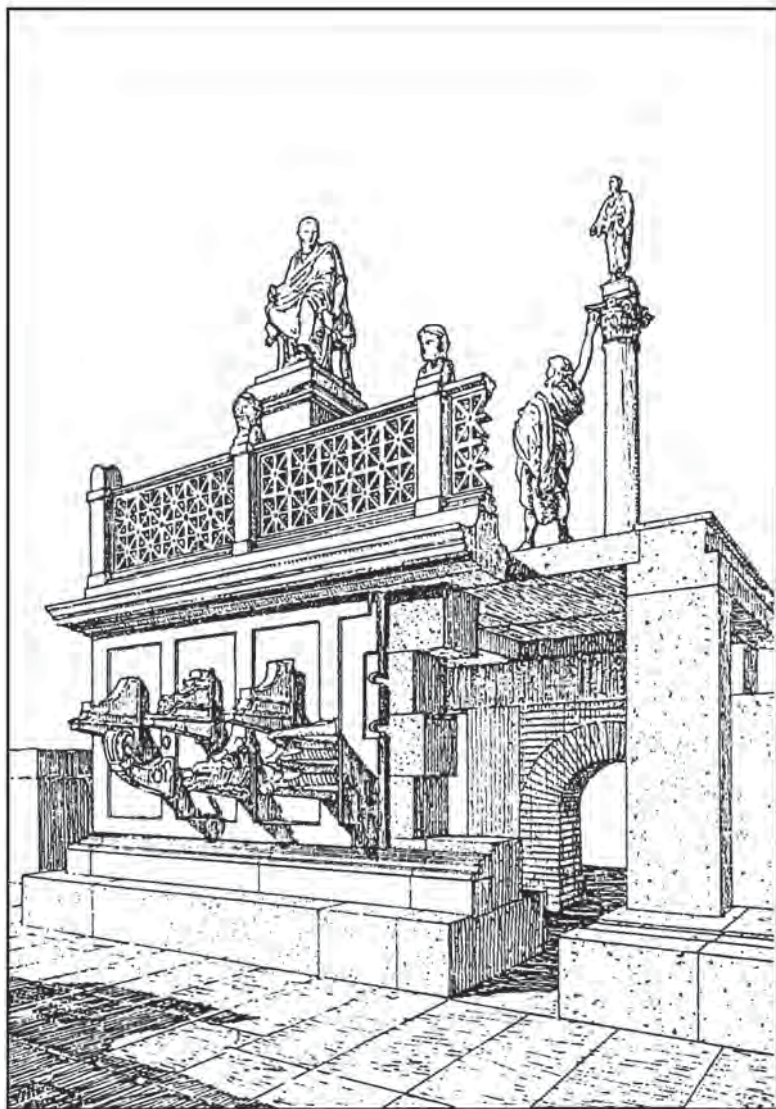


KLASSISK FORUM



2006 : 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.
- 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 understrekkes, 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 korrekturen ute i marginen (godt unna tekstbildet!)

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

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

Maskin PC Dell Dimension

Programvare For gjenkjenning av innscannet tekstbilde: *Omnipage*
 For layout: *InDesign*

Sendt av:

Klassisk Forum,
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk,
Postboks 1020, Blindern
0315 OSLO

TEMPOTRYKK

KLASSISK FORUM
2006:2

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@ifikk.uio.no**, eller til redaksjonen (se nedenfor). Innbetalingsblankett blir da tilsendt.

Styremedlemmer

Johan Henrik Schreiner (leder), Oslo

Dag Haug, Oslo

Hilde Hauland (kasserer), Oslo

Marek Kretschmer, Trondheim

Anders Pio Pethon, Oslo

Mathilde Skoie, Bergen

Gjert Vestrheim, Bergen

Varmedlemmer

Jon Iddeng, Oslo

Vibeke Roggen, Oslo

Catharina Stabel, Oslo

Redaktør: Gunn Haaland

Layout: Alice Sunneback

Redaksjonens adresse

Klassisk Forum,

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk,

Postboks 1020, Blindern

0315 OSLO

E-post: norsk-klassisk@ifikk.uio.no

Internettadresse: www.klassiskforbund.org

ISSN: 0801-3179

Innhold

Fra Styret	4
Norsk Klassisk Forbund	
Årsberetning 24.09.2005 – 22.9.2006	5
Protokoll	
Norsk Klassisk Forbunds årsmøte	6
Antikviteten: En mann og et brød	
SIRI SANDE	8
Anstendighet i komedien?	
KNUT KLEVE	28
Ara Pacis – genfødt i et nyt årtusind	
BENTE KIILERICH	34
Loeb 500	
EGIL KRAGGERUD	52
Antikt kunnskapsløft!	55
Det norske institutt i Athen	
KNUT ØDEGÅRD	57
Veggmaleri i romersk privatarkitektur – brukskunst eller dekor?	
KRISTIAN REINFJORD	65
Catulls spurvedikt	
VIBEKE ROGGEN	76
Bokanmeldelser	85
Res coquinaria	101

Fra Styret

Vårt kjære medlem, Bente Lassen på Klassisk avdeling på Blindern, runder i disse dager intet mindre enn 70 år, mange av dem brukt på å innvie håpefulle studenter i mysteriene – i greske verb og kasus, og i tekster og en kultur som ligger hennes varme hjerte nær. I flere år redigerte hun også det uforliknelige tidsskriftet du nå gleder deg ved å holde i hende. Minst 70 gratulasjoner til henne.

Likedan lykkeønskinger til vårt styremedlem Gjert Vestrheim med fast jobb som førsteamanuensis i gresk i Bergen og til Anastasia Maravela-Solbakk for en doktordisputas som brakte henne megen heder. Gledelig også at det oppkommet av ideer som bærer navnet Jon Iddeng, trer inn igjen i forbundets styre. Vårt mangeårige og iherdige styremedlem Tone Steen kunne dessverre ikke være med på årsmøtet i Bergen 23. september, og av helsemessige årsaker ser hun seg tvunget til å gå ut av styret. Dette beklager vi like sterkt som vi varmt og inderlig håper at hun vil seire over sykdommen. Vi deler håpet med hennes kolleger på Drammen gymnas og alle hennes kjære nåværende og tidligere elever.

Om ikke gresk- og latintimer er hverdagen for elevene i den videregående skolen, så kommer antikken dundrende inn i de unges liv på kino-

lerretet. Med gladiatorer og Aleksander den store, med krig og blod og alskens elendighet. Og nå trer sannelig antikken inn i hytter og hus gjennom fjernsynsapparatet. Den amerikanske TV-serien *Rome* har i høst vært å se på TVNorge. Den tar sitt utgangspunkt i Caesar og republikkens fall, er visstnok en av de mest påkostede serier noensinne, og selv om dramaturgien har fortrinn for den politiske virkeligheten i en slik filmatisering og persongalleriet er svært karikert, er kulissene artige. Republikkens Roma fremstilles ikke her som en praktfull marmorpark, med folk i sirlige opptog, slik vi er vant til, men som en myldrende, folkelig, skitten, fargerik og halvferdig by. Antikken er såvisst ikke bare klassisk danselse og gamle idealer. Vi kan alltid håpe på at noen lar seg inspirere til ytterligere studier.

Johan Henrik Schreiner

Norsk Klassisk Forbund

Årsberetning 24.09.2005 – 22.9.2006

1. INKFs 20. virksomhetsår har styret hatt denne sammensetningen: Dag Haug, Hilde Hauland (kasserer) Gunn Haaland (redaktør av *Klassisk Forum*), Marek Kretschmer, A. Pio Pethon, Johan Henrik Schreiner (leder), Mathilde Skoie, Tone Steen. Varamedlemmer: Vibeke Roggen, Catharina Stabel, Gjert Vestrheim. Valgkomite: J. Rasmus Brandt, Marit Ingebrigtsen, Tor Ivar Østmoe. Revisor: Sverre Aass.
2. Saldo pr. 6. september var 63.409 kroner og medlemstallet pr. 7. september er 407.
3. Forbundets årsmøte fant sted lørdag 22.10.2005 på Oslo Katedral-skole. Tone Steens protokoll fra møtet står å lese i *Klassisk Forum* 2005:2. Her gjentas bare at Ernst Håkon Bjerke og Hilde Sejersted viste om i skolens enestående bibliotek, at Gunn Haaland tok de frammøtte med til antikken og biblioteket i Alexandria. Om kvelden feiret forbundet seg selv i Oslo Spiseforretning med jubileumsmiddag. Vår mangeårige formann Hugo Montgomery loste oss gjennom forbundets tjuenårige historie. Mathilde Skoie og Vigdis Vestreng spilte så vakkert på sine feler.
4. Styret har hatt to ordinære møter, 19.1 og 6.9, og ellers hatt kontakt på andre måter.
5. Hermes sto i år på tur til å bli æret med fest i Norske Studenters Roklub i Oslo, 2. februar. Bjørg Tosterud gjorde på gudens vegne veltalende rede for hans liv og levned, og Sverre Jensen presenterte med ord og klingende toner en ekte skilpaddelyre han hadde lagd etter Hermes' anvisning.
6. Det tradisjonelle lørdagsseminaret i Oslo fant sted 11. mars. Emnet var anstendighetens grenser i antikken, og det var sterk kost for svake sjeler som ble presentert av Knut Kleve, Vibeke Roggen og Einar Berle. Forførerisk sang ved Anne Hilde Gjerv og Elisabeth Anvik.
7. Medlemmer i Bergen og omegn ble invitert til en forelesning om Catull 28. september 2005 ved prof. Stephen Harrison, Oxford.
8. Vår alltid flittige redaktør Gunn Haaland har stått for to hefter *Klassisk Forum*, 2005:2 og 2006:1.

For styret
Johan Henrik Schreiner

Protokoll

Norsk Klassisk Forbunds årsmøte

Årsmøtet ble holdt i Institutt for klassisk, russisk og religionsvitenskap, Universitetet i Bergen, 23. september 2006, med 20 medlemmer til stede.

