrich Händels opera *Julius Caesar* (*Giulio Cesare in Egitto*) settes opp av Den norske opera våren 2005 og forbundet har sett sitt snitt til å forhåndsbestille en del billetter til forestillingen 09.02.

Handlingen finner sted i Egypt etter slaget ved Farsalos og involverer personligheter som Cleopatra, Pompeius' hustru Cornelia og Ptolemaios. En libretto full av pasjon og intriger er skrevet av

Nicola Francesco Haym. Forvent imidlertid ikke romerske hjelmer og sandaler: Regissøren Stefan Herheim har valgt en original vri på oppsetningen. Musikken blir imidlertid så barokk som mulig under ledelse av Rinaldo Alessandrini. Operaen fremføres på italiensk med overtitler (vi har derfor reservert billetter på balkongen).

Påmelding skjer enten ved å sende et e-brev til forbundets adresse norsk-klassisk@kri.uio.no eller vanlig brev til Mathilde Skoie, Klassisk og Romansk Institutt, Postboks 1007, 0315 Oslo, innen 05.01.2005.

Norsk Klassisk Forbund

Årsberetning 23.11.2003–25.9.2004

1 INKF's 18. virksomhetsår har styret hatt denne sammensetningen: Johan Henrik Schreiner (leder), Hilde Hauland (kasserer), Gunn Haaland (redaktør av *Klassisk Forum*), A. Pio Pethon, Mathilde Skoie, Tone Steen, Gjert Vestrheim, Gunhild Vidén. Varamedlemmer: Dag Haug, Bjørn Helge Sandvei, Catharina Stabel. Valgkomité: J. Rasmus Brandt, Marit Ingebrigtsen, Tor Ivar Østmoe. Revisor: Mette-Cathrine Jahr.

2 Forbundets årsmøte fant sted 22.11.2003 i Georg Sverdrups hus, Universitetsbiblioteket på Blindern. Etter årsmøtet holdt Rasmus Brandt et sinnrikt foredrag om *Parthenonfrisen, Panatheneerfrisen og initiasjon*, mens Knut Kleve fornøye-elig ga til beste minner fra Klassisk institutt og den nyfunne latinske komedien 'Lånehaien' fra Herculaneum. (Brandts foredrag er på trykk i festskriftet til Johan Henrik Schreiner, og Kleves i *Klassisk Forum* 2004:1.) På programmet sto også militær og musisk opptreden av (nesten) antikke romere, mens Øivind Andersen gratulerte forbundets leder med hans syt-

ti år og overleverte det vakre festskriftet.

3 Styret har hatt to ordinære møter, 11.2 og 24.8, og ellers hatt kontakt på andre måter. Det forrige årsmøtet ba styret vurdere vedtektsendring om tidspunktet for å avvikle årsmøte, fra høst til vår. Styret vil inntil videre fortsette med høstmøte.

4 NKF feiret guden Poseidon med en godt besøkt fest i Norske Studenter Roklub 29.2. Mette Heuch Berg fortalte grundig og skøyeraktig om brave Poseidon, til gudens store velbehag, mens Gunn Haalands emne var dels antikkens forestilling om fiskene i havet, og dels virkelig fisk på matbordet. Forbundets leder sa litt om roing til Poseidons ære. Etter fester for Jupiter, Saturnus, Janus og Poseidon må en gudinne stå for tur til en velfortjent fest.

5 I anledning av det olympiske året var ulike konkurranser i antikken – olympiske og andre – emne for et godt besøkt seminar på Blindern 17.4. Schreiner hadde innlegg om gresk idrett og mentalitet, mens Mat-

hilde Skoie foredro om bruken av antikken i legitimeringen av de moderne olympiske leker (unn deg å lese det på trykk i *Klassisk Forum* 2004:1). Magnus Wistrand fra Göteborg holdt et spennende foredrag om de romerske gladiatorene.

6 Salget av forbundets bok *Ad Fontes* som Jon Iddeng redigerte går bra. Boka brukes også på danske

universitet. (Når og om hva kommer neste bok?) Vår alltid flittige redaktør Gunn Haaland har som vanlig stått for to hefter *Klassisk Forum*, 2003:2 og 2004:1. Medlemstallet er ca. 420, og kassabeholdningen er ca. kr. 72.000.

For styret 24.8.2004

Johan Henrik Schreiner

Protokoll

Norsk Klassisk Forbunds årsmøte

Trondheim katedralskole, 25/9 2004

23 medlemmer til stede under forhandlingene.

1 **ÅPNING**
Gunhild Vidén ønsket velkommen og gav noen praktiske opplysninger om arrangementet.

Tone Steen ble valgt til sekretær.

2 **STYRETS ÅRSBERETNING**
Årsberetningen ble utdelt, lest opp og kommentert av styremedlemmer.

Vedtak: Årsberetningen tas til orientering.

3 **REGNSKAP**
I kasserer Hilde Haulands sykdomsfravær la Mathilde Skoie fram regnskapet.

Regnskapsperioden er fra 1/11 2003 til 31/8 2004. Forbundets økonomi er god. Purrerunde på kontingent har vært vellykket. Mathilde Skoie minnet om at adresseendringer og lignende skal gå til henne, på epost-adressen

norsk-klassisk@kri.uio.no

Styret har ikke funnet det riktig å foreslå vedtektsendring angående tidspunkt for avvikling av årsmøtet, jf. protokoll fra siste årsmøte.

Revisjonsberetningen fra revisor Mette-Cathrine Jahr ble lest opp. Hun anbefaler at regnskapet godkjennes.

Vedtak: Regnskapet godkjennes.

4 VALG

Valgkomiteens skriftlige innstilling ble lest opp.

Bjørn Helge Sandvei ønsket avløsning som varamedlem til styret. I hans sted ble Vibeke Roggen foreslått. Det kom ingen motforslag, og styret ble valgt med akklamasjon.

Styret består etter dette av

Johan Henrik Schreiner, leder

Øvrige styremedlemmer, alfabetisk rekkefølge

Gunn Haaland (redaktør)

Hilde Hauland (kasserer)

A. Pio Pethon

Mathilde Skoie

Tone Steen

Gjert Vestrheim

Gunhild Vidén

Varamedlemmer

Dag Haug

Vibeke Roggen

Catharina Stabel

Revisor Mette-Cathrine Jahr ønsket ikke gjenvalg. Valgkomiteen foreslo Sverre Aass som ny revisor. Det kom ingen motforslag, og Sverre Aass ble valgt for tre år.

Valgkomiteen består av Rasmus Brandt, Marit Ingebrigtsen, Tor Ivar Østmoe.

Johan Henrik Schreiner takket Bjørn Helge Sandvei for god innsats i styret gjennom mange år.

5 PROGRAM FOR KOMMENDE ÅR, HERUNDER FORBUNDETS TURVIRKSOMHET

Johan Henrik Schreiner redegjorde. Styret ser det naturlig at neste reise går til fjernere områder enn de tre

siste ekskursionene. Jordan har førsteprioritet, Libya 2. prioritet. Årsmøtet hadde ingen motforestillinger mht. usikre politiske forhold på ekskursionsmålet.

Prisen kan bli et problem. Vi ble oppfordret til å kontakte Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering, som har avviklet studietur til Jordan. Ønskelig at turen faller sammen med høstferien, iallfall i noen fylker. Videre planlegger styret en Afroditefest midt i januar, og et vårseminar med foreløpig tema: antikken i litteraturen/musikken.

Vedtak: Årsmøtet gav styret fullmakt til å arbeide videre med planene.

6 EVENTUELT

Johanne Volden tok opp forslaget om nedgang i timetallet i historie i videregående skole, i det som vil tilsvare nåværende studieretning AA, fra 7 til 4. Dette vil gå ut over kjennskapet til antikkens historie. Hun oppfordret oss til å motarbeide forslaget ved å gjøre direkte henvendelser til Utdanningsdirektoratet og gjennom politiske kanaler, ikke vente til formelle høringsrunder.

Gunhild Vidén orienterte om etterutdanningskurset sommeren 2005 i Delfi, der norske lærere i klassiske fag og viderekomne studenter kan være med på Sveriges kvote. Også lærere fra Island er invitert, og det skal være lærerkrefter både fra Sverige, Norge og Island. Lærere i klassiske fag som ikke har fått brev av Øivind Andersen om kurset, oppfordres til å ta kontakt med Gunhild Vidén.

Gunhild Vidén opplyste at Norsk Klassisk Forbund nå er innmeldt i

Fédération International des associations des Études Classiques (FIEC). Hun vil i en annen sammenheng orientere medlemmene om FIEC i *Klassisk Forum*. Hun orienterte om FIECs kongress i Brasil nylig (hun presiserte at hun ikke hadde deltatt som representant for Norsk Klassisk Forbund!). Neste kongress er i Tyskland om fem år.

Johan Henrik Schreiner takket Gunhild Vidén for alt arbeidet hun hadde hatt med årsmøtet, og overrakte blomster.

Etter forhandlingene holdt Steinar Imsen, professor i middelalderhistorie, et foredrag over emnet *Nidaros erkebispedømme 850 år*. Han filosoferte over hvorfor man i det hele tatt feiret dette jubileet i fjor – første gang man feiret erkebispesetet i moderne tid var i 1953; før det var det katolsk styggedom. Også Rudolf Keyser har et negativt syn på erkebispesetet og Øystein Erlendssons betydning. I dag er det forståelse for at tronfølgerloven av 1163/64 innebærer et nytt syn på kongedømmet som embete, og at det meste når det gjelder liturgi og kirkerett innen den norske kirke fant

sin form i Øystein Erlendssons tid som erkebisp.

Etter lunsj fikk vi en omvisning i Nidarosdomen – etter vanlig åpningstid – ved lektor Egil Mogstad. Han viste oss arkitektoniske elementer fra forskjellig epoker og fortalte levende om kirkens historiske betydning. Han gav sitt eget, godt begrunnete, syn på mye av det restaureringsarbeid som er utført. Vi fikk også mulighet til å studere latinske innskrifter i kirken. Om kvelden var det sosialt samvær.

Dagen etter drog 16 personer på utflukt til ruinene av verdens nordligste cistercienserkloster på Munkeby, samt Alstadhaug kirke ved Levanger, under dyktig ledelse av cand. philol. Svein Henrik Pedersen. I kirken ble han assistert av den lokale sokneprest.

En takk til Inger Marie Molland Stang og Einar Weidemann for hjelp med praktisk tilrettelegging av årsmøtet, og en særlig takk til Gunhild Vidén for grundig forarbeid, gjestfrihet og god møteledelse.

Tone Steen

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. mars 2005

men vi tar gjerne imot innlegg før den tid!

Manuskripter som leveres til *Klassisk Forum* må følge bestemte regler, for å spare tid og arbeid i forbindelse med innleggingen av teksten. Vær snill og følg disse reglene, som er listet opp på innsiden av permen.

Villsvinjakt

SIRI SANDE

Det er kanskje ikke så lett å se hva som er avbildet på Fig. 1, men det er et fragmentarisk marmorrelieff. Fragmentet er brutt av på alle sider så det danner et uregelmessig rektangel. Det er 29.0 cm langt, 14.2 cm høyt, og tykkelsen er 3.3 cm. Den tynne platen og de relativt beskjedne målene på figurene viser at relieffet har vært en del av et romersk sarkofaglokk.

Slike lokk faller innefor tre hovedkategorier. Mest sjelden er *kline* (senge)-typen, hvor lokket er utformet som en tykk madrass, gjerne omgitt av en sengekarm, og med avdøde liggende på toppen. De fleste sarkofager har enklere lokk.

Den ”greske” typen, som var mest vanlig i det østlige middelhavsområdet, har lokk utformet som et høyt sadeltak, mens den ”romerske” er karakterisert ved et flattere tak som til gjengjeld har en høy, relieffsmykket brem i fronten. Relieffet kan være



Fig. 1. Fragment av romersk sarkofaglokk med villsvinjakt i norsk privateie. 3. årh. e. Kr.

gjennomgående eller avbrutt av en innskrifttavle i midten. Vårt fragment stammer fra en innskrifttavle av den "romerske" typen. At det ikke var en del av selve sarkofag-kisten, ser vi som sagt av platens tynnhet.

Fragmentet har gjennomgått ganske mye i den post-antikke perioden. Det har vært brukt til et nytt formål. To store jernnagler, én i nederste venstre og én i øverste høyre hjørne, har vært drevet inn i marmoret på forsiden, og midt i relieff-flaten står en vertikal uthugging for en bolt. Denne uthuggingen har gjort at fragmentet har sprukket, men de to delene er satt pent sammen igjen. Overflaten er noe misfarget av rust fra jernnaglene, men er ellers godt bevart.

Hvis vi forsøker å se bort fra naglene og boltehullet, ser vi at fragmentets nederste venstre hjørne er fylt av hodet til en hund med bredt halsbånd. Over den løper en hest hvis forben er bevart. Hesten bærer et dekken bestående av et dyreskinn. Et av bena på skinnen dingler over hodet på hunden. Resten av relieffet er fylt av et

mektig villsvin, som står vendt mot hunden med senket hode. Boltehullet går akkurat gjennom villsvinets hals. Dyret er detaljert utformet like til den lille, krøllete halen, og den strie pelsen er antydnet med flyktige meiselhugg. Teksturen er ytterligere understreket ved at overflaten ikke er polert, mens hunden og særlig hesten har bevart den karakteristiske romerske høyglanspolitur. Relieffet er i sin helhet utformet med meisel, bare øynene og ørene på dyrene samt hundens munnviker er markert med små borhull. Stil og teknikk tyder på en dato i siste tredjedel av 3. årh. e.Kr., og det passer også til motivet, for jaktsarkofager av denne typen var særlig populære i det århundret.

Jakt var et nokså utbredt motiv på romerske sarkofager. Hestens dekken viser at den hadde en rytter, slik vi kan se det på bedre bevarte sarkofager (jfr. Fig.2). Mens hunden holder villsvinet stangen, slynger rytteren et spyd mot byttet. Oftest har han med seg hjelpere, som kan være til fots eller til hest. En slik hjelper



Fig. 2. Romersk sarkofag med villsvinjakt i Ny Carlsberg Glyptotek, København. 3. årh. e. Kr.

var plassert rett over bakkdelen til villsvinet på vårt fragment, for der ser man et kne og litt av foldene i en kort tunica. Hjelperen var øyensynlig fremstilt til fots. Disse hjelperne holder gjerne våpen, eller simpelthen en stor stein som de skal til å kaste på byttet.

Jeg har i tidligere nummer av *Klassisk Forum* skrevet om jakt, men da har det mest handlet om løvejakt (*Klassisk Forum* 1991:2, s. 18–28; 2001:1, s.10–19). Selv om slik jakt foregikk i antikken, er det rimelig å tro at få eller ingen av de som lot seg begrave i løvejaksarkofager, hadde deltatt i en løvejakt i det virkelige liv. Motivet symboliserer avdødes *virtus* eller mannsmot. Anderledes forholder det seg med villsvinjakt, for villsvinet var og er fremdeles utbredt over store områder i middelhavslandene. Mulighetene for å delta i denne type jakt var absolutt til stede for den som hadde økonomiske muligheter til å utruste et jaktlag, og man trengte betraktelig mot og styrke for å gå på villsvinjakt. Mange kjente helter som Herakles, Thesevs, Meleager, Hippolytos og Adonis jaget villsvin, og enkelte ganger gikk det riktig galt for dem.

Villsvinet er nemlig ikke å spøke med. Dyret kan bli omkring to meter langt og nesten én meter høyt, og vekten varierer mellom 150 og 200 kilo. Da det nærmest er torpedoforment med langt, spisst tryne og kraftig kropp, kan det brøyte seg vei gjennom det tetteste kratt. Et velfødd villsvin er beskyttet både av bust og et tykt fettlag. Når et så tungt og stort dyr kommer brasende mot jegeren i

stor fart, er det vanskelig å stå i mot. Villsvinet, spesielt galten, har store og kraftige huggtenner, og med disse kan det rive opp magen til både hunder og hester. Får det inn et støt i låret på et menneske, kan tennene i uheldige tilfelle rive over en av de store årene, med forblødning til følge.

Selv om man ikke døde under jakten, kunne man stryke med av sårfeber etterpå.

Villsvinkjøtt regnes for å være godt idet det forener svinesmak med viltsmak. Kjøttet var da også etterspurt, men dyret ble jaget like mye på grunn av den skaden det gjorde på jordbruket. Villsvinet er nærmest altetende, og i tillegg til å spise avlingen roter det også opp jorden. En åker hvor villsvin har vært på ferde, ser derfor ut som en slagmark.

Villsvinet har av den grunn aldri vært populært hos bønder og jordeiere. Heller ikke er det noe særlig smukt og tiltrekkende dyr, skjønt ungene er riktig søte. I sommer var jeg på tur i Umbria, og spaserte på en skogsti ned mot en liten elv sammen med hunden min. Idet vi nærmet oss bredden, bemerket jeg at hunden begynte med noen ”snikende ullteppe”-fakter slik den gjør når den ser en katt. Jeg så meg om, og ganske riktig – ned til den motstående elvebredden kom et lite stripet vesen gående. Men det var ingen katt, det var en bitte liten, stripet grisunge. Den var så liten at den ikke hadde lært å være redd, og den gikk helt usjenert ned til vannet for å drikke. Egentlig hadde jeg tenkt å gå over elven, men jeg snudde og vendte om fordi jeg regnet med at den yndige lille grisen nok hadde en ad-



Fig. 3. Villsvinjakt med hunder, mosaikk i Villa de la Olmeida i Spania. 4. årh. e. Kr.

skillig mindre yndefull mor gjemt i buskene like ved. "Villsvinpurker med små unger hører til de farligste av alle dyr", står det i Brehms *Dyrenes liv*. Jeg fant det derfor sikrest å trekke meg tilbake.

Hadde jeg vært en antikk villsvinjeger av rette sorten, ville jeg nok fortsatt, men da hadde jeg måttet ha en annen hund, eller helst flere. En senantikk jaktmosaikk fra den såkalte Villa de la Olmeda i Spania viser flere dyr som jages, men scenen domineres av et villsvin kringesatt av fire kraftige hunder (Fig. 3). Den ene ligger død på ryggen etter å ha fått magen revet opp. Hundenes oppgave var hovedsakelig å holde villsvinet i ånde slik at jegeren fikk ram på det med sitt spyd. Det må ha krevet en betydelig muskelkraft å kjøre et jaktspyd inn i et villsvin, så det er ikke å undres over at jakt i antikken var forbundet med menn.

Man hører riktignok om mytiske jegerinner – Artemis er jo jaktens gudinne. Atalante er en annen berømt

jegerinne, og alle som har lest Aeneiden, husker sikkert Dido og Aeneas som går på jakt (IV, 129–172). Vergil lar også Aeneas møte sin mor Venus i skikkelse av en spartansk jegerinne (I, 314–320). I det augusteiske Roma trodde man øyensynlig at spartanske kvinner i tillegg til å drive idrett opptrådte som jegere i gammel tid, for også Propertius beskriver i en av sine elegier en ung spartansk kvinne som følger hundene på jakt (3.14, 11–12). Om kvinner virkelig gikk på jakt i det gamle Sparta, har man imidlertid ikke belegg for. Selv om de ikke jaget villsvin, kunne de teoretisk sett drevet med jakt som ikke krevet så stor muskelstyrke. I antikken som nå var det mange former for jakt, men ikke alle hadde like høy prestisje.

I sin bok om jakt, *Kynegetikos*, priser Xenofon den mer sportslike jakten, den som vi kunne kalle overklassejakt. Denne var nemlig et nyttig virkemiddel til å gjøre unge menn til gode soldater. De lærer disiplin og lagarbeid, de utvikler mot, rådsnar-

het og hurtighet, og de lærer å ta seg frem i all slags terreng. Fordi jakt var en så viktig form for fysisk fostring, sier Xenofon, gav våre forfedre jegerne lov til å dra gjennom åker og eng, og de som jaktet om natten, fikk bare lov til å gjøre det langt fra byene så de ikke skulle frata de mer sportslige jegerne deres bytte (*Kynegetikos* XII, 1–10).

”De som jaktet om natten” var folk som drev med snarefangst, gjerne bønder som hadde dette som attåt-næring. Det var særlig fugl man fanget på den måten. Platon, som også så den karakterskapende virkningen av jakt, ville nekte snarefangere adgang til sin stat (*Lovene* 822 d- 824). Man skulle anstrenge seg når man gikk på jakt og møte byttet ansikt til ansikt, ikke narre det med snarer og feller. Av samme grunn var Platon motstander av fiskere, som jo også forsøker å narre fisken til å bite på kroken. I Platons stat skulle man bare få lov til å fiske i det skjulte, langt fra folk og slett ikke i hellige innsjøer, elver og sumper (*Lovene* 824 c).

Ikke rart, kanskje, at fiskere stod lavt i kurs i antikken. Men det var faktisk høytstående personer som fisket, blant annet keiser Augustus (*Suetonius, Augustus*, 83). Sportsfiske er en moderne oppfinnelse, men man kan kanskje kalle Augustus for en hobbyfisker. Og fiske er egentlig et tidtrøyte som kunne passe for en mann med Augustus’ karakter og temperament. Man kan godt tenke seg ham sittende tålmodig i påvente av at fisken skulle bite. Augustus fisket sikkert ikke ved havets bredd, men heller i en fiske-dam i en av sine villaer.

Platon ville sikkert ikke hatt Augustus i sin stat. Han ville antagelig sett hans fiske som et sinnbilde på hans falske karakter. En mann som forsøkte å innbille det romerske senat og folk at republikken fremdeles eksisterte, ville sikkert ikke ta noe for å narre noen stakkars fisk.

Man hører intet om at Augustus gikk på jakt. Den virkelig store jeger blant de romerske keisere var Hadrian. For ham var jakt en kongelig sport, med aner tilbake til Aleksander den store og de mesopotamiske og persiske monarker. Disse nær-østlige herskerne hadde enorme parker fulle av ville dyr som ble jaktet på. I boken *Kyrupedien* forteller Xenofon om den unge Kyros og hvordan han utviklet seg til en stor jeger. Hans bestefar ønsket at han skulle være forsiktig og ikke skade seg under jakten, så han fikk beskjed om å bare jage ufarlige dyr, men etter en stund gikk naturen over opptuktelsen, og han nedla et villsvin som kom farende mot ham.

Under sitt opphold i perserriket hadde Xenofon muligens sett noen av disse store parkene, men neppe selv jaktet i dem, for de var kongelig eiendom. Da Aleksander den store erobret perserriket, overtok han vilt-parkene. De jakthistoriene som fortelles om Aleksander, handler mest om løvejakt, men han drev utvilsomt villsvinjakt også. For makedonerne var villsvinjakten den store manndomsprøven. Bare den som hadde nedlagt et villsvin uten bruk av nett, fikk ligge til bords under gjestebud. De andre måtte nøye seg med å sitte.

Flere monumenter viste Aleksander som jeger, blant annet den såkalte

Aleksandersarkofagen fra Sidon, nå i det arkeologiske museum i Istanbul. I antikken var det mest berømte monumentet en statuegruppe i Delfi, etter sigende et felles verk av billedhuggerne Leochares og Lysippos (Plutark, *Aleksander*, 40, 1–4). Gruppen var dedisert av Aleksanders venn Krateros, som hadde vært med på jakten (det var en løvejakt) og var kommet Aleksander til hjelp i en farefull situasjon.

Hadrian var derfor i godt selskap da han lot lage åtte medaljong-relieffer som viste ham og hans følge på jakt. Medaljongene danner fire par, som hvert viser en jaktscene og en offerscene. Slik fikk keiseren vist både sin *virtus* og sin *pietas*. Medaljongene kan nå sees på Konstantinbuen i Roma, med Hadrians portretter erstattet av hodene til Konstantin og en middelaldrende mann som antagelig er hans medkeiser Licinius.

Mens Konstantinbuen tradisjonelt har vært regnet som et spoliebygg, er det i de senere år blitt hevdet at buen i utgangspunktet er hadriansk, og at Konstantins håndverkere nøyde seg med å sette inn de ikke-hadrianske relieffene som smykker buen. Ut fra denne hypotesen skulle medaljongene sitte på sin opprinnelige plass. Undersøkelsene til den italienske professor Patrizio Pensabene har – i hvert fall etter undertegnede mening – klart vist at Konstantin-

buen er et spoliebygg uten noen hadriansk kjerne (P. Pensabene og C. Panella (red.), *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, Roma 2001). Medaljong-relieffene må derfor ha stått i en annen kontekst tidligere, hvor vites ikke.

Tre av medaljongene viser byttedyr. På én av dem er byttet alt nedlagt idet en stor løve ligger i forgrunnen med jegerne stående bak som på et gammeldags safari-fotografi. De to andre dyrene jages fra hesteryggen. En bjørn er fremstilt løpende på en uregelmessig stripe som antagelig skal forestille et klippefylt landskap, mens det tredje dyret, et villsvin, står på stive ben (Fig. 4). Man må tenke seg at det er trengt opp i et hjørne, eller at hunder utenfor billedrammen holder det i ro mens keiseren forbereder dødsstøtet. Dio Cassius (69, 10,3)



Fig. 4. Hadrian på villsvinjakt, relieffmedaljong på Konstantinbuen i Roma. 2. årh. e. Kr.

forteller at Hadrian ved en anledning drepte et villsvin med ett eneste støt, og kanskje er det den episoden medaljongen henviser til.

Villsvinet er fremstilt i et landskap som åpenbart skal være fuktig og sumpig. Til venstre vokser et eiketree som krummer seg langs medaljongens rand. Dette er ideelle omgivelser for villsvin. De er svært glade i myrer og sumper hvor de finner mudder og gjørme de kan rulle seg i, og eikenøtter står høyt på menyen deres. De forskjellige trær og landskapsformer som er markert på medaljongene skal muligens antyde at jakten foregikk i de forskjellige delene av romerriket som keiseren besøkte på sine lange reiser.

På forskjellige steder i romerriket har man funnet innskrifter som Hadrian etterlot seg i forbindelse med jakt. I Thespieae i Hellas er det funnet en innskrift hvor keiseren forteller om en vellykket bjørnejakt. Hans yndlingshest Borysthenes, som døde i Syd-Frankrike, fikk gravsten med egen innskrift. Den ble funnet, men er nå forsvunnet igjen. Innskriften ble imidlertid skrevet ned (*CIL* 12, nr. 1122). Der fortelles det blant annet om hvordan Borysthenes var med på villsvinjakt i Pannonia (det nåværende Ungarn). Intet villsvin våget å skade hesten med sine huggtenner, heter det videre.

Hadrian må ha utviklet interessen for jakt i sitt hjemlige Spania, for vi hører at han drev denne sporten fra sin tidligste ungdom av. Under militærtjenesten var han så opptatt av jakt at han ble kritisert for det (*Scriptores Historiae Augustae, Hadrian*, 2, 1–2). Også når han ikke gikk på jakt, holdt han formen vedlike gjennom lange spaserturer og våpentrening. Under en jakttur brakk han både kragebenet og et ribben. Det skjedde muligens under et fall fra hesten, for i antikken brukte man ikke stighbøyer. Derfor var det lett å bli kastet av hesten i ulendt terreng.

I et epigram (XII,14) advarer Martial sin venn Priscus mot å drive harejakt fra hesteryggen. Altfor ofte ender jegeren som offer og blir liggende der han er falt av hesten, uten å kunne reise seg mer. Martial ender med å si at det farligste viltet er det sikreste når det kommer til stykket. ”La oss derfor legge snarer for toskanske villsvin!”, oppfordrer han¹. I dette tilfelle er villsvinjakt antagelig mindre farlig fordi den ikke medførte ridning.

Selv om romerne ofte jaget fra hesteryggen, drev de også jakt til fots. Dette var den vanligste jaktform i den greske verden, i hvert fall i arkaisk og klassisk tid. Xenofon har en dramatisk beskrivelse av villsvinjakt til fots (*Kynegetikos* X, 9–17).

1) Villsvinet omtales av Martial som ”tuscus”, som jeg her noe anakronistisk har oversatt med ”toskansk”. Ordet ”tuscus” oversettes i ”Rektorordboka” med ”etruskisk”. Da dette jo er en spesifikk kultur, antar jeg at Martial mener at villsvinet ikke skal forbindes med den, men med det gamle etruskiske kjernelandet som vi kaller Toscana. Området var og er fremdeles et tilholdssted for villsvin.

Jegeren nærmer seg det opphissede villsvinet med sitt spyd, langsomt og målbevisst. Han må hele tiden se på villsvinets hode, for hvis det gjør et kast, kan det slå spydet ut av hånden hans. I et slikt tilfelle er det bare å kaste seg flat på bakken. Villsvinet hugger nemlig alltid oppover, og kan derfor ikke såre noen som er på et lavere nivå enn det selv. Derimot kan det begynne å trampe på jegeren, noe som ikke er særlig hyggelig når det dreier seg om et dyr på mellom 150 og 200 kilo. Da gjelder det å ha en modig og god jaktkamerat med seg. Denne må nemlig nærme seg villsvinet, som forlater sitt bytte og prøver å gå løs på den nye fienden. Den falne jegeren må straks komme på beina igjen, og ikke glemme å få med seg spydet, formaner Xenofon. Så er det bare å håpe at én av jegerne klarer å få inn spydet ved villsvinets skulderblad. Både skriftlige og billedlige kilder viser at jegeren benyttet villsvinets egen vekt. Han måtte stå mer eller mindre stille mens det rasende dyret nærmest kastet seg på spydet idet det løp mot ham.

Hvis man ville gi villsvinet mindre spillerom, kunne man forsøke å fange det i nett. Ifølge makedonsk oppfatning drev ikke ”ekte mannfolk” med slikt, og kanskje hadde ikke Platon likt det heller. Ikke desto mindre var jakt med nett svært vanlig i antikken, både blant grekere og romere. Nettene måtte naturligvis være tilpasset byttedyrets størrelse, og de som ble brukt til villsvin og annet storvilt, var spesielt kraftige. Nettene ble spent ut så de dannet en stor løkke eller pose, som man prøvde

å drive byttet inn i. Vel inne var det umulig å flykte.

Plinius d.y. forteller selvironisk i et brev om hvordan han var med på villsvinjakt (*Ep.* I,6). Han satt simpelthen ved nettene, ”bevæpnet” med griffel og vokstavler. Mens jegerne og hundene var ute i marken og forsøkte å jage opp villsvin, satt Plinius og nøt naturens stillhet mens han av og til nedkastet en tanke på vokstavlene. Han fikk med seg høydepunktene da villsvinene ble jaget inn i nettene og ekspedert, mens han slapp alt strevet. En slik holdning er typisk for romere som var vant til *venatio*, jakt foranstaltet i arenaen med profesjonelle jegere. For de fleste romere var jakt som annen sport blitt et rent tilskuerfenomen.

En annen som drømte om å sitte ved nettene, var Sulpicia, den romerske dikterinne (se Mathilde Skoie, ”Sulpicia – en docta puella”, *Klassisk Forum* 1997:1, s. 43–50. Diktet om Cerinthus på jakt er dessverre ikke oversatt i den artikkelen, men det finnes i de oversettelsene som Mathilde Skoie oppgir.). Sulpicia forestilte seg å være ute i skogen sammen med sin elskede Cerinthus, men de skulle være så opptatt av kjærlighet at villsvinet skulle unnsnippe. For Sulpicias vedkommende forble dette en ønskedrøm, for hun sier tidligere i diktet at hun absolutt ikke har lyst til å gå ut i skogen og rive opp sine hvite ben på torner. I dette lignet hun sine medsøstre, for i likhet med greske kvinner ser de romerske også ut til å ha holdt seg borte fra jakt. Juvenal nevner riktignok i sin første satire en viss Maevia som går på villsvinjakt

med spyd (Juvenal I, 22–23), men det er vanskelig å vite i hvilken grad hans karikerte kvinner stemte overens med virkeligheten. Om kvinnelige jegere fantes i romerriket, må de ha vært fåtallige.

Fig. 2 viser en romersk sarkofag i Ny Carlsberg Glyptotek København hvor jakt med nett er fremstilt. Til venstre har et villsvin og en hjort viklet seg inn i nettet, mens ytterligere tre hjorter jages inn av en rytter. Høyre halvdel av sarkofagfronten viser en scene som ligner den som var fremstilt på vårt fragment. En rytter med dyreskinn på hestens rygg kommer jagende fra venstre mot villsvinet, som er hemmet av en hund som forsøker å bite seg fast i underkjeven på det. Hunden angriper nedenfra så den lettere unngår å bli rammet av villsvinets huggtenner. Denne scenen ser ut til å finne sted i den frie natur, men ser man sarkofagen i original, blir man klar over at det reipet som danner nettets øvre avgrensning, faktisk fortsetter under sarkofagens øvre kant i hele frontens lengde. Her er det altså meningen å fremstille et større område som er omgitt av et nett. Selv om villsvinet til høyre skulle forsøke å flykte, ville det ikke komme særlig langt.

Sarkofagen, som antagelig er daterbar til 2. fjerdedel av 3. årh. e. Kr., er et tidlig eksempel på sarkofager hvor nettfangst er avbildet. De fleste stammer fra den senere del av århundret. Den avdøde villsvinjegeren har fått ansiktstrekken til keiser Caracalla (211–217), men det skyldes en moderne omarbeidelse av det opprinnelige hodet, som enten var

skadet eller bare blokket ut så trekken kunne males på.

Det er påpekt at sarkofagen i København er inspirert av løvejakt-sarkofager. De er eldre som type enn de mer realistiske hjorte- og villsvinjakt-scenene. Enda tidligere er sarkofager med mytologiske jaktscener. De oppstod i 2. årh. e. Kr. Som jeg skrev innledningsvis, er det flere mytiske helter som er forbundet med villsvinjakt.

Herakles stilte i særklasse, for han fanget det erymantiske villsvinet med bare nevene. Selve jakten vises ikke på romerske sarkofager, bare det øyeblikket hvor Herakles står med villsvinet på skuldrene over sin fetter Erystevs, som har søkt tilflukt i et stort forrådskar. Scenen er i alminnelighet én av en serie som fremstiller Herakles' tolv arbeider.

På andre mytologiske sarkofager kan villsvinjakten strekke seg over hele eller store deler av sarkofagfronten. Det er særlig tre helter hvis jakt blir fremstilt på den måten: Adonis, Hippolytos og Meleager. Alle tre var vakre og tiltrekkende unge menn, og alle kom til å ta sin død av jakten, direkte eller indirekte.

Den vakreste av dem, Adonis, ble likefrem drept av et villsvin han jaget. Det ble sagt at Ares hadde sendt villsvinet, for han var sjalu på Adonis. Denne unge mannen, som Afroditte elsket, fikk en temmelig traumatisk start på livet idet han ble født av et myrratre. Treet var opprinnelig en kypriotisk kongedatter ved navn Myrra, og Adonis var frukten av et incestuøst forhold mellom henne og hennes far, kong Kinyras. Dette var

ikke et slikt forhold hvor den grumme far tar datterens dyd – tvert imot legger kildene skylden på Myrra. En gang hennes mor var borte i forbindelse med en Demeter-festival, klarte Myrra å få adgang til sin intetanende fars seng ved å utgi seg for en ung pike som skulle trøste kongen i hans ensomhet. Det var etter sigende hennes gamle amme som hjalp henne til dette. I flere netter lot Kinyras seg lure, men da han endelig oppdaget hvem sengekameraten var, trakk han i raseri sitt sverd.

Myrra flyktet østover, og nå merket hun at hun var blitt gravid. Gråtende bad hun gudene om å kunne forlate menneskelivet, og hun ble forvandlet til et balsamtre som fikk hennes navn. Også som tre fortsatte hun å gråte, og tårene ble til duftende, harpikslignende kuler som man i antikken brukte til røkelse og parfyme. Ovid, som har gjenfortalt historien om Myrra og Kinyras (*Metamorfosene* 10, 298–502), bemerker misbilligende at det kan være vel og bra med Orientens røkelse og parfymen, men når de blir til på en så skjendig måte som i Myrras tilfelle, er det best å slippe å ha dem på sitt eget område.

En vakker dag sprakk barken på myrratreet, og ut kom et nydelig lite guttebarn. Siden hans mor ikke var særlig skikket til å ta seg av ham, ble han tatt hånd om av nymfene. I voksen alder vekket Adonis Afrodites kjærlighet. I likhet med mange av sine dødelige medsøstre forsøkte hun å ta del i sin elskedes interesser, som i Adonis' tilfelle var jakt. Afrodite ble aldri noe mer enn en halvhjertet jeger. Hun unngikk å jakte på farlige

dyr, og rådet Adonis til det samme – uten å bli hørt. Den unge mannen gikk tvert imot løs på et villsvin som flådde opp låret hans så han døde av blodtapet. Afrodite forvandlet hans blod til røde blomster.

Kombinasjonen kjærlighet og død gjorde at flere romerske ektefeller valgte Adonis-myten når de bestilte sin sarkofag. Romere som hadde råd til det, planla sine gravmæler lenge før de hadde tenkt å ta dem i bruk, og det er jo det eneste fornuftige, for som død har man ikke mye glede av dem.

Fig. 5 viser en sarkofag i Vatikanmuseene hvor myten er fremstilt i tre scener. Til venstre ser vi Adonis som tar avskjed med Afrodite for å dra ut på jakt, og til høyre er han sunket i kne, i ferd med å bli overrent av et rasende villsvin med formidable huggtenner. Afrodite kommer faren-de til unnsetning, men for sent. Hennes elsker er alt rammet av villsvinet. I midten ser man det elskende paret som sitter ved siden av hverandre, nå med de avdøde ektefellenes portrett-hoder. Deres frisyrer antyder et datum i 220-årene. En skjegget mann som kanskje er en lege, forsøker å legge en svamp eller kompress på Adonis' lår i håp om å stoppe blodet, mens en geskjeftig liten erot gjør seg nyttig ved å vaske vekk blodstrømmen nede på leggen. Den gang sarkofagens maling var intakt, var det sikkert malt en rød stripe nedover Adonis' ben for å påminne betrakteren om at hjelpen var fåfeng.

Adonis måtte vandre til underverdenen, men Afrodite fikk parlamentert frem en ordning som gjorde at han kunne være hos henne en del av



Fig. 5. Romersk sarkofag med Adonis-myten i Vatikanmuseene. 3. årh. e. Kr.