1. Innledning

Styremedlem Mathilde Skoie ønsket velkommen som representant for vertskapet. Etter forslag fra forbundets leder, Johan Henrik Schreiner, ble hun valgt til ordstyrer. Vibeke Roggen ble valgt til møtets referent.

Det ble påpekt at innkallingen var mangelfull og var blitt sendt ut for sent. Styret beklaget dette. Innkallingen ble godkjent.

2. Årsberetning

Johan Henrik Schreiner gikk gjennom årsberetningen og kommenterte de enkelte arrangementene, som har vært godt besøkt. Medlemmer påpekte et par mindre unøyaktigheter.

Vedtak: Årsberetningen tas til orientering (med korreksjon av angjeldende punkter).

3. Regnskap

Kasserer Hilde Hauland la fram regnskapet og kommenterte noen av postene. Årsregnskapet viser et un-

derskudd på ca. kr. 1800, og kassabeholdningen er nå kr. 63.409. Inntektene på salget av *Ad Fontes* var på ca. 3000, men boka er nå utsolgt og neste opplag vil bli utgitt på forlaget Unipub, slik at forbundet ikke lenger vil få disse inntektene. Antallet betalende medlemmer er 407, og det bør være mulig å verve flere. I motsatt fall kan det bli aktuelt å heve kontingenten, særlig hvis trykningsutgiftene til *Klassisk Forum* øker.

Revisjonsberetning fra revisor Sverre Aass ble delt ut. Han foreslår at regnskapet godkjennes.

Hilde Hauland ble takket for sin innsats med regnskapet.

Vedtak: Regnskapet godkjennes.

4. Valg

Det forelå ikke noe skriftlig fra valgkomiteen, og ingen av komiteens medlemmer var til stede på møtet. Valgkomiteen hadde heller ikke spurt sittende styremedlemmer om gjenvalg. Tone Steen hadde meddelt at hun trakk seg på grunn av sykdom. Norsk Klassisk Forbund takker for mangeårig innsats.

Johan Henrik Schreiner hadde på forhånd snakket med valgkomiteen,

og kunne fortelle at den foreslår varamedlem Gjert Vestrheim, Bergen, som nytt styremedlem, og Jon Iddeng, Oslo, som nytt varamedlem i hans sted.

Revisor Sverre Aass var ikke på valg, og det var heller ikke valgkomiteen, som består av Rasmus Brandt, Marit Ingebrigtsen og Tor Ivar Østmoe.

Styremedlemmene og varamedlemmene ble valgt ved akklamasjon.

Det nye styrets sammensetning:

Johan Henrik Schreiner (leder), Oslo
Gunn Haaland (redaktør), Oslo
Hilde Hauland (kasserer), Oslo
Dag Haug (ansvarlig for medlemsregisteret), Oslo
Marek Kretschmer, Trondheim
A. Pio Pethon, Oslo
Mathilde Skoie, Bergen
Gjert Vestrheim, Bergen

Varamedlemmer:

Jon W. Iddeng, Oslo
Vibeke Roggen, Oslo
Catharina Stabel, Oslo

5. Planer for kommende år

Johan Henrik Schreiner orienterte. Ekskursjonen 2007 vil sannsynligvis gå til Nord-Hellas, og det arbeides med å få engasjert en arkeolog med lokalkunnskap. Andre reisemål som

har vært foreslått, er Sicilia og Spania.

Planlagte arrangementer i Oslo: En fest for Hera torsdag 19. januar, og et faglig seminar i mars med arbeidstittel «Bruken av antikken i nyere tid».

Planlagt arrangement i Bergen: Et seminar om og med Vossa-humanistene – vår eller høst 2007.

Styret vil dessuten arbeide for å samle inn e-post-adresser til flest mulig av medlemmene, noe som vil spare både tid og utgifter ved utsendelser. Medlemmene oppfordres til å sende en e-post for å registrere seg, til følgende adresse:

norsk-klassisk@ifikk.uio.no

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

6. Eventuelt

Gunn Haaland ble takket for sin innsats med *Klassisk Forum*.

Etter årsmøtet fulgte to spennende foredrag, av Ingvild Gilhus om hvorfor det er bedre å være en plante enn et dyr, og av Espen Svendsen om det nyfunne Judasevangeliet. Dagen ble avsluttet med middag i restauranten Sokrates.

Så solrik søndag med besøk i det vakre Damsgaard og under den best tenkelige omvisning.

En mann og et brød

SIRI SANDE

I likhet med svært mange av de antikvitetene som har vært presentert i denne spalten, stammer relieff-fragmentet på fig. 1 fra Roma. Det er av hvitt marmor og er avbrutt på høyre og venstre side. Høyden og bredden er begge 21,5 cm, og tykkelsen 2,3 cm. Da undersiden er blitt glattet i senere tid, er det vanskelig å si om fragmentet har vært del av en *loculus*-plate (gravplate) fra en katakombe, om det har vært festet på veggen til et mausoleum eller om vi har for oss en del av den vertikale "bremmen" på et romersk sarkofaglokk.

Uansett er relieffet av funerær karakter, for ordet i siste linje, en del av en O etterfulgt av RIAE, bør tolkes som ("mem)oriae". På midtlinjen ser man bare en del av T nærmest bruddet til venstre. Til høyre for bokstaven er det risset inn et eføyblad, som markerer slutten på et ord. Annen linje har altså vært temmelig kort. I øverste linje ser vi til venstre en I med et nytt eføyblad etter seg. Deretter kommer bokstavene PR med et fordypet punkt etter R'en. Slike markerer også ofte slutten på ord eller forkortelser i innskrifter, men siden punktet i dette tilfellet synes å være en skade, er det rimelig å tro at PR danner begynnelsen på et nytt ord som fortsatte på neste linje,

Den komplette innskriften bør ha oppgitt avdødes navn og kanskje leveår. Funerære innskrifter kan også

gi opplysninger om avdødes familieforhold, om han/hun var sønn, datter eller ektefelle, f. eks., og hvem av de pårørende som eventuelt lot lage



Fig. 1) Mann med brød, relieff-fragment i norsk privateie. Sent 3./tidlig 4. årh. e. Kr.

minnesmerket. Siden linje 2 i vår innskrift ikke er fullt utnyttet, var den antagelig nokså kortfattet.

Innskriften er innrammet av en smal, glatt list som fortsetter oppe og nede og avgrenser relieff-feltet til høyre. Av sistnevnte er det bare bevart én figur, som sprenger rammene både oppe og på siden. Denne figuren er flyktig utført i lavt relieff, innrisset mer enn skulptert. Stil og proporsjoner tyder på en relativt sen dato, som slutten av det 3. eller begynnelsen av det 4. årh. e. Kr.

Den fremstilte er en skjeggløs, ung mann med kort lokket hår. Hodet er vendt i profil mot høyre mens kroppen er mer frontal. Mannen, som er iført knekort *tunica* og korte støvler, beveger seg mot høyre. Under sin senkede høyre arm bærer han en rund gjenstand gjennomskåret av to innrissede linjer som danner et kors.

Hva er det for gjenstand mannen bærer? Man kunne tolke den som en ball sydd sammen av segmenter. Antikke baller ble laget på den måten. Materialet var som regel lær, og de var fylt med høy, stry, dun eller ull. Ballene varierte i størrelse, og fyllet kunne være mer eller mindre hardstappet alt etter hvor tung eller lett ball man ønsket.

Alt i Odysseen hører man om ballspill. I 6. sang, 99-101, forteller Homer om hvordan Nausikaa og hennes tjenestepiker gir seg til å spille ball etter at de er ferdige med klesvasken. De synger under leken, og ettersom det er svært vanskelig å synge samtidig som man løper rundt og kaster ball, er det rimelig å tro at dette var et nokså stillestående ballspill hvor

deltagerne stod og kastet ballen til hverandre i takt med musikken.

Romerne hadde forskjellige typer ballspill. De mest vanlige var *pila*, *trigon* og *harpastum*. Under sistnevnte spill kunne det øyensynlig gå hardt for seg. Man skulle bringe ballen fra én side av banen til den andre, og i tillegg til å kaste kunne spillerne løpe med ballen i hånden og forsøke å unngå motstanderne som forsøkte å ta den fra dem. Spillet må med andre ord ha minnet litt om rugby, med den forskjell at man i rugby også sparker ballen. Siden antikke baller ikke kunne sprette, måtte man nøye seg med å kaste dem.

Under *trigon*-spillet gjaldt det å kaste en liten, hardstappet ball så hurtig som mulig. Embetsmenn, jurister og politikere sluppet ofte av med *trigon* etter å ha gjort unna sine affærer på Forum. Da dro de til Campus Martius for å spille selv eller for å se på andre som spilte. Da disse yrkesgruppene ikke var av de mest atletiske, kan man formode at *trigon*-spillet, selv om det krevde behendighet, ikke var altfor fysisk anstrengende. Enda mer bedagelig var *pila*, hvor spillerne kastet en lett ball til hverandre. Uansett var ballspill en adspredelse og ikke en prestisjepreget idrett med offentlige konkurranser og store premier. Det er antagelig på grunn av den lave prestisjen at ballspill er relativt sjelden fremstilt i billedkunsten tross sin popularitet, og man ser helst kvinner og barn som spiller. To av de kvinnelige atletene i den berømte "bikini-mosaikken" i Piazza Armerina-villaen på Sicilia spiller ball, og den består av segmen-

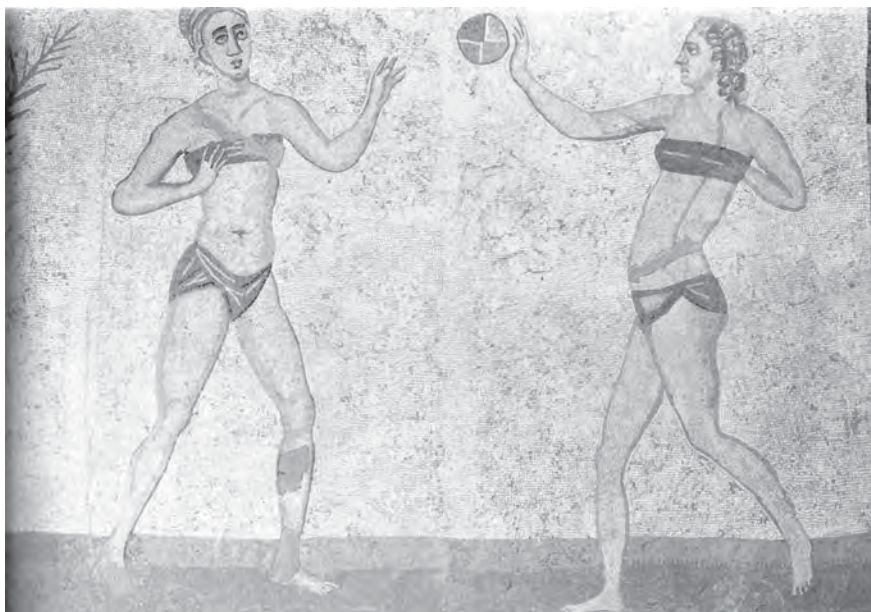


Fig. 2) Piazza Armerina-villaen på Sicilia. Kvinnelige atleter som spiller ball. Midten av 4. årh. e. Kr.

ter i forskjellige farger som danner et tilnærmet kors (fig. 2).

En sarkofag fra Isola Sacra, Ostias gravplass, viser to eroter (Fig. 3).

Mellom seg har de en palmegren og en rund gjenstand inndelt i mange segmenter. Selv om erotene er fremstilt i de innledende manøvrer av en



Fig. 3) Isola Sacra. Detalj av sarkofag med to eroter. Ca. 150 e. Kr.

brytekamp, er det sannsynlig at den runde gjenstanden mellom dem er en ball. Siden den ligger sammen med en palmegren, et seierssymbol, er den kanskje premien? Uansett – dens nærver skal formodentlig påminne betrakteren om at det her dreier seg om barns ubekymrede lek, ikke noe seriøst.

Den runde gjenstanden på Fig. 1 kan derfor teoretisk sett være en ball. Imidlertid kommer de nærmeste parallellene til figuren ikke fra scener som viser spill og lek, men måltider. I så fall er gjenstanden som mannen bærer, et brød. Det vanlige romerske brød var rundt og forsynt med innsnitt som danner segmenter. Forkullede brød som ble bevart i forbindelse med Vesuvus utbrudd i 79 e. Kr., kan sees i det arkeologiske museet i Napoli. I litteraturen står det ofte at disse brødene er fra Pompeii, men de skal visstnok alle være funnet i Herculaneum. Et ofte avbildet veggmaleri fra Pompeii viser en baker i ferd med å selge brød av den karakteristiske runde for-

men med forskjellige innsnitt (Fig. 4). Mange av leserne har vel under besøk i Italia kjøpt *panini*, de runde, nesten hule rundstykkene som er så gode når de er ferske. Deres innsnitt ligner mønsteret på en fotball. Nærmere de romerske brødene kommer de østerrikske *Semmeln*, som vi på norsk kalte "simler". I min barndom ble de bakt i finere norske bakerier, men i de senere år kan jeg ikke huske å ha sett dem. Jeg vet ikke om det skyldes at jeg ikke frekventerer de rette bakeriene eller om de er blitt utkonkurrert av andre brødsorter.



Fig. 4) Mann som selger brød, maleri fra Pompeii. Midten av 1. årh. e. Kr.

Når brød ikke så sjelden er fremstilt i romersk kunst, skyldes det ikke bare at de er lett gjenkjennelige på grunn av sin runde form med innsnitt, men også fordi brød utgjorde basisdietten i antikken. "Gi oss i dag vårt daglige brød", heter det som bekjent i Fadervår.

I det eldste Roma spiste man riktignok ikke brød, men grøt, *puls*. En luksus-oppskrift på *puls* som finnes i *Klassisk Forum* 2002:1, viser at grøt kan være så mangt, og slett ikke alltid kjedelig vassgraut som vi kanskje får assosiasjoner til når vi hører ordet. I lange tider levde romerne av grøt, ikke av brød, skriver Plinius d.e. (Nat. Hist. XVIII, 83-84), og lenger ute i samme bok (XVIII, 107) hevder han at det i Roma ikke fantes bakere før krigen mot kong Perseus (den tredje makedonske krig, 171-168 f. Kr.). Hvis dette er riktig, behøver det ikke å bety at romerne ikke spiste brød før den tid, men at de bakte brødet hjemme i stedet for å kjøpe det i et bakeri.

Det eldste kornet romerne brukte til brødbaking, var spelt, en form for primitiv hvete som nå er blitt "trendy", etter hva jeg har forstått. Finere bakerier og helsekostforretninger selger brød bakt med spelt. De gamle romerne fant åpenbart ikke spelten like trendy, for alt under den tidlige republikken ble den utkonkurrert av nye kornsorter som var nærmere beslektet med moderne durumhvete. Romerne mente at brød fremstilt av disse hveteslagene var mer velsmakende enn speltbrødet, som imidlertid fortsatt ble brukt, særlig på landet. Også soldatenes brød var bakt

med speltmel (se *Klassisk Forum* 1999:2 for en luksus-oppskrift).

Hjemmebakt brød ble som regel lagt i gruen og stekt under glødende kull som ble lagt på toppen. Den konservative Cato den eldre var selvsagt tilhenger av "gammeldags" brød, og hans oppskrifter på brød og kake inneholder heller ikke noe hevingsmiddel. Cato mente at bakerier var et tegn på dekadanse, men som ofte ellers fikk han ikke gehør når han talte eller skrev mot sedenes fordrivelse.

Innføringen og utbredelsen av bakerier i Roma hadde neppe noe å gjøre med at befolkningen ble mer dekadent, men var snarere betinget av urbanisering og folketetthet. Etter hvert som store deler av befolkningen ble trengt sammen i leiegårder, ble det utilrådelig å bake brød av hensyn til brannfaren. Romerne hadde strenge restriksjoner på virksomheter som kunne forårsake brann. Keramikkverksteder og kalkbrennerier, f. eks., skulle ligge utenfor den tetteste bebyggelsen, og selv om brødbaking krevde langt lavere temperaturer enn disse virksomhetene, er det rimelig å tro at ikke hvem som helst kunne bygge bakerovner hvor som helst.

En by som Pompeii, som da den ble ødelagt i 79 e. Kr., bare så vidt var begynt å bli fortettet, hadde over 30 bakerier. I Herculaneum har man bare funnet to bakerier, men siden bare en liten del av byen er utgravd, er det rimelig å tro at det ligger flere under lavamassene. Bakeriene i Herculaneum er mindre enn de pompeianske, men er ellers av samme type, lett kjennelige på bakerovnen

og møllene som malte kornet. I det ene bakeriet i Herculaneum har man til og med funnet knoklene til eselet som trakk møllen. Et bronsesegl i det andre bakeriet gav navnet på eieren: Sextus Patulcus Felix. I dette bakeriet fant man også 25 sirkulære panner av bronse. Disse må ha vært benyttet til steking av en eller annen type runde brød eller kanskje kaker.

Brødbaking kunne foregå i industriell skala. Gravmålet til M. Vergilius Eurysaces, *pistor et redemptor* (baker og leverandør), er et vitnesbyrd om en mann som tjente seg rik på å bake (Fig. 5). Man har ment at han leverte brød til hæren. Monumentet, som ligger like utenfor Porta Maggiore i Roma, i vinkelen mellom Via Praenestina og Via Casilina, dateres til overgangen mellom republikken og keisertiden (ca. 30-20 f. Kr.). Da Aurelianismuren under keiser Honorius (395-423) ble forsterket, ble Eurysaces' gravmæle dekket av murverket. Dette bevarte det for ettertiden, skjønt deler, særlig øverst, mangler. Først i 1833 kom gravmålet for dagen igjen.

Øverst er det dekorert med en frise som viser hvordan kornet tilberedes og blir til brød. En scene på nordsiden fremstiller noe som kan være forløperen til vår tids matmøller. Den drives av et esel som går rundt et stort sylindrisk kar. Motivet er ikke ulikt et esel som går i ring rundt en mølle. I motsetning til møller, som er lukket og går opp i en kjegleformet spiss, er det sylindriske karet åpent. Fra esellets åk går en vertikal stang ned i sylinderen. Til denne var det festet blader som på en propell, og disse

rørte rundt i deigen i takt med dyrets rundgang. Men denne bevegelsen er tydeligvis ikke tilstrekkelig, for ved siden står en mann med hendene nede i karet. Han skal øyensynlig passe på at hele deigen blir beveget, ellers kunne man risikere at bare den midtre delen kom i kontakt med "røremaskinen".

De horisontale og vertikale sylindrene som dekorerer nedre del av Eurysaces' gravmæle er av noen forskere blitt tolket som kar til å røre deig i etter modell av det vi ser på frisen, mens andre har ment at de er mål for korn. Eller kanskje er de stiliserte gjengivelser av de høye, sylindriske kurvene som man brukte å ha brød i? Gravskriften til Eurysaces' hustru Alistia, som ble funnet nær monumentet, beskriver det som en "brødkurv" (*panarium*). Uansett hva de er ment å være, har disse sylindrene i sterk grad fanget betrakternes inte-

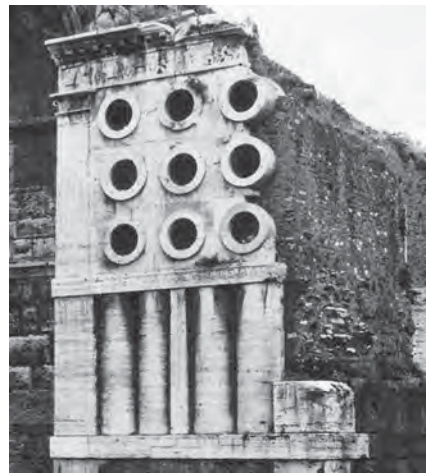


Fig. 5) Roma, Porta Maggiore. Eurysaces' gravmæle. 30-20 f. Kr.

resse. Intet annet romersk monument kan oppvise en tilsvarende struktur. Særlig Mussolini-tidens arkitekter ble inspirert av sylindrerne på Eurysaces' gravmæle, og vi finner både de vertikale og horisontale elementene igjen i forskjellige arkitektoniske kontekster.