året. Til minne om Adonis' korte liv laget kvinnene såkalte Adonis-hager. De fylte store potteskår med jord og sådde frø, som hastig vokste opp og like hastig visnet.

Hippolytos var en annen ung jeger som fikk et kort liv. Han var sønn av den athenske nasjonalhelt Thesevs og amasonedronningen Hippolyte, som Thesevs hadde røvet og senere giftet seg med. Dette førte til at Athen ble gjenstand for beleiring av amasonene, som ville ha sin dronning tilbake. Til tross for at Hippolyte tilkjennegav at hun ikke ville gjenoppta sitt tidligere liv, angrep amasonene Athen, og i kampene falt Hippolyte, drept av et pileskudd fra en tidligere undersått. Hippolytos ble derfor tidlig morløs, mens hans far forsøkte seg på ekteskapsmarkedet med vekslende hell.

Først røvet han den skjønnne Helena, som på det tidspunktet var så ung at han ikke kunne gifte seg med henne. I påvente av at hun skulle vokse til, satte han henne i pensjon hos sin

mor. Imidlertid ble Helena ført tilbake til sin familie av sine brødre Kastor og Pollux, så Thesevs måtte se seg om etter en ny brud.

Valget falt på Faidra, datter av kong Minos på Kreta og den yngre søsteren til Ariadne, som vi vel kan kalle "gamlekjæresten" til Thesevs. Hun hadde som bekjent hjulpet ham med å finne frem i labyrinten hvor han drepte hennes halvbror Minotaurus, men som takk for hjelpen satte han henne av på øya Naxos på vei tilbake til Athen. Der ble hun funnet av Dionysos, så episoden endte godt for hennes vedkommende, må man vel si.

Thesevs var nå en eldre mann og ikke lenger den sjarmerende unge helt som hadde fordreid hodet på Ariadne, og det endte med at Faidra kastet sine øyne på stesønnen Hippolytos i stedet. Han var imidlertid bare opptatt av jakt, og dyrket Artemis (noen påstod til og med at han hadde et forhold til henne). Som hevn for at han ikke var interessert i hennes

sfære, lot Afrodite ham bli gjenstand for Faidras kjærlighet.

Akkurat som den før omtalte Myrra hadde Faidra en gammel amme, og disse ammene ble i antikken gjerne fremstilt som sine pleiebarns hjelpere, ute av stand til å si nei til deres forslag, selv om prosjektene ofte endte med forferdelse. På vegne av Faidra erklærte ammen hennes kjærlighet til Hippolytos. I billedkunsten vises denne kjærlighetserklæringen stundom som et brev i form av et par vokstavler som ammen overrekker Hippolytos. Hvordan nå enn budskapet ble overbrakt, reagerte Hippolytos med avsky. I en blanding av fortvilelse og hevnløst hengte Faidra seg, men hun etterlot et brev til Thesevs hvor det stod at stesønnen har forgrepet seg på henne. Uten å undersøke om beskyldningene var sanne eller ikke, forviste Thesevs Hippolytos fra Athen og bad sin far Poseidon om å straffe ham.

Hippolytos kjørte i mellomtiden sydover med hester og vogn for å komme vekk fra farens landområder. Mens han dro langs stranden, sendte Poseidon en veldig tyr opp av havet. Den skremte hestene så de løp ut, og Hippolytos ble kastet ut av vognen og slept etter den, for han ble hengende fast i tøylen. Skadene førte til hans død. I Evripides' tragedie *Hippolytos* rekker han å bli brakt til sin far før han utåndes, og ved hjelp av Artemis, som også dukker opp på arenaen, overbeviser han Thesevs om at han er uskyldig straffet.

Fordi den er spredt gjennom teaterstykker, er denne myten temmelig godt kjent også for et moderne publi-

kum. Evripides skrev hele to tragedier om Hippolytos, hvorav bare den siste er bevart. Sofokles skrev en tragedie ved navn *Faidra* som vi muligens har et ekko av i Senecas tragedie av samme navn. Mest kjent er selvfølgelig Racines tragedie *Phèdre* fra 1677, som ennå oppføres. På teatret trer naturligvis jaktmotivet mer i bakgrunnen selv om det tales mye om jakt, spesielt i Evripides' tragedie. Romerske sarkofager, som ofte var inspirert av litterære verk, har to versjoner av Hippolytos-myten. I den ene er jaktmotivet bare antydning, mens det i den andre opptar halve sarkofagfronten. Det er denne versjonen som interesserer oss her.

Interessen for Hippolytos-myten på sarkofager synes å ha gått i bølger. Den tidligste versjonen, som vi ser illustrert på Fig. 6, oppstod etter alt å dømme ca. 190 e. Kr. og var populær et stykke inn i det påfølgende århundret. Vel 100 år senere, omkring år 290, kom en ny versjon som ble skapt av billedhuggere fra det østlige middelhavsområdet (Hellas og Lilleasia). Denne versjonen viser ikke annet av jakten enn selve oppbruddet. I stedet er den ene delen av sarkofagfronten fylt av Thesevs som får den triste nyheten om Hippolytos' og Faidras død.

Begge sarkofagversjonene har samme motiv på venstre halvdel av fronten, nemlig den elskovssyke Faidra og Hippolytos som får hennes kjærlighetserklæring gjennom ammen. Sarkofagen på Fig. 6 viser Faidra sittende på en trone omgitt av to tjenestepiker. Man kan naturligvis ikke se at hun er forelsket, men moti-



Fig. 6. Romersk sarkofag med Hippolytos-myten i Vatikanmuseene. 2. årh. e. Kr.

vet antydes av en liten gruppe med Eros og Psyche som står rett under Faidras trone, og en litt større erot med korslagte ben som betrakter henne tankefullt med hånd under kinn. Over eroten ser man ammen som nettopp har brakt Faidras budskap til Hippolytos. Han strekker sin høyre arm ut i en avvisende gestus. Den unge mannen er ferdig til å gå på jakt. I sin venstre hånd holder han et kraftig spyd, og bak seg har han hesten sin. En medhjelper holder to jakthunder i bånd, hvorav den ene klør seg på kinnet med baklabben. Romerske jaksarkofager inneholder mange slike fine, små naturobservasjoner.

En pille skiller sarkofagfrontens venstre felt fra det høyre, som er opptatt av en villsvinjakt. Hippolytos jager til hest, ledsaget av en medhjelper. Den lille mannen som sitter ytterst til høyre er en naturpersonifisering som skal markere at scenen foregår ute i skogen, noe også treet ved siden av villsvinet viser. Bak

Hippolytos løper en kvinne med kort tunica og høye støvler. Man kunne bli fristet til å ta henne for Artemis, men hennes hjelm viser at hun er *Virtus*, det personifiserte mannsmot. Samme figur ledsager villsvinjegeren på Fig. 2.

I motsetning til Adonis- og Meleager-myten spiller ikke villsvinet noen rolle i historien om Hippolytos. Det var den generelle jaktgleden og motviljen mot Afrodite og det hun stod for som ble Hippolytos' bane. Fra handlingens synspunkt kunne han like gjerne gått på småviltjakt, men det hadde selvsagt virket mindre heroisk. Derfor har man latt ham jage et dyr som tradisjonelt ble regnet som farlig, nemlig villsvinet, som allerede var en fast bestanddel i myter om andre unge, heroiske jegere.

Lokket på sarkofagen på Fig. 6, som er delvis bevart, fremstiller også jaktscener, men her er jegerne ikke mytologiske figurer. Likevel kan man ikke kalle scenen realistisk.

Man jager nemlig dyr som ikke lever sammen: panter, hjort, løve og villsvin. Av sistnevnte dyr er bare bakparten bevart helt til venstre på høyre fragment. Det eneste stedet hvor så forskjellige dyr opptrådte sammen, var arenaen, og muligens har kunstneren latt seg inspirere av en *venatio*. Også vårt sakofagfragment kan godt ha tilhørt lokket til en mytologisk sarkofag.

Sarkofagen på Fig. 6 befinner seg i Vatikan-museene i likhet med den på Fig. 5. De to er faktisk funnet i samme mausoleum ved Via Latina, et av de mange som lå ved de store konsulveiene som førte ut av Roma. Sarkofagene kan godt stamme fra samme verksted, men Hippolytos-sarkofagen er datert noe tidligere enn Adonis-sarkofagen, til begynnelsen av det 3. årh. Har mausoleets eiere vært en usedvanlig jaktglad familie? De to sarkofagene viser to forskjellige typer villsvinjakt. Adonis jakter til fots, Hippolytos til hest. Sistnevnte form for jakt er mer typisk for romerne enn for grekerne, og tilstedeværelsen av *Virtus* er også typisk romersk.

Den tredje sarkofagtypen med villsvinjakt er Meleager-sarkofagene. I likhet med de to andre oppstod Meleager-sarkofagene i annen halvdel av 2. årh. e. Kr. De var langt de mest populære av mytologiske jaktsarkofager. Det tyske arkeologiske institutt, som utgir et kjempeverk om romerske sarkofager, har et eget bind om Meleager-sarkofager, og katalogen omfatter 202 nummer (G. Koch, *Meleager (Deutsches Archäologisches Institut: Die antiken Sarkophagreliefs XII,6)*, Berlin 1975).

I likhet med Adonis- og Hippolytos-mytene handler Meleager-myten om jakt, kjærlighet og død. Den unge helten skal ha vært sønn av krigsguden Ares, men hans offisielle far var herskeren over Kalydon i Aetolia, Oineos, som var gift med Althea. Straks etter barnets fødsel fikk dets mor vite av skjebnegudinnene at den lilles liv ville slukne samtidig med en vedkubbe som lå og brant i gruen. Snarrådig som hun var, snappet Althea kubben ut av flammene og gjemte den. Meleager vokste således uhindret opp og ble til en kjekk ung mann som blant annet deltok i Argonautertoget.

Oineos hadde vært likegyldig med å utføre de pålagte offerhandlinger og derved glemt Artemis, som hevnet seg ved å sende et fryktelig villsvin til Kalydon. Det ødela avlingene i miles omkrets og skadet både buskap og gjeter. Da Meleager kom tilbake fra ekspedisjonen med argonautene, samlet han sammen en rekke helter for å nedlegge villsvinet.

Mange djerpe menn meldte seg, blant annet Thesevs, Jason, Pelevs og Dioskurene Castor og Pollux. Også folk av Meleagers egen familie var interessert i å bli kvitt villsvinet, og hans to morbrødre Toxevs og Plexippos ble med i jaktlaget. Blant deltagerne var det også én kvinne: Atalante. Henne har jeg omtalt kort i forrige nummer av *Klassisk Forum* (s. 26–27 med fig. 18). Da opptrådte hun som bryter, men hun var også hurtigløper og jeger. Atalante var datter av kong Jasios av Arkadia, som ikke var det minste begeistret over den nyfødte – han ville ha en sønn. Derfor satte han

barnet ut på et fjell, hvor hun ble ammet av en bjørnebinne og siden tatt hånd om av jegere. Med den bakgrunnen var det kanskje ikke så merkelig at hun ble opptatt av jakt.

Som i det virkelige liv var den kalydonske villsvinjakten et lagarbeid, og da dyret endelig var nedlagt, var det ikke helt lett å si hvem som skulle få dets skinn og huggtenner i premie. Atalante var den første som såret villsvinet, mens Meleager satte inn det avgjørende dødsstøtet. Han var imidlertid blitt forelsket i Atalante, og gav derfor villsvinets skinn og huggtenner til henne. Det skal ha vært Evripides som innførte elementet av forelskelse mellom Meleager og Atalante i sin tragedie *Meleager*, som dessverre er gått tapt.

Toxevs og Plexippos likte dette dårlig, og mente at de hadde like mye krav på skinnen som Atalante. De tok skinnen fra henne, hvilket gjorde Meleager så harm at han drepte dem begge. Da deres søster Althea fikk se deres lik, ble hun først sorgfull, men siden rasende da hun hørte at hennes sønn Meleager hadde drept brødrene. Sønne- og broderkjærlighet kjempet i hennes indre, men til slutt fikk broderkjærligheten overtaket, og hun bestemte seg for å hevne Toxevs og Plexippos. Hun fant derfor det skjebnesvangre vedtreet frem og kastet det på varmen. Meleager ble straks grepet av voldsom feber og døde. Hans søstre sørget dypt og endte med å bli forvandlet til fugler, mens Althea begikk selvmord.

Atalante, derimot, vendte tilbake til sin fars kongsgård i Arkadia, hvor hun ble mottatt med glede ettersom

faren ikke hadde fått noen mannlig arving. Det er bemerkelsesverdig i gresk mytologi og litteratur (f. eks. komedien) at personer som i ung alder er blitt satt ut eller solgt av sine foreldre, ofte gjenfinder sitt grumme opphav i voksen alder og forsones med dem uten at anger eller nag fra noen av partenes side synes å være til stede. Heri reflekteres antagelig det faktum at mange foreldre i antikken var nødt til å kvitte seg med sine barn, slik det jo er tilfelle i den tredje verden den dag i dag. I mangel på adopsjonsbyråer måtte man ta til takke med bjørnebinner, ulvinner og andre mer eller mindre merkelige surrogatmødre i påvente av at hyrder, jegere eller andre forbigående skulle ta seg av de utsatte barna.

Fordi Atalante var datter av en arkadisk konge, havnet det kalydonske villsvinets skinn i Arkadia og ikke i Aetolia, slik en kunne vente. Skinnen endte som votivgave i templet for Athena Alea i Tegea, hvor Pausanias så det i 2. årh. e. Kr. Ifølge ham var det da morkent av elde, og all busten hadde falt av (*Arkadia*, 47, 2).

Med over 200 eksempler på Meleager-sarkofager er det ikke lett å velge illustrasjoner, da mange er godt bevart. Fig. 7 viser en sarkofag i Galleria Doria i Roma, som også har sitt opprinnelige lokk. Sarkofagen er datert til ca. 180 e. Kr.

Hvis vi begynner med selve sarkofagkisten, ser vi til venstre en mann i den tradisjonelle kongedrakt. Det er Oineos. Ved siden av ham sees en kraftig mann som er naken bortsett fra et panterskinn. Denne figuren fin-



Fig. 7. Romersk sarkofag med Meleager-myten i Galleria Doria, Roma. 2. årh. e. Kr.

nes på andre Meleager-sarkofager også, og der ser man at han bærer en dobbeltøks. Dette kultiske våpen passer ikke inn i en jaktscene, og mannen er heller ikke aktiv deltager i jakten. Den kjente klassiske arkeolog Carl Robert foreslo i sin tid at han var en dødsdemon, og gav ham navnet Orkus, som er kjent fra litterære kilder. Ingen har kommet med noe bedre forslag senere meg bekjent. Deretter følger en ung kvinne i jaktantrekk. Hun bærer et stort spyd. En kvinne i et slikt antrekk opptrer på denne plassen på flere Meleager-sarkofager. Noen ganger kalles hun Artemis (vi kan merke oss at hun i motsetning til *Virtus* ikke bærer hjelm), men i dette tilfelle er hun blitt tolket som Atalante som forbereder seg til jakten. Den sees til høyre for henne. Atalante er der fremstilt som bueskytter rett ved siden av Meleager, som

skal til å støte sitt spyd i villsvinet. Bak ham sees Dioskurene, som er lett kjennelige på sine kjegleformede hodeplagg. De andre jegerne er anonyme. Vi kan merke oss to som står rett over villsvinet med hver sin sten i hånden, rede til å kaste dem på dyret. En hund har bitt seg fast i villsvinets ene forben. Til høyre sees to sårede menn, hvorav én sitter på bakken. Han tar seg til leggen mens figuren i hjørnet tar seg til låret.

Jakten går for seg i et typisk "villsvinlandskap" markert ved siv og et eiketree som på medaljongen på Konstantinbuen. Samme type landskap finner vi i mosaikker med villsvinjakt. Det synes å være et standardlandskap for denne type jakt. Landskapselementene er meget beskjedne: man ser sivet under villsvinets hode og eiketreet rett til høyre for Atalante.

Også sarkofaglokket viser scener fra Meleagermyten. Til venstre sees hans hestespann, og foran det bæres heltens døde kropp hjem til kongsgården. Oineos, fremdeles iført kongedrakt, strekker en hånd avvergende ut, og videre mot høyre kommer to av Meleagers søstre løpende, den ene med fortvilet utstrakte armer. Så følger Dioskurene til hest, og ytterst til høyre ser vi Altheas selvmord. Hun har blottet overkroppen og stikker et sverd eller en dolk i sitt bryst. Til venstre for henne bryter en gammel mann sammen i armene på to yngre. Han bærer et bånd rundt hodet, antagelig et diadem, og i så fall er han rimeligvis Thestios, Altheas far. Hans fortvilelse er lett forståelig: etter å ha mistet sine to sønner ser han nå sin datter som dreper seg for øynene på ham. Lokket har også rikt utsmykkede akroterier. På det venstre sitter en elvegud, vel en henspilling på det landskapet hvor villsvinjakten foregikk, og til høyre sitter en sørgende kvinne som har trukket kappen over hodet. Det må være en av Meleagers søstre.

Meleagers død og hjembæringen av hans lik finnes også som hovedmotiv på sarkofagkister, men siden denne artikkelen har villsvinjakt som emne, har jeg valgt å konsentrere meg om den typen som viser dette motivet. Det finnes mange varianter, og Meleager-myten var populær til inn i tetrarkisk tid, d.v.s. slutten av 3./begynnelsen av 4. årh. e. Kr. Også Hippolytos- og Adonis-sarkofager er kjent i enkelte meget sene versjoner, også de daterbare til tetrarkisk tid. Iløpet av første halvdel av 4. århund-

re finner man imidlertid et omslag fra mytologiske til ikke-mytologiske sarkofager. Sistnevnte kan ha motiver fra det virkelige liv, som jakt, eller også scener som henspiller på avdødes karriere eller hans generøsitet i offentlige sammenhenger, f.eks. circus- eller teaterscener som man må formode at han har bekostet. Den store seierherren er imidlertid den kristne ikonografi. Sarkofager med kristne motiver fortrenget meget raskt de mytologiske.

Men kristendommens seier betyr ikke at våre helter forsvinner, de fortsetter å bli fremstilt i andre media. En rekke gulvmosaikker, dekorative tekstiler, elfenben- og sølvarbeider fra senantikken har dem som motiv, men nå er det lagt mindre vekt på jakten og mer på kjærlighetsforholdet. Figurene blir ofte mer statiske enn før, og opptrer parvis uten at det er noen særlig handling i bildet (Fig. 8, 9). Madaba i det nåværende Jordan er berømt for sine kirkelige mosaikker, særlig den enestående "kartmosaikken" som viser byer i Det hellige land. Men i Madaba er også tradisjonelle mytologiske mosaikker kommet for dagen. I det såkalte palasset er det en sal som kalles "Hippolytos-salen" fordi den ene halvdel av et mosaikkpanel i gulvet viser historien om Faidra og Hippolytos. Den andre halvdel fremstiller Adonis og Afrodite omgitt av eroter (Fig. 8). Slike motiver skal markere hus-eierens *paideia*, hans klassiske dannelselse, om vi vil. Det var viktig å kjenne fortidens myter, selv om de ikke lenger var en del av religionen. Tidligere trodde man at enhver sen-



Fig. 8. Mosaikk i Madaba i Jordan med Adonis- og Hippolytos-mytten. 6. årh. e. Kr.

antikk bolig utsmykket med mytologiske motiver tilhørte de siste tilhengere av den gamle religion, men nå ser man dem mer i lys av den antikke *paideia*-tradisjonen.

Madaba-mosaikken er daterbar til midten av det 6. årh. Enda senere er en sølvtallerken med Meleager og Atalante som nå befinner seg i Ermitasjen i St. Petersburg (Fig. 9). Stempelen på baksiden daterer den til keiser Heraklius' tid (613–629). Meleager og Atalante står midt i billedflaten rede til å dra ut på jakt. Det er typisk for senantikke versjoner at de er fremstilt som et par uten resten av jaktlaget. I forgrunnen leker to hunder ved siden av et sammenrullet nett som ligger som en stor sekk til høyre i billedflaten. Ved siden av Meleager

står en tjener med hans hest, mens Atalante allerede holder sin ved tøylen. Helt til venstre kommer en mann ikledd et skinn. Han nærmer seg jegerne i en lett lutende, ydmyk holdning mens han holder et dødt lam i hendene. Dette er rimeligvis en av de gjeterne hvis hjord ble skadet av det kalydonske villsvinet. Den klassiserende stilen viser at fatet har hatt eldre forbilder. Etter figurene å dømme vil jeg gjette på at forbildet også var senantikt, men tidligere, fra 4. årh. e. Kr.

Heraklius' regjeringstid var preget av kriger og alvorlige kriser, særlig den som fulgte etter arabernes erobring av store deler av middelhavsområdet. Den tradisjonelle antikke kulturen fikk en kraftig knekk.

Sekulære jaktscener ble imidlertid fortsatt fremstilt, og under den ikonoklastiske perioden (725–843), da kristne motiver i billedkunsten ble forbudt, invaderte de til og med kirkerommet. Og de arabiske herskerne var ikke sene om å ta opp jaktmotiver de heller. De første herskerne, Umajjadene, har etterlatt seg flere ørken-slott hvor jaktmotiver er en del av dekorasjonen. Motivene er dels bysantinsk og dels persisk inspirert, for de persiske herskerne var enda ivrige-

re enn de romerske etter å la seg fremstille som jegere.

Jaktscener forsvant egentlig aldri helt fra kunsten. De er jo også de eldste kunstmanifestasjoner vi har, om vi trekker trådene helt tilbake til steinalderens hulemalerier. Gjennom hele middelalderen kan vi følge dem, ofte bokstavelig talt som marginale motiver idet de dukker opp som illustrasjoner i margene på manuskripter. Andre ganger finner vi dem på figuralkapiteler og skulpturerte friser i



Fig. 9. Sølvtalerken med Meleager og Atalante i Ermitagen, St. Petersburg. Fra keiser Heraklius' tid (613–629 e. Kr.).

kirker, eller vi ser dem i bakgrunnen på malerier med kristne motiver. Ofte kan de ha symbolsk betydning idet kampen mot den ville natur, representert ved dyrene, står for kampen mot onde krefter. Dette er for så vidt en arv fra romersk tid, hvor kampen mellom jeger og byttedyr symboliserer kampen mellom sivilisasjonen og de destruktive, kaotiske krefter i naturen.

Fordi jakten tradisjonelt har vært overklassens foretrukne sport, har jaktmotiver aldri tapt sin popularitet. Fra middelalderens ofte symbolske fremstillinger går de i nyere tid over til å ble mer realistiske. Særlig hollandske og flamske malere har hyllet jakten. Dels malte de scener som viste byttet (ikke sjelden villsvin) omgitt av hunder som kan minne om dem vi ser i romerske mosaikker, og dels resultatet av jakten: dynger av døde dyr og fugler hvis fjær og pels gav kunstnerne anledning til å briljere med sine fremstillinger av forskjellige teksturer.

Jakt kom sågar til å bli knyttet til klassisk dannelse. I 1700-tallets England var kjennetegnet på en gentleman at han behersket gresk og latin og drev jakt med hest og hund. Først i våre dager har man stilt spørsmål ved disse idealene. Kunnskaper i gresk og latin er ikke lenger nødvendige for å til-

høre det gode selskap, og utryddelsen av stadig flere dyrearter har gjort at jakt ikke er politisk korrekt. Iskrivende stund (høsten 2004) er revejakt fra hesteryggen til og med blitt forbudt i England, selv om forbudet ikke skal tre i kraft riktig med det samme.

Mens jakt tidligere var noe for eliten, er det i våre dager blitt en massesport i mange land. Fenomenet kan på visse måter sammenlignes med masseturisme. Den engelske jordeiende gentleman hadde monopol på jakt i sine skoger, og var den eneste som hadde råd til å drive turisme i form av "The Grand Tour", som gjerne gikk til arnestedene for den klassiske sivilisasjon. Almuen måtte holde seg hjemme, og kunne til nød drive litt krypskytteri i det skjulte. Nå, derimot, oversvømmes både natur- og kulturlandskapet av horder av jegere og turister. I tillegg til at dette sliter på landskapet, mister både jakt og reiser sin prestisje. Etter at herr og fru Hvermannsen lar seg fotografere foran Colosseum eller bak den skutte elgen, er det ingen lenger som gidder å la seg male i slike situasjoner. Det er kanskje massenes overtagelse mer enn de økologiske aspektene som har ført til at jaktmotiver, som er blant de eldste menneskeheten kjenner, er i ferd med å bli fortrent fra kunsten.

Terents' prologer

VIBEKE ROGGEN

Jeg vil legge fram et problem for dere, og ber dere om selv å dømme i saken. Problemet er at det fins en annen forsker, jeg vil ikke nevne navn, som har baksnakket meg og påstått at mitt arbeid ikke er mitt eget, men simpelt tyveri og plagiat. Nå kan dere jo selv vurdere kvaliteten av det jeg legger fram her, og det ber jeg dere om å gjøre. Dessuten vil jeg si at denne andre selv bør være forsiktig; det siste arbeidet vedkommende la fram, var slett ikke godt. Det var en oversettelse som vel lå tett opptil originalen, men det var blitt svært dårlig norsk av det! Og det er mye annet jeg kunne si, men det holder jeg tilbake foreløpig. Jeg ber dere: vær oppmerksomme og følg med. Men regn ikke med at dere vil få noen redegjørelse for innholdet i artikkelen; det vil dere finne ut av etter hvert.

Nei da – det er ingen annen forsker som har beskyldt meg for plagiat – bank i bordet – og jeg ønsker heller ikke å angripe noen forsker eller oversetter. Det jeg ville, var å presentere en prolog av Terents' type.¹ For mens andre antikke komediediktere – for eksempel Terents' greske hovedforbilde Menander og den store latinske forgjengeren Plautus bruker sine prologer til å gi publikum en bakgrunn for komediens handling, er prologene til alle Terents' seks komedier polemiske i sitt innhold. Han forsvarer

seg mot en ikke navngitt eldre dikter som tydeligvis har angrepet og kritisert ham; fra antikke kommentatorer vet vi at denne dikterens navn var Luscus Lanuvinus.

Innledning

Alle Terents' seks komedier har prologer. Til sammen utgjør ikke disse tekstene mer enn 241 verselinjer, men det knytter seg en rekke problemer til dem. Først og fremst har diskusjonen dreid seg om forskjellene mellom Terents' prologer og prologene til

1) Artikkelen bygger på en av mine prøveforelesninger for doktorgraden i latin, Universitetet i Oslo 4. mai 2001.

Menander og Plautus. Har Terents vært kunstnerisk nyskapende, eller er det bare det at vi ikke har bevart de stykkene som hadde tilsvarende prologer?²

Ikke alle har vært like begeistret for Terents' prologer eller funnet dem interessante. Robert Graves har i sin oversettelse av Terents fra 1968 rett og slett ikke oversatt prologene. Han skriver: "I have followed Echard's example in not translating Terence's prologues, which are concerned either with begging the audience to behave decently, or with dramatic squabbles which would be of historical interest only if Terence had mentioned names, which he refrained from doing.". Oversettelsen til nevnte Laurence Echard (1670–1730) utkom i 1689. Selv mener jeg at disse prologene er særdeles interessante.

Vanligvis regner man med at Publius Terentius Afer levde ca. 185–159 f. Kr. – dette var en dikter som døde ung. Hovedkilden til hans liv er en liten rest av en biografi av Sveton, altså fra 100-tallet e.Kr., og mye her er omstridt. Den senere komedieforfatteren kom til Roma som gutt og ble slave hos senatoren Terentius Lucanus. Han kom fra Karthago – derav tilnavnet *Afer* (afrikaneren). I Roma fikk han utdanning og ble friggitt; navnet Terentius hadde han etter sin forhenværende eier. I ung alder begynte han å skrive, og hvis alderen ved hans død i 159 er riktig, var han bare 18 da det første stykket hans ble

oppført. Det var *Andria* (*Piken fra Andros*).

Ifølge Sveton pleide Terents omgang med høytstående menn, blant dem Scipio Africanus den yngre og hans venn Laelius – altså den såkalte Scipio-kretsen. Om dette forholdet skriver Sveton i Terents-biografien at 'man mener han fikk innpass hos dem takket være sin kropp' (*quibus corporis gratia conciliatus existimatur*). Terents døde antakelig under skipbrudd på hjemreise fra Hellas.

Av Terents har vi seks komedier – hans samlede produksjon, så vidt vi vet. På Terents' tid var det ikke noe fast teater i Roma, men det ble vist stykker ved to typer anledninger. For det første: de store offentlige religiøse festivalene, der edilene hadde ansvaret for underholdningen og bl.a. kjøpte teaterstykker. For det andre: private markeringer, som for eksempel begravelser.

Ut fra antikke kilder har man stilt opp følgende kronologi for Terents' komedier:

1. *Andria* – *Piken fra Andros*, oppført i 166.
2. *Hecyra* – *Svigermoren*. Første forsøk på å oppføre den ble gjort i 165, men denne oppsetningen ble avbrutt på grunn av publikums høylytte misnøye. Stykket ble oppført neste gang i 160 sammen med *Adelphoe* (se nedenfor), og publikum likte det ikke da heller. Derimot fikk stykket suksess samme år

2) Om overleveringen av greske dramatekster skriver Kyrre Vatsend utfyllende i *Klassisk Forum* 2000:2, s. 25–41.

ved *Ludi Romani* (de romerske lekene, med opptog, sirkus og skuespill).

3. *Heauton timorumenos* – *Selvstrafferen*, oppført i 163.
4. *Eunuchus* eller altså *Evnukken*, oppført i 161. Ifølge Sveton oppnådde dette stykket høyere betaling enn noe annet hadde gjort før, nemlig åtte tusen sestertser.
5. *Phormio*, som har navn etter parasitten i stykket, ble oppført i 161.
6. *Adelphoe*–*Brødrene*, oppført ved begravelseslekene til Lucius Aemilius Paullus i 160.

Prologene er overlevert sammen med komediene. Informasjon om oppførelsene har vi også fra de såkalte *didaskaliene*, som ble skrevet ned på Ciceros tid og som gjerne trykkes sammen med tekstene. Vi har noen skolier (senantikke kommentarer) til Terents' komedier, og der får vi en del opplysninger som vi ikke kan lese oss til i prologtekstene. Den antikke kommentatoren som det mest blir referert til, er Donatus (ca. 400 e.Kr.).



Prologen i komedien

For å få et inntrykk av innholdet i Terents' prologer skal vi se nærmere på prologen til *Piken fra Andros*. Dette stykket regnes som Terents'

første, og prologen er nokså typisk for ham. Prologen må jo være skrevet av dikteren selv, men ble framført av en skuespiller, og illusjonen bevares ved at dikteren omtales i 3. person.

Da dikteren første gang vendte sitt sinn mot skrivingen, trodde han at oppgaven bare bestod i at de stykkene (*fabulas*) han laget, skulle behage folket. Men (nå) forstår han at det går helt annerledes for seg; for han legger arbeid i å skrive prologer – ikke for å fortelle om handlingsforløpet (*argumentum*), men for å svare på en ond sinnet gammel dikters (*malevoli veteris poetae*) hånende utsagn (*maledictis*). Nå, om jeg må be, må dere rette oppmerksomheten mot det som disse utsagnene klandrer ham for. Menander skrev en *Piken fra Andros* (*Andria*) og en *Piken fra Perinthos* (*Perinthia*). Den som kjente et av stykkene ordentlig, kjente begge: de er ikke så forskjellige i handlingsforløpet, men likevel er de laget med forskjellige replikker og i forskjellig stil. De elementene fra *Perinthia* som passet inn i *Andria*, vedgår dikteren å ha overført og å ha brukt som sine egne (*pro suis*). Kritikerne bebreider ham den handlingen og hevder at det ikke sømmer seg at stykker blandes sammen (*contaminari*).

Er det slik at det de gjør når de forstår, gjør de for ikke å forstå noe som helst? De som anklager denne dikteren, anklager også Naevius, Plautus og Ennius som han har som forbilder (*auctores*); ja, han foretrekker faktisk å kappes med deres skjødesløshet framfor med disse personenes obskure nøyaktighet. Derfor formaner jeg dem til heretter

å tie stille og slutte å tale ondt, for at de ikke selv skal få kjenne sine onde handlinger (*malefacta*).

Applauder, vær til stede med velvillig innstilling og gjør dere kjent med saken, for å finne ut om det er noe håp om at de nye komediene han vil lage senere, vil bli sett – eller om de snarere vil bli jaget ut av dere.

Innledningsvis forteller teksten at det fins flere typer prologer: slike som forteller om handlingsforløpet og slike som svarer på kritikk. Om stykket som skal vises får vi vite at det er basert på ikke én, men to Menander-komedier. (Slike opplysninger finnes i de fleste prologene, men mangler i *Hecyra*.) Dernest forsvarer dikteren seg mot kritikken. Når det gjelder hans form for tilpasning av det greske drama til romerske forhold, kan han si at hans store forgjengere Naevius, Plautus og Ennius har gjort tilsvarende. (I *Eunuchus* appellerer han til publikum om å unnskyldte at nye diktere gjør det samme som de gamle alltid gjorde.) Dikteren ber så kritikere om å tie stille; han vil komme med ytterligere kritikk av sin motstander, hvis denne ikke nå holder opp. I *Eunuchus* hevder dikteren at motstanderen startet det hele, og i *Phormio* skriver han at kritikeren (den gamle dikteren) har ønsket å drive ham fra skriveingen; han selv har bare svart, ikke angrepet. Til slutt i *Andria*-prologen følger en appell til publikum om å følge nøye med og å være stille, slik at dikteren kan finne ut om det er noen vits i å skrive flere komedier.

Komediegenren oppstod i Athen. Innen den gamle komedien, med

Aristofanes som det store navnet, kunne man skrive dagsaktuelle stykker. Men den nye komedien innebar faste rollefigurer, som f.eks. den lure slaven og den storskrytende soldaten. De bevarte romerske komedieforfatterne Plautus og Terents skrev begge innen den nye komedien. Det største greske forbildet deres er Menander, som ifølge tradisjonen skrev over 100 komedier. Av disse er kun én bevart, foruten en håndfull stykker vi har så mye av at vi kan få et inntrykk av helheten. I tillegg har vi mindre deler og fragmenter av andre av hans komedier. Så kan man diskutere hvor holdbart det er å basere en argumentasjon på noe vi ikke kan være sikre på – nemlig at prologene til de omtrent hundre tapte stykkene av Menander er av samme type som de restene som er bevart.

Situasjonen er uansett den at vi ikke har de greske komediene som Terents nevner som grunnlag for sine stykker. Derfor kan vi ikke sammenlikne bearbeidelsen direkte, men vi kan i det minste se på prologen i det eneste Menander-stykket vi *har* i sin helhet: *Dyskolos* (*Misantropen*). Prologen framføres av skogguden Pan, som forteller om bakgrunnen for stykket: Knemon, en mannvond fyr, hadde giftet seg og fått en datter; hun vokste opp – og så traff hun en ung mann. Til slutt i prologen sier Pan (i Eitrens oversettelse fra 1962): “Her gjør jeg ham nå besatt av kjærlighet til henne. Dette er hovedsaken her – detaljene får dere se hvis dere vil. Ja måtte nå dere også ville det! Men der syns jeg jeg ser han kommer nærmere – han, elskeren. En annen har han

med seg. Det er nok noe de skal drøfte sammen av det som jeg har nevnt for dere nå.”

Som vi forstår, er dette en helt annen type prolog enn den vi har lest av Terents, og det er ikke usannsynlig at Terents' publikum ble overrasket da de første gang hørte en av hans prologer.

Den typen prolog Menander har til *Dyskolos*, er vanlig også hos Plautus, men Plautus har faktisk også noen stykker uten prolog. Nå kan det være at prologene er tapt i overleveringen, men i for eksempel *Curculio* og *Epidicus* (titlene er slavenavn) er slike introduksjonstaler faktisk ikke nødvendige. Åpningsscenerne er i seg selv utformet for å møte behovene til publikum.

En slik forskjell har vi også i senere stykker. I Ibsens *Peer Gynt* er det ingen prolog. Replikkvexlingen som begynner med mor Åses “Peer, du lyver!” og besvares i samme verslinje med sønnens “Nei, jeg gjør ei!”, er sterk nok til å fange oppmerksomheten og holde på den; personene karakteriseres gjennom egne og andres utsagn – ikke ved en allvitende fortaler. Vi tillater oss å bruke en tragedie som eksempel på den andre kategorien: *Romeo og Julie*, der Shakespeare i prologene røper at de to unge elskende kommer til å begå selvmord på grunn av familienes hat og strid. Denne publikums viten brukes videre i stykket som et sterkt virkemiddel: handlingen beveger seg framover mot en slutt som er kjent, og det nytter ikke å håpe på at alt skal gå bra.

Men både hos Plautus og hos Terents finner vi tegn som tyder på at

publikum ventet seg en eksposisjon, altså en prolog som forberedte dem på handlingen. I sluttpartiet av prologene til *Adelphoe* vises det direkte til publikums forventninger hva angår prologens innhold: “Vent dere ikke stykkets handlingsgang; de gamle mennene som kommer inn først, vil dels åpenbare den (*aperient*), dels vise den i handling (*in agendo ostendent*).”

Kritikken som ble rettet mot Terents

Av prologene ser vi at Terents ble kritisert for flere forhold; det er vanlig å regne med fire typer kritikk.

For det første ble Terents kritisert for *furtum*, tyveri – men dette er ikke det samme som det vi i dag kaller plagiat. Ingen av de to fløyene i striden diktet sine komedier selv fra grunnen av, men brukte greske komedier som basis. Om man skulle unngå å bli beskyldt for tyveri, gjaldt det å være den første til å gjendikte en bestemt gresk komedie. I prologene til *Eunuchus* kan vi lese at eldre komedier på latin var basert på samme stykke av Menander som det Terents har bearbeidet til *Eunuchus*. Terents forsvarer seg med at han ikke har visst om disse latinske stykkene. Og dessuten, argumenterer han, mange av rollefigurene er jo de samme i stykke etter stykke: en løpende slave, en storspisende snyltegjest, en stor-skrytende soldat, en slave som narrer en gammel mann – kort sagt: det sies ikke noe som ikke er blitt sagt før.