Mannen på Fig. 1 er neppe en baker. Som nevnt ovenfor finner vi de nærmeste paralleller til ham innen fremstillinger av måltider, særlig i sepulkral kunst. Måltider kan finne sted i forskjellige former, fra de helt formelle til de mer avslappede, og siden vår mann bærer brødet under armen og ikke på et fat eller brett, er det nærliggende å tro at måltidsscenen var av det mer uformelle slaget.

Det finnes to hovedgrupper av måltidsscener i romersk sarkofagkunst fra 3. og 4. årh. e. Kr., de som viser deltagerne liggende på en *kline*, en seng, og de som viser dem støttet på et halvmåneformet polster. Sistnevnte type kalles gjerne for sigma-måltid ettersom polstret krummer seg som den greske bokstav Sigma når den skrives som en C. Budskapet i slike måltidsscener er antagelig "det gode liv". Alt etter hva avdøde trodde eller ikke trodde på, kunne det tolkes som en lykkelig tilstand som nå var over (og en oppfordring til de etterlatte om å nyte livets goder), eller som en henspilling på en lykkelig tilstand i det hinsidige.

Måltider som viser avdøde til bords finnes både i gresk, etruskisk og romersk kunst. Blant grekerne var de såkalte dødsmåltidsrelieffene populære. Disse er egentlig herosrelieffer hvor hovedpersonen (alltid en

mann) ligger på en seng. Han kan være alene eller ha en kvinne sittende ved fotenden. Til dødsmåltidsrelieffene hører også fremstillingen av et hestehode (i sjeldne tilfelle to) samt en slange som heroen forsyner med mat eller drikke. Slangen er et ktonisk symbol som henviser betrakteren til de dødes sfære. Mange dødsmåltidsrelieffer viser også personer (som regel er det snakk om familier) som gjør heroen sin oppvarning. Disse er fremstilt i langt mindre målestokk enn den heroiserte personen på sengen.

Enkelte forskere har ment at de romerske sarkofagrelieffene med måltider er inspirert fra de greske døds-måltidsrelieffene, men det ikke noe som tyder på det. Da kunne man heller tenke på etruskisk inspirasjon. Ietruskisk gravkunst er det mer snakk om et gjestebud hvor både menn og kvinner ligger på sengen, og hvor ingen av festdeltagerne er fremhevet ved overmenneskelig størrelse.

Men behøver man egentlig å ha hatt en spesifikk modell? Kunsthistorikere – og arkeologer også – har tradisjonelt vært ivrige etter å finne prototypen som alt går tilbake på. Det kan være et bestemt redskap, en bestemt ritus (f.eks. kremasjon) eller et bestemt kunstverk. Denne ene modellen er så brakt videre ved hjelp av reisende enkeltpersoner, folkevandringer, erobringer o.s.v.

I vår tid er dette synet blitt noe oppmyket, og man er begynt å gå med på at fenomener kan ha utviklet seg parallelt forskjellige steder. Kruttet ble for eksempel oppdaget både i Europa og Kina, og diverse andre

oppfinnelser og oppdagelser kunne nevnes. Når det gjelder kunst, er det et faktum at kunstnere betraktet sine omgivelser og naturen rundt dem, men leser man visse kunsthistoriske verker, kan man få inntrykk av at kunstnerne ikke kunne gjengi de mest elementære motiver uten at de hadde en modell laget av en annen kunstner (man kan selvfølgelig da spørre hvem som var den første). Gjeste-budsscener var så vanlige at man etter min mening ikke nødvendigvis behøver å ha kommet på idéen gjennom et studium av eldre kunst.

Når et motiv vel og vakkert hadde utviklet seg, var det riktignok vanlig å bruke modeller. Om disse ble spredt gjennom såkalte mønsterbøker eller på annen måte (gjennom gipsavstøpninger for skulpturers vedkommende), har vært mye diskutert. Sikkert er det at svært mange av de samme figurene går igjen i samme type scener, og det er på grunn av dette at man kan bestemme fragmentariske fremstillinger slik som relieffet på fig. 1.

Av de to typene jeg nevnte ovenfor, kline- og sigma-måltidet, er førstnevnte den eldste. *Kline* er gresk for seng, og skikken synes å være kommet fra Hellas, hvor den var en del av det tradisjonelle symposion. I den greske verden var det bare mennene som lå, kvinnene satt til bords (jfr. de før omtalte dødsmåltidrelieffene). Når kvinner ligger til bords i gjestebudscener i gresk kunst, er de prostituerte,

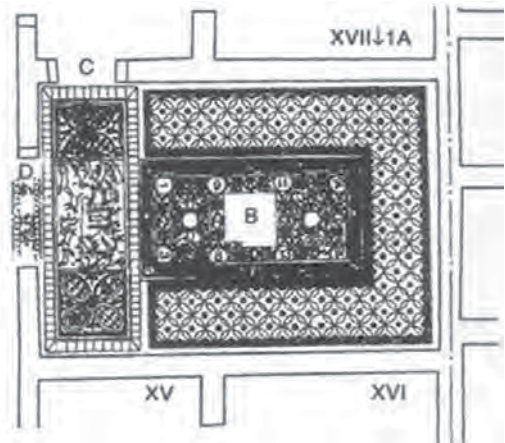


Fig. 6) Detalj av plan av hus fra Thysdrus, Tunisia. Sent 2./tidlig 3. årh. e. Kr.

hvilket kunstnerne pleide å fremstille på en måte som rydder all tvil til side. Også i det gamle Roma satt kvinnene til bords, men etter hvert – kanskje under etruskisk innflytelse – fikk de ligge, selv om moralister ikke så med blide øyne på utbredelsen av denne skikken.

Når man hadde gjestebud, pleide man å plassere tre senger rundt et bord, og man fikk da et *triclinium*, et tresengs-rom. Siden sengene var rektangulære med rette hjørner, kan man si at de dannet en gresk *Pi*. Mellom sengene stod bordet, og den fjerde siden var åpen for å lette serveringen. Man lå i alminnelighet tre på hver seng vendt skrått mot bordet, og lente seg på albuen mens den andre armen var fri for å strekkes ut etter mat og drikke. Man kunne med andre ord få plass til hele ni gjester i et triclinium.

På Fig. 6 ser man planen av en del av et hus i Thysdrus i det nåværende

Tunisia. Tricliniet er merket med B. Rommet har den tradisjonelle form som passer for rektangulære senger, og mosaikken på gulvet viser hvordan de var plassert. Siden sengene dekket gulvet, er mosaikkmønsteret langs rommets yttervegger meget enkelt, mens rektangelet i midten, hvor bordet stod, har en mer forseggjort dekor. På den fjerde siden ligger døren inn til rommet, og utenfor den ligger et lite værelse som antagelig fungerte som en slags anretning.

På romerske sarkofager ser man bare én *kline* hvor avdøde ligger. Det kan være en enkelt person eller et ektepar. Her er det øyensynlig snakk om en intim middag uten gjester, men man sparer ikke på luksusen av den grunn. Maten serveres høytidelig på brett og fat av tjenere som ofte er elegant antrukket. Mange ganger forekommer det taffelmusikk idet en kvinne sitter i en kurvstol ved fotenden av sengen og spiller på et strengeinstrument. Hun kan være ledsaget av en fløytespiller. Foran klinien står et rundt trebent bord med mat på, gjerne en fisk, som var luksus i antikken. Hele måltidet med møbler og utstyr tyder på at kline-måltidet foregår innendørs.

Fig. 7 og 8 viser kline-måltider. I det ene tilfellet er det snakk om en hel sarkofag i Vatikanmuseene hvor avdøde troner i ensom majestet på sengen. På bordet foran ham ligger en fisk. Til høyre for bordet står en bitte liten tjener som er forminsket for ikke å skjule hovedpersonen, mens man til venstre ser to små figurer (barn eller tjenere) med en hund. Tiggende hunder forekommer ikke sjelden i scener

med kline-måltider. To kvinner musiserer. Den ene spiller på et strengeinstrument som kalles *pandurium*, mens den andre, en fløytespiller, er nesten skjult i bakgrunnen. Elegant antrukne tjenere med langt hår bringer brett og fat med mat på. Tjeneren rett til høyre for sengen holder en fugl, mens hans sidemann har et lite dyr på brettet, kanskje en helstekt grisunge.

Fragmentet på Fig. 8, i Museo Nazionale Romano i Roma, er bare en del av et sarkofaglokk, men selv dette fragmentet viser hele seks figurer. Her er det et ektepar som ligger på sengen med en fisk foran seg på bordet. Videre sees to vinflasker, som ennå er korket, i en sylindrisk beholder. Helt til venstre kommer en liten tjener med en brødkurv, mens man til høyre for sengen ser en tjener med en kasserolle. Den er tom og skal antagelig brukes til å vaske hender i. Ytterst til høyre står en tjener med en mugge som kanskje inneholder vaskevannet, med mindre det er en vinmugge som holdes i beredskap for å fylle ektemannens beger. Bak hans hode står en fjerde tjener med en slags kost til å vifte bort fluer med. Dette relieffet må stamme fra ca. 300 e. Kr. etter kvinnens frisyre å dømme, mens sarkofagen på Fig. 7 er litt tidligere. Den synes å være fra slutten av 260-årene, helt på tampen av keiser Gallienus' regjeringstid (død 268).

Sigma-måltidet har en mer uhøytidelig karakter. Det kalles også for *stibadium*-måltid, men mange forskere (særlig tyskere) vil skille mellom *stibadium* og *sigma*. De påpeker at et *stibadium* ikke nødvendigvis behø-



Fig. 7) Sarkofag laget for Caecilius Vallianus. Vatikanet, Museo Pio Clementino. 265-70 e. Kr.



Fig. 8) Fragmentarisk sarkofaglokk i Museo Nazionale Romano. Ca. 300 e. Kr.

ver å være sigma-formet. Et stibadium var opprinnelig et improvisert, utendørs leie, som man kunne lage av en haug gress og blader, for eksempel. Ofte var det jegere som laget slike for å kunne hvile og spise etter jakten, og da kunne de bruke nett som de fanget dyr i til å vikle rundt blader og gress for å få bedre fasong på stibadiet. Skulle det gå litt finere for seg, brakte de med et langt bolster som var lett å frakte. Det var naturlig å forme nettet eller bolsteret til en bue som kunne omslutte maten slik at deltagerne, som støttet seg på bolsteret som på en madrass, alle hadde omtrent like lang avstand til fødevarene.

Noe av den opprinnelige uformelle stemningen har holdt seg i sarkofagkunstens fremstillinger av sigma-måltider. Tilstedeværelsen av trær antyder at scenen foregår i friluft, og ofte har kunstneren inkludert en transportabel keramikk-ovn av den sorten man brukte utendørs. I "Den lille jaktmosaikken" fra Piazza Armerina-villaen på Sicilia (Fig. 9) ser man en slik ovn nede til venstre for jegerne (fem i tallet), som hviler bak et stripet sigma-formet bolster. I buen ligger et fat med en fugl, som de sikkert har nedlagt og fått stekt i ovnen.

Et annet trekk som tyder på friluftsliv, er at deltagerne i sarkofagenes sigma-måltider så godt som alltid er menn. I antikken var kvinners plass som kjent i hjemmet og ikke ute. Jeg kjenner bare til ett unntak, et fragmentarisk sarkofaglokk i Museo Chiaromonti i Vatikanet. Der hviler en kvinne på et sigma-formet bolster. Kurven som bolstret former,

viser at det bare kan ha deltatt to personer i måltidet, foruten kvinnen hennes ektemann, hvis høyre hånd med et vinbeger er bevart. Denne scenen synes å utgjøre en sammenblanding av sigma-måltidet og kline-måltidet, hvor bolstret er overtatt fra sigma-måltidet mens resten følger kline-måltidets ikonografi. Karakteristisk er at bare to personer ligger til bords, mens sigma-måltidet omfatter flere (tre til fem er et vanlig tall).

Hva nærvær av kvinner i sigma-måltider angår, finnes det forresten ett unntak til, og det er et stort sølvfat fra den såkalte Sevso-skatten, som på mystisk vis dukket opp på det internasjonale antikkmarkedet omkring 1980. Fatets midtscene fremstiller jegere bak et sigma-formet bolster i likhet med "Den lille jaktmosaikken" i Piazza Armerina-villaen (Fig. 9), men alle "jegerne" har kvinnefrisyrer! Det er ett av flere trekk som får meg til å mistenke at dette fatet og andre deler av Sevso-skatten er forfalskninger. En viss skepsis uttrykkes også av Bente Kiilerich i hennes publisasjon av skatten i *Klassisk Forum* 1990:1 (s. 37-41).

Sigma-måltidets mindre formelle karakter antydes også av dets plassering på sarkofagen. Mens kline-måltidet er fremstilt både på selve kassen og på lokket, er sigma-måltidet etter hva jeg kan se, utelukkende plassert på lokket, hvor scenene som regel er utført i en mer flyktig stil og i lavere relieff. Også oppdekningen er mer beskjeden enn i kline-måltidene. Tjenerne er enklere antrukket og rettene er færre. Som regel ligger det én hovedrett på bordet foran del-

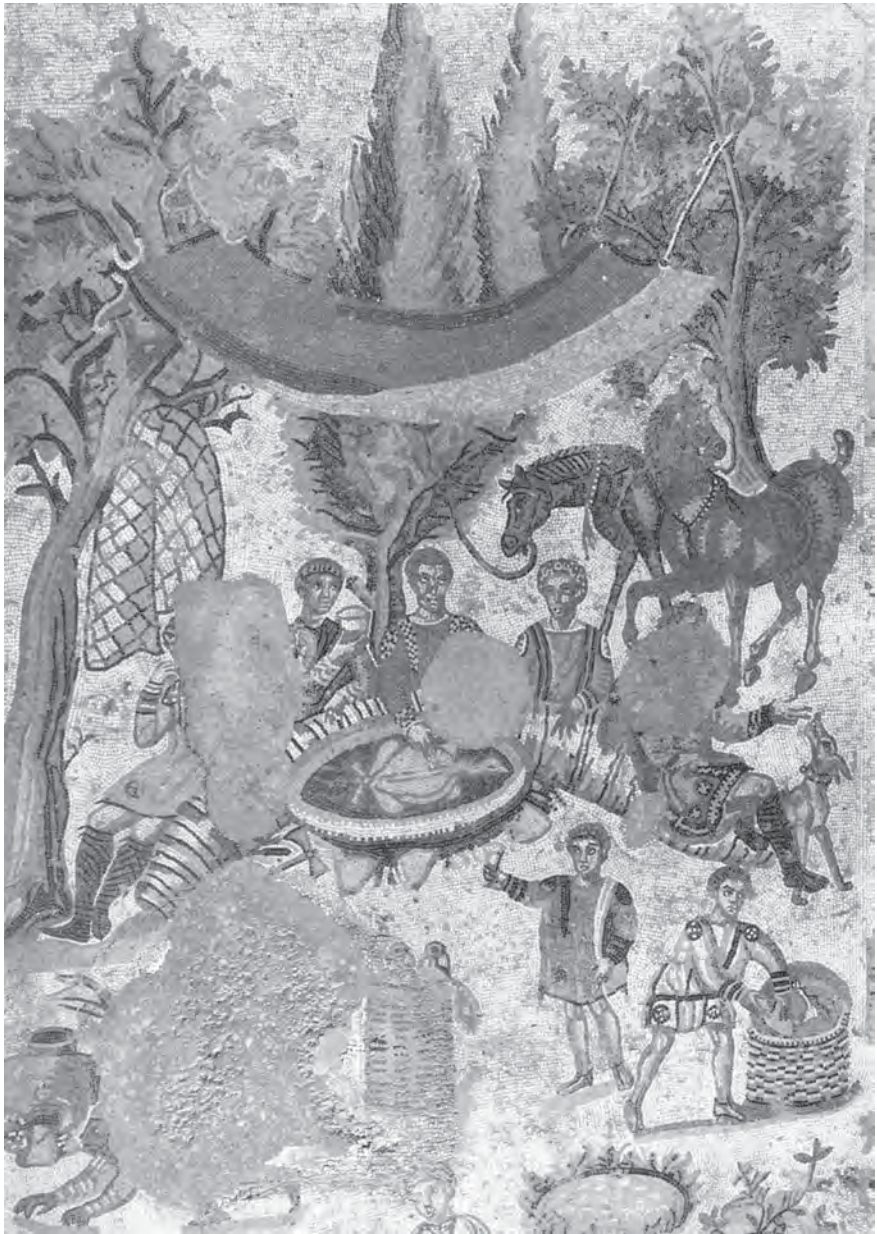


Fig. 9) Piazza Armerina-villaen på Sicilia. "Den lille jaktmosaikken", detalj. Stibadium-måltid i det grønne. Første halvdel av 4. årh. e. Kr.



Fig. 10) Detalj av sarkofaglokk i Museo Nazionale Romano. Sent 3. årh. e. Kr.

tagerne: vanligvis en fisk eller et svinehode. Ellers spiser man mye brød, ja, noen spiser ikke annet, slik vi ser det på et sarkofaglokk i Museo Nazionale Romano i Roma (Fig. 10).

Til venstre bemerker vi en tjener med et brød, ikke ulik vår mann på Fig. 1. Han tar brødet opp av en stor, flettet kurv. Slike brødkurver går igjen i flere scener, og de får også innpass i tidlig kristen ikonografi. I scenen hvor Kristus velsigner brødet og fiskene før han metter de fem tusen i ørkenen, står det gjerne én eller flere brødkurver ved siden av ham.

Fig. 11 viser et sarkofaglokk i Palazzo Corsini i Roma. Mann nr. 2 fra venstre minner enda mer om vår Fig. 1 enn den tilsvarende mannen på Fig. 10. Han bærer et brød som han har tatt opp av en stor brødkurv. Enda lenger til venstre bøyer en mann seg over kurven. De to er åpenbart tjenere som varter opp mennene bak sigma-bolstret. Som i scenen på Fig. 10 blir det kun servert brød. Ovn, som står ytterst til venstre på Fig. 11 og som neppe blir synlig i trykken fordi fotografiet er så mørkt, har i dette tilfellet ikke vært brukt til å steke



Fig. 11) Sarkofaglokk i Palazzo Corsini, Roma. Ca. 300 e. Kr.

kjøtt i. På toppen av den står det en gryte som må tenkes å inneholde det varme vannet som man blandet i vinen før man drakk den.

Sammenligner vi Fig. 10 og 11, ser vi at flere av figurene ligner hverandre. I begge scenene er det en mann som drikker og én som støtter hodet i hånden. Mannen på Fig. 11 ser nærmest ut til å sove, og i flere scener av denne typen holder den tilsvarende mannen hånden over hodet i den tradisjonelle antikke sovegestus. Om han har fått for mye å drikke eller bare er trett, kan man tolke etter eget forgodtbefinnende.

Andre figurer som ofte forekommer i måltidsscener, er mannen ytterst til høyre på Fig. 11, som strekker en hånd ut etter maten, og han ytterst til venstre på Fig. 10, som påkaller tjenernes oppmerksomhet for å få mer å drikke. Slike sjablongfigurer viser at man hadde et bestemt repertoar for samme type scener.

En del sarkofager med sigma-måltider har scener eller innskrifter som viser at de ble laget for kristne, og sigma-måltider sees også i katakombemalerier. De fleste av disse adskiller seg ikke nevneverdig fra scener man finner på sarkofager, skjønt i en del tilfeller er det en overvekt av brød når det gjelder bevertningen og en tilsvarende mangel på drikkevarer. I det store og hele ser det ut til at måltidsscener i de kristne katakombemalerier er litt mer sobre enn ellers.