For det andre ble han kritisert for *contaminatio*, sammenblanding,

kontaminasjon. Av prologen til *Andria* ser vi at kritikken har gått ut på at stoff fra flere greske komedier er brukt for å lage én ny på latin. Derimot var det, som vi har sett, i orden å oversette eller gjendikte en komedie fra gresk til latin. Uenigheten dreide seg om hvordan: vi har med forskjellige kunstsyn å gjøre. Det ser ut til at Terents' motstander betraktet hvert greske forelegg som et originalt kunstverk som det var hans arbeid å oversette – ikke å bearbeide selvstendig på noen som helst måte. Som vi har sett i *Andria*-prologen, forsvarer Terents seg med å vise til at forbildene Naevius, Plautus og Ennius fulgte samme praksis, og at den gamle dikteren dermed også kritiserte dem.

I *Adelphoe* nevnes også en tredje type kritikk: at fremstående menn hjelper Terents og skriver sammen med ham. Terents' svar er å framholde at selv om kritikerne tar det som noe negativt, regner Terents det som ros; det er snakk om menn som alle liker og hvis innsats alle har nytt godt av, både i krig og fred. Cicero skriver i et brev til Atticus at folk mente at Terents' stykker ble skrevet av Laelius, på grunn av den elegante stilen. Sveton nevner både Scipio og Laelius i denne forbindelsen.

Phormio innledes med å referere kritikk av en fjerde type, nemlig kritikk for dårlig stil og svakt innhold. Dette har vært tolket på den måten at Terents' motstander ikke har lyktes i å få ham fra å skrive komedier; nå går han over til å kritisere Terents for svakt plott og dårlig språk.

I tillegg nevnes det at Terents, hvis han ikke var blitt kritisert, ikke had-

de hatt noe å skrive om i prologene sine – men dette må vi ha lov til å ta som en fleip.

Nå har vi sett på flere typer kritikk, men kritikken henger i liten grad sammen med de fornyelsene Terents ifølge vanlig oppfatning står for. For hva er det han *ikke* blir kritisert for, så vidt vi vet? Jo, nettopp det å fjerne eksposisjonen, nettopp det å fylle prologen med litteraturredebatt.

Forskning og metodespørsmål

Terents' komedier ser ut til å skille seg ut fra forgjengerne på to måter når det gjelder prologspørsmålet: stykkene har ikke eksposisjon, og dessuten har dikteren skrevet polemiske prologer der temaet i bunn og grunn er litteratur. Det vil si, hva det første angår, har vi sett at også Plautus har stykker uten eksposisjon; disse stykkene er uten prolog i det hele tatt. Derimot har Menanders *Dyskolos* en guddommelig prolog, framført av Pan. Det fins fire andre stykker av Menander der plottet kan bekrefte med en viss sikkerhet: *Aspis* (*Skjoldet*), *Epitrepontes* (*Voldgiften*), *Perikeiromene* (*Hun som har klippet håret*) og *Samia* (*Piken fra Samos*). I alle disse stykkene dreier prologene seg om å presentere bakgrunnen for stykket.

Hva eksposisjonen angår, oppsummerer Gaiser utviklingen slik: Plautus eksperimenterer med å fjerne den, mens Terents tar skrittet helt ut (Gaiser 1972, 1050). Han mener altså at de greske foreleggene har hatt eksposisjon (kanskje med unntak av

Adelphoe), og baserer dette på undersøkelser av enkeltkomedier som bl.a. Lefèvre har gjort. Lefèvre diskuterer bl.a. hvilke deler av den informasjonen Terents gir i replikkform, som kunne ha vært presentert i prologen. Her kan man vel logisk sett ikke komme lenger enn til å peke på hva som kan være mulig; uansett blir det stående en usikkerhet, og Lefèvres siste arbeid på dette feltet (om *Hecyra*, 1999) har møtt kritikk nettopp på metodisk grunnlag. Og om hans analyse av *Heauton timorumenos* fra 1994 skriver en anmelder: “His approach is as blinkered and schematic as it ever was” (Brown 1999, 660). Lefèvre har stått for samme syn og brukt grunnleggende samme metode siden 1969; kritikk fra 1970-tallet av har ikke fått ham til å endre standpunkt.

Men hvilke metoder står egentlig til rådighet, når målet er å sammenlikne noe vi har (Terents-tekstene) med noe vi ikke har (fire tapte stykker av Menander og to av Apollodoros)? Det går an å se på de prologene vi tross alt har, slik vi gjorde med Menanders *Dyskolos*. Men den har altså ikke Terents brukt, og når Plautus kan ha noen stykker med og noen uten prolog, kan jo det ha vært tilfellet med Menander også. Her må filologen etter min mening si: hit og ikke lenger.

Mens Lefèvre mener at Terents har omskrevet sine forelegg helt, står Jachmann for det motsatte synet. I artikkelen “Terenz” i den prestisjetunge *Real-Encyclopädie* av Pauly-Wissowa kritiserer han Terents for å oversette istedenfor å dikte, og mener

hans oversettelse er preget av svekkende nivellering og forflatende utvanning (*entkräftenden Nivellierens und verdünnenden Auswalzens*). Dette er å gå for langt i *den* retningen – tatt i betraktning det mangelfulle sammenlikningsgrunnlaget. *Hadde* vi hatt alle foreleggene, ville svaret på mange av de spørsmålene forskningen stiller om Terents og hans prologer, ha gitt seg selv.

Men hvis det er riktig at de greske stykkene Terents bygde på, hadde eksposisjon, må det ha budt på store utfordringer å ta dem bort: motivasjonen må ha vært sterk. Dette understrekes av Büchner, som etter min mening skriver klargjørende om dette spørsmålet. Han finner et tankekors i det som noen har hevdet, at Terents på den ene siden har fulgt Menander og sine andre greske forbilder nært, og på den andre siden har foretatt en fullstendig utskiftning av prologens innhold (Büchner 1974, 485). Hvordan kan man tenke seg at et stykke som var bygd opp med en prolog av den typen som gir bakgrunnen for handlingsgangen, og som eventuelt også foregriper noe av handlingen, skulle kunne fungere uten denne bakgrunnsinformasjonen?

I *Hecyra* består det komiske i at Parmeno anser seg som den unge herrens betrodde slave, men i virkeligheten er han den siste som finner ut sannheten, og jo før publikum ser det selvmotsigende, jo mer komisk blir figuren (Sewart 1974, 258). Ut fra denne tankegangen ville altså rollefiguren i den greske originalen vært mer komisk med en allvitende pro-

log, og derfor mener Sewart at det har vært en slik. Haffter regner med at særlig komediene med *anagnorisis* (gjenkjennelse) – det vil si alle Terents' komedier bortsett fra *Adelphoe* – hadde en forberedende, eksponerende prolog i originalen (Haffter 1967, 17).

Man kan jo undres på hvorfor Terents gav avkall på den innholdsforberedende prologen, dersom den sikret en større komisk effekt. Haffter mener forklaringen er å finne i en prinsipiell holdning hos Terents, nemlig at prologen ikke hører til stykket og at tilskuerne bare innenfor stykkets handling skal få vite om det som hører til handlingen (Haffter 1967, 16).



Det er åpenbart at Terents har et bevisst forhold til bruken av prolog, og etter min mening ligger det et klart kunstnerisk valg til grunn for hans praksis med komedier uten eksposisjon. Han må ha ment at han ville oppnå de effektene han ønsket i høyere grad *uten* at tilskuerne på forhånd hadde fått slik informasjon. Dette har noe med *illusjon* å gjøre: når stykket begynner, begynner det; det har vært en utfordring for dikteren å gi de nødvendige opplysningene til publikum uten at det kommer en gud eller en annen fortaler og forteller dem hva

slags personer de skal møte i stykket. Slik Ibsen lar publikum selv finne ut om Peer Gynt lyver eller snakker sant, lar Terents publikum selv finne ut om noen av personene i stykket var blitt forbyttet som barn, for eksempel.

Ved å unngå prologer med bakgrunnsinformasjon gav Terents avkall på å bruke prologen som et middel til å *formidle* stykkets innhold for publikum. Vi har vel ikke belegg for å si at det direkte skapte problemer for ham; særlig med *Eunuchus* oppnådde han stor suksess. Uten forhåndsinformasjon har ikke publikum det fortrinnet framfor de handlende personene at de får vite hva som skjer, men komedien bruker andre metoder til å gi publikum informasjon som enkelte av rollefigurene i stykket ikke får, som monologer og sidebemerkninger.

Dessuten var jo ikke publikum uten holdepunkter. Som Terents nevner i prologen til *Eunuchus*, dreier det seg om et fast persongalleri, og det var vanlig at ulike farger markerte de forskjellige rollefigurene: hvit parykk til gamle menn, svart til unge menn, rød til slaver. Likevel: disse hjelpemidlene har publikum hatt også i de tilfellene der prologene har gitt bakgrunnsinformasjon, for eksempel mange av Plautus' stykker. Man kan vel tenke seg at Terents' stykker i så måte har budt på større utfordringer for publikum: det de elters fikk vite direkte, måtte de her tolke selv. En annen sak er om publikum var denne oppgaven voksen eller ønsket slike utfordringer; det vi får høre om at publikum ved flere anledninger foretrakk linedansere og

boksekamper, tyder ikke godt.³ Goldberg (1986, 60) hevder at det romerske publikum var mindre trent enn det greske, samtidig som komedien var utsatt for større konkurranse fra annen underholdning. Dermed blir det enda vanskeligere å forstå hvorfor Terents tok de valgene han gjorde. Hvordan ville det være mulig å engasjere et slikt publikum med polemikk og en diskusjon om oversettelsesspørsmål? Ville det ikke vært lurt å prøve å fange deres interesse straks ved å snakke om stykkets handling og bakgrunn, og ved å begynne med vitser og kløvnerier?

Terents' andre grep, å sette inn prologer med polemisk innhold, synes temmelig drastisk. Her møter vi en mann som er sterkt plaget av kritikk, og som slår tilbake. En norsk leser får assosiasjoner til Wergelands *Mig selv*:

Jeg i slet Lune, Morgenblad? Jeg, som kun behøver et Glimt af Solen forat briste i høi Latter af en Glæde jeg ikke kan forklare mig? Naar jeg lugter til et grønt Blad, glemmer jeg bedøvet Fattigdom, Rigdom, Fiender og Venner. Min Kats Strygen mod min Kind udglatter alle Hjertesaaer. I min Hunds Øje Sænker jeg mine Sorger som i en dyb Brønd. Min Vedbende er voxet. Didudaf mit Vindu har den baaret paa sine brede Blade alle de Erindringer, jeg ikke bryder mig om at gjemme. Den første Foraarsregn vil falde paa

Bladene og udviske nogle troløse Navne. De ville falde ned med Draaberne og forgiftede Regnormens Huler. Jeg, som læser Henrykkelser paa hvert af Centifoliens, den Vaargaves, hundrede Blade – mig skulde en slet Avis bringe til at qvæle en Sekund med Ærgrelse? Det vilde være som at dræabe himmelblaae og rosenrøde Sommerfugle. Den Synd gyser mit Hjerte for i sit Inderste. Det vilde være som at overøse mit endnu ugraanede Hoved med Aske, og at bortkaste de Diamanter af straalende Sekunder, Tiden endnu nedsaaer derover. Nei, frisk I Journalister! hvæsser eders Rævekløer kun paa Klippen. I rive kun Blomster løs og lidt Mos til en blød Grav. ...

Også denne dikteren er såret og sint, og det han har på hjertet, legger han fram i en kunstnerisk form. Wergelands reaksjon er bevart for ettertiden, mens det han reagerte på, er glemt, eller rettere sagt, det blir husket bare på grunn av det fantastiske svaret.

Mens Wergeland er blitt kritisert av diverse journalister, er Terents møtt av kritikk først og fremst fra én person, "*vetus poeta*". Det virker underlig å velge prologen som talerstol for å svare på kritikk; et publikum som ved visse anledninger foretrakk boksekamp framfor teater – kunne de være motivert for å lytte til et debattinnlegg om diktekunst, ori-

3) Prologen til den tredje oppføringen av *Hecyra* avslører at den første oppføringen måtte oppgis på grunn av rykter om at boksere og linedansere ville komme og opptre, og den andre fordi et gladiatorshow ble annonsert.

ginalitet og kontaminasjon? Jeg vil anta at prologen er valgt fordi det var den muligheten Terents hadde for å komme til orde. Han hadde ikke noe Morgenblad han kunne skrive innlegg i. (Det hadde jo for øvrig ikke Wergeland heller, etter at *Mig selv* ble refusert.) Ved teateroppførelsene treffer han nettopp teaterpublikum; i prologen til *Eunuchus* får vi vite at hans motstander har brukt nettopp en oppførelse, eventuelt en prøveoppførelse, til sine angrep; i nærvær av en embetsmann har han ropt ut at stykket var skrevet av en tyv, ikke av en dikter. Den unge Terents har naturligvis hatt et sterkt behov for å forsvare seg, og heller enn å synke ned til det nivået å skrike tilbake, griper han ordet i prologen. Conte ser dette som betydningsfullt: “The importance he gives to the prologue as a literary institution is Terence’s principal technical innovation in the Plautine tradition.” (Conte 1999, 98). Dette er etter min mening en interessant vinkling.

Vi har jo også andre eksempler på invektiver fra antikken, som for eksempel Arkhilokhos’ spottedikt. Og i Ovids dikt *Ibis* står fuglenavnet for en fiende som han ikke nevner navnet på. I disse tilfellene står kritikken for seg selv. Men hos Aristofane fins eksempler på kritikk og diskusjon – hos ham riktignok ikke i prologer, men i replikker. Aristofanes skrev som ovenfor nevnt komedier av gammel type, der også kritikk har sin plass. Den nye komedien som Terents representerer, opererer derimot med faste rollefigurer, og kritikk blir noe som ikke hører hjemme der.

Det som er påfallende, er at vi har slike polemiske prologer i samtlige seks Terents-komedier: det å polemisere i prologs form var altså ikke noe Terents gjorde bare én gang i en situasjon da han var opphisset på grunn av motstanderens angrep, men *hver* gang. Hvorfor gjør han dette seks ganger? Selv om Terents’ stykker er skrevet i løpet av en forholdsvis kort periode på kanskje fem-seks år, virker det underlig at dikteren skulle ha behov for å forsvare seg mot, og å gå til motangrep på, den samme gamle dikteren hver gang. Terents’ prologer er skrevet til bestemte oppførelser, i motsetning til f.eks. Plautus’ prologer, som var skrevet til stykket og fulgte det (Duckworth 1962, 62). Kan det kanskje være mulig at de seks Terents-prologene vi har, er blitt skrevet i en raptus, til en serie oppførelser i en og samme periode? Situasjonen var tydeligvis vanskelig for Terents, med en opphett kritisk stemning. Så fletter han inn i alle sine prologer spark til motstanderen, for å sikre seg at hans synspunkter skulle bli hørt.

I hvert fall for noen av prologenes vedkommende ser vi at de ikke kan være skrevet til førsteoppførelsen. I *Andria*, som regnes som Terents’ første stykke, nevnes allerede kritikk som dikteren er blitt møtt med. Og i prologen til *Hecyra* nevnes fiaskoen ved førsteoppførelsen. Vi ser at dikteren i en ny versjon av prologen, skrevet til en senere oppførelse, svarer på kritikk han er blitt møtt med. Slik jeg ser det, har Terents lagt svar og forsvar inn i sine prologer fordi det hadde en funksjon der og da, uten å

ha noen anelse om at nettopp dét skulle bli stående som hans stemme til ettertiden.

Problemer i tekstene

I prologen til *Eunuchus* finner vi, i sammenheng med kritikken for *furtum*, et par vers som har vært omdiskutert:

Colacem esse Naevi, et Plauti
veterem fabulam;
parasiti personam inde ablatam et
militis.

Slik står teksten i Oxford-utgaven fra 1957, og det er ingen tekstalterativer nederst på siden. En mulig oversettelse vil være: “Det fantes en *Colax* (*Smigreren*) av Naevius, og et gammelt stykke av Plautus; snylterens rollefigur og soldatens var tatt derfra.” John Barsby har i sin *Eunuchus*-utgave fra 1999 ikke gjort andre endringer enn å ta bort et komma, og i sin kommentar til det første av de to siterte versene skriver han: “This highly problematical line should on balance probably be construed ‘there is a *Colax* by Naevius, and another by Pl., one of his early plays’, rather than ‘there is an old play of Naevius and Pl. called *Colax*’ ...” (Barsby 1999, 86). Så diskuterer han muligheten for at de to kunne ha samarbeidet, eller at Plautus kunne ha bearbeidet en komedie av sin eldre kollega. Han nevner også – og avviser – det forslaget som er satt fram om at det menes “en *Colax* av Naevius og et gammelt stykke av Plautus (nemlig, underforstått, *Miles gloriosus*, *Den storskrytende soldaten*).

Man kan få mye ut av å sammenlikne moderne tekster og kommentarer med eldre; i dette tilfellet har jeg brukt en kommentert utgave ved 1700-tallsfilologen Richard Bentley. Om vårt problematiske tekststed skriver Bentley at dette er en merkelig uttryksmåte (*Mira vero locutio est*). Hadde ikke den gamle komedien noe navn? spør han, og fortsetter:

og hvorfor brukes adjektivet gammel (*vetus*) om Plautus’ stykke, når Naevius’ stykker var eldre enn dem (*veteriores*)? Og endelig, hvis dette er den riktige lese måten (*vera lectio*), er det jo slik at Luscius unnskylder Terents samtidig som han anklager ham. For hvis vår dikter har stjålet snylterens og soldatens rollefigurer fra Plautus og Naevius, har også Plautus stjålet sine fra Naevius. Ved selve eksemplet faller grunnlaget for anklagen bort. Hvis man ikke liker dette, bør man tenke på en rettelse (*de correctione cogitandum erit*).

Bentley viser til at et godt håndskrift har *Naevi Plauti* uten konjunksjonen *et*, og det er denne lese måten som ligger nærmest opp til hans konjunktur, nemlig å endre *Naevi* til *nempe* (jo). Sammenhengen her innholdsmessig er at Terents’ motstander har vært til stede ved en oppsetning av stykket, kanskje en prøve, og har ropt ut at det var en tyv, ikke en dikter som hadde skrevet det. Her er vi framme ved våre to vers, som jeg ut fra Bentleys lese måte vil oversette som følger:

Det var jo Plautus’ gamle stykke
Kolax;
parasittens og soldatens rollefigurer
var tatt derfra.

Et spørsmål er jo om det faktisk *eksisterte* et stykke *Colax* av Nae-vius; Barsby hevder at det gjorde det, og Bentley sier det motsatte, og det synes vanskelig å avgjøre dette spørsmålet. Min mening er at teksten med Bentleys rettelse er bedre enn teksten slik den står i våre utgaver. Og Bentleys utgave presenterer en interessant løsning også på et problem i *Phormio*-prologen:

*nunc quid velim animum attendite:
adporto novam
Epidicazomenon quam vocant
comoediam
Graeci, Latini Phormionem nomi-
nant*

Hør nå godt etter hva jeg vil: jeg kommer med en ny komedie som grekerne kaller *Epidicazomenos* (Den som gjør påstand på en arv); latinerne kaller den *Phormio*, ...

Dette er forresten den eneste Terents-komedien med en latinsk tittel som er forskjellig fra den greske. Men hvis komedien er ny, hvordan kan da latinerne kalle den noe som helst? Bentley endrer i sin utgave til “Graece, Latine hic Phormionem nominat”. “*Hic*” skal bety “denne (dikteren)”, og passasjen kan da oversettes: “Jeg kommer med en ny *Epidicazomenos*, som man kaller komedien på gresk; vår dikter kaller den *Phormio* på latin.”

Selv vil jeg foreslå, i tilknytning til dette, at man beholder *Graeci* og lar det stå til det foregående. Formen *Graeci* kan være nettopp det som har forvirret og smittet over på neste ord, *Latine*, som så er blitt til *Latini*.

Noen glimt av Terents-resepsjonen

Hvordan har ettertiden brukt Terents og hans prologer? Vi kan se på noen få eksempler. Kirkefaren Hieronymus bygger opp innledningen til et av sine arbeider omkring disse prologene og den striden som refereres der; det dreier seg om forordet til boken *Hebraicae quaestiones in Genesin* (Hebraiske spørsmål vedrørende 1. Mosebok) skrevet i år 388: “Jeg som i begynnelsen av verket burde legge fram problemstillingen (*argumenta*) for det arbeidet som følger, er tvunget til å svare på kritikk først, idet jeg holder ved like Terents” eksempel: han som fikk oppført komedieprologer til forsvar for seg selv.”

Den norske nylatindikteren Nils Thomassøn har i sin latinske rebusbok fra 1661 brukt en Terents-prolog på en annen måte. Det han griper fatt i, er et vers fra prologen til *Eunuchus*: “*Nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.*” (Ikke noe er blitt sagt nå som ikke har vært sagt før.) Nils Thomassøn gjør et poeng av å stille sammen dette sitatet av en hedning (*ethnicus*) og en kristen (*Christianus*), nemlig Salomos “Intet er nytt under solen” (*Nilil sub sole novum*). Hos Terents har dette sitatet helt konkret tilknytning til anklagen om *furtum*. Men 1600-tallshumanisten tar det i helt allmenn betydning, og ikke nok med det: han er ikke enig med de to autoritetene, men argumenterer for at ihvertfall *hans latinske rebusbok* representerer noe helt nytt.

Det neste resepsjonsglimtet viser Terents’ komedier som skolelektyre.

I den lange perioden da elevene skulle lære å *snakke* latin, var det nyttig å bruke komediene, som jo inneholder dagligtale. Hos Terents kan man også finne gode visdomsord, som det kjente “Homo sum: humani nil a me alienum puto” (Jeg er et menneske: jeg anser at intet menneskelig skal være meg fremmed, *Heautontimorumenos*, v. 77). Ved å skille ut de ‘penere’ blant Plautus’ stykker, hadde man gjort også ham egnet til å leses av ungdommen, men generelt var nok Terents regnet for å være mer passende.⁴ Pene eller ikke pene: jeg vil tro at skoleelever på 1500- og 1600-tallet hadde større glede innholdsmessig av sin komedielesning enn 1900-tallets elever hadde av sine Gallerkriger.

Bibliografi

Brown, P.G.: anmeldelse av E.

Lefèvre: *Terenz’ und Menanders Heautontimorumenos, Gnomon* 71 (1999).

Büchner, Karl: *Das Theater des Terenz*. Heidelberg 1974.

Conte, Gian Biagio: *Latin Literature: A History*, Baltimore og London 1999.

Duckworth, George E.: *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton, N.J. 1962.

Gaiser, Konrad: “Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechis-

chen Vorbildern”, i *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* bind 1.2, Berlin/New York 1972, s. 1027–1117.

Goldberg, Sander M.: *Understanding Terence*. Princeton, N.J. 1986.

Haffter, Heinz: *Terenz und seine Künstlerische Eigenart*, Darmstadt 1967.

Jachmann, G.: “P. Terentius Afer”, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 2. rekke, bind 5, Stuttgart 1934, spalte 615.

Lefèvre, Eckard: *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt 1969.

Roggen, Vibeke: “Det antikke drama sett fra Norge anno 1661”, *Drama, nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 2001:1, s. 24–28.

Sewart, David: «Exposition in the Hekyra of Apollodorus». *Hermes* 102 (1974), s. 247–260.

Terence: *Eunuchus*, utg. John Barsby, Cambridge 1999.

Terentius: *Comoediae*, utg. av Richard Bentley med kommentarer, Leipzig 1791.

Terentius: *Comoediae*, utg. Robert Kauer og Wallace M. Lindsay, Oxford 1957.

Vatsend, Kyrre: “Klassisk gresk drama og etertidens bedømmelse”, *Klassisk Forum* 2000:2, s. 25–41.

4) Videre henvisninger om bruken av Terents og øvrige antikke dramatekster i skolen i humanismeperioden finnes i Roggen 2001.

Antikke mosaikker med fiskemotiv

CHRISTIAN HYSING-DAHL

Da min lærer i antikk kunst – professor Bente Küllerich – erfarte at jeg hadde hovedfagseksamen i zoologi, henledet hun min oppmerksomhet på mosaikker med fiskemotiv som et mulig studieobjekt. Min gamle lærer – avdøde A. Brinchmann d.y. – var svært interessert i historie og hadde fått hengt opp to foto av fiskemosaikker fra Pompeii i auditoriet på zoologisk laboratorium med fullstendig beskrivelse på baksiden (Schmid 1977).

Dette vakte min interesse i den grad at jeg begynte å beskjeftige meg med mosaikker fra antikken der fisk var hovedmotiv. Mine studier er utelukkende basert på litteratur og bilder av disse mosaikkene. Likeledes har jeg måttet begrense meg slik Toynbee antyder (1973, s. 213): ”But from the zoological point of view the most interesting pieces are those which display fish, lobsters, polypi etc. for their own sake, unaccompanied by figures of men or gods...”

Mosaikk

Legging av mosaikk er en meget gammel kunst som bestod i å føye sammen små forskjelligfargede steinbiter (opprinnelig leire) slik at de dannet mønstre eller figuravbildninger. De enkelte bitene er gjerne

kubiske av form med en sidekant mellom 10 og 25 mm og kalles *tesserae*. De fineste tesserae (vermiculatum) har en sidekant som ikke er større enn 4 mm. Teknikken bestod i å legge et lag mørtel på vegg eller gulv som var planert slik fig. 1 viser, og så presse tesseraene ned i den våte mørtelen før den stivnet. Til hjelp for figuren man skulle lage, kunne denne foreligge som kartongmønstre eller også være påmalt flaten al fresco. En mulig teknikk var å lime mosaikken på et lerretsunderlag med et lim som lot seg fjerne. Når det hele var ferdig, snudde man bildet og presset tesseraene ned i den våte mørtelen. Når denne var stivnet, ble lerret og lim fjernet, og mosaikken stod der takket være tesseraene som har samme farge tvers igjennom. Siden kunne flaten slipes ned. I senantikken oppstod glassmosaikken. Glassmasse ble til-

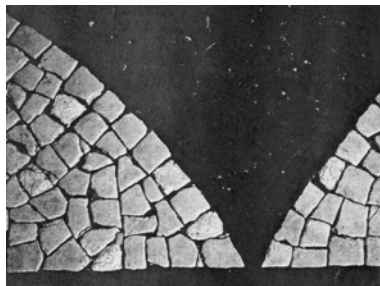
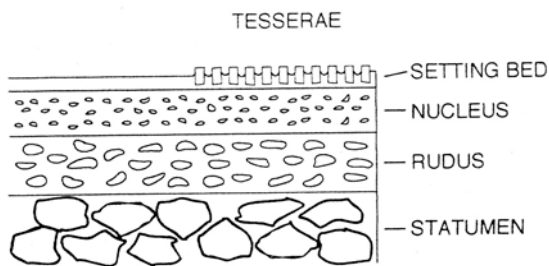


Fig. 1a. Diagram som viser mosaikk-strukturen. Etter Dunbabin 1999

Fig. 1b. Systemet blir det samme som i brosteinsetting fra Lisboa. Foto: H.-D.

satt fargestoffer og valset ut til plater som så kunne snittes opp til tesserae. Herved fikk man flere muligheter idet glassmassen (smalto) også kunne ha sølv eller gull innstøpt. Selve glassmassen var opak eller halvklar, hvilket kunne gi frapperende reflekser i selv temmelig mørke rom.

Kvaliteten på mosaikken bedømmes etter hvor tett tesseraene ligger, likeledes oppnås spesielle effekter om tesseraene ikke settes i planet, men i ulike vinkler i forhold til hverandre. De opprinnelige mosaikkene ble lagt i gulv for å dekorere disse – for det meste ble mosaikken lagt direkte på stedet, men om kunstverket ikke var for stort, kunne det lages som *emblemata* – det vil si at mosaikken ble laget i et kar som kunne plasseres i et hvilket som helst gulv og danne sentrum for en videre innramming. Figurene som ble laget, var ofte mønstre som i våre gulvtepper, men etter hvert ble de mest frapperende billedmessige "gulvmalerier" fremstilt.

"Mosaics were long regarded by archaeologists and historians of an-

cient art as a minor and insignificant branch of art, of interest chiefly as evidence for lost works of ancient painting" sier K. Dunbabin (1999). Og hun fastslår at først i 1960-årene tok denne grenen av kunsthistorisk forskning til å vokse i omfang og betydning (s.3). Dette er ikke til å undres over, idet hun hevder at "pavements of this type have been found by the hundred thousand in buildings of the Roman period from northern Britain to Libya, from the Atlantic coast to the Syrian desert" (s.1). Rett nok er jo disse laget over et langt tidsrom, men det svimler litt når en av de fineste mosaikkene fra Pompeii (Alexanderslaget) er anslått til å inneholde ca 4 millioner tesserae, hvilket skulle tilsi at flere hundre milliarder tesserae er nedstøpt. Betydningen av mosaikkene er at de – i motsetning til malerier – er så holdbare og derfor har bevart billedmessige bevis fra livet i svunne tider. Som Dunbabin sier: "In the Hellenistic period, therefore, there can be no doubt that the finest workers in mosaic were setting

themselves deliberately to create works which, whether or not they were actually based on paintings, were aiming to emulate the technique and rival the effects proper to painting.” (s. 328). På den annen side har den dekorative virkning vært avgjørende for oppdragsgiverne – velstående mennesker fra den herskende klassen. For dem var nok ønsket om å ”vise seg”, å imponere, vesentlig – kanskje av og til iblandet religiøse overtoner som tributt for å fremelske gudenes velvilje. (At kirken tok i bruk mosaikk for å pryde sine katedraler og domer, kommer senere og ligger utenfor rammen av denne fremstilling.) Særlig var denne velviljen av betydning når det gjaldt maten – det daglige brød – og de velstående romernes måltider var til dels de mest utsøkte kulinariske nytelser.

Fisk har til alle tider vært ettertraktet i Italia og på den iberiske halvøy. Så verdsatt var den at fisk enda ble gitt som gave blant antikkens aristokrati (Wood 2000, s. 302). Videre kan vi bare tenke på vår egen eksport av klippfisk og tørrfisk til disse områdene. En stor del av befolkningens proteinbehov ble nok dekket av fiskeføde. Og dette førte til en virksomhet som her i landet har vokst frem til en svær industri – oppdrettsnæring – fisk holdt i fangenskap i egne bassenger. Plinius d.e. beretter om at Licinius Murena allerede før slutten av 200-tallet f.Kr. anla *vivaria* (kunstige bassenger) for fisk ”and thereby earned this nickname for himself and his descendants” (Toynbee 1973, s. 209). Murenen skal vi senere komme tilbake til. Oppdrettsfisk fra ferskvanns-

eller saltvannsbassenger ble dels brukt til mat, dels fungerte de som selskapsakvarier der fiskene ble så tamme at de kom til overflaten når man kalte på dem. (Store torsker i Akvariet i Bergen kommer også opp på gitt signal for å bli klødd på ryggen eller få mat.) Slike ”hobbyakvarister” kunne bli så knyttet til sine fiskeyndlinger at disse ble forsynt med smykker og begravet under tårer ved død, og en Quintus Hortensius satte mer pris på sin *Barbus mullus* enn sine muldyr, ifølge vennen Varro. Den samme Hortensius spiste aldri fiskene fra sine bassenger, men kjøpte fra torvet. Og når det gjelder mat, synes antikkens romere å ha vært særdeles oppfinnsomme, dristige og ganske usannsynlige gourmeter. Enten historiene er sanne eller fiktive, forteller de noe om hva romernes smaksorganer forlangte der de lå til bords og nøt sine ørsmå nattergaltunger eller murener som ble mer velsmakende om de var foret med kjøtt fra opprørske slaver. Fra disse oppdrettsanleggene eller prydakvariene skal vi nå vende oss til de kunstneriske uttrykk for slike saltvanns *piscinae* eller *vivaria* i form av gulvmosaikker som ofte ble lagt i bad, springvanndammer eller i andre rom.

Mosaikker med fiskemotiv

De eldste bevarte mosaikkene av denne typen skriver seg fra Pompeii, er polykrome og frapperende naturalistisk laget. De to beste er fra lokalitetene VIII.2.16 (Casa di Arianna) og VI.12.2 (Casa del Fauno), og ble laget

ved slutten av det andre århundret f.Kr. Begge er utført som *emblemata*, og den sistnevnte er omgitt av en ramme med planter og blomster. Først i 1977 ble den ene (*Arianna*) gjort til gjenstand for alvorlig zoologisk vurdering idet T. E. Thompson fra universitetet i Bristol artsbestemte de avbildede dyrene i forbindelse med en utstilling i The Royal Academy i London. Han behandlet de 22 organismene som finnes på denne mosaikken og publiserte resultatene i *Nature* 1977 (s. 292 f.). En bearbeidelse og oversettelse til tysk ble foretatt av Roswitha Schmid og publisert i *Naturwissenschaftlicher Rundschau*, h. 12, 1977 med en uheldig trykkfeil som vi skal komme tilbake til. Men før dette var begge mosaikkene omtalt av J.M.C. Toynbee (1973). Hun var professor i classical archaeology og beskriver mosaikkene slik: "The close similarity between them, both in style and in content, strongly suggests that they are from the same workshop or at least from the same copy-book. In each of them the central feature is a group depicting a fight to the death between a lobster, a polypus and a murena.....". Til dette er å si at kampen utspiller seg mellom en langust (*Palinurus vulgaris*) og en blekksprut (*Octopus vulgaris*). Langusten er et helt annet krepssdyr enn hummeren (*Homarus vulgaris*) og kjennetegnes ved at den ikke har klosakser, har store og grove antenner og fremtrer mer pigget, hva også dens engelske populærnavn 'spiny lobster' bærer bud om, men det offisielle er altså crawfish eller crayfish. (fig. 2)

Thompsons artsbestemmelser kom i 1977, så Toynbee kan ikke ha kjent til disse, men i 1999 gjentar Dunbabin den gale lobsterpåstanden: "Various species of fish and sea creatures surround a central group showing the fight between an octopus and a lobster." (s.47). Toynbee (1973) beskriver begge mosaikkene (s.213), men gjør flere feil i artsbestemmelsene. Blant annet forveksler hun labrider (leppefisk – gylder) med bramider (havbrasmer) og antar at tverrstripet knurr kan være en mulle. Toynbee døde i 1985, men i 1996 kom et opptrykk av boken og den inneholder de feil jeg har påpekt.

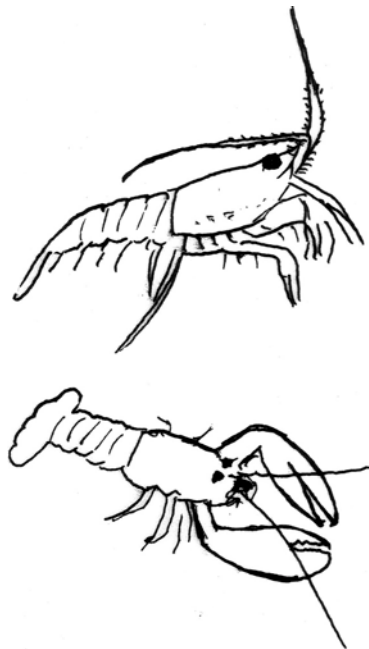


Fig. 2. Langust (*Palinurus vulgaris*) øverst. Hummer (*Homarus vulgaris*) nederst.

Thompsons artsbestemmelser

Når det gjelder Thompsons bestemmelser står de trygt på egne bein, men det er litt synd at han ikke kunne se og sammenligne de to mosaikkene samtidig. Han har nummerert organismene (se fig. 3) og kommenterer hver enkelt. Her følger bare hans artsnavn på latin og de tilsvarende engelske betegnelsene pluss norske navn hen-

tet fra *Aschehougs store fiskebok* (Pethon 1998). Senere skal jeg kommentere noen av numrene. Forkortelsen sp. står for species og er vanlig benyttet i zoologien når artsnavnet ikke kan bestemmes. Bokstavene E og e helt til høyre står for "Enig" og "Nesten enig" og forklares senere i teksten.

1) Torpedo torpedo	Electric ray	Elektrisk skate=Sitterrokke	E
2) Mullus surmuletus	Red mullet	Rød-mulle	E
3) Mugil sp.	Grey mullet	Multe	e
4) Labrus sp.	Wrasse	Gylte (Leppefisk)	(e)
5) Palinurus vulgaris	Crawfish	Langust	E
6) ???	Bird	Isfugl	
7) Coris julis	Rainbow wrasse	Junkergylte	
8) Scylliorhinus canicula	Lesser spotted dogfish	Småflekket raudhå	E
9) Diplodus sargus	Sea bream	Hvit havbrasme*	E
10) Aspitrigla cuculus	Red gurnard	Tverrstripet knurr	E
11) Scorpaena sp.	Scorpion fish	Sydlig uer	
12) Dicentrarchus labrax	Sea bass	Havabbor	E
13) Murena helena	Moray eel	Murene	E
14) Murex brandaris	Snail	Tornsnegl	E
15) Blennius sp.	Blenney	Tang-kvabbe art	
16) Lithognathus mormyrus	Striped bream	Marmorhavbrasme*	
17) Mustelus mustelus	Smooth hound	Glatt-hai	
18) Scorpaena sp.	Scorpion fish	Sydlig uer-art	e
19) Crangon vulgaris	Shrimp	Sand-reke =Hestereke	
20) Loligo vulgaris	Squid	Kalmar (Tiarmet blekksprut)	E
21) Diplodus vulgaris	Two-banded bream	Tobånds havbrasme*	
22) Octopus vulgaris	Octopus	Krake (Åttearmet blekksprut)	E



Fig. 3. Mosaik-
ken fra felt
VIII.2.16 (Casa
di Arianna) i
Pompeii med
Thompsons
skisse under.

Tre ulike havbrasmer er stjernemerket da det ikke var mulig å finne norske navn i litteraturen. På grunnlag av de engelske og tyske navnene har jeg laget de foreslåtte norske betegnelsene. Thompson hadde altså bare mosaikken fra felt Casa di Arianna som grunnlag for sine zoologiske studier, og det er også den langt best bevarte av de to mosaikkene. Han er full av beundring for den nøyaktighet og det zoologiske skarp-syn som kunstneren/kunstnerne fremviser. Han er overbevist om at skis-sene av de avbildede fiskene er laget etter avdøde eksemplarer og ikke er resultat av akvariestudier. Og før sin artsbeskrivelse konkluderer han slik: "No marine biologist could fail to appreciate and admire this extraordinary composition, and one wishes that present-day scientists and their illustrators (sic) were always so painstaking and accurate."