Slike malerier har vært en god del diskutert i forskningen. Henspiller de mange brødkurvene på nattverden? Da ville man ha ventet en tilsvarende vektlegging av vinen, som derimot er

nokså fraværende. Nyere forskning heller derfor til den oppfatning at det her ikke er snakk om nattverden, men at brødet representerer utdeling av milde gaver i forbindelse med de måltidene som ble gitt til de avdødes ære. Slike, som danner en direkte fortsettelse av tilsvarende pagane skikker, var utbredt i tidlig kristen tid. Måltidet fant sted på eller ved graven, og det ble utdelt mat til dem som ønsket å delta i minnemåltidet, selv om de ikke hørte til familien. Man kan tenke seg at mange fattige frekventerte gravplasser i håp om at det skulle dukke opp noen som ville feire sine kjære. Den slags banketter kunne bli temmelig animerte, og flere kirkefedre advarte familiene mot å ta sine unge døtre med.

I de kristne katakombemaleriene er serveringspersonalet mange ganger ikke vektlagt, noe som vel skal uttrykke en viss nøysomhet. Imidlertid finnes det unntak. I SS Pietro e Marcellino-katakombene i Roma er det flere malerier hvor kvinnelige oppvartere opptrer. De er ofte navngitt, og siden nesten alle heter Agape (nestekjærlighet) eller Irene (fred), virker det som om de har hatt en symbolsk betydning. Kanskje henspiller de på kjærlighet og fred i det hinsidige, skjønt som i romersk gravkunst ellers er det vanskelig eller umulig å avgjøre om måltidet finner sted i denne verden eller den neste.

I ett tilfelle er det klart at måltidet foregår i det hinsidige. Det er i Vibias hypogeum (underjordiske gravplass) ved Via Appia i utkanten av Roma. Vibia og hennes mann Vincentinus var ikke kristne. Han var prest for den

orientalske guden Sabazius. Om Vibia var tilhenger av en spesifikk kult er ikke klart. Rimeligvis representerte hun en synkretistisk paganisme av den sorten som var populær i senantikken (etter stilen å dømme ble hennes hypogeum utsmykket ved midten av det 4. årh.). Maleriene i graven viser at hun i likhet med Persefone blir røvet til underverdenen av Hades, og der blir hun stilt for en domstol, som uttaler seg i hennes favør.

På det bildet som kronologisk sett er det siste, blir hun ført til et slags Elysium. Her hviler hun bak et sigma-formet bolster samme med fem andre festdeltagere hvorav i hvert fall fire er smykket med en girlander og/eller krans av blomster. Måltidet foregår på en gressbevokst mark, så Vibia og hennes trosfeller oppfattet tydeligvis Paradiset som en hage.

Selv om sigma-måltidet var forbundet med utendørs liv, enten her

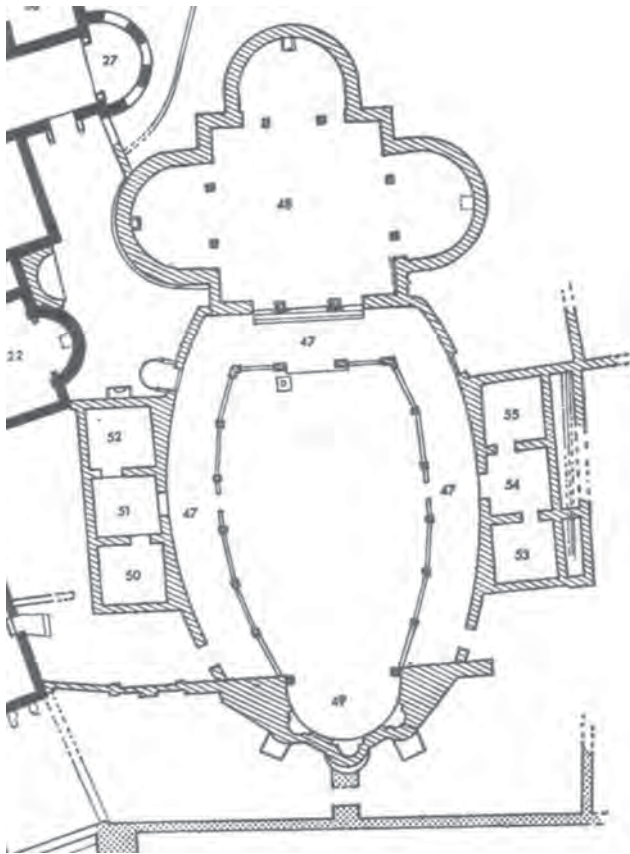


Fig. 12) Piazza Armerina-Villaen på Sicilia. Plan over den såkalte triconchos-salen. Første halvdel av 4. årh. e. Kr.

eller hisset, kom det til å bli flyttet inn i huset hvor det etter hvert influerte arkitekturen så sterkt at spiserommes plan blir endret. Mens trikliniene tidligere var firkantede som på planen over huset på Fig. 6, får de i senantikken form av store, buede utbuktninger som kan romme de sigma-formede sengene. Den såkalte *triconchos*-salen i Piazza Armerina-villaen er et godt eksempel (Fig. 12). Navnet har den fått etter de tre buede nisjene som omgir et kvadratisk rom. Gulvene var rikt utsmykket med mosaikker, og gjestene kunne beundre bedriftene til Hercules og Dionysos/Bacchus.

Tidligere, da man mente at Piazza Armerina-villaen var en keiserlig residens, la forskningen vekt på at nettopp disse gudene dominerte utsmykningen. Man pekte på at Hercules og Dionysos med sine ferder til henholdsvis Gibraltar og India stod for erobringen av den kjente verden. Disse to gudene skulle da være eksempler for den keiserlige villaeieren. I nyere tid har en del forskere anlagt et mer prosaisk synspunkt. De bemerker at Hercules og Dionysos ikke bare var erobrere, men også store svirebrødre, og at det kan være derfor de er så populære motiver i utsmykningen av spisesaler.

Piazza Armerina-villaen stammer fra første halvpart av 4. årh. Senere nøyer man seg ikke alltid med tre nisjer for sigma-måltider, men innreder spisesaler med symmetrisk plasserte nisjer på langsiden og en apsislignende nisje i fondveggen. Man må tenke seg at verten og hans mest intime gjester befant seg i sistnevnte,

mens de øvrige gjestene lå gruppert nedover i salen. Deres betydning i forhold til verten var reflektert i avstanden til hans bord, slik at jo mer betydningsfull du var, jo nærmere befant du deg verten.

I Istanbul har man ikke så langt fra den gamle hippodromen gravet ut restene av et senantikt palass, som etter manges mening kan ha tilhørt Antiochos, en viktig person ved hoffet til Theodosius II (408-450). Palasset inneholdt blant annet en spisesal, hvis plan er avbildet på Fig. 13. Salen har en apsis i den ene kortenden, og på hver langside ligger tre halvrunde nisjer som synes å være senere tilføyelser, antagelig fra 6. årh. Man kan tenke seg at modellen har vært det såkalte *Decaenneacubita*, en spisesal i det keiserlige palass med plass til hele nitten sigma-formede senger, ni på hver langside med en apsis i kortenden hvor keiseren og hans nærmeste lå. På den keiserlige seng var det plass til hele tretten personer, mens de øvrige rommet tolv.

Denne berømte spisesal, som ofte er nevnt i historiske kilder, er det ikke engang ruinene igjen av, men man kan få en svak ide om størrelsen på slike rom ved å gå til Lateranet i Roma. På Lateranplassen, på utsiden av den bygningen som rommer *Scala Santa*, den hellige trapp som Kristus etter sigende gikk i da han skulle fremstilles for Pilatus, befinner det seg en stor, mosaikkutsmykket nisje. Den er et minne om den spisesalen som pave Leo III (795-816) lot bygge, og den er denne salens apsis. Man må huske på at det man ser nå, på utsiden av bygningen, opprinnelig var en del

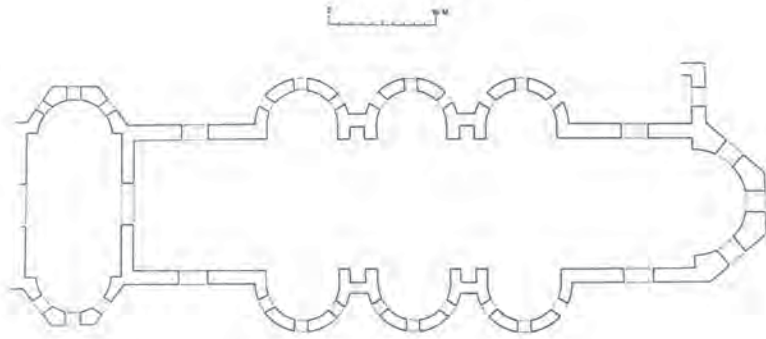


Fig. 13) Plan over spisesalen i senantikt palass i Konstantinopol. 5. årh. e. Kr. med tilføyelser fra 6. årh. e. Kr.

av innendørs rom. Resten av salen er forsvunnet, men det faktum at apsis er bevart, viser hvor viktig den, og ikke minst dens utsmykning, har vært ideologisk sett.

Uttrykket "bevart" er noe misvisende, for hele apsis ble fullstendig gjen-skapt av Ferdinando Fuga i 1743. Man mener imidlertid at motivene, som går tilbake på gamle tegninger, er noenlunde korrekt overlevert. I apsis ser man Kristus omgitt av elleve apostler, et motiv som man også kunne finne i en kirke. Mer interessante er motivene på apsisbuen. Til venstre ser man den tronende Kristus flankert av keiser Konstantin den store og en person i prestedrakt som enten er apostelen Peter eller Sylvester, som var pave da Konstantin inntok Roma i 312. Kristus gir den kirkelige personen himmelens nøkler, mens Konstantin får et banner (*vexillum*). Til høyre troner Peter, denne gangen med navns nevning, flankert av Leo III og Karl den store. Paven får denne gangen et pallium, et tegn på hans bisko-

pelige (og dermed pavelige) verdighet, mens Karl akkurat som Konstantin får et banner.