For min egen del vil jeg føye til en beundring for den artistiske 'schwung' som er gitt dette over 2000 år gamle kunstverket. Dersom Thompsons antakelse om døde modeller er riktig, er det imponerende å se hvor naturalistisk levende disse organismene svømmer omkring. Det gjelder for eksempel haiene (nr. 8 og nr. 17). Likeledes er komposisjonen som helhet mesterlig – alle de avbildede organismene fremtrer fritt – uten å skygge for hverandre og uten å gi inntrykk av kø til tross for mengden.

I april 2003 skriver Bernhard Andrae en artikkel om "Pesci ed altri animali acquatici" i *Forma urbis* VIII nr. 4, s. 201–217. Den er oversatt av Marco Galli. Av den italienske teks-

ten har jeg fått oversatt noe av det som angår mosaikkene fra Pompeii av A.M. Konow Lund assistert av innfødte italienerne bosatt i Bergen. Det som interesserer meg, er selvsagt artsbestemmelsene og hvem som har foretatt dem, og i hvilken grad de stemmer overens med Thompsons bestemmelser. Jeg har derfor merket av med en E i Thompsons liste hvor langt han og Andrae er enige når det gjelder mosaikken fra Casa di Arianna (e når de er delvis enige).

Noen kommentarer til de enkelte nummer

1. Om den elektriske skaten sier Thompson om de falske øyenringene, vanligvis fem på oversiden, at kunstneren "has mistakenly depicted the ray's real eyes and spiracles (fig. 1, min fig. 4) (exhalant openings for the respiratory stream) to be four extra false 'eyespots'. This is the only major inaccuracy detectable in the whole mural". Det er litt synd at han ikke kunne se – og sammenligne – de to mosaikkene samtidig, for på den fra Casa del Fauno er markeringene like tydelige som på hans egen figur. Den elektriske skaten må – for antikkens mennesker – ha fortonet seg som en mystisk skapning med overnaturlige krefter. Ukjent som disse menneskene var med elektrisiteten, må møter med en fisk som kan gi støt på opptil 220 volt og slå en mann overende, ha gitt grobunn for all slags spekulasjoner. "Den har spillet en stor rolle i lægeviden-

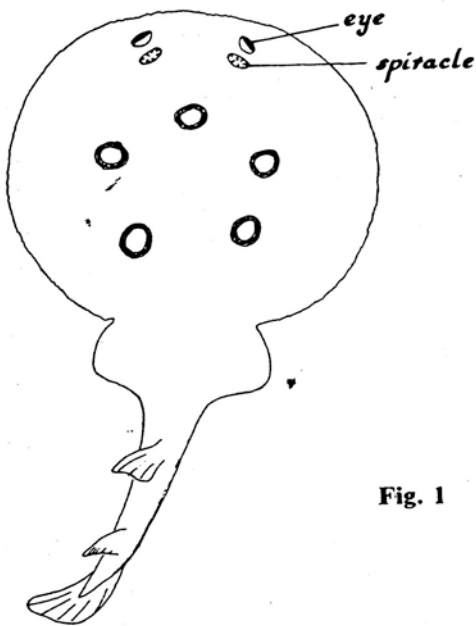


Fig. 1

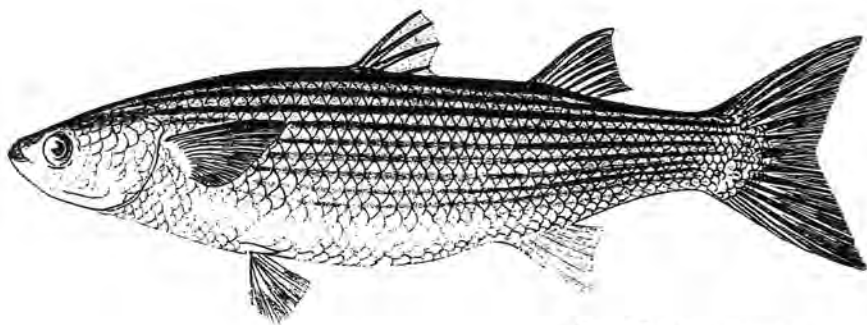
Fig. 4. Elektrisk skate (Torpedo torpedo) etter Thompson 1977.

skaben, og torpedoens kjøtt ble tilskrevet de mest storartede virkninger”, sier Bonnevie i Brehm 1929. Fisken er positivt ladet på ryggen og negativt ladet på buken, og griper man om en slik fisk kommer utladningene.

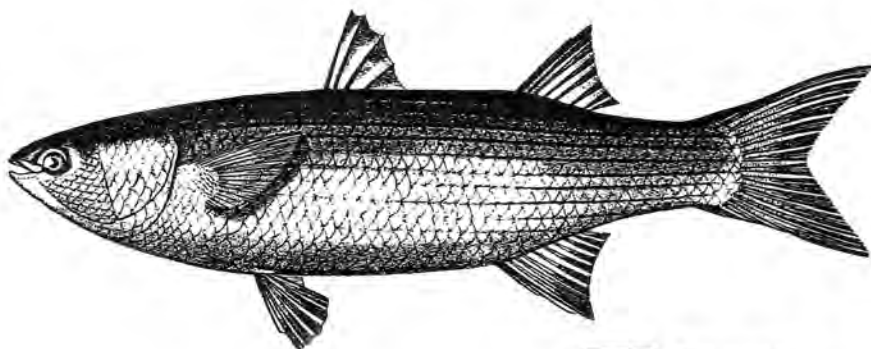
- De avbildede organismene er stort sett spiselige om ikke annet så i fiskesuppe (zuppa di pesce). Den gjeveste av dem både var og er mullen. Det fortelles at de gamle romerne betalte den med rene fantasispriser, spesielt hvis de kunne få fisken levende. Da skulle nemlig deres gjester få anledning til å beundre de praktfulle fargeskift-

ningene idet fisken døde (Rolfsen 1960). Også populærhistoriske forfattere har fått dette med seg: Margaret George (2000) skriver for eksempel i sin bok *Kleopatra. Nilens datter* om et midt-dagsbesøk i Roma hos Julius Cæsar: ”... og så – alle gjestene gispet – kom et fat med en enorm stekt rødmulle med saus av syltede grønnsaker. ’Har du vært nede og budt på rødmullen?’ lo Agrippa. Det lot til at mulle var romernes yndlingsrett nettopp nå, og utsendinger fra de finere husene bød på dem på auksjoner på fiskemarkedet.” (s. 333). Mullene tilhører varme havområder som Middelhavet, men det er interessant at Akvariet i Bergen akkurat i år (2003) kan fremvise et akvarium med små rødmuller som er fanget rett utenfor Bergen. Man antar at høy vanntemperatur hos oss har gjort det mulig for denne yngelen å overleve.

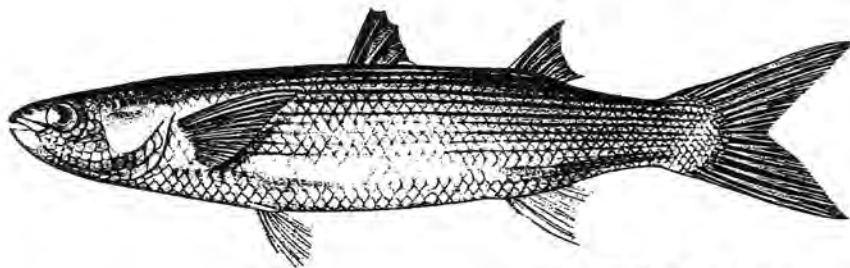
- Mulden var også en høyt skattet matfisk, og var særlig vel ansett hos antikkens folk fordi den praktisk talt bare ernærer seg av planteføde og ble derfor betraktet som nesten hellig. Ifølge Thompson finnes det 7 ulike arter i Middelhavet og bare eksperter kan artsbestemme dem. Jeg viser til fig. 5, hentet fra T. Rasmussen 1960. Han var vår ypperste fisketegner før fargefotografiene overtok. Det hender at multer forviller seg opp til norskekysten – jeg husker at vi fikk inn en tykkleppet mulde til zoologisk museum i Bergen en gang i 1950-årene.



41 MUGIL CHELO
Thykkleppet multe



42 MUGIL CAPITO
Tynnleppet multe



43 MUGIL AURATUS
Gullmulte

Fig. 5. Multer (Mugil) etter Rasmussen 1960.

4. Det er vanskelig å avgjøre hvilken gylte dette er, sier Thompson. Ikke bare varierer leppefiskene mye i fargetegninger, men en del av dem skifter også kjønn og farger (!) i løpet av livet. I våre farvann har vi rødnebb som er hunn og som senere skifter til å bli blåstål og hann. Andreae fastslår arten til *Epinephelus guaza* som i våre dager skrives gvaza og som er blitt flyttet fra leppefisk til havabborfamilien og således er vanskelig å plassere. De karakteristiske trekk er umulig å avgjøre fra bildet av mosaikken.
5. Langusten har jeg omtalt og viser til fig. 2.
6. Her synes Thompson å være på tynn is. Han hevder at "the author of the mosaic was evidently no ornithologist. This bird is a curious mixture of kingfisher (isfugl), dunlin (myrsnipe) and rock pipit (skjærpiplerke). It seems to have been included in the mosaic purely for artistic reasons" (nemlig!) Mine parenteser. Dette utsagnet førte til et brev i neste nummer av *Nature* (1977 nr. 266 S. 116). Det var fra W.R.P. Bourne som hevder at "T.E. Thompson surely owes an apology to the anonymous artist of Pompeii". Han mener at fuglen er en idealisert trekkfugl som ble fanget og spist av folk på middelhavskysten, og konkluderer med at "they are of course those 'nightingales' whose tongues formed the favourite diet of the Roman emperors". Dette innlegget gjengis av Schmid (1977) på tysk, men dessverre utelates anførselsteg-

nene og Bourne tilskrives artsbestemmelsen nattergal, noe han umulig kan ha ment. Hvorom allting er, fuglen har voldt mye hodebry, og i *Louisiana revy* 1977 heter det: "Klipperne med en isfugl er muligvis en reparation taget fra en anden mosaik". Dette er en besnærende tanke, men ikke særlig sannsynlig, idet de samme klippene med en tilsvarende og tydelig isfugl finnes på den andre mosaikken (VI.12.2) som da altså hadde måttet gjennomgå akkurat samme 'reparation'. For meg er det helt tydelig at komposisjonen krever noe 'tyngde' til venstre for langusten for å balansere det nederste høyre hjørnet som er tynget ned av klipper og stein (tydeligere på VI.12.2 Fauno enn på VIII.2.16 Arianna). Jeg vil tro at en kunstner med sans for farger nettopp ville valgt en isfugl (*Alcedo atthis*) som representant for et landdyr med tilknytning til vann. Isfuglen er jo noe av det mest fargesprakende vi har også i vår fauna når den en sjelden gang opptre her (se fig. 6).



Fig. 6. Isfugl (*Alcedo atthis*). Det skraverte området er metallglinsende blått, det prikkede området flammende rødt.

Jeg har selv sett den ved utløpet av Nordåsvannet, nær Bergen, men den er en sjelden gjest som bare et godt dusin ganger er påvist hek-kende her i landet (Gjershaug m.fl. 1994). Hovedutbredelsesom-rådet er lenger sør.

7. Den lille fisken som svømmer opp mot langustens bein bestemmer Thompson til junkergylte (*Coris julis*). Formodentlig en hunn. Andreae bestemmer den til okseøyefisk (*Boops boops*) som etter min mening er mye mer sannsynlig (se fig. 7).

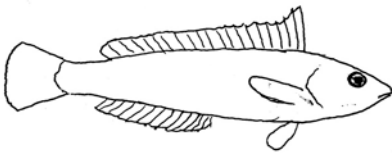


Fig. 7. Øverst Junkergylte (*Coris julis*). Nederst Okseøyefisk (*Boops boops*). I midten fisk nr.7 på mosaikken tegnet fra et detaljfoto hos Andreae 2003.

11. Her foreslår Thompson en uer (*Scorpaena sp.*) mens Andreae foreslår abborkilling (*Serranus cabrilla*). Jeg er med respekt å melde uenig med begge to fordi de foreslåtte fisk skal ha underbitt. Er det noe som fremgår av mosaikken, så er det at fisken har overbitt. Er det en leppefisk (*labride*) i litt kunstnerisk utførelse?

13. Den ålelignende fisken *murene* har et mystisk skjær over seg. 80 arter er kjent fra varme havområder. *Murena helena* er kjent fra Middelhavet og kan bli inntil 1.5 m lang, har et giftig bitt og er en farlig rovfisk med skarpe tenner. Men de gamle romerne skattet den høyt som matfisk og holdt den gjerne som oppdrettsfisk i *piscinae* eller *vivaria*. Den avbildes nesten alltid på mosaikker med fiskemotiv og er lett gjenkjennelig med sin åleaktige form, manglende brystfinner og eiendommelige fargemønstre.

14. Fra zoologisk synspunkt synes Thompson at denne sneglen er svært interessant, ikke minst fordi den både kan tjene til føde og som råstoff for fargefremstilling av purpurrødt (*Tyrian purple*). Men mest fascineres han av at det er festet blekkspruteegg til sneglehuset. Disse bestemmer han til egg av *Sepia officinalis* – en tiarmet blekksprut som tilhører varme hav, men som av og til kommer inn i Nordsjøen i store mengder og dør der fordi vannet er for kaldt for dem. Imidlertid flyter deres indre porøse skall opp og reker til land der de kan finnes i fjæren som

sepiaskall, brukt som kalkkilde for burfugl, og i gammel tid som undergjørende medisin mot en rekke sykdommer.

15. Thompson bestemmer denne til en tangkvabbe-art, Andreae mener det er en knurr-art. Her synes Thompsons antakelse å være riktig, idet mosaikkbildet ikke viser knurrenes karakteristiske trekantede hodefasjon og heller ikke deres store brystfinner.
17. At fremste ryggfinne hos glatthaien (*Mustelus mustelus*) står langt foran er noe som skiller den fra andre haier i middelhavsområdet. Thompson påpeker at "the artist has shown this feature of shark classification extremely well". Så her har nok Andreae feil med sin bestemmelse til storflekket rødhai (*Scyliorhinus stellaris*). (Se fig. 8)

Sammenligning

Jeg vil nå gå over til å sammenligne de to mosaikkene, VIII.2.16 (Casa di Arianna) som Thompson behandlet og VI.12.2 (Casa del Fauno). Når det gjelder den siste mosaikken er midtpartiet med 'kampen' mellom blekk-sprut og langust mer beskadiget og flyttet litt nedover til høyre. I det hele er denne mosaikken på langt nær så godt bevart som den andre, og flere av de avbildede fiskene er så utydelige at bestemmelser er vanskelig (i hvert fall ut fra bilder). Ellers er vel det mest iøynefallende at småflekket rødhai (8) er gått ut og erstattet av en noe mindre havabbor (*Dicentrarchus labrax*) (12), likeledes mangler den tiarmede blekkspruten (*Loligo vul-*

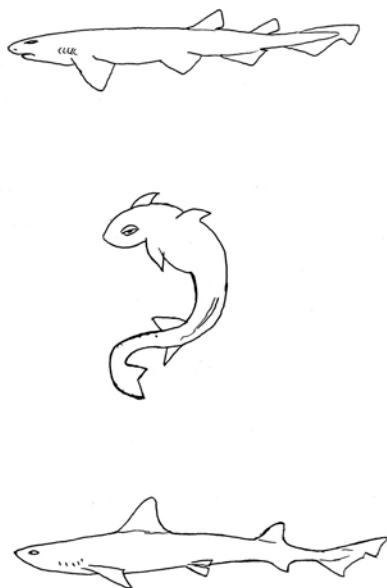


Fig. 8. Øverst Storflekket Rødhai (*Scyliorhinus stellaris*). Nederst Glatthai (*Mustelus mustelus*). I midten fisk nr. 17 fra mosaikken fra Casa di Arianna. Her har ikke kunstneren vært nøyaktig med haihalefinnen.

garis). Multen (3) er snudd og flyttet opp, det samme er murenen (13), mullen (2) er gjort mindre, snudd og flyttet ned. Tornsneglen (14) som Thompson omtaler nøye, er flyttet helt ut i høyre kant, og et nytt bløtdyr er kommet til – en musling, som så vidt jeg kan se er en *Pecten* art (kam-musling) (23), også i våre dager ansett som en delikatesse. Det mest påfallende er vel likevel at bakgrunnen er todelt. En mørkere nedre del som gir mening til isfuglen hvis den skal illudere vannoverflaten, og en

lysere øvre del, som på den annen side ikke kan være luft med så mange fisker.

På tilsvarende måte som for Arianna-mosaikken har jeg laget en liste med Andreaes bestemmelser for Fauno-

mosaikken og E og e der jeg er enig eller nesten enig (om slekten). For ikke å forvirre har jeg beholdt Thompsons nummerering (Andreae har sin egen), selv om artsbestemmelsene ikke er helt sammenfallende.

1) Torpedo torpedo	Elektrisk skate	E
2) Mullus barbatus	Mulle	E
3) Liza aurata	Gullmulte	e
4) Sparus pagrus	En havkaruss	e
5) Palinurus vulgaris	Langust	E
6) Merops apiaster	Bieter	
7) Dentex dentex	En havkaruss	E
8)		
9) Diplodus vulgaris	Havbrasme	e
10) Trigla sp.	En knurr	E
11) Serranus cabrilla	Abborkilling	e
12) Dicentrarchus labrax	Havabbor	E
13) Muraena helena	Murene	E
14) Murex brandaris	Tornsnegl	E
15)		
16) Sparus aurata	En havkaruss	e
17) Scylorhinus stellaris	Storflekket rødhai	E
18) Scorpaena scrofa	Sydlig uer	e
19) Leander sp.	Reke	e
20)		
21) Diplodus sargus og annularis	Havbrasmer	e
22) Octopus vulgaris	Krake	E
23) Pecten jacobacus	Kamskjell	e
24) Penacidae	Sjøfjær	e

Den problematiske fuglen (nr. 6) oppgir Andreae til isfugl på Arianna-mosaikken, noe jeg er helt enig i, men på Fauno-mosaikken er den angitt som bieter (*Merops apiaster*). Det siste synes lite trolig av flere grunner:

- A) Biotopen. Bieteren er ikke spesielt knyttet til vann. Den foretrekker åpent terreng med spredte busker og trær.
- B) Kjennetegn. Den har strålende farger og langt krummet nebb. Halen er lang med forlengede midtre styrefjær.
- C) Sittestillingen. Å sitte og speide ned i vannet er langt mer typisk for isfuglen enn for bieter. Når det gjelder kjennetegnene er disse uhyre vanskelige å observere på bilder av mosaikken, men på grunnlag av det ovenstående er jeg mest tilbøyelig til å anta isfugl (*Alcedo atthis*).



Avslutning

På begge mosaikkene er i dag den store havabboren (*Dicentrarchus labrax*) (12) mest fremtredende. Den er best bevart og utrolig naturalistisk gjengitt. I våre dager er den blitt populær som matfisk i den grad at man forsøker med oppdrett slik også de gamle romerne gjorde. Populær sportsfisk har den lenge vært, den har vært kalt hvit laks (white salmon), og

antikkens vitenskapsmenn (Aristoteles, Plinius) har kalt den 'sjøulv' på grunn av dens grådighet og tendens til å jage i flokk. Dette har fått meg til å foreslå at også fisken til venstre for den store havabboren er en havabbor – likheten mellom de to er slående etter min mening. For øvrig mener Andreae å kunne se en stilistisk forskjell mellom de to mosaikkene. Begge er svært naturalistiske og faller sammen med den senhellenistiske periode fra siste tredjedel av det andre århundret før Kristus – i hvert fall gjelder dette Fauno-mosaikken. Stilen på mosaikken fra Casa di Arianna er forskjellig fra denne første fasen i utviklingen idet tesseraene er tildels sidestilt på en streng måte uten den fargerikdommen som finnes på Fauno-mosaikken. Så langt Andreae. Er hans oppfatning riktig, skulle mosaikken fra Casa del Fauno være noe eldre enn den fra Arianna. Dette bygger han på graden av naturalisme i den dominerende fisken på begge mosaikkene, nemlig havabboren (*Dicentrarchus labrax*) (nr. 12).

Etter min mening er både tenner, gjellelokk og finner mer fritt artistisk utformet på Arianna-mosaikken enn på den uhyre naturalistiske Fauno-mosaikken og underbygger slik Andreaes oppfatning (se fig. 9). G. Tickett og M. Pawson har skrevet en monografi om "the sea bass" i 1994, og jeg tillater meg å sette sammen to figurer med over 2000 års mellomrom for å vise mosaikkens nøyaktighet, men samtidig det kunstnerisk levende preget for derved å hedre og beundre dyktigheten til deres skapere (fig. 10).



Fig. 9. Mosaikken fra felt VI.12.2 (Casa del Fauno) i Pompeii med min egen skisse under. Nummereringen fra Thompson er beholdt (23 er en *Pecten* sp. –kamskjell).

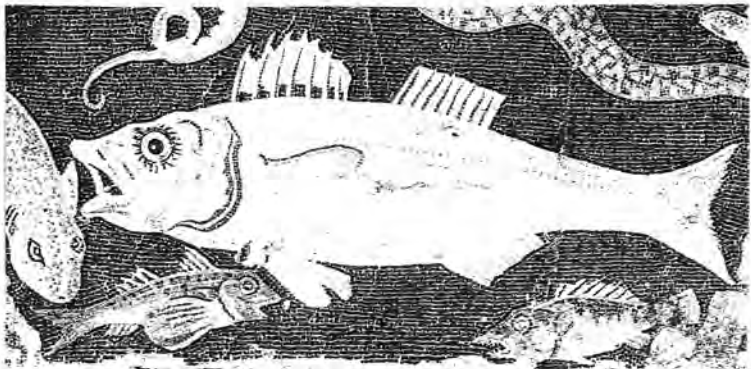
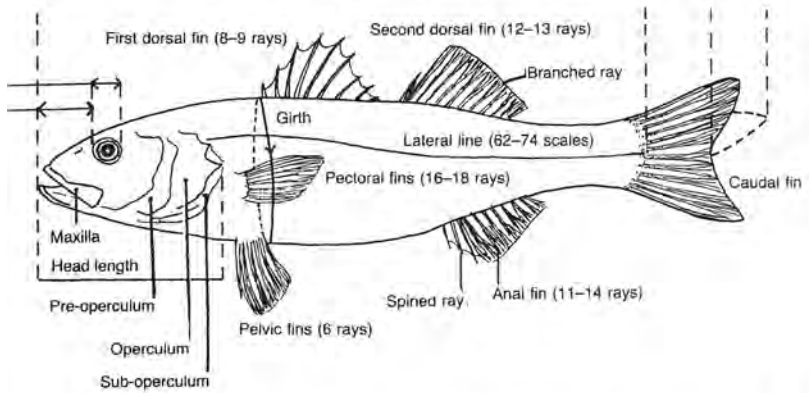
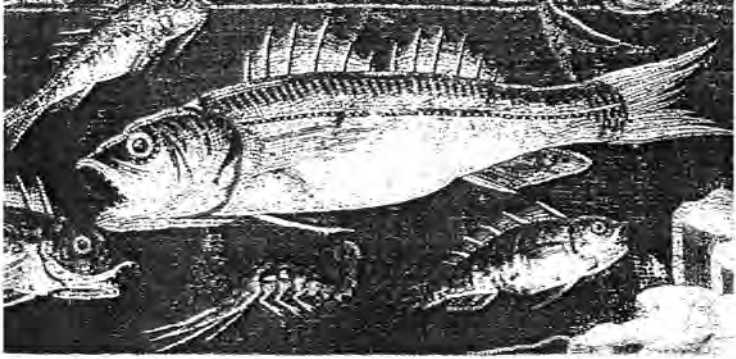


Fig. 10. Havabbor (*Dicentrarchus labrax*) (12) fra Casa del Fauno øverst, og fra Casa di Arianna nederst. I midten en tegning over 2000 år yngre, hentet fra Tickett og Pawson 1994. De to andre fra Andreae 2003.

Litteratur

- Andreae, B., "Pesci ed altri animali acquatici", *Forma urbis* 8:4 (2003), 201–217.
- Bonnevie, K., i: Brehm, *Hvirvellose dyr, fisker og padder*. Oslo : Gyldendal, 1929.
- Bourne, W.R.P., i: *Nature* 266 (1977), 116.
- Dunbabin, K., *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge 1999.
- George, M., *Kleopatra. 1: Nilens datter*. Oslo : Pax, 2000.
- Gjershaug, Thingstad, Eldøy, Byrkjeland, *Norsk fugleatlas*. 1994.
- Louisiana Revy, 18.årg. nr. 1, september 1977.
- Pethon, P., *Aschehougs store fiskebok*. Oslo 1998.
- Rasmussen, T., *Havet og våre fisker*. Plansjer. Bergen : Eide, 1960.

- Rollefsen, G., *Havet og våre fisker*. Bergen : Eide, 1960.
- Schmid, R., *Naturwissenschaftlicher Rundschau*, H. 12, 1977.
- Thompson, T. E., *Nature* 265 (1977) 292.
- Toynbee, J. M. C., *Animals in Roman life and art*. London 1973 (opptryk 1996).
- Wood, I., "The exchange of gifts among the late antique aristocracy", in: M. Almagro-Gorba (ed.), *El disco de Teodosio*, Madrid 2000, 301–314.

Internettbase:

- Froese, R. and D. Pauly (eds.) 2003. FishBase. World Wide Web electronic publication.
<http://www.fishbase.org>
– version late 2003 and early 2004.



– OCH BLIR DET KALT SÄFTER DOM BARA PÅ
ETT AV DE FYRA ELEMENTEN!

EN STIMULERANDE STUDIEMILJÖ
ÄR VARM!

Har ikke svensker humor, kanskje? En av våre lesere på andre siden av Kjølen har sendt oss denne, fra en annonse for Akademiska Hus.

Fragmenter fra et vennskap?

Cornelius Nepos og Marcus Tullius Cicero

PER PIPPIN ASPAAS

I den romerske republikkens siste tid vokste det opp en skog av litterære aktører. Et mylder av sjangre ble dyrket, alt fra retorikk i teori og praksis, via filosofiske traktater og læredikt til dagligdags poesi – liksom i et samlet løft braktes den latinske litteraturen til høyder den aldri før hadde nådd, og heller aldri skulle komme til å nå igjen. Men ingen av trærne i denne skogen vokste høyere enn Marcus Tullius Cicero (106–43 f.v.t.).

Allerede i sin egen levetid raget han opp over de andre, og i århundrene som fulgte ble han stående, eviggrønn, og kaste skygge ut over det som må ha fortonet seg mer og mer som en underskog av mindre lovende skudd i det litterære landskapet.

Med den statusen Cicero har og har hatt som prosaens mester i romersk litteraturhistorie, er det lett å forstå hvorfor de fleste andre forfatterskapene fra hans samtid er blitt viet så vidt lite oppmerksomhet. Senere avskrivere har ikke alltid sett verdien i å kopiere de mindre anerkjente forfatterne, og det store flertallet av dem er da også gått tapt. Men siden renessansen er Ciceros mange vennskaper blitt gjenstand for en hel del forskning, takket være de mange brevene som har overlevd. Samlingen

av brev til broren Qvintus (2 bind), til Marcus Brutus (2 bind), og ikke minst alle brevene til og fra venner og bekjente (16 bind) og til Atticus (16 bind) gir oss et innblikk i én manns liv og bekjentskaper vi ellers bare kan drømme om når det gjelder forfattere fra før vår tidsregning. Men også her er det mye som er gått tapt: Ciceros korrespondansepartnere begrenset seg ikke til de adressatene vi har bevart intakte brev til.

Venner, eller bare brevvenner?

En av Ciceros «brevvenner» var Cornelius Nepos. De to har brevvekslet nok til at brevene deres fylte i hvert fall to bokruller, som vi skal se. Men hva slags vennskap dyrket de? Og sto de i det hele tatt nær nok hverandre til at man kan kalle det et vennskap? Det

er tema for denne artikkelen. Men la oss først se litt nærmere på denne Nepos.

Cornelius Nepos og hans forfatterskap

Cornelius Nepos ble født en gang i perioden 110–95 f.v.t., og døde etter sigende under Augustus' prinsipat, dvs. en eller annen gang etter år 28 f.v.t. Han kom opprinnelig fra Polesletten, men flyttet til Roma i ung alder og ser ut til å ha vært aktiv her det meste av sitt liv. Nepos skrev bøker om gresk-romersk kronologi fra «tidens morgen» og fremover (*chronica*, i 3 bind), moralske eksempler fra store menn og kvinners liv (*exempla*, i minst 5 bind), en serie korte biografier om så vel romere som utlendinger (*de viris illustribus*, i minst 16 bind), lange biografier om Cato den eldre og Cicero (i henholdsvis ett bind og to eller flere bind), muligens en geografisk håndbok om verden både utenfor og innenfor Romerrikets grenser, og muligens også en bok om luksusliv og skiftende moteretninger i Roma. At han brevvekslet med Cicero bør ikke komme som noen overraskelse, særlig ikke når vi tar med at den litteraturinteresserte finansmannen Titus Pomponius Atticus (109–32 f.v.t.) var deres felles venn. I likhet med Cicero dediserte Nepos litteratur til Atticus (se fortalen til det bevarte bindet om uten-

landske hærførere fra *de viris illustribus*) og lot seg påvirke av dennes oppfordringer til å skrive om bestemte emner (se biografien om Cato i *de viris illustribus*). Han skrev også en egen biografi om Atticus (inkludert i *de viris illustribus*), sågar mens hovedpersonen selv var i live.

Av hele dette forfatterskapet er det bare samlingen *de viris illustribus*, eller om «Store personligheter» vi har noenlunde oversikt over, takket være de drøyt 100 sidene som har overlevd (om lag 1½ av i alt minst 16 bind)¹. Her har Nepos ordnet ulike personkategorier i separate bøker, slik at et bind om «Utenlandske hærførere» er fulgt opp av et om «Romerske hærførere», et bind om «Greske historikere» har fått følge av et om «Romerske historikere» osv.

Nepos' bedømmelse av Ciceros forfatterskap

Ett av bindene i Cornelius Nepos' samling om «Store personligheter» var viet romerske historikere. Herfra er bare kortbiografiene om Cato den eldre og om Atticus bevart i sin helhet. Men også Cicero ble nevnt i dette bindet, selv om han strengt tatt aldri rakk å bli noen historiker. Det fremgår av dette fragmentet, som er bevart til slutt i et Ciceromanuskript som stammer fra 1200-tallet (Nepos, fragment 58 i Marshalls utgave, 57 hos Malcovati)²:

-
- 1) En oversettelse av dette verket er underveis, med planlagt utgivelse på Thorleif Dahls kulturbibliotek neste år.
 - 2) Oversettelsene i denne artikkelen – her og ellers – er mine egne.

Cornelius Nepos skriver rosende om Cicero i bindet om Romerske historikere (*de historicis Latinis*): «Du bør være klar over at dette er den eneste litterære sjangeren som på latin fremdeles ikke er kommet opp på det nivået den er på i Hellas – faktisk er den, med Ciceros død, blitt etterlatt i sine første umodne forsøk. Han var nemlig den eneste som kunne – og burde – ha klart å uttrykke historiens gang med en stemme som var oppgaven verdig: Han var jo den som perfektionerte talekunsten på bakgrunn av den nedarvede, umodne formen den hadde, og som med sine talegaver forskjønnet den latinske filosofien og ga den et velpleiet ytre. Derfor er jeg usikker på om det er republikken eller historien som sørger mest over hans død.»

Vi får anta at sitatet er hentet fra *fortalen* til biografiserien om romerske historikere (en egen biografi om Cicero som historiker ville blitt nokså absurd). Roma hadde sikkert gode grunner til å savne Cicero som statsmann, sier Nepos, men minst like gode grunner til å sørge hadde historien som sjanger, som var «blitt etterlatt i sine første umodne forsøk» med Ciceros død. Dette var før Livius kom på banen med sitt monumentale – og velskrevne – *ab urbe condita*, og vel også før Sallust debuterte som historiker. Cicero ble drept år 43 f.v.t. Men hva med Nepos selv? Kunne ikke også han regnes som historie-skriver? Et sitat fra kirkefaderen Hieronymus (ca. 347–420) bekrefter dette. I sin kronologiske oversikt (*chronicon*) over hedensk og jødisk-kristen historie har han følgende opplysning

for året 40 f.Kr.: «Cornelius Nepos regnes for en dyktig historiograf». Hieronymus er ikke alltid så pålitelig med sine tidsangivelser, men dette kan ha vært året da Nepos' *exempla* ble offentliggjort. Allerede lenge før, sannsynligvis på 60-tallet, hadde Nepos utgitt sitt trebindsverk *chronica*, som Catull roser i sitt dedikasjonsdikt fra rundt år 53. Enten har Nepos skrevet om Ciceros overlegne evner som stilist før han selv høstet berømmelse som dyktig historiograf (i perioden 43–40?), eller så har han vært for beskjeden til å ville regne seg selv med i de store historieforfatternes selskap, i hvert fall som stilist. Cicero selv utviste ikke alltid samme beskjedenhet på egne vegne.

Diskusjonstemaer i brevene: Historiografisk metode, politisk filosofi

Cicero og Nepos har diskutert historiografisk metode. Ammianus Marcellinus, som skrev et omfattende historieverk (*res gestae*) på slutten av 300-tallet, henviser til en slik diskusjon i innledningen til et av bindene i sin historie (XXVI.1–2). Det dreier seg om vanskelighetene med å skrive samtidshistorie:

Mens vi gjennomgikk historiens forløp særdeles omhyggelig helt frem til vi nærmet oss vår egen samtid, har vi nå mot slutten begynt å søke etter nye veier å bevege oss langs, dels for å unngå å bli utsatt for de farer som sannheten ofte er forbundet med, dels for å slippe å utsettes for at lesere med kritisk blikk saumfarer verket som

nå skal skrives, og straks skriker opp som om man hadde fornærmet dem, hvis noe en hærfører sa i et middagsselskap ikke er blitt med, eller årsaken til at de menige soldatene ble kalt sammen for en reprimande, er utelatt [...]. Men slike krav er ikke i samsvar med historiskrivningens lover, hvor det normale er å gjennomgå de største og mest betydningsfulle hendelsene, ikke begrave seg i alle mulige detaljer uten noen som helst betydning. Skulle det være noen som ønsker å skaffe seg oversikt over alt slikt, kan vedkommende like så godt gjøre seg forhåpninger om å få talt opp hvert eneste av de bitte små legemene som svever rundt i det tomme rom, de såkalte «atomene». Dette var dét enkelte av våre forfedre fryktet, da de lot være å publisere sine velskrevne granskinger av forskjelligartede hendelsesforløp i sin egen levetid. Også [Marcus] Tullius [Cicero] bekrefter dette i et brev til Cornelius Nepos, og han er jo et pålitelig vitne. La oss derfor snarest fortsette med det som gjenstår av vår beretning, uten hensyn til den ulærde menigmanns innvendinger.

Henvisningen til Ciceros brev er knapp, men konteksten er klar: De to har diskutert hva som burde og ikke burde inkluderes i en samtidshistorie. I andre brev har filosofi vært et tema, nærmere bestemt moralfilosofi, noe et knippe fragmenter fra brevvekslingen viser. Et dagsaktuelt tema var Julius Cæsar og hans politiske ambisjoner. Men ville han ha blitt *lykkelig* hvis han hadde lyktes med sine politiske ambisjoner? Det følgende fragmentet, også det bevart hos Ammia-

nus Marcellinus, tar for seg dette (XXI.16,12–13):

Som kloke hoder med rette har påpekt, så var det et viktig bevis på hans høye moral at Konstantin, som hadde kjempet til seg makten på så aggressivt vis, skulle gi den fra seg igjen helt uten blodsutgytelse. [Marcus] Tullius [Cicero] er inne på det samme i et brev til Nepos, der han legger frem sin kritikk av [Julius] Cæsars grusomhet med disse ordene: «Lykke er nemlig ingenting annet enn å ha hellet med seg i hederlig oppførsel. Eller, for å uttrykke det på en annen måte: Lykke er å ha Fortuna som støtte-spiller i gode hensikter. Motsatt kan den som ikke har gode hensikter, aldri bli lykkelig. Med andre ord: I de uansvarlige, skruppelløse handlingsmønstrene til Cæsar, kunne det umulig være noen lykke. Da var etter min mening Camillus langt lykkeligere i sitt eksil [på 390-tallet f.v.t.] enn det Manlius, hans samtidige, kunne bli, også dersom han faktisk hadde klart å bli konge – som jo var det han ønsket seg.»

Å være «god» (*bonus*) kan på latin ha et sett av betydninger, som på norsk. Cicero bruker det regelmessig i en bestemt betydning i politiske kontekster: De som støttet opp om det konservative optimatspartiet, som var for republikken og mot eneherskere, var de «gode» – alle med andre politiske standpunkter var moralsk forkastelige. Cæsar selv vektla i sine skrifter hvor mye flaks han hadde, og han tok det som bevis på at han hadde gudene på sin side – se f.eks. Gallerkrigen, I.40.12–13. Men å ha For-

tuna (tilfeldighetenes gudinne) med seg var ikke nok. Du måtte også ha gode mål med dine handlinger. Ikke bare Cicero mente dette. Også Nepos tar opp tematikken fortjent eller ikke fortjent hell i sin biografier. I biografien om Miltiades (kap. I, avsn. 2 i samlingen om utenlandske hærførelse) blir hovedpersonen sendt til Kheronesos (Gelibolu-halvøya i dagens Tyrkia) med en gruppe athenere for å grunnlegge en koloni der. I fortellingen finner vi refleksjoner som minner mye om dem vi leste i Cicero-brevet ovenfor:

I løpet av kort tid nedkjempet han [på Kheronesos] barbarenes tropper og fikk kontroll med hele det området han hadde satt seg fore å erobre. Så satte han opp fort på egnede steder, og de mennene han hadde tatt med seg, tildelte han marker og utstyrte med det de trengte gjennom hyppige plyndringstokter. I dette hadde han mer enn bare hellet med seg – han utviste også i høy grad evne til fornuftig planlegging. For når han gjennom sin militære overlegenhet hadde beseiret fiendens hær, ordnet han alt ytterst rettferdig og besluttet å bli værende på stedet en stund til. Blant sine egne ble han nemlig verdsatt som en konge, skjønt han ikke innehadde noen slik tittel – han tilegnet seg denne verdsettelsen mer i kraft av sin rettskaffenhet enn gjennom noen formell makt. Samtidig sørget han også for å ivareta sine forpliktelser overfor athenerne, som jo var de som hadde fått ham til å reise. Slik gikk det til at de som hadde sendt ham avsted ikke var mindre velvillig stemt

overfor hans stadig forlengede maktbeføyelser enn de var som han hadde reist avsted sammen med.

Stilistikk

Stilistikk betydde enormt mye i den latinske litteraturen. Gjennomarbeidet, godt språk var akkurat like viktig i prosa som i poesi. Man kunne være temmelig negativt stemt overfor et menneske som *politiker*, men samtidig rose vedkommende for godt språk. Hos Sveton finnes et lite fragment fra et annet Cicero brev adressert til Nepos (fra Svetons keiserbiografier, skrevet i første halvdel av 100-tallet, *Divus Julius* 55):

I veltalenhet og militære evner hadde Julius Cæsar et ry som stilte ham på høyde med, eller til og med enda høyere enn, de aller mest fremragende på feltet. [...] Cicero sier i hvert fall i sin oppregning av talere til Brutus [dvs. *orator* 261], at han ikke har sett noen som Cæsar burde vike for, og han tilskriver Cæsar elegante, ja glitrende taleevner og en høyverdig, liksom adelig stil. Og til Cornelius Nepos skriver han følgende om den samme Cæsar: «Hvilken taler skulle en sette over ham, selv blant de som kun har syslet med dette ene? Hvem har hyppigere eller mer treffende sentenser? Hvem har elegantere eller mer velklingende språkbruk? Jeg bare spør!»

Ingen av Cæsars taler har overlevd, men språket både i Gallerkrigen (*de bello gallico*) og i bøkene om Borgerkrigen (*de bello civili*) regnes den dag i dag for å være – i hvert fall nesten –

på høyde med Ciceros latin. Om Nepos var enig i Ciceros vurdering, vites ikke. Derimot vet vi at Cæsar selv ga komplimenter til Cicero om hans språk (Plinius d.e., *historia naturalis* VII.117).

Språklig «antikvarisme»

Det latinske språket ble dyrket og holdt ved like, ikke med hjelp fra noe offisielt organ à la Norsk språkråd, men ved at et antall mer og mindre begavede privatpersoner diskuterte det og skrev bøker om det. Mye av interessen gikk i retning av gamle ord og uttrykk, siden man var avhengig av å forstå disse for å kunne lese eldre litterære verk og lovtekster. På Ciceros og Nepos' tid het den største representanten for denne antikvarismen i latinsk «språkrøkt» Marcus Terentius Varro (116–27 f.v.t.). Men som aktive skribenter har også Cicero og Nepos vært opptatt av gamle ord og uttrykk, og har diskutert slikt seg imellom. Et fragment er bevart i dialogen *Saturnalia*, skrevet av Cicero-dyrkeren Macrobius, sannsynligvis tidlig på 400-tallet. Macrobius lar en av deltakerne i dialogen komme med en nokså tørrvittig refleksjon rundt humorens nytteverdi (II,1, 10–14):

Jeg har lenge vært bevisst på hvordan begge de to mest veltalende mennene fra fortiden, komediedikteren Plautus og taleren [Marcus] Tullius [Cicero], overgikk alle andre også på humorens område. Plautus var jo så til de grader fremragende i sin humoristiske sans, at man etter

hans død kunne granske de komediene man var usikre på om han hadde skrevet, og vurdere om de var ekte etter hvor mange morsomheter de inneholdt. Og når det gjelder Cicero – hvem har vel unngått å legge merke til hvilke fremragende evner han hadde på dette området, etter å ha lest de bindene hans frigivne slave [Tiro] – eller, som noen tror, Cicero selv – skrev om de mange spøkene hans? Hvem har vel unngått å få med seg at han etter sin tid som konsul hos sine motstandere gikk under kallenavnet «spøkefuglen»? Det var noe også Vatinius nevnte i en av sine taler. Og hvis det ikke var for at det ble så langdrygt, skulle jeg gjerne ha ramset opp alle de sakene han klarte å vinne ved å bruke humor, selv om dem han forsvarte var av den usleste sort. La meg bare ta talen for Lucius Flaccus, der han med sin kyndige bruk av humor fikk frikjent den tiltalte, på tross av at det forelå håndfaste bevis på at Flaccus var skyldig i utpressing! Nå er ikke spøken overlevert i selve talen, men jeg har lest om den i Furius Bibaculus' bok, og den blir hyllet blant hans mange andre *dicta* [«vittigheter»]. Og forresten – når jeg bruker uttrykket *dicta*, gjør jeg det ikke uten baktanker: Dét var nemlig hva våre landsmenn i gamle dager kalte morsomheter av denne typen. Cicero selv bevitner dette, for i det andre bindet av brevene til Cornelius Nepos, skriver han som følger: «Våre landsmenn har med andre ord, skjønt alt vi har sagt jo er blitt sagt [*dicta*], ønsket at det vi har uttrykt på en festlig, knapp og poengtert måte, skulle få sin egen

benevnelse, nemlig *dicta* [egentlig: 'ting som er blitt sagt']». Så langt Cicero. [...]

Filosofien – behøver vi egentlig den?

Fra dette stykket filologisk antikvarisme vil vi vende tilbake til filosofien. Vi møtte moralfilosofiske refleksjoner rundt Julius Cæsars poliske ambisjoner i Ammianus Marcellinus-utdraget ovenfor. Lignende politisk-etiske refleksjoner gjennomsyrrer for øvrig også de bevarte biografiene fra Nepos' samling om «Store personligheter». Men hva var egentlig den beste måten å lære borgerne gode politiske holdninger på?

Tidlig på 300-tallet skrev kirkefaderen Lactants et syvbindsverk, *divinae institutiones*, hvor han kritiserte hedensk livssyn og fremhevet den kristne lære som den eneste vei til sannheten. Lactants hadde imidlertid vært underviser i retorikk i lang tid før sin omvendelse, og hadde en oversikt over tapte verk av Cicero vi nå bare kan drømme om. Vi går inn i tredje bok av dette verket. Etter en lengre tirade hvor han påpeker at den hedenske filosofien er inkonsekvent og i strid med seg selv hva angår den rette moral, konkluderer han (III, 15.5–10):

Det er nemlig fordi den jordiske filosofien er *feil*, at den spriker i ulike retninger, er så innfløkt og så til de grader i uoverensstemmelse med seg selv. For akkurat som denne verdens skaper og styrer er én Gud, slik må også sannheten være én og visdommen være én, helhetlig

lære, ettersom det sanne og det gode, hva det nå enn er for en størrelse, umulig kan være fullkomment med mindre det er enhetlig. Men hvis filosofien virkelig hadde kunnet lære en å leve, ville ingen andre enn filosofene ha vært gode mennesker, og alle de som ikke hadde fått opplæring i den, ville uten unntak ha vært slette. Imidlertid finnes det jo, og har alltid funnes, utallige eksempler på mennesker som uten noen filosofisk skolering er blitt gode. Men hva angår filosofene selv, er det ytterst få som har utrettet noe i livet det er verd å hedre dem for. Er det da ikke selvinnytsende at disse menneskene ikke lærer fra seg den dyden de selv mangler? For hvis man går deres personlige egenskaper etter i sømmene, finner en straks at de er fulle av raseri, begjær, sexlyst, hovmod og frekkhet – laster de skjuler under dekke av å være vise, for så å gå ut av klasserommet og selv begå alle de syndene de kritiserer så sterkt i klasserommet. Jeg lyver kan hende, i den hensikt å anklage? Men innrømmer ikke Tullius [Cicero] selv det samme? [...]

Dessuten skriver også Cornelius Nepos slik til den samme Cicero: «Jeg er så til de grader uenig i at filosofi er det som lærer oss å leve og som danner grunnlaget for et lykkelig liv, at jeg faktisk vil hevde at det ikke finnes noen som har så bruk for lærere i livet som flesteparten av dem som underviser i nettopp filosofi. Jeg har nemlig observert en hel del av dem, hvordan de i skarpe vendinger legger ut om nøysomhet og selvdisciplin foran klassen, mens de selv går rundt og er slaver av alle slags begjær.»

For kirkefaderen Lactants var saken klar: Det fantes bare én vei til et godt og dydig liv i overensstemmelse med sannheten. Et ideologisk aspekt ved sin litterære virksomhet er Cicero oppmerksom på, for eksempel i innledningen til dialogen «Om gudene» (*de natura deorum* I.2,3–4), der han peker på religionens rolle med å gi moralske forbilder til menneskene. Og i «Om pliktene» fremhever han filosofien som veiviser til et godt og lykkelig liv (*de officiis* II.2,5 etc). Andre steder innrømmer han at ikke alt er som det skal være med moralens voktere, når så mange moralfilosofier ikke lever i overensstemmelse med sin lære (for eksempel «Samtaler på Tusculum», *Tusculanae disputationes* II.4,11–12). Men Nepos vil altså gå så langt som til å si at filosofien ikke *på noen måte* lærer oss å leve et godt liv. Kan vi ane ulike livsanskuelser hos de to? Noen antar det, og de finner støtte i en annen kilde. I et brev til Atticus utbryter nemlig Cicero (XVI.5,5):

Jeg venter på brev fra Nepos. Så *han* er altså interessert i hva jeg skriver, han som ikke regner det jeg er aller mest stolt av, for verd å lese? Du kaller ham «den nest største helten», men helten over alle helter er du – han derimot, er «den udødelige»³.

Brevet er datert 9. juli 44. Siden Cicero på denne tiden var opptatt med å forfatte filosofiske skrifter, er det nærliggende å anta at det er disse skrifterne han sikter til. Kanskje Nepos har uttalt at han syntes Ciceros filosofiske dialoger ikke var leseverdige? Men det var samsvaret mellom liv og lære Nepos var opptatt av i Lactants-sitatet. I flere av de bevarte biografiene (ikke minst den om Atticus) uttrykker han stor respekt for filosofiske leveregler, *når de etterleves*, vel å merke.

To andre fragmenter peker i retning av filosofiske diskusjoner. Det ene står i forlengelsen av det aller første fragmentet vi siterte, der Nepos uttrykte seg så positivt om Ciceros stilistikk og beklaget at han aldri rakk å skrive noen historie. Avskriveren har der tilføyd et Nepos-sitat til:

Samme Nepos skriver: «En rik og guddommelig personlighet innebærer at man ikke ønsker, i den hensikt å skaffe seg større beundring og gi sine velgjerninger større vekt, hverken å gi alt til en enkelt eller, for den del, å nekte noen absolutt alt.»

Avskriveren oppgir ikke hvor dette fragmentet hører hjemme. Det er vanskelig å tolke det uten dets kontekst⁴, men det ser ut til å høre hjemme

-
- 3) Cicero ser ut til å henspille på Homers heltedikt Iliaden og Odysseen, hvor Akhilles ofte kalles «uklanderlig / helten over alle helter» (*amymon*), mens bl.a. Ajax går under navnet «udødelig» (*ambrotos*). Atticus' brev er gått tapt, så det er ikke mulig å vite hva den interne spøken henspiller på.
 - 4) En alternativ tolkning er å lese ordet *natura* ikke som «personlighet», men som *Natura*, dvs. den personifiserte Naturen. En mulig oversettelse blir da: «Den rike og guddommelige Naturen har, i den hensikt å skaffe seg større beundring og gi sine velgjerninger større vekt, verken ønsket å gi alle sine gaver til en enkelt eller å nekte noen absolutt alt».

i en diskusjon omkring vennetjenester (sml. Ciceros dialog «Om vennskapet», *Laelius de amicitia*). Kanskje er det også det som ligger bak disse to grammatiske eksempler hos språklæreren Priscian, som på 400/500-tallet skrev et stort undervisningsverk om det latinske språket (*institutiones grammaticae* VII.17):

Cicero skriver til Nepos: «Dette gjensto også, at du skulle fare løs på meg med fiktive gaver». [...] Og i samme bok: «Den som har det⁵, oppsøkes spontant – den som er utålelig, blir ikke tålt.» [...]

Det er trolig at Priscians eksempler var hentet fra brevvekslingen mellom Cicero og Nepos. Kanskje var også det foregående fragmentet det, men det blir bare spekulasjoner.

Nepos som tekstutgiver?

Det er velkjent at Atticus var aktivt med i distribueringen av Ciceros verker, et forhold vi kan følge på nært hold i brevvekslingen deres. Imidlertid er det ikke riktig å se på Atticus som noen slags «forlegger» etter moderne begreper. Spredningen av litteratur i senrepublikkens Roma foregikk først og fremst gjennom private kanaler, der tekster ble kopiert i mikroskopiske opplag for å bli lånt ut eller gitt bort til personer i bekjentskapskretsen. Mottakerne kunne returnere dem eller gi dem videre etter

å ha lest dem. Noen ganger skrev de teksten av for å beholde et eksemplar selv, særlig hvis de hadde en slave til å gjøre jobben for seg. Det aller meste var i denne perioden basert på vennskaper og bekjentskaper, mener forskerne innen antikkens bokhistorie. De bibliofile boksamlernes æra begynner først et stykke inn i vår tidsregning.

Det er flere indisier som peker i retning av at også Nepos deltok som tekstutgiver for Cicero. Vi husker Cicero-brevet ovenfor, der han fortalte at han ventet på et brev fra Nepos, men uttrykte sin undring over at nettopp Nepos var interessert i å lese skriftene hans, «han som ikke regner det jeg er aller mest stolt av, for verd å lese». Senere i samme brev skriver Cicero:

Det finnes ikke noen kopisamling av mine brev. Tiro har vel omtrent sytti stykker, og så er det jo en hel del jeg trenger å få fra deg. Jeg må få lese igjennom dem og rette dem – først etterpå vil de blitt offentliggjort.

Det kan se ut som at Cicero venter på et brev fra Nepos, der Nepos vil komme med en henvendelse om å få tilsendt flest mulig av brevene hans med tanke på en eventuell utgivelse. I så fall har Atticus gitt et forvarsel om at henvendelsen er på vei, og Cicero har allerede så smått begynt å tenke på at en slik utgivelse kunne være en god idé. Den frigivne slaven

5) Det kan være «sjarm», «karisma» eller lignende som ligger bak dette «det». Utgiveren H. Kiel tolker det til å dreie seg om penger, og endrer «utålelig» (*asper*) i slutten av setningen til «fattig» (*pauper*).

Tiro har en bunke kopier liggende, i tillegg til at Atticus (som adressat) har mottatt en hel del brev. Men Cicero forbeholder seg retten til å gi brevene sine en siste finpuss, han vil unngå at de begynner å sirkulere uten at han har fått lest igjennom dem først. Dette var 9. juli 44. Halvannet år senere var Cicero død.

I Atticus-biografien beskriver Nepos Ciceros kjærlighet til Atticus som helt unik, før han legger til (16.2–5):

Ikke engang hans egen bror betydde mer for ham eller sto ham nærmere. Det viser ikke bare de mange bøkene som sirkulerer hvor Cicero omtaler Atticus, men også de elleve bindene med brev Cicero skrev til Atticus i perioden fra konsulatet [63 f.v.t.] og helt frem til sine siste dager [43 f.v.t.]. Den som leser disse, kommer ikke til å savne en sammenfattende historie over hendelsene i perioden noe særlig: Alt brettes ut der – de ledende politikernes ambisjoner, hærførernes laster, omveltningene i staten – kort sagt, ingenting utelates. Lett er det derfor å slå fast at det å være innsiktsfull i en viss forstand er det samme som å være forutseende: Cicero forutså ikke bare det som skulle skje i hans egen levetid – også det som først nå er blitt virkelighet, har han båret bud om som en skald.

Dette er ikke den samme samlingen vi har – vår fyller nemlig 16 bind, ikke 11, og noen av brevene er fra perioden før Ciceros konsulat. Men en eller annen har altså satt denne samlingen på 11 bokruller i sirkulasjon. Det er

ikke utenkelig at Nepos selv har hatt en finger med i spillet her.

Også senere vitnesbyrd peker i retning av at Nepos var involvert i utgivelse av cicerotekster. Taleren og litteraturdyrkeren Marcus Cornelius Fronto skriver på 160-tallet et brev til keiser Marcus Aurelius der han uttrykker sin begeistring for at keiseren selv har kopiert en av hans taler (I.7,3–4):

Jeg er mye heldigere enn Herakles og Akhilles, for deres våpen og rustninger ble båret av Patroklos og Filoktetes, menn som var mye mindre fremragende enn dem selv – mens jeg derimot, opplever å få en av mine middelmådige, for ikke å si elendige taler gjort berømt av den lærdeste og mest veltalende av alle, selveste Cæsar! [...] Hva mer kunne vel noen ønsket seg? [...] Hver bokstav fra din penn er for meg et konsulat, en triumf, en laurbærkrans, en ærestoga som er kommet til meg fra oven.

Opplevde noensinne Marcus Porcius [Cato d.e.] eller Qvintus Ennius noe lignende, enn si Gaius Gracchus eller poeten Titius? Eller Scipio, Numidicus eller Marcus Tullius [Cicero]? De eksemplarene av deres bøker som regnes for mest verdifulle og som er mest ettertraktede, er jo de som er nedskrevet av Lampadio eller Staberius, Plautius eller Decimus Aurelius, Autrico eller Aelius, eller er blitt korrekturlest av Tiro eller kopiert av Domitius Balbus, eventuelt Atticus eller Nepos. Men *min* tale kommer til å overleve i Marcus Cæsars håndskrift [...].

Det ser ut til at Frontos liste over avskrivere tilsvarer listen over forfattere ganske nøyaktig, altså at Lampadius avskrifter av Cato d.e. er de beste, Staberius' av Ennius er de beste, osv. I Ciceros tilfelle regnes derimot hele fire korrekturlesere eller avskrivere som kvalitetsstempler: Tiro, Balbus, Atticus, Nepos.

Det er mulig at Nepos ikke bare har vært involvert i redigeringen av Ciceros brev. Et lite fragment hos Hieronymus kan tyde på det (*Contra Iohannem Hierosolymitanum Episcopum* 12):

Cornelius Nepos forteller at han var tilstede den gang Cicero holdt sin tale for den opprørske tribunen Cornelius, og kan bevitne at den skriftlige versjonen, som senere ble utgitt, gjengir den muntlige så godt som ordrett.

Talen for Gaius Cornelius ble holdt i 65 f.v.t., så Nepos har altså oppholdt seg i Roma dette året. Men i hvilken sammenheng har han kommet med denne bekreftelsen om overensstemmelsen mellom den skriftlige versjonen og den talen som faktisk ble holdt? Ikke utenkelig i forbindelse med redigeringen av talene i bøker og fremstillingen av pålitelige kopier av disse.

Nærhet og distanse: «...jeg visste ikke at han hadde noen sønn?»

Om lag år 180 offentliggjorde den særdeles beleste Aulus Gellius et tyvebindsverk han kalte «Attiske netter» (*noctes Atticae*). Alskens anekdoter,

filologiske tørrvittigheter og litterære obskuriteter har denne Gellius samlet og nedtegnet. Systematikk er ikke vektlagt, stoffet er ordnet etter innfallsmetoden i forholdsvis korte kapitler under en beskrivende overskrift. Uten Gellius ville store deler av den romerske litteraturen vært ukjent for oss. Det er for eksempel takket være ham vi vet at Nepos skrev et verk med tittelen *exempla*, og at det fylte minimum 5 bind. Ett av kapitlene i «Attiske netter» forteller om en biografi om Cicero (XV.28):

Om at Cornelius Nepos tok feil da han skrev at Cicero var tre og tyve år gammel da han holdt sin tale for Sextus Roscius:

Cornelius Nepos var en svært omhyggelig historiker og en av Marcus Ciceros aller nærmeste venner. Likevel synes han å ha begått en feil i det første av bindene han skrev om hans liv, når han skriver at Cicero var tre og tyve år gammel da han gjorde sin første offentlige rettsopptreden og forsvarte Sextus Roscius mot anklagen for faderdrap. For legger vi sammen årene fra Quintus Caepios og Quintus Serranus' konsulat [106 f.v.t.] – det året da Marcus Cicero ble født, den tredje januar – helt fram til Marcus Tullius [Decula] og Gnaeus [Cornelius] Dolabella, som var konsul da Cicero holdt privatrettsaken for Quinctius foran dommeren Aquilius Gallus [81 f.v.t.], får vi en rekke på seks og tyve år. Det er hevet over tvil at det var i året etter forsvarstalen for Quinctius, at Cicero forsvarte Sextus Roscius for anklagen om faderdrap. Lucius Sulla Felix og Quintus

Metellus Pius var da konsuler – Sulla for annen gang, og Cicero selv var syv og tyve år gammel⁶.

At Fenestella gjorde en feil på akkurat samme område, har Asconius Pedianus bemerket: Ifølge ham skrev nemlig Fenestella at det var i sitt seks og tyvende leveår at Cicero holdt talen for Sextus Roscius. Nepos tok imidlertid mer feil enn Fenestella, med mindre noen skulle komme på den idéen at vennskap og kjærlighet til Cicero har ledet Nepos til å trekke fra de fire årene. Hensikten måtte da ha vært å få vår beundring for taleren til å vokse enda mer, ved å gi inntrykk av at Cicero holdt sitt glitrende forsvar for Sextus Roscius mens han var en svært ung mann. De som har studert de to talerne Demosthenes og Cicero, har merket seg dette med hvor gamle de var. De har skrevet at de to var like gamle da de holdt sine mest berømte rettstaler – Demosthenes var syv og tyve da han holdt talene mot Androtion og mot Timokrates, mens Cicero var ett år yngre da han holdt talen for Qvinctius, og syv og tyve da han holdt den for Sextus Roscius. De levde dessuten omtrent like lenge: Cicero ble tre og seksti år gammel, Demosthenes seksti.

De færreste er i dag enige i karakteristikken av Nepos som en «svært omhyggelig historiker», i hvert fall hvis de bevarte biografiene skal legges til grunn. Det er også grunn til å spørre seg hvor mye belegg Gellius hadde for å karakterisere Nepos som

en av Ciceros «aller nærmeste venner». Et siste sitat fra et av Ciceros brev til Atticus peker i hvert fall i en ganske annen retning (XVI.14,4. Brevet er datert november 44):

Du forteller at det går dårlig med sønnen til Nepos. Det var leit å høre, jeg blir virkelig nedstemt. Men jeg visste ikke at han hadde noen sønn?

Nepos har en sønn, uten at Cicero har fått det med seg. Ovenfor så vi hvordan Cicero ventet på et brev fra Nepos, men Atticus hadde allerede røpet for ham hva det kom til å inneholde. Vennskapet kan altså ikke ha vært spesielt nært, i hvert fall ikke etter våre begreper.

Oppsummering

Vi har sett bruddstykker av et bekjenskap mellom senrepublikkens største prosaforfatter og en mindre fremtredende skribent fra samme periode. Av fragmentene har vi kunnet rekonstruere en brevveksling der disse to har diskutert moralfilosofiske emner, så som politisk filosofi relatert til Julius Cæsar, spørsmålet om filosofien er det rette midlet for å lære folk å bli gode mennesker og muligens også etiske spørsmål rundt tjenester og motytelser. De to forfatterne har også skrevet brev til hverandre om historiografisk metode, latinsk stilistikk og etymologiske forklaringer på gamle ord og uttrykk. Det virker som om diskusjonene har vært

6) Ganske riktig: Talen ble holdt i 80 f.v.t., da Cicero var 27 år gammel.

åpenhjertige, nesten som om de foregikk mellom likeverdige samtalepartnere. Ting tyder i hvert fall på at Nepos har våget å si Cicero en smule imot, ved å uttrykke seg skeptisk til om det å skrive filosofiske dialoger var den rette måten å oppdra leserne på. Bedre var det kanskje – slik han så det – å tilby et romersk publikum biografier og *exempla*, fylt med anekdoter til skrekk og advarsel, eller til beundring og etterfølgelse. Nepos var etter alt å dømme politisk inaktiv ridder, mens Cicero var politisk aktiv senator. Målgruppen de henvendte seg til var kanskje ikke helt den samme.

Cicero og Nepos har vært aktive skribenter i Roma på samme tid. De har begge vært produktive innen sjangre nye for latinen, og har hatt en felles venn i finansmannen og litteratursprederen Atticus. At de kom i kontakt med hverandre var dermed bare naturlig. De skrev til hverandre, så mye at man senere i antikken kjente til en samling av brev mellom Cicero og Nepos som fylte i hvert fall to bokruller. Men de bevarte fragmentene tyder ikke på noe intimt vennskap, snarere en viss avstand. Det vennskapet de har dyrket, har vært litterært og intellektuelt mer enn privat og personlig.

Sekundærlitteratur – i utvalg

- Albrecht, M. von (1994) *Geschichte der Römischen Literatur*, 2 bind, München/New Providence/London/Paris.
 Brunt, P.A. (1965) «Amicitia in the Late Roman Republic», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 11: 1–20.

- Conte, G.B. (1994) *Latin Literature. A History*, Baltimore/London (ital. orig. 1987).
 Dionisotti, A.C. (1988) «Nepos and the Generals», i *Journal of Roman Studies* 79: 35–49.
 Geiger, J. (1985) «Cicero and Nepos», i *Latomus* 44: 261–270.
 Geiger, J. (1985) *Cornelius Nepos and Ancient Political Biography*, Historia-Einzelschriften 47, Stuttgart.
 Havas, L. (1985) «Geschichtsphilosophische Interpretationsmöglichkeiten bei Cornelius Nepos», i *Klio* 67: 502–506.
 Holzberg, N. (1989) «Literarische Tradition und politische Aussage in den Feldherrenvitnen des Cornelius Nepos», i *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 15: 159–173.
 Kenney, E.J. (red., 1982) *The Cambridge History of Classical Literature: II, Latin Literature*, Cambridge.
 Marchal, L. (1987) «L’histoire pour Cicéron», i *Les études classiques* 55: 41–64.
 Marchal, L. (1988) «L’histoire pour Cicéron (II)», i *Les études classiques* 56: 241–264.
 Murphy, T. (1998) «Cicero’s First Readers: Epistolary Evidence for the Dissemination of His Works», i *Classical Quarterly* 48: 492–505.
 Phillips, J.J. (1986) «Atticus and the Publication of Cicero’s Works», i *Classical World* 79: 227–237.
 Powell, J.G.F. (red., 1995) *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, Oxford.
 Rawson, E. (1985) *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, London.
 Starr, R.J. (1987) «The Circulation of Literary Texts in the Roman World», i *Classical Quarterly* 37: 213–223.
 Titchener, F. (2003) «Cornelius Nepos and the Biographical Tradition», i *Greece and Rome* 50: 85–99.

De gamle latinskoledbibliotekene

ERNST BJERKE

Liksom latinskolene med få unntak før opprettelsen av universitetet i Christiania var de eneste høyere undervisningsinstitusjonene i Norge, var deres biblioteker landets eneste offentlig tilgjengelige vitenskapelige boksamlinger. Riktignok fantes siden midten av det attende århundre en liten boksamling ved Seminarium Fredericianum i Bergen; noe senere fikk man Videnskabselskabets mer betydelige bibliotek i Trondhjem, og etterhvert det Deichmanske bibliotek i Christiania, men alle disse samlingene stod i lang tid oppstilt i katedralskolenes bygninger sammen med de egentlige skolebibliotekene.

De bevarte gamle skolebibliotekene er idag – og har alltid vært – spesielt godt utrustet med litteratur vedrørende den klassiske oldtid; klassikerutgaver med og uten tekstkritiske apparater, leksika, grammatikker, plansjeverker, historisk litteratur og annet fra det sekstende, syttende, attende og nittende århundre. Innimellom treffer man endog på paleotyper, som i Bergen, der det finnes en utgave av Livius fra 1492. En god del av denne litteraturen er hverken tilgjengelig ved universitetsbibliotekene eller Nasjonalbiblioteket, og i mange henseender er skolebibliotekene derfor fremdeles nyttige som studiesamlinger. Selv om flere av de gamle bibliotekene eies av

skolene privat, står de som regel åpne for forskere og andre interesserte.

Det har rimeligvis eksistert mindre boksamlinger ved Katedralskolene i Oslo, Bergen, Trondhjem og Kristiansand allerede i det syttende århundre, og slike samlinger er belagt i det minste i Oslo og Trondhjem, men de var nok av liten betydning før skole-reformen av 1775 ble innført. Denne bestemte blant annet at det skulle opprettes biblioteker ved alle lærde skoler i Danmark-Norge, som etterhvert også skulle åpnes for offentligheten. Skolene begynte raskt å motta tildels betydelige bokgaver, især fra tidligere elever, og rundt århundreskiftet kunne de største skolebibliotekene allerede fremvise flere tusen bind.

Samlingene fylte tre funksjoner; de skulle være offentlige biblioteker for egnen eller byen; de skulle – hovedsakelig ved sine skjønnlitterære avdelinger – inneholde lesestoff for skolens elever, og sist men ikke minst skulle de være referansesamlinger for lærerne, som ikke sjelden, spesielt i det attende århundre, var betydelige vitenskapsmenn. Det kunne holde å nevne navn som Søren Monrad, bedre kjent som Søren latinere, Gerhard Schøning og Niels Treschow.

Siden store deler av disse bibliotekenes tilvekst bestod av gaver, er den faglige sammensetningen noe tilfeldig. Utgaver av de greske og romerske klassikerne, samt klassisk-filologiske hjelpemidler er imidlertid overalt godt representert. Dette hen-

ger dels sammen med at denne litteraturen var sterkt representert i tidens privatbiblioteker (boksamlerne kjente den inngående fra sin egen skoletid), og dermed også i gavene til skolebibliotekene, og dels med at skolene fra 1775 av hadde avsatt midler til forøkelse av samlingene. Det var ikke snakk om store summer, og det lille som fantes måtte benyttes til den høyest prioriterte litteraturen ved en latinskole: bøker om og på de gamle språk. Den klassiske dannelses utgjorde som kjent grunnlaget for nesten alle undervisningsfag frem til slutten av det nittende århundre.

Skolebibliotekene stod som nevnt åpne for offentligheten, men i hvilken grad publikum hadde tilgang til bøkene synes å ha variert fra skole til



skole. Ved Oslo katedralskole fantes det en egen lesesal der utenforstående hadde anledning til å benytte boksamlingen (utlån var forbeholdt skolens elever og lærere), men i Drammen synes skolens bibliotek å ha vært åpent for utlån til alle byens innbyggere. Det er å beklage at det ikke ved Oslo katedralskole, hvis bibliotek her skal behandles mest inngående, ble ført protokoller over lesesalsbruken, men det er grunn til å tro at den var utstrakt.

Endel utenlandske besøkende har bemerket seg Oslo katedralskoles bibliotek, og Leopold v. Buch stiller for eksempel i begynnelsen av det nittende århundrespørsmålet: "Hvormeget Byer af lige Størrelse eller Beliggenhed kunne vel rose sig af et saadant Bibliothek?" Skolebiblioteket, som siden 1802 også omfattet det Deichmanske bibliotek, var før Universitetsbiblioteket kom i drift den eneste vitenskapelige samlingen i byen. Sammenslåelsen av de to samlingene var svært heldig, ettersom skolens egen hovedsakelig filologiske samling ble supplert av Carl Deichmans betydelige samlinger av historisk litteratur. Til sammen må dette forente biblioteket ha bestått av noe over 10.000 bind, og var som sådan av en anselig størrelse. Ved siden av dette fantes også Krigsskolens bibliotek, hvis innhold dog ikke var av betydelig interesse for sivile vitenskapsmenn.

Da han i 1813 fremdeles ventet på at Universitetsbiblioteket skulle komme i drift, skrev professor Svend Borchmand Hersleb: "Hvor tungt vi føle Savnet af vore Bøger, behøver

jeg ei at sige Dem. ... Skolens meget gode Bibliothek er vor eneste Trøst." Katedralskolens samlinger synes med andre ord til en viss grad å ha fungert som bibliotek også for Universitetets lærere i dets allerførste tid. Så sent som 1819 bemerker Claus Pavels at Universitetsbiblioteket "er riigt paa nyere Bøger i det filosofiske og æsthetiske Fag, ikke saa i det philologiske. Underligt nok, da Bibliothekaren [Georg Sverdrup] er Professor i Philologie." Man må derfor kunne anta at skolens klassisk-filologiske samlinger fremdeles spilte en rolle i byens vitenskapelige liv. Henrik Wergeland, som da han var elev ved skolen hadde benyttet seg flittig av skolebibliotekets historiske og skjønnlitterære bøker, dukket for eksempel flere år senere opp som låner da han forberedte seg til sin embedseksamen ved Universitetet.

Etterhvert som Universitetsbibliotekets samlinger vokste og Deichmanske fikk en selvstendig stilling, mistet Oslo katedralskoles bibliotek sin posisjon som en sentral vitenskapelig boksamling. Dette har utvilsomt vært tilfellet også ved de andre gamle latinskolene. I mindre byer som Drammen beholdt skolebibliotekene dog sin betydning lenger inn i det nittende århundre, men etterhvert ble de også her kun å betrakte som biblioteker for skolens lærere og elever. Man fremholdt imidlertid å anskaffe nyutkommet litteratur, og de mange til dels betydelige filologene som virket ved skolene hadde utvilsomt stor nytte av samlingene. Mange av dem etterlot også sine privatbiblioteker til institusjonene de

hadde vært tilknyttet, og Oslo katedralskoles bibliotek omfatter derfor blant annet Jacob Løkkes betydelige filologiske boksamling.

Kristiansand katedralskoles bibliotek, som overtok store deler av professor Gisle Johnsons privatbibliotek, står i en særstilling, ettersom man i den anledning gjorde seg tanker om å la skolebiblioteket bli et slags alment teologisk stiftsbibliotek. Store deler av skolens samlinger ble imidlertid overført til folkebiblioteket da det ble opprettet, men den eldre filologiske litteraturen fikk skolen beholde, ettersom den ikke ble regnet som interessant.

I det hele tatt synes skoleboksamlingene å ha vært i aktiv bruk frem til 1930-tallet, men etter krigen ble de nesten alle liggende upåaktet i skolenes loft og kjellere. Det er flere ganger reist spørsmål om de gamle skolebibliotekenes fremtid, tidligst i 1919, spesielt ettersom deres bokbestand er så preget av undervisningen ved det attende og nittende århundres lærde skoler, med dens vekt på latin og gresk. Det er blitt hevdet at samlingene hovedsakelig inneholder foreldet og ubrukelig litteratur uegnet for den moderne videregående skole, og at de derfor burde saneres. Det eneste eksempel jeg kjenner på at dette faktisk er blitt gjennomført er i Drammen, der viktige de-

ler av samlingen likevel er blitt bevart ved Drammens museum. Wilhelm Munthe ønsket i sin tid ikke noen del av Oslo katedralskoles boksamling flyttet til Universitetsbiblioteket, og uttalte i den anledning at "landets største og eldste skolebibliotek danner en historisk enhet, som belyser litterære interesser, boklige undervisningsmidler og pedagogiske lærdomkilder gjennom hele forrige århundre." Det burde derfor bevares udelt som "det åndshistoriske minde-merke det er – uløselig knyttet til skolen." Dette er ord som godt kunne benyttes om flere av de gamle samlingene.

Heldigvis er man idag blitt mer oppmerksom på hvilke bokskatter



som skjuler seg i skolebibliotekene. Innimellom massene med tilsynelatende 'død' litteratur finnes adskillige sjeldenheter; viktige eksempler på tidligere tiders bokbind og trykkeketter, og ikke minst uvanlige, men viktige kildeskrifter og eldre vitenskapelige arbeider. De mange privatbibliotekene som tid etter annen er blitt innlemmet i samlingene er dessuten i seg selv av stor kulturhistorisk interesse. Oslo katedralskole kan dessuten fremvise en imponerende samling av tidsskrifttrekker, hvorav flere ikke har ved de større forskningsbibliotekene. Bibliotekene har derfor fremdeles stor verdi, ikke bare som bokmuseer, men også som vitenskapelige samlinger.

Det er ikke laget noen samlet oversikt over bokbestanden ved de gamle skolene, men i alt må det være snakk om en betydelig bokmasse, kanskje over 100.000 bind, som i lang tid har ligget ubenyttet og upåaktet. Oslo katedralskoles bibliotek består alene av henved 50.000 bind, hvorav omtrent 7.000 er over tohundre år gamle. Ved siden av den filologiske og historiske litteraturen finnes her også flere eldre kunsthistoriske og arkeologiske plansjeverker fra de siste trehundre år, ikke minst fra 'etruskomanien's storhetstid. Ved katedralskolene i Bergen og Kristiansand finnes samlinger på omtrent 10.000 bind av tilsvarende sammensetning som i Oslo, mens store deler av den

eldste bokbestanden ved Trondhjem katedralskole er blitt overført til Gunnerusbiblioteket. Gamle boksamlinger finnes også ved de nyere skolene – ikke minst ved dem som ble opprettet i den første halvdel av det nittende århundre, og i Kongsberg og ved Hamar katedralskole finnes således samlinger på et par tusen bind. Samlingen i Hamar, deler av et betydelig patrisierbibliotek fra det attende århundre, er spesielt verdifull, og inneholder blant annet et eksemplar av Diderot og d'Alemberts *Encyclopedie*.

I den senere tid har flere av de gamle skolene begynt å katalogisere sine biblioteker og å gjøre katalogene tilgjengelig over Internett (for eksempel er Oslo katedralskoles bibliotek registrert i Nasjonalbibliotekets katalog *Sambok*, mens Kongsberg videregående skoles 'historiske samling' er søkbar på skolens hjemmesider). Flere skoler har også investert betydelige summer i samlingene, blant annet for å skaffe dem egnede lokaler og å utføre nødvendige reparasjoner. De gamle skolebibliotekene illustrerer på en enestående måte latin-skolenes og det høyere skolevesenets utvikling. Derfor er de også i seg selv interessante vitenskapshistoriske forskningsobjekter, i tillegg til å være fremdeles nyttige fagbiblioteker. Det er derfor å håpe at man fremover får gjort bedre nytte av dem enn det som har vært tilfellet de siste femti årene.