Leo III er som kjent den paven som kronet Karl den store til keiser i år 800. De to scenene på buen henspiller på den såkalte konstantinske donasjon, et forfalsket dokument som synes å være blitt til i det 8. årh. Dette dokumentet brukte Leo til å gi seg selv mandat til å krone Karl den store. Ifølge "donasjonen" hadde Konstantin ikke bare gitt Sylvester overhøyhet over hele kirken, både i øst og vest, men også det verdslige herredømmet i Roma, Italia og den vestlige delen av Romerriket. Denne makten hadde gått i arv til pavens etterfølgere. Den skulle da gi paven rett til å utføre en politisk handling som han egentlig ikke hadde lov til å foreta. I Bysants var det naturligvis ingen som trodde på den konstantinske donasjon, men i Vesten ble dokumentet først avslørt som forfalskning på 1400-tallet. Mosaikkene i Lateranet viser tydelig hvor viktige de store,

monumentale spisesalene var som bakgrunn for politisk og ideologisk propaganda.

Vi må bare i fantasien forestille oss hvordan det var å ligge til bords med en større gruppe mennesker under en av de formelle middagene som keiseren eller paven gav. Noen avbildninger av festlighetene har vi ikke, men en mosaikk i kirken S. Apollinare Nuovo i Ravenna viser i hvert fall utseendet til et stort sigma-bord med hele tretten personer rundt, akkurat så mange som det var plass til i apsen i det keiserlige triclinium i Konstantinopel. Når keiseren sørget for at man var tretten til bords, var tallet neppe tilfeldig valgt, for de tretten personene i S. Apollinare Nuovo er ingen ringere enn Kristus og apostlene som inntar påskemåltidet (Fig. 14).

Mosaikken viser de tretten som ligger tett sammenpakket om bordet

med Kristus til venstre. På bordet ligger noen brød, og på et fat troner to store fisker, ikke lammestek som man skulle ventet. Jeg har aldri sett noen forklaring på dette. Skyldes det noen subtile teologiske resonnementer som er ukjente for oss? S. Apollinare Nuovo ble bygget og utsmykket under goterkongen Theoderik, som var arianer. Arianerne mente at Sønnen var underordnet Faderen, men man skulle ikke tro at deres syn ville påvirke fremstillinger av påskemåltidet. Kanskje har den tradisjonelle oppfatningen av fisken som luksusmat trengt gjennom her også. Noe som kan tyde på at man brukte eldre modeller, er den lille munnskjenken som står bak Kristus med en vin-amfora. De som kjenner mosaikken fra selvsyn eller fotografier, vil kanskje stusse over hans nærvær, for han er ikke lenger synlig. Fig. 14 viser derfor en gam-



Fig. 14) Kristus og apostlene spiser påskemåltidet, tegning av mosaikk i S. Apollinare Nuovo i Ravenna. Tidlig 6. årh. e. Kr.

mel tegning som ble laget før mosaik-ken ble utsatt for en nokså hardhendt restaurering på 1800-tallet. Restauratoren har simpelthen utelatt munnskjenken fullstendig, kanskje fordi man syntes at han gav et visst anstrøk av frivolitet som ikke passet til den høytidelige scenen.

Munnskjenken har langt, lokket hår, og han står således i en lang tradisjon for fremstilling av slike tjenende ånder. Å ha vakre, unge, langhårete tjenere som oppvartere var nemlig status hos keisertidens romere. Slike tjenere opptrer for første gang i billedkunsten i 40-årene e. Kr., under keiser Claudius, og omtrent samtidig begynner man å nevne dem i litterære kilder. Det er tydeligvis snakk om en mote som begynte å bre seg. I julisk-claudisk tid finner vi også de første eksemplene på langhårete gutter som offertjenere. De kalles tradisjonelt *camilli*, og skjønt nyere undersøkelser har vist at denne betegnelsen bare ble brukt om en del av slike offertjenere, er uttrykkene "camillus" og "camillus-frisyre" blitt hengende ved. Man har diskutert mye hvem som kom først, offertjenerne eller de private tjenerne. Uansett ser det ut til at i det øyeblikk denne hårmoten ble skapt, bredte den seg lynhurtig fra den sakrale sfæren til den private (eller omvendt).

Fra siste halvdel av 1. og første halvdel av 2. årh. e. Kr. finnes det en rekke offentlige monumenter hvor camilli er representert. De er dekorative innslag i triumftog, men oftest ledsager de den ofrende keiser. På Trajansøylen, hvor keiseren er fremstilt ofrende en rekke ganger, er han

alltid ledsaget av en elegant offertjener som holder en røkelsesboks eller vinmugge for ham. Siden det lange håret er typisk for kvinner, fikk camilli etter hvert frisyre som var inspirert av kvinnefrisyrerne. Flere av Trajans offertjenere har de høye toupetene som karakteriserer samtidens kvinnefrisyrer. Man må tenke seg at disse bestod av løshår, mens det lange håret som henger nedover ryggen, nok er guttenes eget.

Det feminine inntrykket slike unge tjenere gav, gjorde at de lett kunne bli offer for menn med pedofile tendenser. Litteratur skrevet av romerske forfattere etterlater ingen tvil om dette. Nyere forskning har beskjefteget seg en del med saken. På 1800- og det tidlige 1900-tallet var man meget forsiktig, mens enkelte nålevende forskere understreker det pedofile aspektet sterkt. Forskjellen i tilnæringsmåte henger sammen med tidsånden. Tidligere var man nok hemmet av viktorianismens etterdønninger, mens mange nå for tiden synes å være påvirket av en til dels manisk oppfatthet av pedofili, som gjør at man knapt kan sende et barn et velvillig blick uten å bli mistenkt for slike tendenser.

Sannheten ligger antagelig som så ofte ellers midt imellom. Fremstillinger av gjestebudsscener i maleri og mosaikk viser at de unge tjenerne ikke bare var elegant frisert, men også bar fine drakter. Man la altså stor vekt på å vise dem frem som en art statussymboler. Dette blir tydeligere utover i senantikken. Mens interessen for elegante offertjenere på offentlige monumenter gradvis blir

dempet i siste halvdel av 2. årh., øker den i den private sfære, særlig i gravkunsten.

Fig 7. viser en sarkofag med kline-måltid. Den er forsynt med en innskrift som forteller at den ble laget for en viss Caecilius Vallianus, som ligger på en seng omgitt av tjenerskap som varter ham opp. Han er utstyrt med portretthode, og både det og navnet viser utvetydig at vi har med en mann å gjøre. Ikke desto mindre har han kvinnekropp. De fleste forskere, særlig tyskere, mener at sarkofagen opprinnelig var ment for en kvinne og at den uvisst av hvilken grunn endte opp med å romme en mann. Da kunne man i det minste ha gjort seg bryet med å meisle bort brystene. Laszlo Berczelly har en etter min mening mer overbevisende forklaring på fenomenet, som ikke er enestående. Han mener at kvinnekroppen er avdødes *psyche*, sjelen, som alltid er kvinnelig. Jeg vil henvise interesserte lesere til hans artikkel "The Soul after Death" i Roma-instituttets Acta, Series altera nr. VI (1987), s. 59-90.

I vår sammenheng er det imidlertid ikke avdødes kjønn som skal studeres, men tjenerne rundt ham. De har alle skulderlangt, løsthengende hår, ikke bare mennene, men også en ung kvinne med et vinbeger som står bak den sittende *pandurium*-spilleren. Sammenlignet med romerske kvinnefrisyre må denne sies å være kort-håret, mens den som mannsfrisyre betraktet er langhåret. Det dreier seg om en form for "unisex"-frisyre som vi også finner i andre scener som viser

unge tjenere av begge kjønn. I termeavdelingen til Piazza Armerina-villaen sees to unge, langhårete gutter som ledsager en fornem dame til badet. Mange forskere har tatt dem for å være hennes sønner, men det lange håret viser at de må være tjenere. På et sølvskrin laget for den romerske damen Projecta ser man tilsvarende tjenere. Skrinet, som ble funnet på Esquilinen i Roma og som nå er i British Museum, ble antagelig laget i det sene 4. årh.

Helt ut i det 6. årh. finner vi langlokkede tjenere, som mosaikken i S. Apollinare Nuovo viser. De sees også i andre samtidige bibelske scener, som i faraos gjestebud i det kjente "Wiener Genesis"-manuskriptet i det østerrikske nasjonalbibliotek. Der vartes farao opp av en liten munnskjenk med den karakteristiske "unisex"-frisyren. Om tjenere bar den slags frisyre så sent, eller om illustratøren har brukt en eldre modell, er usikkert.

Vår mann på Fig. 1 tilhører ikke denne elegante tjenerkategorien. Både det korte håret og hans gestus med brødet under armen gjør at jeg tidligere har tolket ham som oppvarter i en mer rustikk gjestebudsscene. I all sin enkelhet er han et vitnesbyrd om en lang tradisjon som har fortsatt helt til vår tid. De færreste av oss har råd til å ha tjenerskap hjemme, men ved riktig store anledninger er det ennå slik at de som har råd til det, leier et cateringfirma med oppvartere. I likhet med de gamle romere ønsker vi å gjøre inntrykk på våre gjester, selv om vi må smykke oss med lånte (eller leide) fjær.

Anstendighet i komedien?

KNUT KLEVE

Jeg ble en gang spurt om å holde en nekrolog som ingen andre ville holde. Etterpå ga min gamle lærer, professor Mørland, meg følgende kompliment: “Din nekrolog er et godt eksempel på hvor nær man kan komme grensen for hva som ikke kan sies offentlig, uten å overskride den.” Jeg kan ikke love å gjenta dette kunststykke, men skal i hvert fall prøve å holde ytringsfrihetens fane erekt.