Pastorale

av en forvirret latinstudent

Under et bøketre tar jeg en hvil
i kveldssolens skygge
i dette land skapt av gamle Vergil
til gjeteres hygge
Tityrus synger Galateas pris
mot skyfrie himler,
bergmynten krydrer Arkadias bris
og fårene vrimler.
Gjetere danser i busker og kratt,
oportet me scire
hyrdeidyll slik Vergilius satt
det ned på papiret
Hvor er Alexis? Har han gått seg bort,
i kratt av spondéer?
I heksameteret er det fort gjort
langs diktets alléer.
Cordydon synger om den han har kjær,
men hvem kan det være?
Gjemt mellom plantenavn har jeg besvær,
med å finne hans kjære
Hjelp meg, O Muse, jeg ber deg å gi
meg innsikt i slikt som
hva for en kasus «arbusta» står i,
jeg trenger slik visdom.
Nå har jeg nemlig eksamen i slikt
som pryder naturen,
men som kan volde slik plage i dikt.
Jeg frykter sensuren!

*Per Erik Solberg, 2004
skrevet rett før grunnfagseksamen i latin ved UIO,
der blant annet Vergils Bucolica sto på pensum.*

Rapport fra FIEC:s kongress

i Ouro Preto, Brasil, 23–29. august 2004

GUNHILD VIDÉN

Fra og med 2004 har Norsk klassisk forbund tatt over etter Klassisk forening som norsk medlem i den internasjonale organisasjonen FIEC (Fédération International des associations d'Études Classiques). FIEC er en fellesorganisasjon for alle nasjonale og internasjonale foreninger som arbeider for klassiske studier. 47 land er representert med nasjonale foreninger (noen, f.eks. Hellas og Italia, med flere forskjellige).

Blant de internasjonale merker f.eks. Association Internationale des Papyrologues, International Association of Neo-Latin Studies, Thesaurus Linguae Graecae, Thesaurus Linguae Latinae m. fl. FIEC har sete i CIPSH (Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines) som er en avdeling under UNESCO, og har dermed en viss innflytelse over bevilgninger til L'Année Philologique, Thesaurus Linguae Latinae og Supplementum Epigraphicum Graecum. Disse bevilgningene minker dessverre stadig, og CIPSH:s prioriteringer vender seg mer og mer mot nye behov i utviklingsland, til stor bekymring for FIEC.

Hvert femte år ordner FIEC verdenskongress – det vil i praksis si at et av medlemslandene tar på seg ansvaret for å organisere kongressen, med

økonomisk og faglig støtte fra FIEC. Årets kongress, den tolvte i ordningen, var for første gang lokalisert til den sydlige hemisfæren, nemlig Ouro Preto i Brasil (nærmeste storby er Belo Horizonte). Ouro Preto står på UNESCO:s verdensarvliste, og var en pittoresk liten by med bratte, brusteinsbelagte gater, lave hus og utallige kirker i brasiliansk barokk, rikt dekorert med tretskjæringer, gull og sølv (Ouro Preto ligger i Minas Gerais, det distriktet hvor rike forekomster av gull, jern mm ble oppdaget på 1700-tallet).

Før selve kongressen holdt FIEC generalforsamling, hvor undertegnede representerte så vel Klassisk Forbund som Svenska Klassikerförbundet. Det meste dreide seg om rapportering fra styrets virksomhet siden sist. Den store begivenheten var at

generalsekretæren gjennom 30 år, den sveitsiske professoren François Paschoud, trakk seg tilbake etter 30 års tjeneste. Generalsekretær (som i praksis er den som gjør alt arbeidet) og kasserer er de eneste som kan sitte i mer enn to perioder, og Paschouds forgjenger, Mlle. Juliette Ernst, satt som sekretær i ca. 25 år. Paschoud etterfølges nå av en annen sveitser, prof. Paul Schubert. Valgene til styret er det punktet som gjerne utløser dramatik, så også denne gangen. De iberolusitanske landene (det vil altså si land med spansk og portugisisk som morsmål) insisterte på plass i styret, og etter et verbalt opphisset møte (som får en til å ane hvordan det kan foregå i FN!) ble en argentinsk professor, som åpenbart ikke var i stand til å kommunisere på noen av FIEC:s offisielle språk fransk og engelsk, innvalgt. Det nye styret, under presidenten Heinrich von Staden fra Princeton Institute for Advanced Studies, ser ellers ut til å være interessert i å utvikle litt nyere og muligens mer moderne arbeidsformer.

Selve kongressen hadde 6 parallelle sesjoner hele dagen gjennom, underordnede temaer. Formiddagen var reservert for de inviterte talerne, og ettermiddagen for de innmeldte foredragene. Som alltid på store kongresser ble det mye løping i korridorene mellom de forskjellige

rommene for å rekke de mest attraktive forelesningene. Språket spilte her også stor rolle. De søramerikanske bidragene var nesten uten unntak på spansk eller portugisisk, uten forsøk på tilrettelegging for de utenlandske besøkende, og den som kom dit for å få et bilde av antikkforskning på det søramerikanske kontinentet ble ikke særlig mye klokere. Men som alltid bød kongressen på gode muligheter til uformell nettverksbygging, ikke minst ved ekskursjonene som ble arrangert i tilknytning til kongressen. En fascinerende opplevelse var besøket i nasjonalparken Caraça, på mellom 1200 og 1500 m. høyde, med temperatur opp mot 30 grader og tropisk vegetasjon!

Neste kongress blir i litt mindre eksotiske strøk: i Tyskland (sannsynligvis Berlin) år 2009. Undertegnede er blitt innvalgt i den internasjonale komiteen som er faglig ansvarlig for opplegget, og ser fram til den oppgaven.

FIEC har en hjemmeside: www.fiecnet.org, hvor informasjon om kongresser og annen virksomhet legges ut. Der finnes også egne sider for medlemsorganisasjonene, hvor vi selv ved hjelp av passord kan legge inn og forandre informasjon (undertegnede er for tiden innehaver av passordet). Gjør gjerne et besøk på hjemmesiden!

Det greske teater: gamle myter og nye idéer

En fremstilling i tre akter med en epilog
om romeren Gaius Curios kuriøse teatre

(Del II)*

J. RASMUS BRANDT

I de to første aktene prøvde jeg å holde meg strengt til hva de arkeologiske forholdene kan fortelle om det greske teatrets utvikling. Når vi nå beveger oss inn bak kulissene for å se litt nærmere på de tekniske hjelpemidlene iscenesetteren hadde til sin rådighet, må jeg basere det meste av fremstillingen på litterære overleveringer, ettersom så godt som ingen av disse hjelpemidlene er kjente hverken i billedfremstillinger eller fra arkeologiske utgravninger.

Jeg har tenkt å begynne min korte gjennomgang med et sitat fra ingeniøren og matematikeren Heron fra Alexandrias lille skrift *Peri automatopoietikēs*, “Om det automatiske”, eller bedre “Om automat-teatret”, om et miniatyrteater som ved hjelp av snorer og vekter kunne bevege seg av seg selv.

Tredje akt: Bak kulissene

Heron vet vi dessverre svært lite om, men antagelig levde han i annen halvdel av 1. årh. e. Kr.

Han skriver: “De arbeidere som beskjeftiget seg med sådant <d.v.s. automatikk> kalte de før i tiden, når skuespillet vekket deres forundring, for vidunderkunstnere” (1.7), eller *thaumatourgoí*, som det står i den greske teksten. Thaumaturger var ikke hva man med et moderne ord ville kalle scenografer, slik man får inntrykk av fra Herons tekst, men gjøglere, det vil si taskenspillere og akrobater, som ved hjelp av små skjulte triks forundret folk med sine kunster. I antikken, som også i dag,

* Første del av denne artikkelen ble publisert i *Klassisk Forum* 2004:1, s. 93–115.

hadde de et blandet rykte, men når Heron bruker denne betegnelsen på de tekniske scenekunstnerne, eller scenografene, var det neppe ment nedsettende, snarere som en anerkjennende beundring, og ikke med urette. Godt og engasjerende teater krever mer enn en spennende og dramatisk tekst, det krever også en iscenesettelse som bygger opp om handlingen og driver den fremover mot sin forløsning, mot det som Aristoteles i *Om diktekunsten* kalte *lýsis* (18.1). Ifølge Aristoteles skulle en god tragedie virke som en *kathársis*, en renselse, på tilskueren: "... den skjønneste tragediekomposisjon er ikke enkel men sammensatt, og... den skal etterligne begivenheter som vekker frykt og medlidighet", skrev han (13.2).

Denne katharsis kunne forsterkes gjennom bruk av sceniske virkemidler der iscenesetteren med tiden rådde over et stort repertoar, virkemidler som kunne være alt fra antydende miljøangivelser til overraskende sjokkeffekter. En studie av antikke tekster viser at det greske og romerske teatret på mange måter må ha fungert som et teknisk laboratorium, der iscenesetteren og hans tekniske medarbeidere, hans thaumaturger, til tider har latt fantasi og teknisk kunnskap smelte sammen i merkelige sceniske maskiner. Det ville ikke være underlig om eksperimenter først utprøvd på teaterscenen siden ble overført til bruk andre steder i samfunnet.

En del av det standardutstyret som ble brukt ved teaterforestillinger er beskrevet av Vitruv og av forfatteren Julius Pollux (som levte i slutten av det 2. årh. e. Kr.). Særlig er Pollux i

sitt vokabular over greske tekniske termer, *Onomasticon*, meget informativ. Men likevel er det ikke alltid, hverken fra Vitruvs (5.6.8) eller Pollux' beskrivelser (4.123-132), like lett å forstå hvorledes dette sceniske standardutstyret eller disse sceniske maskinene virket, ei heller antydes noe om når de ble tatt i bruk første gang. Her ligger mange utfordringer gjemt for en teaterinteresserte antikkforsker, og mange forsøk er også blitt gjort for å forstå og datere disse sceniske maskinene.

En av de mest forunderlige scenemaskinene i klassisk tid var *mechanen*, eller heisekranen, som ble brukt til å bringe skuespillere i guders og heroers skikkelse flyvende inn på eller ut av scenen, derav uttrykket *deus ex machina* – guden fra heisekranen, eller problemløseren som kommer utenfra. *Mechanen* er kanskje den maskinen de antikke kildene omtaler oftest, både indirekte, som i de greske tekstene, og direkte, som i de romerske, men hvorledes den var konstruert og hvor den sto på scenen eller i forbindelse med scenebygningen vites ikke med sikkerhet.

Aristofanes var en flittig bruker av *mechanen* og han moret seg og sitt publikum med å sende små ironiske pek til dens oppfinner Evripides, som for eksempel i komedien *Freden*, der stykkets helt Trygaios er klar til å fly til Olympen på sin staute ganger – en tordivel. Datteren kommer med en siste bønn og formaning: "Men vær nå forsiktig så du ikke faller av, blir lam for livet, gir Evripides et motiv og ender opp som en tragisk helt" (v. 146–148). Faren svarer beroligende

og fortsetter: “Hypp, hypp, min Pegasos...” (v. 154). Hentydningen er klar, den går til Evripides’ tragedie *Bellerofon* og heltens luftferd på vingehesten Pegasos med påfølgende sorgelige endelikt.

Men det var ikke ufarlig å fly i disse maskinene. Det viser Aristofanes der han kort etter lar Trygaios bryte av sin lange luftferdsmonolog med et direkte varsku til kranmesteren (*mechanopoios*): “Hei, jeg er skrekkslagen: jeg spøker ikke nå! Å, kranmester, vær forsiktig; jeg kjenner allerede en virvelvind rundt min navle. Hvis du ikke er forsiktig ender jeg som før for min tordivel!” (v. 174–176).

Det gikk bra med Trygaios, han kom helskinnet opp til Olympen og tilbake igjen, men hans varsku til kranmesteren var vel berettiget. Det var flere skuespillere som fikk en tragisk sorti på grunn av problemer med kranen.

Plutarch (*Sulla* 11) forteller for eksempel om kong Mitradates at han, mens Sulla rustet seg til krigstog mot ham, var i Pergamon og mottok en æresbevisning i teatret fra pergamerne: En seiersgudinne kom flyven-

de (i mechenen) gjennom luften med en krone i hånden, men i det øyeblikket hun skulle sette den på kongens hode røk maskineriet, hun mistet kronen og den rullet nedover tilskuerplassene og ble knust. Pergamenerne var rystet (et verre varsel kunne de ikke få), og også kongen ble nedtrykt, selv om han befant seg i en periode da alt syntes å gå bedre for ham enn forventet. – All oppmerksomhet var som vi ser rettet mot kongen, det var ingen som spurte hvorledes det gikk med den flyvende seiersgudinnen. Vi får håpe hun slapp bedre fra uhellet enn den skuespilleren Sveton forteller om, som i sin første opptreden i rollen som Ikaros falt ned like ved siden av Neros losje og sprutet blod over keiseren (*Nero* 12.2).

I tillegg til mechenen og andre sceniske maskiner kunne iscenesetteren også ta i bruk mer spesielle virkemidler. Innenfor de klassiske tragediene og komediene var spillerommet for tekniske finesser kanskje noe begrenset, muligens fordi det ikke ble forventet, og i likhet med Aristoteles¹ var mange også kritiske til overdrevne effekter. Noe annet var det med

1) I *Om diktekunsten*, 14.1-4, skriver han: “Frykten og medlidenheten kan vekkes gjennom scenebilledet, men også gjennom sammenføyningen av begivenhetene selv, hvilket er det beste – og en bedre dikters sak. For også uten hjelp av de synlige virkemidler bør fabelen være føyet således sammen at man bare ved å høre begivenhetene, bringes til både å gysse og å føle medlidenhet ved det som ligger i tildragelsene selv. Slik går det jo med en når man hører Oidipus-fabelen. Det å fremkalle disse følelser ved hjelp av scenebilledet, er mindre kunstnerisk og avhengig av ytre sceniske virkemidler. Og de som søker å vekke, ikke frykt, men det blott og bart mirakuløse gjennom de synlige virkemidler, de har intet med tragedien å gjøre.”

Se også 6.28, der han tilføyer: “Hva scenebilledet angår, så virker det vel henrivende på sjelen, men det er allikevel den minst kunstneriske bestanddel av tragedien og den bestanddel som har minst med diktekunsten å gjøre; for tragediens virkning er den samme også uten oppførelse og skuespillere, dessuten er det å skape scenebilledet en sak som mer hører inn under regissørens kunst enn under dikterens.” (Overs. Sam. Ledsaak)

den romerske mimen og pantomimen; småtriks og overraskende effekter brukt i disse oppsetningene smettet sikkert over på skuespillforfatterne som måtte kjenne iscenesettelsenes hemmeligheter og muligheter. Således forteller Sveton om en viss Afrianius som hadde skrevet et skuespill kalt *Incendium* (“Brannen”) og som Nero lot sette opp. Det ble satt fyr på et hus på scenen og skuespillerne fikk lov til å ta med seg hjem det de kunne redde fra flammene (*Nero* 11.2). Dette må vel være teaterhistoriens eldste kjente realistiske oppsetning.

Langt mer idyllisk var da en iscenesettelse av *Paris’ dom* som Apuleius forteller om i *Det gyldne esel* (10.30–34). På scenen var det bygget opp et høyt fjell med trær og grønne vekster, ikke ulikt det fjellet Homer kalte Ida; fra toppen rant det en bekk med kildeklart vann, og i skråningene gikk geitekillinger og gresset. Inn i dette bukoliske scenelandskapet kom gjeteren Paris vandrende uvitende om den skjebnen som lå foran ham. Scenen ble beholdt helt til Paris hadde utpekt Afrodite/Venus, fremfor Athena og Hera, som den vakreste av Olympens gudinner. Da ble vannet i bekken forandret til søt-luktende vin farvet av gul safran som dusjet over geitene og ga det hvite ragget deres en gyllen teint. Men så med ett, “ved hjelp av visse maskiner åpnet bakken seg og slukte det trekledde fjellet”. Effekten må ha vært imponerende, men teknikken var enkel. Med en dyp sjakt under scenen skulle scenebildet kunne senkes ved hjelp av en enkel heisemekanisme, kanskje av en type ikke ulik den man finner i Colosseum,

brukt til å bringe gladiatorer og ville dyr fra kjellerrommene under opp på arenaen.

Apuleius’ scene viste neppe en tradisjonell kulisseløsning. Den vanligste kulissen som både Vitruv og Pollux taler om, ble kalt *periaktos*, og det er den vi skal se litt nærmere på i det følgende.

En periakt var en type dreibar kulisse som bestod av et stort stativ, i plan formet som en trekant. På stativet kunne det henges tretavler, lerret, skinn, o.l., kalt *katablémata*, bemalt med det fremførte stykkets forskjellige scener, et fjell, en elv, havet, o.l. (Pollux 4.131). Periaktene sto ved de ytterste døråpningene i scenebygningen; den på høyre side viste det som lå utenfor byen, den på venstre side det som angikk byen og i første rekke havnen. Periaktene kunne også brukes til å føre inn havguder, eller alt det som var for tungt for mechenen. Når den høyre periakten ble dreiet under forestillingen, skiftet bare stedet i handlingen. Ble begge periaktene dreiet, flyttet handlingen til et annet land (Pollux 4.126). Vitruv (5.6.8) tilføyer at periaktene, foruten å forandre handlingens sted, ble brukt, akkompagnert av plutselig torden, til å varsle en guds ankomst.

Periaktens viktigste funksjon var altså å angi handlingens sted, og ved en rask dreining kunne et sceneskift gjennomføres. Når de ble innført er sterkt omdiskutert – vi vet ennå for lite om teaterkulissenes utvikling. Som fortalt i annen akt, er det eneste vi vet – om Vitruv har referert historien riktig – at en Agatharkos lot male perspektiviske fremstillinger på

scenen. Hvorledes disse kulissene har sett ut og hvorledes de ble skiftet vet vi heller ikke, men at scenskifte var påkrevet, i hvert fall mellom to eller flere fremførelser samme dag, synes vel dokumentert.

Under Dionysosfestivalen i Athen ble det på samme dag fremført tre-fire tragedier, et satyrspill og en komedie. I noen tilfelle kunne den samme kulissen brukes til flere skuespill, som f.eks. da Evripides i 438 lot oppføre *Kreterinnene*, *Alkmaion i Psophis*, *Telephos* og *Alkestis*. Alle disse tragediene foregår foran et palass, så her var ingen skift nødvendige; i 431 derimot, da han lot fremføre *Medea*, *Philoktetes* og *Diktys*, måtte kulissene skifte fra palass til grotte til palass. Og et tredje, eventuelt et fjerde skift trengtes så igjen for satyrspillet og komedien. – Når vi finner et scenskifte inne i et stykke, må vi anta at handlingen bare forflyttet seg på scenen, som f.eks. i Sofokles' *Ajax*. Vi starter i heltens telt for å avslutte i lunden der han begikk selvmord, eller i Aristofanes' *Freden* der helten Trygaios flyr fra huset sitt til Olympen og tilbake igjen.

Gjennom 400-tallet f. Kr. hadde den opprinnelige fremføringsformen av dramatiske verk utviklet seg fra en dialog mellom kor og en utenforstående skuespiller til en handling mellom to skuespillere (Aischylos), og derfra til en intrige mellom tre (Sofokles) (se Aristoteles, *Om diktekunsten*, 4.16), noe som etter hvert ga større betydning til det som foregikk blant skuespillerne på scenen enn til koret som danset og sang i orkestret. Med intrigen vokste det frem

sceniske konvensjoner som tilskueren straks kjente igjen. De store scenekulissene som i dramaets formingstid kan ha vært viktige for å gi miljø til det som foregikk på scenen, ble antagelig med tiden overflødige, fordi faste konvensjoner hadde etablert seg. Resultatet av disse konvensjonene i sin mest forenklede form finner vi beskrevet hos Vitruv (5.6.9): “Det finnes tre slags scener, en kalt den tragiske, den andre komisk, den tredje satyriske. Deres dekorasjoner er forskjellige og ulike hverandre i opplegg. Tragiske scener fremstilles med søyler, gavler, statuer og andre gjenstander som passer for konger; komiske scener viser privathus med balkonger og utsikter representert ved vinduer, slik som i vanlige hus; satyriske scener er dekorert med trær, grotter, fjell og andre landlige gjenstander fremstilt i landskapsmessig stil.”

Ved hjelp av periaktene var det lett å gi de små antydningene som publikum trengte for å lage seg en idé om miljøet på scenen, men jeg kan vanskelig se dem anvendbare og hensiktsmessige før nettopp de sceniske konvensjonene hadde etablert seg, kanskje så sent som i hellenistisk tid. For som vi så tidligere gjelder en del av de forholdene Vitruv beskriver, ikke teatret slik det var på 400-tallet, men snarere slik det utviklet seg fra slutten av det følgende århundret. Periaktene var som nevnt trekantformede stativ på en stolpe som kunne dreies, og der hver side viste et motiv. Et annet hjelpemiddel som også kunne dreies, og som muligens utviklet seg parallelt med eller noe senere enn periak-

tene, var hemikykliet (*hemikyklion*) og strofeiet (*strofeion*).

Som navnet antyder var hemikykliet en halvsirkelformet, eller snarere en sirkelformet scenisk maskin der bare den ene halvparten var synlig ad gangen. Antagelig var det en type mini-dreiescene delt på midten av en vegg. Den kunne brukes til å skifte tablå på scenen uten å flytte maskinen. Med tablå menes her oppstillinger av personer som illustrerer en handling det fortelles om i skuespillet, men som foregår et sted utenfor scenen, skjult for tilskueren. Pollux (4.132) sier den ble brukt til å vise et sted som lå langt fra byen (der stykkets handling utspant seg), eller personer som svømte i havet. Strofeiet hadde en lignende funksjon, men muligens en noe annen form. Ifølge Pollux (4.132) ble strofeiet brukt til å vise døde helter forvandlet til guddommelige vesener, eller også menn som var omkommet i krig eller på havet.

Begge maskinene var antagelig en utvikling av ekkyklemaen (*ekkyklema*) (Pollux. 4.128), som ble brukt allerede på 400-tallet f. Kr. Den var en slags vogn som ble trillet frem i scenebygningens døråpning, eller inn på scenen for å vise i tablåform gjenstander som hadde foregått innenfor palassetts murer, og følgelig var usynlige for tilskuerne. Tenk for eksempel på det dramatiske høydepunktet i Aeschylus' *Agamemnon*, der Klytaimnestra dreper sin ektemann og Cassandra. Mordet foregikk inne i palasset, og publikum ble som alltid i klassiske tragedier, forskånet fra å se selve drapet. I stedet kunne de få se

beviset på hva som var skjedd da ekkyklemaen ble trillet frem med Klytaimnestra som sto over de to drepte med et blodig sverd i hånden. Men om det var Aeschylus eller en senere forfatter/scenesetter som brukte ekkyklemaen første gang, skal her være usagt.

I stedet har jeg lyst til å stille et annet spørsmål: Hvorledes ble periaktene, hemikyklene og strofeiene dreiet? Periakten kan ha vært bygget over en sentral stolpe felt ned i en stor stenblokk; men var dette praktisk mulig med de to minidreiescenene, som i tillegg til å dekke en større flate enn periaktene også måtte bære en større vekt? Fantes det andre og bedre mekanismer? Spørsmålet kan umiddelbart synes som et skinnproblem, men det er det ikke, for det er antagelig gjennom utviklingen av dreiemekanismen i sceneutstyr som hemikykliet og strofeiet vi muligens kan finne forklaringen på hvorledes romeren Gaius Scribonius Curio ikke bare dreiet gjenstander på scenen, men en hel, nei, to hele teaterbygninger!

Og med denne innledning til epilogen, settes strek for tredje akt.

Epilog: Curios kuriøse teatre

Før vi lar Plinius slippe til med å fortelle om Curios underlige teatre, ser vi kort på hvorledes teatret hadde utviklet seg i Roma.

Romerne tok sent til teatret. Første gang vi hører om en scenisk oppførelse (*ludi scaenici*) i Roma er i 365 f. Kr. da de søkte å avverge en pest i byen på denne måten (se Livius 7.2.1–7.3.2; kfr. også Valerius Maximus,

2.4.4). Oppførelsen fikk ikke den ønskede effekten, men det forhindret ikke romerne i å utvikle denne nye kunstarten. Da Plautus (ca. 254–184 f. Kr.) skrev sine komedier var 11 dager i årets festkalender satt av til teateroppførelser, på Cæsars tid var dagene vokst til 55 og midt i det 4. årh. e. Kr. til 101.

Til tross for den raske oppblomstringen av sceniske spill under republikken var det sterke restriksjoner på bygging av teatre – de måtte være av tre og demonteres etter bruk. Dette kan muligens skyldes at romerne hadde sett hvorledes teatre og teaterlignende bygninger i Syd-Italia hadde stått som symboler på politisk selvstendighet, og at de var engstelige for at bygningene skulle kunne brukes som politiske forsamlingslokaler for misfornøyde befolkningsgrupper. Pompeius, som i 55 f. Kr. bygget det første permanente stenteatret i Roma, unngikk denne bestemmelsen ved å innlemme et Venustempel øverst i bygningen. Dermed ble theatron, som romerne kalte *cavea*, et sted å sitte for tilskuerne under de religiøse ritualene, som til dels kan ha foregått på scenen, liksom i teateroppsetningene. Slike tempelteatre fantes det en rekke eldre eksempler på i byene rundt Roma, som, for eksempel, i Gabi, Tivoli og Palestrina, bare med den forskjellen at i de eldre an-

leggene var templet overordnet tilskuerplassene og ikke omvendt, som i Pompeius' teater.

Men selv om det var restriksjoner på bygging av teatre, forhindret ikke det at republikanske aristokrater reiste trebygninger som overgikk hverandre i luksus, raffinement og tekniske overraskelser. Plinius beskriver to slike teatre, det ene bygget av Marcus Scaurus, det andre av Gaius Scribonius Curio.

Om Scaurus skriver Plinius (*Naturalis Historia*, 36.114–115, se også 36.5) at han som edil i 58 f. Kr. lot reise det største av alle byggverk utført av mennesker, et byggverk som overgikk ikke bare provisoriske bygninger, men selv dem som var bygget for å stå i all tid. *Scaena*'en var i tre etasjer med 360 søyler. Scenebygningens nederste etasje var utført i marmor, den mellomste i glass, en type luksus uhørt selv i senere tider, og den øverste i forgylte planker.² Søylene i nederste etasje var 38 fot høye (= ca. 11.25 m). Bronsestatuene mellom søylene talte 3000. *Cavea*en kunne ta 80.000 tilskuere;³ mens det med Pompeius' teater var rikelig nok med 40.000 sitteplasser enda byen under ham var blitt langt større og befolkningen likeså. Resten av utstyret, de attaliske draktene,⁴ scenemaleriene og annet sceneutstyr, var så overdådig at da det som kunne

2) Antagelig var hele scenebygningen i tre, kledd med marmorplater nede, glassmosaikker i mellomste og gull-folie i øverste etasje.

3) Det tilsvarer omtrent det enkelte forskere mener Colosseum kunne romme.

4) Drakter med tråder vevet av gull.

anvendes til daglig bruk ble ført til hans villa i Tusculum og villaen ble påtent av hans rasende slaver, ble tapet anslått til 30.000.000 sestertser.

Men om overdådigheten preget Scaurus' teater, så overrasket Curios teatre med sin raffinerte teknologi. Til ære for sin avdøde far, forteller Plinius (36.117–120), lot Curio i 52 f. Kr. til begravelsen bygge to store treteatre som svingte rundt på en akse. «På formiddagen ble det gitt et skuespill i hvert av teatrene, som var plassert med ryggen mot hverandre slik at de to forestillingene ikke skulle overdøve hverandre. Så plutselig dreiet teatrene seg – og som det ble understreket, de første dagene med en del av tilskuerne sittende på sine plasser – hjørnene møttes og skapte et amfiteater der det ble fremført gladiator-kamper». Plinius er moralsk rystet over at Curio kunne tillate seg å la folk risikere livet i en slik gebrekkelig konstruksjon; ja, skal sannheten sies kjempet hele det romerske folk for sitt liv her ved begravelseslekene for hans far. Men det var ikke lenge dreiemekanismen varte, aksene ble fort nedslitt og Curio beholdt til slutt «amfiteaterformen, og arrangerte på den siste dagen atletiske konkurranser på de to scenene der de sto rygg mot rygg midt over arenaen. Deretter ble plattformene fjernet og samme dag brakte han inn de gladiatorene som hadde seiret i de tidligere kampene.»

Historien er morsom og farverik, og noen ser på den kun som det. Det er kanskje derfor få antikkforskere de siste 200 årene har prøvd å analysere

bygningen. Til støtte for Plinius kan anføres at Curios teatre også nevnes (men ikke beskrives) i et brev fra Caelius til vennen Cicero året etter (Cicero, *Epistulae ad familiares*, 8.2.1), dessuten forteller historikeren og moralisten Valerius Maximus (*floruit* 20 e. Kr.) at allerede Lucullus hadde laget et bevegelig (dreibart?) teater (eller scene?) i 79 f. Kr. (2.4.6).

Vi skal selvfølgelig være forsiktige med å ta Plinius' beskrivelse av Curios teater bokstavelig i alle sine detaljer, men før vi avviser historien som et fantasiprodukt må vi først undersøke om det er mulig å dreie teaterbygninger så de blir et amfiteater, deretter om romerne hadde den nødvendige tekniske kunnskapen til å kunne få to store bygninger til å dreie om en akse, selv med en del tilskuere sittende på sine plasser.



Det eldste forsøket på en rekonstruksjon av teatret finner vi hos den franske humanist og arkeolog greve Caylus (1692–1765) som raskt innså at for å få til dreiningen fra to ryggstilte teatre til et amfiteater må de to teatrene i utgangspunktet ligge i en viss avstand fra hverandre og to tribune-elementer må skyves inn for å

fylle tomrommet mellom caveane etter dreiningen (Fig. 19). Med litt “fyll-hjelp” skulle det altså være mulig for Curio å utføre prosjektet. –

I en studie for 45 år siden omgikk italieneren Chiolini problemet ved å plassere teatrene ved siden av hverandre, med felles dreiningsakse i ste-

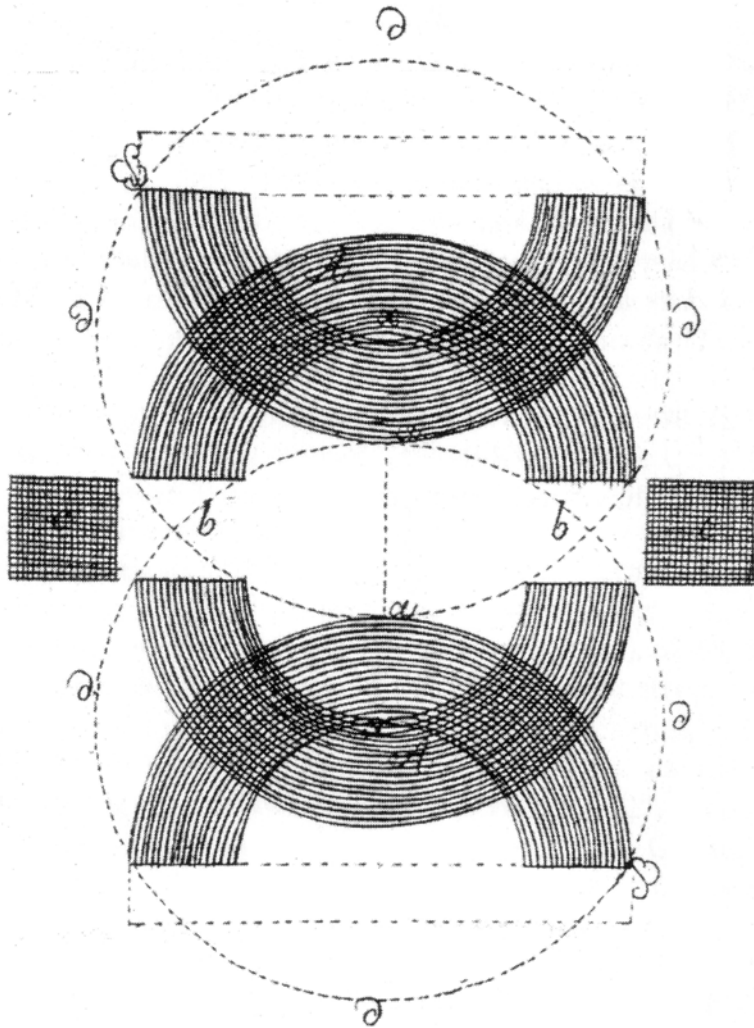


Fig. 19. Curios teatre ifølge grev Caylus (reprodusert fra Fernow 1806, fig. I mellom s. 324 og 325).

det for rygg mot rygg (Fig. 20a); men for dette ble han nylig ippettsatt av franskmannen J.-P. Golvin i en stor monografi om det romerske amfi-teater. Golvin foreslo i stedet en løs-ning der teatrene, litt forskjøvet i

forhold til hverandre, måtte foreta en 270° dreining for å møtes, og der dreiningsaksen var plassert i hjørnet mellom scenen og caveaen (Fig. 20b).

En mer finurlig løsning på proble-met ble pønsket ut av den tyske arki-tekten Friedrich Weinbrenner (1766–1826), byarkitekt i Karlsruhe. I sine studieår i Roma (1792–1797) lekte han seg med å rekonstruere antikke bygninger. Han ga Curios teatre en halvelliptisk form og la dreiepunktet

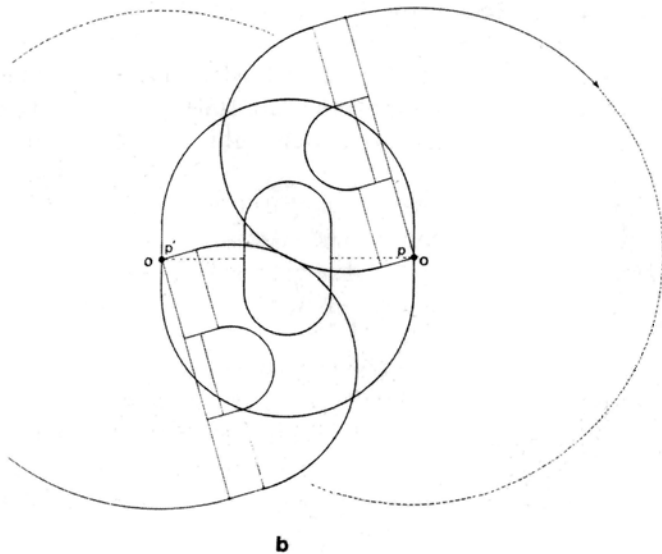
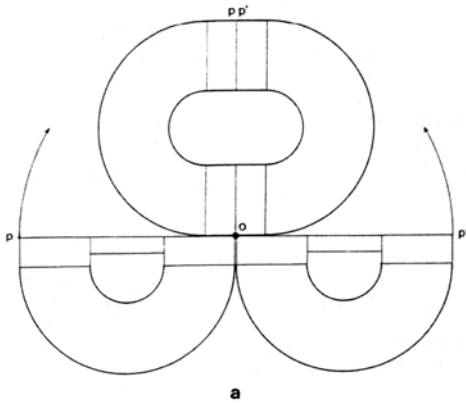


Fig. 20. Curios teatre: (a): som rekonstruert av P. Chiolini; (b): som rekonstruert av J.-C. Golvin (reprodusert fra Golvin 1988, pl. IV).

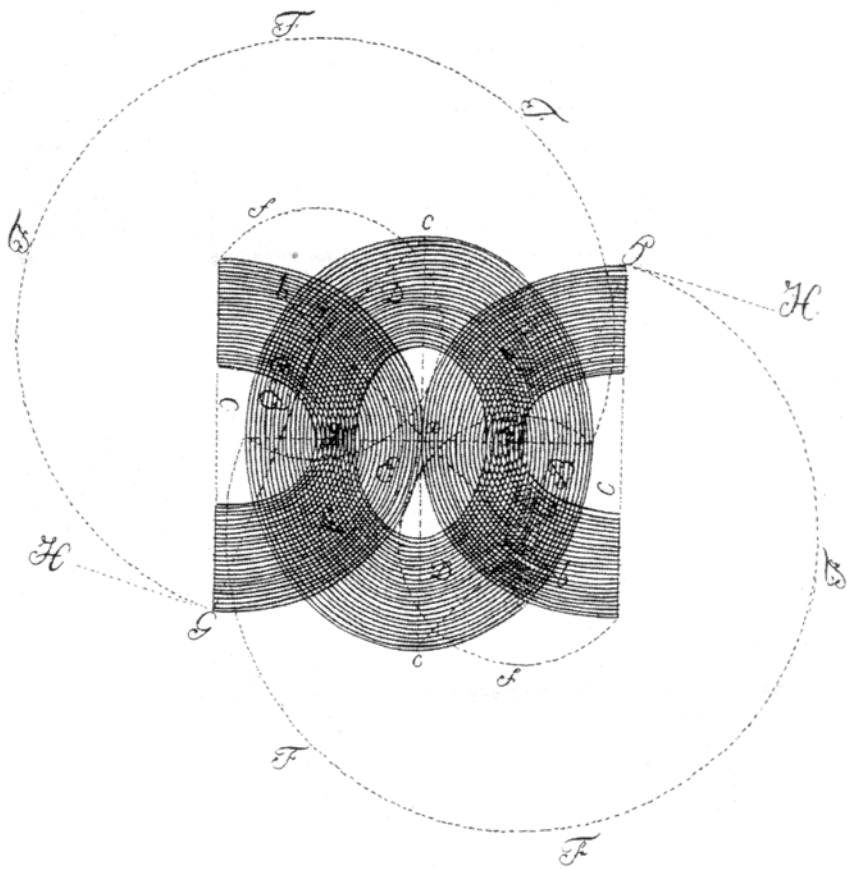


Fig. 21. *Curios teatre* ifølge Friedrich Weinbrenner (reprodusert fra Fernow 1806, Fig. II mellom s. 324 og 325).

skjevt i forhold til bygningenes sentrum, slik at de to teatrene etter en halv dreining møttes i en amfiteater-oval (Fig. 21). Som støttepunkter for dreieskivene teatrene hvilte på så han for seg en rekke hjul plassert konsentrisk om dreiepunktet, og selve dreiningen utført med hjelp av et trinseverk.

Slik kan vi fortsette å leke med geometriske figurer og dreininger – og flere løsninger kan sikkert finnes hvis vi forrykker dreiningspunktet vekk fra sentrum. Men alt dette vil føre oss bort fra det mest interessante poenget, nemlig dreiemekanismen. Plinius sier teatrene dreiet om en akse, en *cardo*, men all sunn fornuft tilsier at det er umulig å få to store teatre med scenebygning og tilskuerplasser til å balansere og dreie rundt på en akse uten en eller annen form for rullende støtte. For det første må hele konstruksjonen hvile på en dreibar skive. Under skiven skulle man så, slik Golvin foreslo, kunne legge runde trestokker, en ofte brukt metode for å forflytte tunge gjenstander på land. Men skulle Curio ha brukt en slik løsning ville det nok ha gått med ham som med transportøren Paconius, som Vitruv forteller om (10.2.13–14). Paconius fant opp en egen uutprøvd hjulkonstruksjon til å transportere en enorm stenblokk med, men glemte å ta hensyn til konstruksjonens dreiningsmoment – med den følge at da han begynte å trekke blokken skjente den til den ene siden. Han ble følgelig stående og dra blokken frem og tilbake uten å komme noen vei, og endte opp med å gå

bankerott. Hadde Curio lagt runde trestokker løst under sine teatre, ville de ha vridd seg ut av dreieretningen, øket friksjonen, og i verste fall filtret seg inn i hverandre, slik at dreieoperasjonen måtte ha stoppet og teatrene blitt dreiet tilbake igjen (hvis overhodet mulig!). Med et slikt resultat ville nok både Curios karriere som politiker og Golvins som ingeniør ha blitt meget kortvarig.

Som nevnt så Weinbrenner for seg støtter i form av konsentrisk stilte hjul, men han observerte samtidig at hjulenes størrelse måtte økes utover mot dreiesirkelens periferi siden de ytterste hjulene hadde en lengre vei å gå under dreiningen enn de innerste. Dette var en løsning som må ha vært vel kjent i tiden, og vi kan muligens finne eksempler på slike løsninger tilbake i 1400- og 1500-talls maskineri, som for eksempel i Leonardo da Vinci's kjente dreiescene fra 1490, i en statuebase for Jupiter beskrevet av Benvenuto Cellini i 1544, og i en vannløftemekanisme beskrevet og illustrert av Agostino Ramelli fra 1588. Men hadde de antikke romere kunnskaper om slike løsninger? – Jo, det hadde de – og det er underlig at ingen teaterforsker har sett dette, siden det kan belegges både filologisk og arkeologisk.

Heron fra Alexandria, som vi kort stiftet bekjentskap med innledningsvis i tredje akt, beskriver en slik dreiemekanisme i sitt skrift om det automatiske, og viser geometrisk hvorledes man kan beregne størrelsen på hjulene avhengig av hvor langt fra dreiesirkelens sentrum de

befant seg (7.1–3) (Fig. 22). Den horisontale plattformen skulle så kunne festes til hjulenes aksler.

En løsning for feste av plattformen til hjulene, ikke ulik Herons, er dokumentert i to gjenstander funnet ombord i keiser Caligulas (37–41 e. Kr.) forlystelsesskip i Nemisjøen i Albanerfjellene utenfor Roma, altså laget før Herons levetid i den andre halvdel av århundret. Under utgravningene av båtene i 1930-årene ble det funnet en treplanke med innfelte bronsekuler påmontert to slanke kjegleformede armer på samme akse på hver side av kulen, den ene armen tynnere enn den andre (Fig. 23). Planken var del av en sirkelrund plattform som kunne beveges på bronsekulene, lik et mo-

derne kulelager. Kulene hvilte på det plane underlaget, mens de kjegleformede armene bar vekten fra gjenstanden som ble beveget, og de var plassert slik at den tynneste lå nærmest dreieaksen. Det samme prinsippet var brukt i en annen gjenstand fra samme båt, der kulen var erstattet med et avkuttet, bredt kjegleformet hjul, fremdeles med kjegleformede armer (Fig. 24).

Det er mulig vi i et av disse “kulelagrene” skal søke løsningen på hvorledes Curios teatre kan ha blitt dreiet. Men som nevnt tidligere må vi lete andre steder etter utgangspunktet for og eksperimenteringen med denne typen dreiemekanismer, kanskje nettopp i dreiemekanismer utviklet av

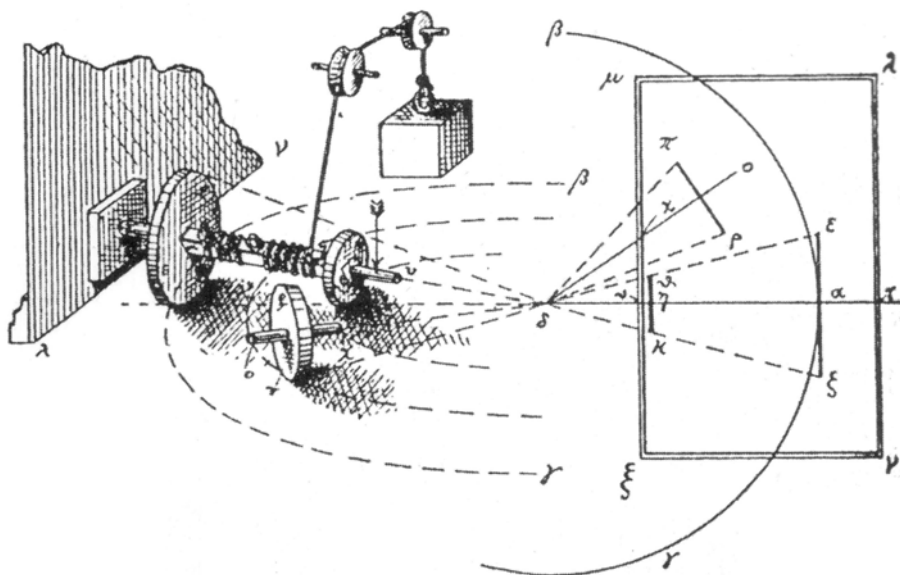


Fig. 22. Dreiemekanisme som beskrevet av Heron fra Alexandria (reprodusert fra Schmidt 1899, fig. II).

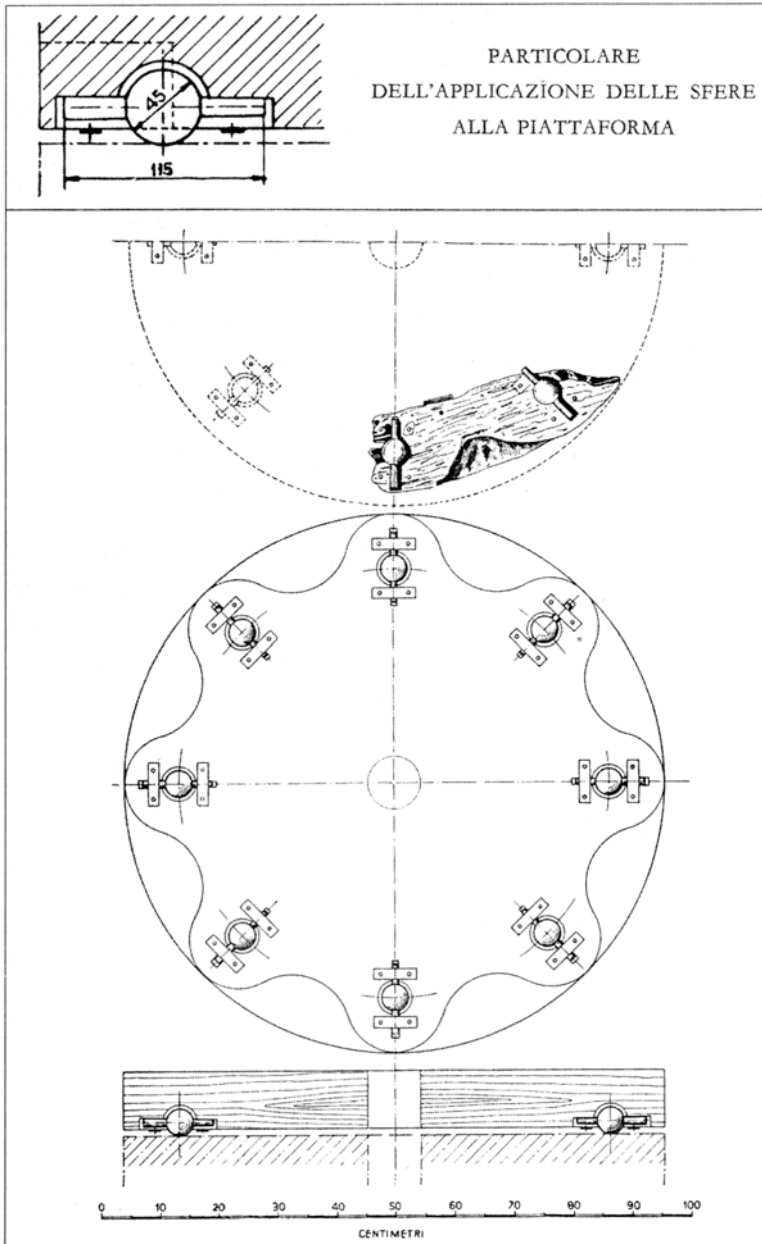


Fig. 23. Dreiemekanisme med kuler fra Nemi-skipene (reprodusert fra Ucelli 1950, 192, fig. 211).

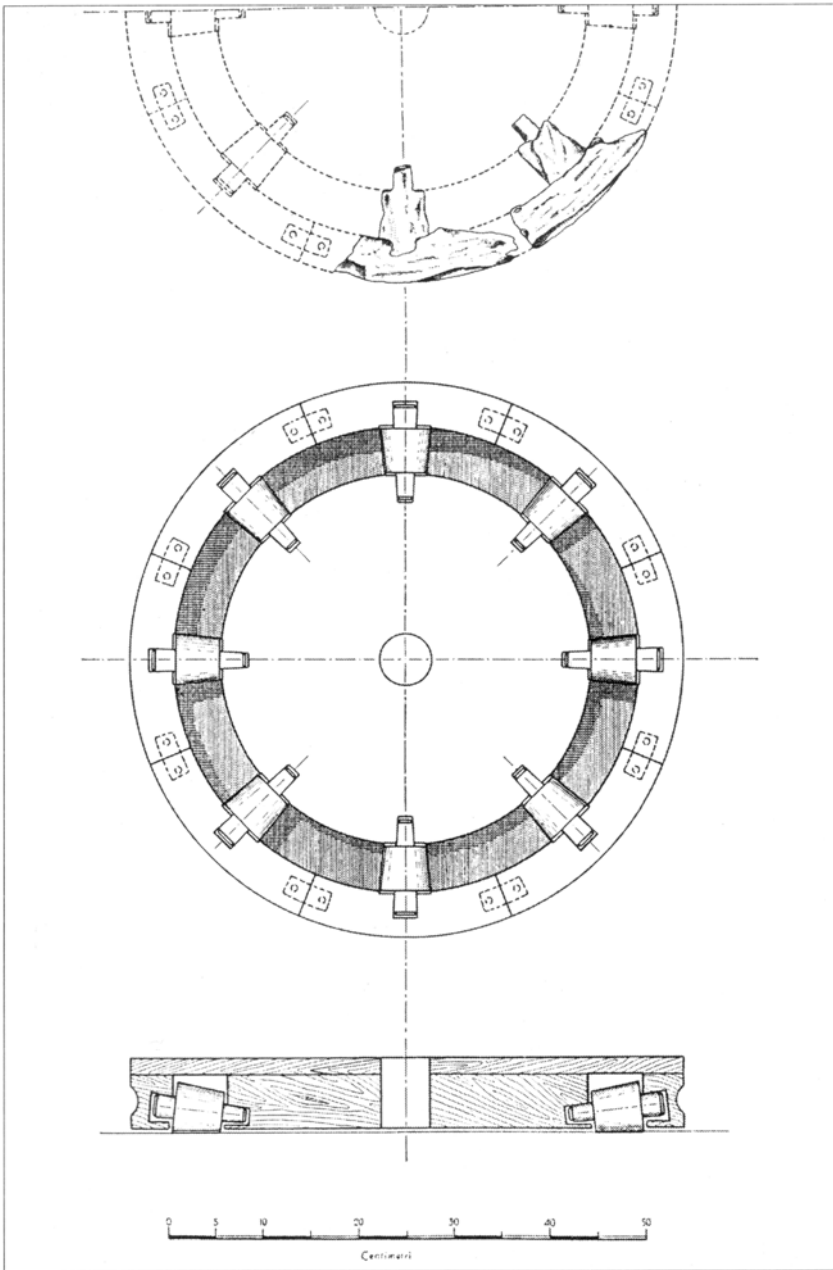


Fig. 24. Dreiemekanisme med avkuttete kjegler fra Nemi-skipene (reprodusert fra Ucelli 1950, 194, fig. 213)

dyktige tekniske scenekunstnere, for eksempel i forbindelse med hemikyklie og strofeiet.

Med en slik kulelagerløsning er det også mulig å forklare hvorledes dreiemekanismer virket i andre arkitektoniske sammenhenger. Om en rundbygning i sin villa ved Cassino skriver f.eks. Varro: "Inne under rundbygningens kuppel sirkler i den nederste delen av hemisfæren morgenstjernen om dagen og kveldsstjernen om natten, og de beveger seg slik at de viser hvilket klokkeslett det er" (*Res rusticae*, 3.5.17). Mer kjent er kanskje spisesalen i Neros Gyldne hus slik Sveton beskriver den: "Av spisesalene var den runde noe helt ekstra; den dreiet seg stadig rundt dag og natt som himmelen selv" (*Nero* 31). Vi må også spørre oss om ikke uttrykket *triclinia versatilia* brukt i forbindelse med gjestebud for keiser Elagabals "parasitter" henstilte på spisesalene selv eller elementer i dem som roterte (*Scriptores Historiae Augustae*, Antoninus Elagabalus, 21).

Alle disse eksemplene vi kjenner på roterende gjenstander og bygningsdeler, fra skrevne eller arkeologiske kilder, kan dateres til romersk keisertid – bortsett fra Varros villa. Både Valerius Maximus' noe uklare henvisning til Lucullus' teater og Herons skrift om det automatiske må dateres til keisertiden. Kan det derfor være at Plinius til beskrivelsen av Curios teatre har sett for seg en dreiemekanisme som først ble utviklet i hans egen levetid, og ikke tidligere – og at historien om de dreibare teatrene var bygget på lite etterrettelige

kilder? Spørsmålet er berettiget, men svaret er nei. I et lite skrift kalt *Mekaniske problemer* forfattet av Aristoteles eller av en fra hans krets, presenteres i første kapittel det matematisk-teoretiske grunnlaget for bevegelse av konsentriske sirkler, tanker utviklet allerede av de tidlige pythagoreerne: "De sier at de legemene som er lengst borte beveger seg raskest, at de legemene som er nærmest beveger seg saktere, og at de legemene som befinner seg midt i mellom beveger seg med en hastighet som tilsvare størrelsen på deres kretsomløp". Det er derfor liten grunn til å tvile på at Curios thaumaturg-arkitekt – om vi kan kalle ham det – virkelig kunne ha bygget to teatre som dreide rundt på et sinnrikt bygget kulelager lik dem som ble funnet i Nemi-sjøen.

Plinius har god grunn til å understreke faren tilskuerne utsatte seg for under dreiningen, for konstruksjonen, slik vi kjenner den fra Nemiskipene, har sine opplagte svakheter, i første rekke knyttet til kulenes armer, som bar hele det dreibare elementet og som utviklet en sterk friksjon under dreiningen. Brakk de, låste dreiemekanismen seg. Det undrer oss derfor ikke at konstruksjonen brøt sammen og at de to teatrene på den siste dagen ble stående mot hverandre som et amfiteater, og ble siden ikke flyttet på – før de måtte rives.

Epilogen er kommet til sin ende, og fremstillingen er slutt.

Utfyllende lesing

Teatret har alltid stått sentralt innen antikkforskningen og en stor mengde

litteratur foreligger om temaet. I det følgende skal nevnes noen sentrale, viktige publikasjoner brukt i denne artikkelen:

Utgangspunktet for all moderne gresk teaterforskning er W. Dörpfeld & E. Reisch, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theater in Athen und anderen griechischen Theater*, Athen 1896, med den sirkelrunde orchestra foregrepet av A. Müller, *Lehrbuch der Griechischen Bühnenaltertümer* (K.F. Herrmann's Lehrbuch der griechischen Antiquitäten, III.2), Freiburg in Breisgau 1886 (se s. vii-viii, 415–416), og av U. von Wilamowitz-Möllendorf, "Die Bühne des Aischylos", *Hermes* 21 (1886), 597–622.

Blant grunnleggende bøker om gresk teater generelt kan nevnes: H. Bulle, *Untersuchungen an griechischen Theater*, München 1928; A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus at Athens*, Oxford 1946; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.

Om Dionysos-teatret spesielt, se E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen*. III. *Einzelheiten und Baugeschichte*, Stuttgart 1936, og igjen i *Das Dionysos-Theater in Athen*. IV. *Nachträge*, Stuttgart & Köln 1950; W.W. Wurster, "Die neuen Untersuchungen am Dionysos-theater in Athen", *Architectura* 9 (1979), 58–76; E. Pöhlmann, "Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jh.", *Museum Helveticum* 38 (1981), 129–146; H. Kenner, "Zur Archäologie des Dionysostheaters in Athen", *Österreichisches Jahresheft* 57 (1986–87), 55–91; L. Polacco, *Il teatro di Dio-*

niso Eleutereo ad Atene, Roma 1990; W.W. Wurster, "Die Architektur des griechischen Theater", *Antike Welt* 24.1 (1993), 20–42. – Se også R.F. Townsend, "The Fourth Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens", *Hesperia* 55 (1986), 421–438, og J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York 1971.

C. Anti lanserte sine idéer i *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947, videre underbygget i C. Anti & L. Polacco, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Padova 1969 og i C. Anti & L. Polacco, *Il teatro antico di Siracusa* (Monumenti dell'arte classica, 1), Rimini 1981. – For anmeldelser av Antis bok fra 1947, se A.W. Picard-Cambridge, *Classical Review* 1948, 125–128; W.A. McDonald, *American Journal of Archaeology* 1949, 412–414; M. Bieber, *Art Bulletin* 1949, 61–63.

For det rektangulære teater i Isthmia, se E.R. Gebhard, *The Theater at Isthmia*, Chicago & London 1973, og "The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater", *Hesperia* 43 (1974), 429–440. De attiske teatrene i Ikaria, Rhamnous og Thorikos finnes omtalt med ytterligere bibliografier i J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen 1988. Teatret i Trachinos derimot er bare omtalt i korte utgravningsnotiser på gresk, men en kommentar og plantegning kan sees hos E. Pöhlmann, "Bühne und Handlung im Aiax des Sophokles", *Antike und Abendland* 32 (1981), 20–32.

Ekklesiasterion-teateranlegget i Metapont er publisert av D. Mertens

& A. De Siena, "Metaponto, il teatro-ekklesiasterion", *Bollettino d'Arte* 16 (1982), 1-60. Det i Paestum finnes i E. Greco & D. Theodorescu, *Poseidonia – Paestum*, II. *L'Agora* (Collection de l'École Française de Rome, vol. 42), Roma 1983. I denne forbindelse henvises også til F. Kolb, *Agora und Theater. Volks- und Festversammlung*, Berlin 1981.

For skyvekulisser i Megalopolis og Sparta, se E. Fiechter, *Das Theater in Megalopolis*, Stuttgart 1931; H. Bulle, *Das Theater zu Sparta*, München 1937. Idéen ble kritisert av C. Buckler, "The Myth of the Movable Skenai", *American Journal of Archaeology*, 98 (1986), 431-436, men er nå imøtegått av Den britiske skoles nylig avsluttede arkeologiske undersøkelser av teatret i Sparta, senest gjort rede for av G. Waywell, "New Discoveries at the Ancient Theatre of Sparta", i M. Stamatopoulou & M. Yeroulanou (red.), *Excavating Classical Culture. Recent Archaeological Discoveries in Greece* (BAR Int. Ser. 1031: Studies in Classical Archaeology I), Oxford 2002, 245-254. Kfr. også Anti & Polacco 1981 sitert over.

Teatrene i Segesta og på Monte Iato er senest omtalt av H.I. Isler, "Contributi per una storia del teatro antico: il teatro greco di Iatas e il teatro di Segesta", *Quaderni ticinesi* 10 (1981), 131-164.

Heron fra Alexandrias tekst om automat-teatret er gjengitt og oversatt av W. Schmidt, Leipzig 1899. For sceneteknikk utover det som er beskrevet i de generelle bøkene om det greske teatret, henvises til T.B.L.

Webster, *Greek Theatre Productions*, London 1956; P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth C. B.C.*, Oxford 1962; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

For en diskusjon av mechenen, se for eksempel, J.T. Allen, *Stage Antiquities of the Greeks and the Romans and their Influence*, New York 1927, 115-117; M. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974; C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976; H.-J. Newiger, "Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma Greco", *Dioniso*, 59 (1989), 173-185; G. Comotti, "Scenografia e spettacolo: Le machine teatrali", *Dioniso* 59 (1989), 283-295.

Opplysninger om det romerske teatret kan finnes hos W. Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1950; E.J. Jory, "Continuity and Change in the Roman Theatre", J.H. Betts, J.T. Hooker & J.R. Green (red.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, vol. I, Bristol 1986. – Pompeius' teater og andre tilsvarende er beskrevet bl.a. av J.A. Hanson, *Roman Theatre-Temples*, Princeton 1959; se også E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, Tübingen 1962, og F. Coarelli, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987.

Grev Caylus' og F. Weinbrenners forslag til rekonstruksjon av Curios teatre er begge gjengitt i C.L. Fernow, *Römische Studien*, vol. II, Zürich

1806, særlig 157–161, og Fig. I og II mellom s. 324 og 325; for de andre to rekonstruksjonene, se P. Chiolini, *I caratteri distributivi degli antichi edifici*, Roma 1959, 120, og J.-C. Golvin, *L'amphithéâtre Romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris 1988, 30–32.

For “kulelagre” brukt på 14- og 1500-tallet, se K. Traumann Steinitz, “A Reconstruction of Leonardo da Vinci’s Revolving Stage”, *Art Quarterly*, 12 (1949), 325–336; C. Pedretti, “Dessins d’une scène, exécutés par Leonardo da Vinci pour Charles d’Amboise”, i J. Jacquot, E. Konigsson & M. Oddon (red.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, 25–34; B. Cellini, *Vita*, II.41; L. Dimier, “Une pièce inédite sur le séjour de Benvenuto Cellini à la cour de France”, *Revue archéologique* 41 (1902), 85–95; A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris 1588 (gjenoptrykk 1970), 120, fig. 87.

“Kulelagrene” funnet i Caligulas skip i Nemi-sjøen er publiserte av G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950, 191–195 og diskutert av J.R. Brandt, “Curio’s Curious Theatres”, i B. Magnusson, S. Renzetti, P. Vian & S.J. Voicu (red.), *Ultra terminum vagari, Scritti in onore di Carl Nylander*, 51–59.

I tillegg til ovenstående litteratur er det i de seneste årene kommet ut flere publikasjoner som tar for seg det nye synet på teaterets utvikling: H. Lehmann, “Zur baugeschichtlichen Entwicklung des antiken Theaters: ein Überblick”, i G. Binder & B. Effe (red.), *Das antike Theater. Aspekte*

einer Geschichte, Rezeption und Aktualität, Trier 1998, 191–215; J.-Ch. Moretti, “Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Eleuthéreus à Athènes au V s. av. J.-C. ”, *Revue des études grecques* 113 (2000), 275–298; H. Frowning, “Bauformen. Vom Holzgerüst zum Theater von Epidaurus” og A. Schmölder-Veit, “Polis und Theater. Der institutionelle Rahmen der Theateraufführungen und das Theater als Institution der Polis”, begge i S. Moraw & E. Nölle (red.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, hhv. s. 31–59 og 96–103; K. Junker, “Vom Theatron zum Theater. Zur Genese eines griechischen Plantypus”, *Antike Kunst* 47 (2004), 10–33. – Se også I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus 2002.

Postscriptum

Denne artikkelen er en totalt omskrevet og utvidet versjon av et innlegg lagt frem på et seminar om det antikke teateret ved Det norske institutt i Athen høsten 1995, der jeg hadde den glede å møte og diskutere teaterets utvikling med Elizabeth Gebhard og Egert Pöhlmann. Artikkelen ble skrevet ferdig den følgende våren, men aktene til seminaret ble aldri publisert. Nyere forskning har ikke endret synspunktene i artikkelen, det er derfor for publiseringen i *Klassisk Forum* bare foretatt mindre redaksjonelle endringer i versjonen fra våren 1996.

Caesars siste ord

Bevingede farvel-replikker

EGIL KRAGGERUD

Mange kjente sentenser på gresk og latin utgjøres av store menns, i noen tilfeller tapre kvinners siste ord i livet: «Kriton, vi skylder Asklepios en hane» (Sokrates)¹; «Paetus, det gjør ikke vondt.» (Arria)². Noen av dem er sikkert autentiske replikker, husket av de nærmeste eller et trofast hustyende og med tiden nedtegnet. I andre tilfeller var det intet å berette, men personens berømmelse, makt og dramatikken rundt hans død skapte til sammen et behov for en adekvat replikk fra den døendes egen munn. For drama uten ord og dialog var for antikkens mennesker en tam forestilling.

Det hendte at den døende var seg bevisst sitt ansvar og etterlot seg fyndord de nærmeste kunne ha som minne. Skal vi tro Sveton lå det formelig regi bak Augustus' død: «Da hans venner slapp inn til ham (på dødsleiet), spurte han dem om de ikke syntes at han var kommet bra fra livets mime-spill.» (Aug. 99.1). Det levede liv var en rolle som i givet fall fortjente applaus ved forestillingens slutt. Au-

gustus hadde sluttversene fra en gresk komedie klar for anledningen.³ Ut fra det samme bilde av livet som en scene-prestasjon, ble den innbilske tyrannen Nero belønnet med et håndflir da hans dager var endt. En patetisk slutt-replikk legges ham i munnen: «Hvilken entertainer dør ikke med meg?»⁴ Hadrian, den lærde keiser, hadde tenkt ut et velformet lite dikt som uttrykk for sitt credo ansikt til ansikt med døden: *Animula vagula etc.*⁵

1) Ὁ Κρίτων, τῷ Ἀσκληπιῷ ὀφειλομένῃ ἀλεκτρούνα (Faidon 118a).

2) *Paete, non dolet* (Plinius' Ep. III 16.6)

3) For en oversettelse av de to komedieverser jf. J.H. Schreiner – K. Ødegård (edd.), *To gode keisere*, Oslo 1996, s. 128.

4) *Qualis artifex pereo* (Suet. Nero 49.1; cf. Cassius Dio 63.29.2); se S. Sande, *Klass. Forum*, 1993:2, 21f.

5) Jf. E.Kraggerud, "Hadrian's *animula vagula*. Diagnosis and Interpretation", *Symb. Oslo*. 68, 1993, 72–95; *id.* "Kunstnerkeiseren og hans sorti" i Schreiner – Ødegård (*op.cit.*), 124ff.

Idus Martiae

Hvem brød seg vel om det ene eller annet avskjedsord var autentisk eller ikke hvis selve formuleringen var minneverdig? Jo, av og til har de antikke biografer og historikere brydd seg og stilt seg kritiske spørsmål overfor divergerende tradisjoner. Få fikk en mer spektakulær død enn Caesar. 15. mars 44 var en skjebnedag for hele romerriket. Hva hadde Caesar ytret før han seg sammen ved foten av Pompeius' statue rammet av de 23 dolkestikk?⁶ Meningene var delte om hva som ble ytret. Orienterer vi oss i vårt beste oppslagsverk for den slags spørsmål, får vi dette misvisende svar:

Også du, min sønn Brutus, lat., *Etiam tu, mi fili Brute*, skal etter tradisjonen Caesar ha sagt da han falt døende om og så sin nære venn Brutus blant morderne (Shakespeare i *Julius Caesar* 3,1). Men i *Caesar* 82 forteller Sveton (ca. 75–ca.–160 e.Kr.) at Caesar bare gav fra seg et stønn da han fikk det første såret. Han nevner imidlertid at det ble fortalt at Caesar ropte på gr.: «Er du også med? Også du, min sønn?» [...] (*Aschehoug og Gyldendals Sitatleksikon* ved S. Evensberger og D. Gundersen, 3. utg., 2. oppl., Oslo 2002)

Går man “til kildene” – generelt å anbefale – er spørsmålet i virkelig-

heten langt mer fasettert og spennende.

Den brå og voldsomme død Caesar fikk, var vel snarest uegnet for den minneverdige replikk. Det oppstod fullt kaos i Pompeius-teatrets exedra der senatsmøtet ble holdt hin dag: Der var på den ene side en klistet av sammensvorne bestående av et førtital senatsmedlemmer som var oppsatt på å rydde tyrannen av veien, på den annen side et stort flertall uinnviede som for en stor del ble grepet av panikk. Det var ikke lett i ettertid å rekonstruere det raske hendelsesforløpet i detalj. Men noe går igjen i beretningene som en fast kjerne: Tullius Cimber hadde som oppgave å lede an. Når Caesar tok sete, hadde nettopp han en grunn til å nærme seg. Caesars “mildhet” og tilbøyelighet til amnestier mot angrende Pompeius-tilhengere var nemlig ikke kommet Tullius Cimbers bror til gode. Tullius Cimber kunne skape uro med en ny petisjon for den forviste, de sammensvorne kunne stille seg rundt for, tilsynelatende, å støtte hans sak. Når så Caesar, som man kunne vente, ikke ville vite noe av henvendelsen, i hvert fall ikke der og da, var det avtalt at Cimber skulle ta fatt i Caesars skuldre.⁷ Dette skulle være signalet. Så skulle den ene av de to Cascabrødre som var involvert i

6) Hvordan kunne man vite det? Antonius' tale i Shakespeares *Julius Caesar* antyder svaret (iii.2.175ff.): 23 var sannsynligvis tallet på blodige hull i Caesars toga.

7) Det er noe divergens i kildene om hva denne håndspåleggelsen skulle bety. Det var neppe som de fleste mente (jf. Plutark *Caes.* 66 og Appian *BC* 2.117) for å rive unna hans kappe eller toga for dolkingens skyld. Nicolaos fra Damaskus (XXIV, 89) har en bedre forklaring når han sier det var for å hindre Caesar i å forsvare seg med armene. Mest logisk virker det at de sammensvorne ville holde Caesar nede i sittende stilling.

komplottet, gjøre kort prosess med et hugg mot diktatoren fra en posisjon bak Caesars stol. Men Casca klarte ikke å tilføye Caesar noe ulivssår. Caesar fikk reist seg, han forsøkte å verge seg og komme unna, men etter nye hugg segnet han om. Samstemte er også kildene i at han midt under basketaket trakk togaen over hodet før han falt. Noe utover dette lot seg nok vanskelig fastslå av det som må ha vært over på mindre enn et halvminutt. En form for likskue fant nok sted. Man visste snart å fortelle at den ubevæpnede Caesar var rammet feigt både i ansiktet og i lysken blant de 23 huggene – opplysninger som bare kunne øke hatet mot komplottets ledere, Brutus og Cassius, folk som i likhet med så mange andre kunne takke nettopp Caesar for sin karriere.

Tradisjonen understreker som rimelig er, at det kom høye rop fra Caesars munn i det blodige kaoset, men det var tydeligvis ikke mye å melde om at han ytret seg med setninger.⁸ Likevel har kildene så å si hver sitt Caesar-utsagn å melde.

I Svetons tilfelle knytter Caesars "siste ord" seg til Tillius Cimbers håndgripelighet: Da Cimber grep fatt i Caesars skuldre, skrek denne opp: *Ista quidem vis est!* (*Jul.* 82.1). «Det der er vold». Det svarer vel i dagens idiom nærmest til: «Du *antaster* meg!» – ikke nettopp noen bevinget replikk, bare et utbrudd (selv om det har fått en viss uddødelighet i latinske

grammatikker som et fyndig eksempel på demonstrativsubjektets genus- og numeruskongruens med det predikative substantiv).

Plutarks Caesarbiografi (*Caes.* 66.5) knytter sin replikk til det første, ikke helt vellykkede hugg fra Publius Servilius Casca: Taus til da skal Caesar, som grep fatt i dolken, ha ropt: «Casca, din usling, hva gjør du?» (*Μιαρώτατε Κάσκα, τί ποιείς*).⁹

Det kan godt være at det ene eller annet av disse utsagnene er autentisk. En stor forsamling var vitne til hvordan det hele begynte. Men det som ble referert, kan ikke ha tilfredsstilt alle. Beretningen hadde eller fikk snart et narrativt klimaks (som det sees av Sveton, Plutark og Appian), nemlig Caesars fall ved erkerivalens statue. Plutark er en skribent som ofte vet å gjøre en kanskje mager kilde fengslende. Etter å ha skildret hvordan alle de sammensvorne «tok del i offerhandlingen og smakte på blodet», rettes blikket til slutt mot ofrets dødsøyeblikk: «Derfor var det også at Brutus tilføyde ham et hugg, nemlig i lysken. Og det sies av noen at han verget seg mot de andre, kastet seg hit og skrek ut, men da han fikk se Brutus med dragen dolk, trakk han togaen over hodet og lot seg falle.» Historikeren Appian er overensstemmende: «Etter hugget fra Brutus, ga Caesar opp, dekket seg til med togaen og falt på en verdig måte ned ved siden av Pompeius' statue.» (*App. BC II 117*).

8) Cassius Dio (44.19.5) fremhever, akkurat som Sveton, at han ikke ytret noe artikulert under resten av angrepene fordi han ble overveldet av de sammensvornes antall (jf. Appian l.c.).

9) På latin kan det ha vært: *Scelestissime Casca, quid facis*.

Marcus Brutus

Sveton og Cassius Dio toppe den døendes ordløse fall med en opplysning fra «noen» (Sveton “*quidam*”, Cassius Dio “*τινες*”) om at Caesar så Brutus styrte mot seg for så å utbryte: «Også du, min sønn?» («*καὶ σὺ, τέκνον;*»). Dette «noen» er et tegn på skepsis, men de fortier nødige et ellers virkningsfullt ekstraklimaks. Plutark derimot utelater replikken som vi så ovenfor; han finner det talende nok bare å koble Caesars fall til synet av den bevæpnede Brutus.

Sveton har sitatet på gresk. Dette betyr at han har hatt det på gresk i sin kilde. Det sannsynlige er at hans hjemmelsmann/-menn har gjengitt det på gresk i en latinsk kontekst. Hadde vi bare hatt Cassius, kunne vi kanskje ha trodd at det var oversatt fra latin. Når vi finner det gjengitt på latin i mer moderne tid, er det i vekslende form: *Et tu, mi fili Brute*, er vanlig. Shakespeare har bevart knappheten i de fire stavelser: *Et tu, Brute*.

Sitatet har gitt opphav til en diskusjon om det her kan ha ligget en innrømmelse fra Caesars side om at Brutus var hans kjødelige sønn. Når det er blitt hevdet¹⁰ at det greske sitat er sprunget ut av ryktet om at Brutus var Caesars sønn, røpes det bl.a. liten sans for valøren i gresken: *teknon* betyr ikke nødvendigvis kjødelig sønn, slik som det latinske *filius* (noen ganger også “adoptiv sønn”). Fra Ho-

mer av kan *teknon* brukes om en kjær yngre person, en form for varm relasjon mellom en eldre og en yngre som *filius* først ser ut til å kunne betegne langt ut i sølvalderlatin. Både Sveton og Plutark har riktignok gitt næring til spekulasjonene om et fysisk sønneforhold. I partiet om Caesars erotiske eskapader gjør Sveton et nummer av hans forhold til Servilia (*Jul.* 50,2: «Fremfor alle elsket han Marcus Brutus’ mor Servilia»). Caesars interesse for Servilia hører til tiden omkring hans første konsulat (dvs. rundt år 59). Servilias sønn Brutus var antagelig født vel 25 år tidligere, i 85 (ifølge Ciceros *Brutus* 324). Han var bare femten år yngre enn Caesar selv. Plutarks Brutus-biografi har videre utbroderinger av forholdet for å sannsynliggjøre dette sønneforholdet: Servilia skal ha vært vilt forelsket i Caesar i hans pure ungdom. Ved Pharsalos passet han på at det ikke skulle tilstøte Brutus noe.

Marcus Iunius Brutus var selve frontfiguren blant Caesar-morderne. Han skal ha kommet sent inn i den voksende senatsopposisjon mot diktatoren. Hans bakgrunn var egentlig fjern fra Caesar; han var vokst opp hos sin omtrent ti år eldre onkel Cato etter å ha mistet sin far 7–8 år gammel. Han betraktet Pompeius som ansvarlig for farens død, men sluttet seg likevel til Pompeius da borgerkrigen med Caesar brøt ut. Det fulgte av den nære forbindelse med Cato. Etter

10) Cordula Brutscher i sin avhandling om Svetons Caesar-biografi (*Analysen zu Suetons Divus Julius und der Paralleüberlieferung*), Bern/Stuttgart 1958, 126f.

Pompeius' nederlag ved Pharsalos, oppnådde Brutus amnesti. Han trådte deretter i Caesars tjeneste; et par år senere finner vi ham som stattholder i Gallia cisalpina. I 45 ble han "bypretor" (*praetor urbanus*) for året 44. Han hadde giftet seg med Catos datter Porcia, men sto seg likevel godt med Caesar. Vinteren 45/44 må påvirkningen fra den voksende opposisjon ha fått ham definitivt over på motstandernes side. Av disse ble han tatt imot med åpne armer som et slags frihetssymbol, mye på grunn av sitt stolte navn som pekte mot Romas første frihetsmann og republikkens grunnlegger. Fetteren Cassius skal ha vært den som gjorde ham til en overbevist attentatmann.

Men koblingen av Marcus Brutus med Caesars «Også du, min sønn?» vil ikke riktig stemme. Man forstår ikke riktig hvorfor «noen» mente at Caesar tok nettopp hans svik spesielt tungt. Det er ikke, bortsett fra historien med Servilia, noe som tilsier et mer spesielt forhold mellom dikteren og bypretoren. Tvert i mot, hvis det skulle ha utviklet seg til et nærmere vennskap mellom de to, ville det ha skjedd 20 år tidligere. Det hender sikkert fra tid til annen at godt voksne sønner får et nært forhold til morens elskere, men ingenting tyder på at så skjedde i Brutus' tilfelle. I tiden etter at han ble Caesars mann knyttet hans filosofiske interesser ham langt nærmere til Cicero, en mann som var som

et åndelig samlingsmerke for den frie republikk. Da Brutus stod ved den falne Caesar, skal han ha ropt ut Ciceros navn (*Cicero Phil.* II 28).

Decimus Brutus

Denne urgamle gåten løses av en nærmest samtidig gresk kilde, den fragmentarisk bevarte Nikolaos av Damaskus¹¹, som i sin beretning har denne passus: «Decimus Brutus rammet ham [Caesar] dypt i lysken.» Denne nidingsdåden ble jo senere tilskrevet nettopp Marcus Brutus (*Plutark Caesar* 66.6).

Den "andre" Brutus' fulle navn var Decimus Iunius Brutus Albinus. Han var antagelig fire år yngre enn Marcus Brutus og klart den blant attentatmennene som stod Caesar nærmest. Det var Decimus Brutus som hadde som oppgave å overtale Caesar til å komme til senatsmøtet om morgenen den 15. mars (*Plutark Caesar* 64.4; *Sveton Jul.* 81.4). Han ble sendt nettopp på grunn av den særlige tillit Caesar hadde til ham. Decimus Brutus var sønn av den Sempronia som hos Sallust en kveld høsten 63 var vertinne for Catilinas hemmelige kuppforberedelser. Det er sannsynlig at Decimus alt i 61/60 f.Kr. tjente under Caesar i Spania. I Caesars *De bello Gallico* (III 14) ledet han i 56 en flåteoperasjon mot veneterne. Og han var viktig i det endelige oppgjør med Vercingetorix

11) Seneste utgave: *Nikolaos von Damaskos: Leben des Kaisers Augustus*, hrg., übers. u. komm. v. J. Malitz, Darmstadt 2003 [Texte zur Forschung. B. 80].

(VII 9, 1–2). I den etterfølgende borgerkrig kommanderte han flåten i angrepet på Massilia (BC I 36). Fra 48 til 45 hadde han i virkeligheten kommandoen i Gallia på Caesars vegne og slo ned bellovacenes opprør. Også han fikk Gallia Cisalpina som provins mens Caesar var borte på sitt parterfelttog. Det var en sikkerhetsforanstaltning fra Caesars side for ikke å risikere at noen falt ham i ryggen i Roma under fraværet. I god tid før mordet på Caesar var han blitt utpekt til konsul for året 42.¹² Decimus Brutus var nevnt i Caesars testamente som arving av annen kategori. Til tross for at han var yngre av år enn Marcus Brutus, lå han klart foran når det gjaldt gunst og tillit fra Caesars side.

Det er også, mener jeg, denne Brutus Caesar retter sitt siste spørsmål til på gresk. Et mer enn 17-årig forhold, grunnet på felles suksess i felten, ble avløst av et morderisk anslag. Det var ikke å fortenke Caesar i at han møtte sviket med et vantro spørsmål. Et senere slektsledd av historikere, som trodde den greske replikken gjaldt Marcus Brutus, fant ikke noe grunnlag for det spesielle forholdet og begynte å spekulere i vilden sky. Ikke merkelig at replikken derfor ble avskrevet som tvilsom. I virkeligheten må den fra først av ha gjort krav på å være de autentiske *ultima verba* fra Caesars munn. Men stopp litt: Det er ingen grunn for oss sentfødte til å bli for godtroende overfor de gamle

skribenters kløktige grep: Målt på autentisitetens gullvekt var replikken helst hva Caesar kunne og burde ha sagt da han fant en av sine mest trofaste menn i de sammensvornes flokk.

Konklusjon

Det er fristende til slutt å forsøke å bringe bitene på plass i en genetisk sammenheng. Tiden som fulgte etter den 15. mars stod bare kortvarig i Caesar-mordernes tegn. Caesars menn seiret. Den offisielle politikk ble hevn over Caesars død. Selve anslaget ble i den forbindelse utmyntet for alt hva det var verd. Sårene i ansiktet og lysken ble tilskrevet lederne Marcus Brutus og Cassius som deres personlige nidingshandlinger. Nikaolaos av Damaskus tilhører med sin versjon samme leir. Den som stod diktatoren personlig nærmest av de sammensvorne, skulle se til at offeret ikke uteble fra senatsmøtet hvor han skulle ryddes av veien. Caesars sjokkerte opplevelse at også Decimus Brutus stod ham etter livet, ble fanget opp som anslagetets kulminasjon og spikret med en “udødelig” replikk som trengte å fremheves gjennom det greske språk, vanlig nok blant dannede romere. Men på ett punkt blandet man altså sammen de to Bruti, svekket patosen og gjorde den usannsynlig for de mer kritiske. Og både Sveton og Plutark lot dermed det narrative høydepunkt fra «noen» gli ut av hendene på seg.

12) Gjennom en spennende, men noe spekulativ argumentasjon gjetter Ronald Syme på at han kan ha vært Caesars sønn (i art. «No Son for Caesar», *Historia* 29, 1980, 422–437).

Fargen i antikkens skulptur og arkitektur

ARNE H. SIMENSEN

I Evripides' tragedie *Helena* som ble oppført i 412 f.Kr. forbanner den vakre Helena sin skjønnhet, som ble årsak til trojanerkrigen og mye ulykke. Hun ville langt heller ha foretrukket et stygt utseende, som om fargen skulle være vasket av et *agalma*. Dette betyr ikke et maleri, men statue. Vi har flere kilder til dette, at slike ubemalte marmorstatuer som vi beundrer i museene i dag, ikke var noe for grekernes egne øyne.

I 2004 arrangerte Glyptoteket i København utstillingen "Classi-Color – Farven i antik skulptur". Utstillingen er resultat av et forskningsprosjekt i samarbeide mellom antikk museene i København, München og Vatikanet.

Antikkens skulpturer var hvite, eller i hvertfall stort sett uten bemaling, da de ble funnet og "gjenfødt" i renessansen. Det var vel avgjørende for den hvite marmors inntog i tidens skulptur. Skulpturer og bygninger i hvit marmor eller lignende andre lyse stensorter dukket opp i byene i ufattelig kontrast til den fargerikdommen som hadde preget middelalderens monumentale arkitektur, både inne og ute. De tidligste store bygninger som er bevart, var ikke opprinnelig fargeløse. Utforskningen av de romanske relieffutmykningers tapte fargerikdom – også utendørs – hører

til vår tid, og resultatene er knapt nok kjente. Lenger syd er middelalderens polykromi meget bedre bevart i kirker og palassers innendørsarkitektur og inventar. Ikke minst i Frankrike har dagens konserveringsarbeide på fasadene av en rekke romanske og gotiske katedraler ført til forbløffende oppdagelser.

Interessen for antikkens polykromi fikk et løft da de store utgravningene begynte i Pompeii fra 1748, men forestillingen om den hvite marmors overhøyhet var solid befestet. I reaksjon mot fortidens farger og samtidens lekende, fargeglade rokokko, sverget den alvorlige nyklassisismen til skulpturen som en tale til ånden snarere enn til øyet – den hvite marmor sto for alvor og verdighet. Nyklassisismens største navn var Johann Joachim Winckelmann. Bemalt skulptur og arkitektur hørte andre

kulturer til, i Orienten, Mellomamerika og Afrika, mens hvite europeere var hevet over slik vulgaritet. Og i Winckelmanns ånd reiste man monumentalbygninger i hvit marmor, som Pantheon i Paris og Capitol i Washington.

Iløpet av siste del av 1800-tallet ble det arkeologiske vitnesbyrd om bemaling av antikk skulptur avgjørende styrket: 1880-årenes funn av skulpturer med velbevarte farger som fyllmasse på Akropolis og i Athens bymur, og senere gavlskulpturene i Aphaiatemplet på Aegina og den hellenistiske Aleksandersarkofagen. Men debatten om den antikke skulpturs fargerikdom fortsatte. Frem til 2. verdenskrig ble de fargerike funnene inngående behandlet i faglige verk, men man lot det bli med det. Verdenskrigen ødela for eksisterende fargeforskningstilgjør – krig fremkalt blant annet av fascistisk rasistisk ideologi, som innpodet forestillingen om antikens hvite marmor.

Siden 1970-årene har polykromiforskningen tatt et kjempesprang fremover med tyske arkeologer i spissen. Det skyldes avanserte teknologiske hjelpemidler og en generasjon av ivrige arkeologer, samt digitalmediers økende muligheter for hurtig og billig dokumentasjon og kommunikasjon.

Polykromiforskningens strategi går kronologisk frem. Den greske skulpturs og arkitekturs tidligste høydepunkt i arkaisk tid (500-tallet f.Kr.) er best belyst og fargene best bevart. Deretter blir bildet gradvis mer uskarpt. Fra klassisk tid blir bronse det foretrukne materialet til fritt-

stående skulpturer. De er polykrome i kraft av selve metallet og de innlagte detaljene i fargede materialer. Få er bevart. Det samme gjelder chryselefantin skulptur i gull og elfenben.

Samtidig tror man det har skjedd en forandring i måten å bemale marmoren på. Den ble mer malerisk, med en naturalisme som går sammen med modelleringen, og fargelagene får en annen, mindre holdbar karakter. Det er vanskelig å finne bevarte pigmenter. Det gjelder også romersk skulptur, selv om et meget stort antall er bevart.

Det er viktig å få dokumentert de fargerestene skulpturene ennå har – og om mulig beskytte dem. Det viser seg at fargene gradvis forsvinner. Hva man kunne se i Glyptoteket for 30 år siden, er nu flere steder blitt borte – uten at man vet hvorfor.

Utstillingen

Når man kommer inn i denne perlen av et museum og blir møtt i en palme-lund av Kai Niensens vakre ”Vandmoderen” utført i klassisk tradisjon i hvit marmor – monokrom!, kommer man i en forventningsfull stemning.

I de godt opplyste store utstillings-salene står de klassiske verkene på rad og rekke. Men det som skiller mest fra et lignende museum, er at det mellom all den hvite marmoren står rekonstruksjoner/kopier i sterke, oftest grelle farger, plassert ved siden av sin ”original” i samme størrelse. Bemalingen er naturpigmenter fremstilt mest mulig overensstemmende med antikens: Rød – naturlig sinober. Brun/gul – oker. Grønn – mala-

chite. Blå – azurit. Hvit ble fremstilt av kalk; sort av forkullet ben. Eggeplomme og valnøttolje ble benyttet som bindemiddel, og fargene ble påført i en temperateknikk som er påvist i arkaisk tid.

Hvordan kan man beskrive bemalte klassiske greske/romerske skulpturer og arkitektur med et medium som trykker kun i sort/hvit, når det er nettopp fargene det mest dreier seg om? I stedet for å vise må jeg ”skrive” inntrykkene og håpe på leserens forestillingsevne, og jeg vil med hjelp hovedsakelig av katalogen ”Classi-Color” og min egen iakttagelse, ta frem noen av de utstilte verkene.

Steler/gravstener/skulpturer

Arkaisk til klassisk: Praktfulle arkaiske steler fra Athen med bedre farger enn på de klassiske gravstenene, hvor fargene ikke er så godt bevart. De arkaiske er mer omhyggelig utført og med flere detaljer, og trolig i en annen teknikk. Fra klassisk tid er man henvist til tilfeldige velbevarte funn, og et omstendelig forskningsarbeide må stå for resten.

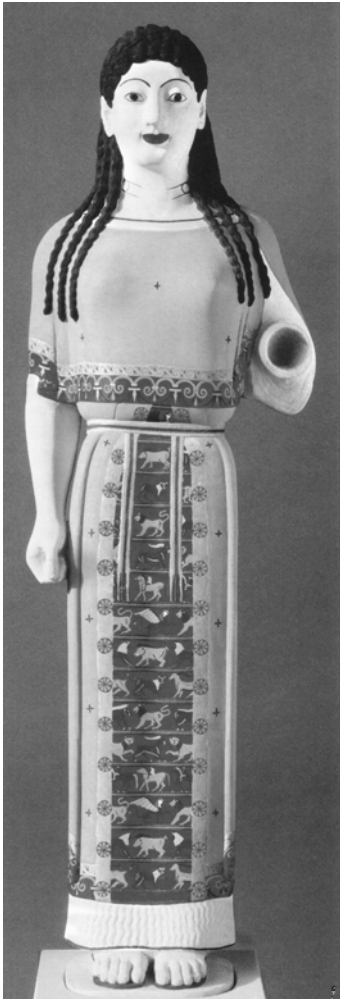
Tidens tann har som regel kun etterlatt svake spor av den opprinnelige bemalingen på klassiske skulpturer, mange ganger bare pigmentrester eller det såkalte ”forvittringsreleiff”. De mest motstandsdyktige fargepigmentene har beskyttet stenens overflate lenger enn andre mot vær og vind. Når fargene er helt forsvunnet, står disse best beskyttede overflatene i en lysere stenfarge (patina) enn de omgivende, som ikke bare er mørkere i fargen, men også mer for-

vitret og derfor ligger en anelse lavere enn de beskyttede flatene: dvs. et ”forvittringsreleiff”. Dette gir også et bilde av opprinnelig dekor, for eksempel border. I tillegg tar man i bruk nyere forskningsmetoder: spesielt ekstremt sidelys og fotografering under ultrafiolett belysning – eller analogislutninger ut fra andre polykrome verk. I den senere tid har det lyktes å fremkalle gravstelenes polykromi og dermed kaste lys på fargene i klassisk skulptur og arkitektur.

Alle klassiske skulpturer inklusive gravstener ble først betraktet ferdige når de var bemalt. Videre er det fastlagt at de fleste gravstener kun hadde et maleri, mens bemalte relieffer var sjeldnere. Utsmykningen av klassiske gravstener følger bestemte regler. Likeledes var fargene som ble brukt til store flater begrenset. Ca. 450 – ca. 350 f.Kr. dominerte fargene rød, blå og gul, mens sort og grønn var sjeldne. Intet tyder på at det ofte omtalte klassiske fire-fargemaleri (hvit, gul, rød og sort) ble overført til denne gruppen monumenter.

Peplos-koren (ca. 530 f.Kr.)

Dette er den vakreste av statuene av unge kvinner som ble funnet på Akropolis, og som har rike spor av opprinnelig bemaling. En nøyaktig gjengivelse i akvarellfarger ble laget i 1887. Utover restene av blå, grønn og rød farge som akvarellen gjengir, har nye undersøkelser avslørt mange spor av de maletekniske forarbeidene og av den fysisk-kjemiske fargeforvitringen. På statuens rygg ser man i ekstremt sidelys et lotuspalmette-



Peplos-koren. Rekonstruksjon. Høyde 120 cm.

ornament sammen med ”løpende hund”-mønster. På forsiden avslører sidelyset innrisninger av rosetter på to grønne blad. Mest overraskende er miniatyrfremstillingene av dyr, fabeldyr og ryttere i midtsonen. Ellers sfinx, vær, løve, panter og villsvin – dvs. en drakt utsmykket med dyrefri-

ser, som på arkaiske vasemalerier. Drakten med dyrefrisene er en såkalt ”ependytes” – overtatt av grekerne fra Den nære Orient, hvor den var et herskersymbol – et attributt for gudinner. Sporene av den opprinnelige bemalningen avskriver at drakten er en peplos. Påkledning og stilling

viser at det ikke er en ”kore”, men sannsynligvis en kultstatue av Athene eller Artemis.

Til rekonstruksjonen er det benyttet en avstøpning i kunstmarmor med marmorpulver ytterst, basert på gipsavstøpning hvor mangler, spesielt på nese og bryst er rettet opp. Bemalingen krever en glatt overflate, og det er brukt naturpigmenter fremstilt i størst mulig overensstemmelse med antikkens. Skulpturen lyser i sin okerfargede drakt med røde, grønne og blå border og med det vakre mørkebrune håret – vi har fått en gudinne i stedet for ”Peplos-koren”.

Forgylling

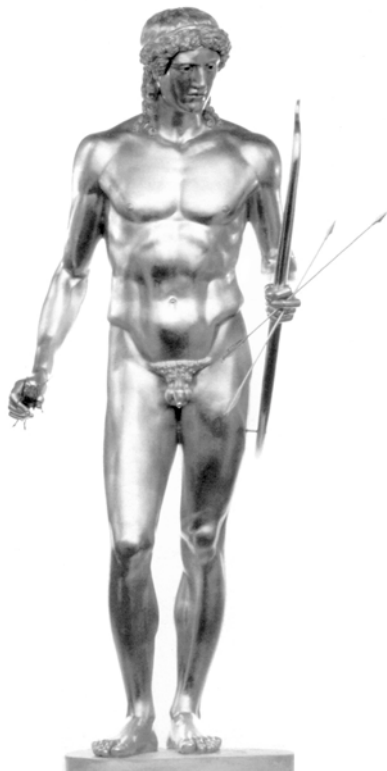
Hvordan så de klassiske originalene ut da de kom til Roma – 300 år etter at de var laget? Var deres opprinnelige utseende blitt omhyggelig vedlikeholdt, eller var de mer eller mindre forandret i tidens løp? For marmorskulpturenes vedkommende vil manglende vedlikehold medføre fargenes forfall, mens originaler av metall vil patinere som følge av kjemiske prosesser i materialet – ofte sorte.

De fleste klassiske rundskulpturelle mesterverk var ikke av marmor, men av bronse. Klassiske bronseoriginaler hadde neppe sin fordums glans da romerne fattet interesse for dem. Gammel klassisk bronse ble med tiden stadig mørkere, helt til det mørkegrønne og sorte. Dette kan ha hatt betydning for utførelsen av for eksempel keiserlige portretter.

Allerede i senklassisk tid helforgylte man gudestatuer. Ved erobringen av Egypt (Aleksander den store)

åpnes adgang til nye gullforekomster samt kjennskap til forgylling av egyptiske skulpturer. Forgylling karakteriserte hellenistiske kongers guddommelige status. I Roma ble hel eller delvis forgylling av skulpturer mer og mer utbredt i keisertiden. Om kapp med gull strålte sølv. Dette bærer ikke bare budskap om materiell rikdom, men også om overmenneskelige egenskaper.

På utstillingen vistest rekonstruksjoner av ”Kasseler Apollon” og ”Athene Lemnia” (henholdsvis høyde 200 og 215 cm), hver i to utgaver,



*Kasseler Apollon, rekonstruksjon.
Høyde 2 m.*

rekonstruksjoner som bemalt marmor og forgylte som bronseoriginaler. Det er interessant å se forskjellen i uttrykk mellom bemalt marmor og forgylling. Noen av fargene ble analysert, men ble også hentet fra gudefremstillinger på romerske veggmalier og mosaikker.

Keiser Caligula

Glyptotekets marmorportrett av keiser Caligula i marmor fra Paros, som var den fineste i antikken. Opprinnelig del av en statue – et fremragende billedhuggerarbeide. Det har tydelig spor av den opprinnelige bemaling,

noe enestående blant de beste keiserportrettene. På grunn av de bevarte fargesporene har man aldri våget å ta gipsavstøpning. Men en kopi av hodet var en forutsetning for å utføre en rekonstruksjon. Hvordan kan man fremstille en nøyaktig kopi uten noen form for kontakt med den antikke overflaten? Dette løste nasjonalmuseet i Liverpool som har utviklet nye teknikker til fremstilling av nøyaktige kopier – til da kun benyttet til kopiering av antikke relieffer. Denne teknikken forutsetter at kopier utføres i sten. I stedet for parisk marmor måtte man bruke hvit statuarisk marmor fra Carrara-bruddene i Italia.



Caligula, marmor. Original og rekonstruksjon. Høyde 31 cm.

Gjennomføringen av kopieringsprosjektet ble utført i tre faser:

- Laser-scanning, og for Caligulas vedkommende ble det på et tredimensjonalt ”kart” plassert ca. to millioner individuelle punkter.
- Den digitale Caligula ble oversatt til en fil i det såkalte STL-format eksportert til en elektrisk styrt freser med en 5-akset arbeidsarm. Hodet ble utfrest i grove trekk med 10 mm bor og 6 mm bor for finere arbeide. Etter seks arbeidsdager var Caligula-kopien frigjort fra marmorblokken.
- Så ble alle detaljer utarbeidet for hånd i overensstemmelse med originalen på de stedene som ikke lot seg innfange ved laser-scanningen. Tilslutt ble alle flater pusset med sandpapir.

Caligula ble deretter sendt til München for omfattende pigmentanalyser og rekonstruksjon av portrettets polykromi. Disse arbeidene ble utført av noen av polykromiforskningens drivende krefter.

Av 56 utstilte polykrome skulpturer, gjenstander osv. vil jeg nevne:

- rekonstruksjon av portrettstatue av keiser Augustus – h. 202 cm.
- rekonstruksjon av bueskytter (”Paris”) fra vestgavlen på Athene Aphaias tempel på Aegina – h. 104 cm.
- rekonstruksjon av gavlen på Athene Aphaias tempel med bueskytter i skythisk drakt – bemalt tre, målestokk 1:3
- rekonstruksjon av Aristion-stelen, ca. 510 f.Kr. – h. 202 cm.



*Bueskytter (”Paris”) – vestgavlen
Athene Aphaias tempel. Rekonstruksjon. Høyde 104 cm.*

Man er således kommet langt på forskningens område, men det er mye uoppklart. Utstillingen i Glyptoteket er et skritt på veien mot å gjenkalle den antikke skulpturs og arkitekturs fargerikdom som vi med eller mot vår vilje må akseptere. Men med all den kjennskap vi har – og i fremtiden trolig vil få – må det være riktig at det i museene i tillegg til noen av de hvite originalene blir utstilt godt bemalte rekonstruksjoner, så de som beundrer og studerer antikkens skulptur alltid vil ha klart for seg det opprinnelige.

Reproduksjoner i denne artikkelen er fremstilt fra utstillingskatalogens fargereproduksjoner.

Bjørn Qviller til minne

På tampen av sommerferien kom den triste og sjokkerte meldingen om at Bjørn Qviller var gått bort så altfor tidlig, bare 62 år gammel. Selv satt jeg på en ferje på Vestlandet og leste dødsannonser i Aftenposten – det støkk i meg og det tok sin tid før det gikk opp for meg at den spill levende og alltid engasjerte Bjørn ikke var mer. Senest i forrige høstnummer var han så intenst til stede i Klassisk Forum med sitt siste innlegg i patron/klient-debatten.

Bjørn og jeg hadde kjent hverandre i nærmere 40 år og det føles underlig at jeg ikke lenger skal møte ham på Blindern, med ansiktet lysende av iver: ”Hei, vet du hva jeg har funnet ut nå?” – og så kunne det komme en lang og heftig utredning om hans siste teorier som ville kullkaste alle gamle forstokkede og misforståtte oppfatninger omkring akkurat det temaet.

Bjørn kom til Klassisk institutt midt på 60-tallet. Da hadde han allerede tatt historie, og fra gresk mellomfag gikk han videre til hovedfag. Han valgte seg Homer, og det var maktrelasjonene mellom de homeriske høvdingene som interesserte ham. Senere skrev han en artikkel med utgangspunkt i stoffet han hadde arbeidet med til hovedfag. ”The dynamics of the Homeric society” het den og ble publisert i *Symbolae Osloenses* i 1981. Den er oftere sitert i internasjonale forskningsarbeider enn de fleste andre publikasjoner her på ber-

get, så Bjørns teorier her har satt sine spor.

I motsetning til oss andre på Klassisk institutt var Bjørn deltidsstudent. Han jobbet på Universitetsbiblioteket, og da jeg kom dit sommeren 1972, hadde jeg den store glede (og nytte) av å få ham som mentor. Han hadde uvanlig god oversikt over den klassiske litteraturen, både primær- og sekundærkildene. – Det skyldtes ikke bare jobben som jo innebar at han holdt seg orientert om forskningssituasjonen innen fagfeltet. Han var utrolig belest, og ikke minst: han husket som en elefant. Du kunne bare nevne et emne for ham, så drysset det ut av ham hvilke antikke forfattere som hadde skrevet om, eller nevnt, akkurat det – og han kunne ramse opp lange lister over moderne publikasjoner som tok for seg forskjellige aspekter av temaet.

I 1973 tok dette kollegiale samværet slutt. Da ble Bjørn universitetslektor i historie, og studenter i antikk

historie kunne glede seg over en engasjert og mange ganger glødende foreleser. Det var ikke noe lunkent ved Bjørns forhold til det han holdt på med – alle ideene han fremkastet brant han for, klart og flammende. Og ideer og teorier hadde han mange av og kjempet for med en intensitet som noen ganger grenset til fanatisme. Det var morsomt å snakke med Bjørn, og hvis du ikke falt av lasset, var det alltid noe å lære. Jeg tenkte ofte på Bjørn som en gryte full av spennende ingredienser, der det sydet og putret, og opp steg det liflige, eksotiske dufter. Det var ikke spiker han kokte suppe på! Men undertiden tenkte jeg at det kunne være godt med et lokk på den gryten, så ikke altfor mange lifligheter slapp ut. Noen ganger var jeg sterkt uenig med ham, men Bjørn sto på sitt, og som regel var det jeg som måtte kaste inn håndkleet.

Det var ikke bare antikken som opptok Bjørn. Hans kunnskaper og

interesser hadde stor bredde. I en periode kastet han seg over Locke og Hume, i en annen Machiavelli. I mange år nå hadde han vært sterkt opptatt av de gamle drikkekulturene. Hans bok om Rusens historie kom på Samlaget i 1996, og like før han døde var manuskriptet til boken *Battles and Bottles* ferdig. Den blir nok morsom lesning. Som tittelen viser, var Bjørn også ekstra flink med ord – hans formuleringsevne gikk utenpå de fleste, og han hadde alltid treffende karakteristikker av fenomener (og noen ganger personer). Av og til gikk han kanskje for langt i sin polemikk, men det skortet aldri på innlevelse og engasjement.

Bjørn var en raus person, han ga rundhåndet av sin viten, til studenter, kolleger og ikke minst venner. Historikermiljøet har mistet en fargerik forsker og vi andre en festlig og sprudlende venn. Savnet etter ham blir stort.

Gunn Haaland



Bokomtaler

Tore Janson: *Latin. Kulturen, historien, språket*. Oversatt av Hilde Sejersted. Pax forlag, kr.298. Bokklubben *Dagens Bøker*, kr. 258.

Utgivelsen av Tore Jansons bok *Latin* er en begivenhet i seg selv: En fagbok skrevet av en pensjonert professor, oversatt fra svensk, tilpasset og tilrettelagt for norske lesere. Attpå til kommer boken i bokklubben *Dagens Bøker*, med de muligheter dette gir for å nå et større publikum. (Jeg mistenker at folk med et visst kjennskap til latin, iallfall fra videregående, er sterkt overrepresentert i norske forlagsredaksjoner.) Boka er visstnok solgt i over 40 000 eksemplarer i Sverige. Det blir spennende å se hva man oppnår her – den norske versjonen ligger bestemt ikke noe tilbake for originalen.

Latin er en fyldig bok med variert innhold: først et avsnitt *Latinen og romerne*, der forfatteren tar for seg språkets fremvekst, utvikling og anvendelse i antikken. Rammen for fremstillingen er kronologisk, men boken har også underkapitler om forhold som ikke har så sterk tidsmessig forankring, som for eksempel romernes navneskikker og tidsregning. Det neste hovedavsnittet *Latinen og Europa* handler om latinens forskjellige anvendelsesområder etter at Vestromerriket gikk til grunne – om latin

som skolefag, kirkespråk, vitenskapens språk, betydning for utviklingen av de romanske språk, og ikke minst som opphav til de mange lånord og nyord som vårt moderne samfunn benytter seg av. Dette avsnittet har avslutningsvis et kapittel *Latin i Norge*, skrevet av Vibeke Roggen og Hilde Sejersted. Å si at dette er det beste kapitlet i hele boka, ville være å fornærme Janson. Men det er meget godt, preget av både solide kunnskaper og den entusiasme disse to damene har for faget og språket.

Deretter følger et liten latinsk grammatikk, med hovedvekt på det som er forskjellig fra norsk og svensk. Denne delen virker svært pedagogisk lagt opp – hvor vellykket det er som en første innføring i språket, bør man kanskje være nybegynner selv for å vurdere. Vibeke Roggen og Hilde Sejersted har også inkludert et avsnitt med lesetips, med en fyldig oversikt over antikke verk i norsk språkdrakt, og hvor også det tidsskriftet du nå holder i hånden, er nevnt. Til slutt kommer en ordliste der alle de ord og uttrykk som er nevnt i boken, er tatt med, og dessuten mange hundre mer eller mindre kjente sitater på latin, med oversettelser.

Språket i boken bærer slett ikke preg av at romerne normalt uttrykte seg i lange perioder og tung setningsbygning – nesten tvert imot: her finnes sider nesten uten en eneste leddsetning. Tonen i boken er nesten muntlig. Om romerske keisere sies det at ”de hadde en viss uflaks når de fikk Tacitus som biograf” (s.67). I forbindelse med tekstkritikk skriver Janson at ”de fleste begynner å gjespe allerede i beskrivelsen av denne tålmodighetskreven og kjedelige jobben” (s.105). Ordklassen adverb beskrives som ”en broket gruppe der ord som ikke passer andre steder, pleier å samle seg” (s.163). Noen synes kanskje dette virker litt uærbødig; selv synes jeg språkdrakten er forfriskende.

Som lærer er jeg vant til å se etter feil; dem kan det ikke være mange av i *Latin*.

På s.84 går Caesar i land i Britannia i år 59 f.Kr. – det må jo være fire år senere. Vi som har sittet under Schreiners kateter, vil neppe underskrive på at Cicero tilhørte ”den øvre middelklasse” (s.32). Lite å sette fingeren på!

Hilde Sejersted har oversatt boken til norsk, og tilpasset den til norske

forhold. Referansene til Norge er gjort med nennsom hånd, i full overensstemmelse med bokens ånd. Jeg har ikke sett den svenske originalen, men jeg er – ikke minst etter studieopphold i Sverige i ungdomstiden – var for svesismer, og kan trygt fastslå at den norske oversettelsen er utmerket. (Ingen stor overraskelse for en som har beundret Hilde Sejersteds eminente behandling av det norske språk helt siden tiden i gymnasiesamfunnet for 45 år siden...). Det eneste jeg stusset litt over, var adjektivet i kapiteloverskriften *Hvor forferdelige var egentlig romerne?* på s.19. Hvis ”forferdelige” er den riktige oversettelsen fra svensk, synes jeg ikke ordet passer til kapitlets innhold.

Hvem bør kjøpe, eie og lese *Latin*? Selv *Klassisk Forums* lesere vil finne mye nytt i denne boka, det er jeg sikker på. Den bør være en selvfølge på skolebibliotek i den videregående skolen. En ikke altfor påtrengende julepresang til dem i vår omgangskrets som ikke forstår vår begeistring for faget og språket? Du trenger bare et minimum av intellektuell nysgjerrighet for å glede deg over *Latin*!

Tone Steen

Mogens Herman Hansen: *Polis, den oldgræske bystatskultur* (Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning, nr. 342); Museum Tusulanums forlag; København 2004 (ISBN 87-7289-992-1)

I 1993 så *Copenhagen Polis Centre* dagens lys, med rommelig støtte fra Danmarks Grunnforskningsfond, og dets innsats i de ti årene som er gått er intet mindre enn ek-

sepsjonell. Foruten alt annet et forskningscenter genererer av tanker, interesse, nettverksdanning, kompetanseutbygging og så videre, kan Polis Centeret nå vise til en faglig produk-

sjon som overgår det meste. Innenfor emnet den antikke bystaten har senteret gitt ut 7 bind i serien *Acts* (artikkelsamlinger og en monografi fra internasjonale symposier, publisert av Videnskabernes Selskab) og 7 bind i serien av *Papers* (artikkelsamlinger fra senterets medarbeidere, publisert i serien *Historia Einzelschriften*). Enn videre har man publisert en omfattende komparativ studie av tretti forskjellige bystatskulturer, supplert med en kortere studie av seks til. Selve kronen på verket, som er på vei nå i høst, er en registrant over alle de 1035 kjente greske bystater i arkaisk og klassisk tid (*An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Oxford). Vi kan også legge til et par bøker og noen artikler som er publisert annet steds, men som kan knyttes til senteret og ikke minst til senterets leder og faglige grunnpilar, Mogens Herman Hansen. Hansen er redaktør av mer enn halvparten av disse bindene, og den mest iherdige bidragsyteren i dem. Den kortfattede pocketboka på dansk jeg nå sitter med – fra Polis Centerets hold også kalt 'Den Lille Grønne' – avslutter og oppsummerer resultatene av ti års enorm innsats.

Hansen starter her med en liten diskusjon av begrepet bystat opp mot territorialstat, eller landstat, og gir en oversikt over de 35 identifiserte bystatskulturer i verdenshistorien. Han plasserer den greske poliskulturen inn som den mest omfattende og langvarige av disse. Resten av bokas knappe 140 sider med løpende tekst er, som tittelen angir, viet til ulike sider ved denne bystatskulturen som har ligget innenfor rammen av Polis

Centerets arbeid. På disse få sidene blir vi i svært liten grad presentert for de sedvanlige diskusjonene om forfatningsformer, borgerrollen, standsamfunnet og kulturlivet, men til gjengjeld blir vi presentert for nye, friske og oppklarende perspektiver på det greske polissamfunnet. Hansen diskuterer hva *polis* egentlig er, når og hvordan polis oppstod og forsvant, byens beskaffenhets og størrelse, forholdet mellom by og oppland, bystatens økonomi, bosettingsmønstre, ytre krigføring og indre motsetning, og forholdet mellom individ, stat, religion og samfunn. Da boka på mange måter er en kortfattet oppsummering av hovedpunkter og konklusjoner fra senterets forskning, er det knapt mulig å gi et resymé av den igjen. Men noen få ord kan likevel knyttes til stoffet og presentasjonen.

Polis Centerets grundige kartleggings- og systematiseringsarbeid danner selvsagt grunnstammen i mange av bokas små kapitler og gir oss derfor ny og bedre viten på en rekke punkter. Spørsmål knyttet til for eksempel bystatus, oppland, territorial- og befolkningsstørrelsen og forsvarsverk finner svar – tildels helt nye – med større sikkerhet enn tidligere. På en rekke områder viser dessuten Hansen oss ikke bare senterets arbeid, men ulike forskningsretninger og hvor langt vår viten strekker seg i dag; som når han diskuterer polis' framvekst og redegjør for tre konkurrerende hypoteser uten å konkludere. Andre ganger er Hansen ikke redd for å komme med bastante slutninger; som i diskusjonen av Max Weber og byenes økonomi, eller for-

holdet mellom privat og offentlig sfære, hvor han polemiserer kraftig mot 'den herskende ortodoksi blandt antikhistorikere' og påstander som er 'forkerte'. Framstillingen veksler, kan man nesten si, mellom det encyklopediske og det polemiske på en måte som bare en mester og ringrev som Hansen kan. Følgelig er den velegnet både som oppslagsverk og diskusjonsgrunnlag.

Om man skal rubrisere Hansen som statsviter, antikkhistoriker eller klassisk filolog er uvisst. Hans kompetanse på alle disse områdene er ubestridelig, og han viser en olympisk oversikt over kilder og fagdisipliner og en herkulisk arbeidska-

pasitet. Hans evne og vilje til å formidle til leg og lærd er også formidabel, noe som godt kommer til uttrykk i denne boka. Den er pregnant, lettlest og engasjerende, vel tilpasset et mer allment publikum, men med en fyldig bibliografi og en lang liste med sluttnoter hvor man kan forfølge problemstillingen og finne de nødvendige referanser til kildene og forskningslitteraturen.

Det er bare å anbefale *Polis, den oldgræske bystatskultur* varmt til alle med en interesse for dette fenomenet. Det er iallfall svært lenge siden denne historikeren har lært så mye relevant nytt om antikkens Hellas på så få sider.

Jon W. Iddeng

Forbundets ekskursjon 2005 går til Jordan i uke 40!

Vi må ta noe forbehold om tidspunktet fordi flyavgangen ennå ikke er bekreftet. Men det som er helt sikkert er at alle som blir med på turen endelig får se hulebyen Petra! Her finner vi bl.a. ørkenfolkets storslagne monumenter, i et område som har vært bebodd i over 10 000 år. Dette blir nok turens høydepunkt, men vi skal ha med oss kulturhistoriske perler i rikt monn, f.eks. Jerash i det nordlige Jordan, som er en av verdens best bevarte romerske provinsbyer.

Fristende?!

Hvis du er interessert i å være med, send en uforpliktende e-post til: norsk-klassisk@kri.uio.no og meld din interesse innen 15. januar (eller send evt. en skriftlig beskjed til Mathilde Skoie, adr. på baksiden av bladet). Ny info om turen blir kun sendt til medlemmer som har sagt seg interesserte i turen.

Res coquinaria

INGER MARIE MOLLAND STANG

Rødbetsuppe – borsjtsj – forbinder vi med det russiske kjøkken. Men faktisk finner vi en antikk oppskrift hos Apicius.

Aliter betacios Varrones (II:4) er altså opprinnelig hentet fra Marcus Terentius Varro (116-27 f.Kr.). Det å føye til andres oppskrifter i egen kokebok er altså ikke noe nytt fenomen!

Vask og skrell et par rødbeter, alt etter størrelsen.

Del dem i små biter som sautes i en gryte med litt olivenolje.

Tilsett mulsum (vi bruker vanlig hvitvin med litt honning).

Juster smaken med vann og salt og kok til rødbetene er møre.

Bedre blir suppen om også kyllingbiter (eg. unghøne) får koke med *melius etiam si in eo pullus sit decoctus*.