Til Vårherres mer utekkelige påfunn hører sammenkoblingen av kjønns- og avføringsorganer. *Inter faeces et urinam nascimur* (“Vi fødes mellom skitt og urin”). Til Augustins utsagn kan vi føye en norsk medisinerovits; “Vi dør i et hav av urin og avføring.” Dette har lenge falt menneskene tungt for brystet. Grekerne var bekymret, romerne mer, og vi er mest bekymret.

Anstendighet definerer jeg for anledningen som aktsomhet *in obscænis*, nærmere bestemt *in faecalibus* (heri inkludert *in flatilibus*), *in sexualibus* og *in urinalibus*. Det gjelder grekerne. Romerne legger til *in vomitoriis*. På norsk: bæsj og promp, sex, tiss og oppkast.

I løpet av oldtiden ble anstendighetens grenser forskjøvet. Det er særlig tydelig i komedien.

Allerede Aristofanes hadde grenser. Kvinneroller, f. eks. Skyene, ble spilt av menn. Fallosene var kunstige og påsydd groteske komidrakter. Og ikke minst: uanstendighetene burde være morsomme, ikke bare pinlige. Men når det gjaldt ord og geberder, nøt Aristofanes en større frihet enn noen annen komedieforfatter etter ham. Den friheten fant han aldri grunn til å beklage, enn si unnskyldte. Aristofanes gjorde bare jobben sin: dyrket sin Dionysos, tok rotta på alle drittsekker og moret sitt athenske publikum.

Hos Aristofanes finner vi obscøniteter av alle slag: *faecalia* (hvori inkludert *flatilia*), *sexualia*, *urinalia*. Vi skal bruke “Skyene” som eksempel og foreta en gjennomgang av denne komedien, men ikke lenger enn til vi har fått samtlige obskøne kate-

gorier representert. Det skal ikke ta så lang tid. Vi advarer mot sterke vitser (ikke alle like morsomme).

Det er tidlig morgen. Bonden Strepsiades ligger i sin seng, søvnløs grunnet pengesorger. Han har giftet seg over sin stand, og hans adelige kone og unge sønn har forvandlet bondegården til et travsenter. Gjelden bare vokser og vokser. Nå klarer han ikke engang å betale renter. Fra sengen ved siden, hvor sønnen ligger, hører han høyløyd prompting (*iocus faecalis* nr. 1, underart *flatilis*).

Strepsiades drømmer seg tilbake til sin ungarstilværelse da han slapp å vaske seg, og hvetebrødsdagene med sin unge kone, da redskapen sto i spenn både sent og tidlig og slet hull på trøya (*iocus sexualis* nr. 1).

Men bekymringene melder seg igjen. Da får han plutselig en genial idé: han skal sende sin sønn til Sokrates' skole. Der kan han lære å bevise og motbevise hva det skal være. Slik vil Strepsiades bli kvitt sin gjeld.

Strepsiades vekker sønnen, men han slår seg fullstendig vrang straks han får høre Sokrates' navn. Sokrates' skole er en dødens forgård, og slett ikke noe passende sted for en ung og fremgangsrik travkusk.

Strepsiades begynner seg derfor selv til skolen. Her blir han mottatt av en student som gir ham et meget fordelaktig inntrykk av Sokrates' forskningsprosjekter. Spesielt imponert blir Strepsiades av Sokrates' løsning av problemet om hvorfor myggen summer: summingen er et resultat av at en luftstrøm blir presset gjennom myggens trange kropp og ut bakpartiet. STREPSIADES (ekstatisk).

“Myggen promper, myggen promper! Rompa er en prompet! Overlykkelige mann som kan skue inn i slike hemmeligheter! Ja, han kunne nok lett komme seg unna i en hvilken som helst sak, han som har sett helt inn i rassen på en mygg! (*Iocus faecalis* nr. 2, underart *flatilis*).

Strepsiades synes også det er morsomt å høre om Sokrates' nattlige studier av månebanen. For, forteller studenten, mens Sokrates sto og kikket opp på månen og gapte, var det en firfisle på en gesims ovenfor som slapp sitt fornødne ned i munnen på ham. STREPSIADES. “Ha, ha! Ha, ha! Firfisla dreit ut Sokrates!” (*Iocus faecalis* nr. 3, her en ren *faecalis*)

Strepsiades får øye på en gruppe studenter som står med baken opp og hodet ned, og får vite at de gjør det for å spare tid: rompa studerer astronomi mens hodet mediterer (*iocus faecalis* nr. 4, igjen en ren *faecalis*).

Strepsiades får omsider foretrede for Sokrates selv og blir presentert for hans skytsgudinner, Skyene, som for anledningen setter i gang med å lyne og tordne. STREPSIADES. “Hei på dere, høystærede! Jeg må nok prompe om kapp med dere, jeg. For jeg er blitt så vettaskremt at enten jeg får lov eller ikke, så *må* jeg drite – og det på flyende flekken” (*iocus faecalis* nr. 5, egentlig en kombinasjon av *flatilis* og *faecalis*).

Et siste eksempel, for å få dekket samtlige kategorier av *ioca obscaena*. Vi mangler fortsatt en *iocus urinialis*. Den finner vi i vers 373. Sokrates forklarer at regn er kondensert damp som faller ned fra skyene: “Har du kanskje sett noen gang at det

regner fra skyfri himmel? ". STREPSIADES. "Du milde Apollon, *det* var et argument som satt! Og jeg som bestandig har trodd at det var Zeus som pissa gjennom en sil" (*iocus urinalis* nr. 1).

Etter et søk i 373 vers har vi altså fått syv treff på *ioca obscaena*: av dem hele fem *faecalia* (hvorav halvparten *flatilia*, helt nøyaktig 2 1/2 *iocus flatilis*), men bare én *iocus sexualis* og én *urinalis*. Resultatet gir en god pekepinn om hva vi kan vente (eller forvente) hos Aristofanes generelt: bæsje og promp i flertall, sex og tiss i mindretall.

Aristofanes levde i Athen på 400- og 300-tallet f. Kr. Vi gjør nå et hopp på 200 år fremover i tid, til Roma på 200- og 100-tallet f. Kr. Vi har lært at Plautus og Terents er de to beste romerske komedieforfatterne. Men en samtidig kanon har en annen rangordning. Der er Plautus nr. 2 og Terents nr. 6. På førsteplassen står en forfatter ved navn Caecilius Statius.

Caecilius kjenner vi bare fra sitater hos Cicero, litteraturkritikeren Gellius og noen senere grammatikere. Cicero synes Caecilius er morsom, selv om hans latin ikke er den beste. (Caecilius var da heller ikke romer, men en kelter fra Milano.) For noen år siden var vi så heldige å finne en papyrusrull fra Herculaneum med en komedie av Caecilius. Den dechiffreres nå, bokstav for bokstav.

I romersk komedie befinner vi oss i en helt annen verden enn hos Aristofanes. All obscenitet er borte. Den groveste vittigheten jeg har kunnet oppspore i romersk komedie, finnes hos Caecilius. Den er bevart fordi

Gellius har funnet grunn til å kritisere den i sine *Noctes Atticae*. Gellius er i motsetning til Cicero ingen beundrer av Caecilius. Han siterer jevnlig Menander for å vise hvor meget bedre han er enn Caecilius. Menander er den mest berømte greske komedieforfatter etter Aristofanes, og allerede hos ham er alle obsceniteter forsvunnet.

Caecilius' komedie "Halsbåndet" er en latinsk versjon av Menanders komedie med samme tittel. Gellius roser Menander for hans vittige og treffende karaktertegning. Men den mener han Caecilius har ødelagt med sine *mimica*, dvs. tilføyelser fra mimene. (Mimene var frivole sketsjer eller tablåer som konkurrerte med komediene. Mer siden.)

Hovedpersonene i "Halsbåndet" har naturligvis vært Forelsket Ung Mann og Pen Pike som får hverandre i enden (jeg har uttrykket fra min mor). Men dem ser ikke vi noe til. I følgende scene skal vi møte to biper-soner: Far til Ung Mann og hans Nabo.

Hos Menander forløper samtalen slik:

FAREN. Jeg har giftet meg med en styrtrik heks. Men det har jeg jo fortalt så mange ganger. Hun eier alt vi har, hus og hjem, gård og grunn så langt øyet kan se. Milde Apollon, hun er en pest og en plage, ikke bare for meg, men også for vår sønn, og aller mest for vår datter. (I et tidligere fragment har vi dessuten fått vite at kona er stygg som juling, med en nese så lang som et kosteskaff.) NABOEN. Dere må ha det ganske tøft.

FAREN. Ja, det kan du skrive opp.

Men, sier Gellius, Caecilius foretrekker å spille klovn fremfor å følge opp karakterskildringen. Hør her hvordan han spolerer hele samtalen:

NABOEN. Si meg, er ikke din kone litt vanskelig?

FAREN. Og det spør du om?

NABOEN. Åssen det?

FAREN. Ja, jeg vil helst ikke snakke om det. Men når jeg kommer hjem om kvelden og får satt meg, så er kjerringa der som en vind og gir meg et kyss, med en aldeles forferdelig dårlig ånde!

NABOEN. Ai, ai, ai! Gjett hva dama vil! Hun vil du skal kaste opp den vinen du har drukket på puben.

Dårlig ånde kjenner jeg ikke fra gresk litteratur, men hos romerne er den merkelig. Ovid gir i *Ars Amatoria* damene følgende råd (III 277 ff., Rosenbergs danske overs.):

Du, som har dårlig ånde, vær tavs på fastende hjærte,
og – når du taler med mænd, hold dig bestandig lidt fjærn.

Gellius tar naturligvis feil. Caecilius er morsommere enn Menander. Gellius er bundet av sine romerske fordommer, bl. a. at oppkast er for uappetittlig å lage vitser om.

Caecilius vitser med oppkast, men der går også grensen. Det kommer aldri på tale å bevege seg under beltestedet ned til de aristofaniske regioner. Lukrets og Ovid deler Caecilius' oppfatning. Romerne kunne være ganske så pripne *in faecalibus urinalibusque*.

Lukrets gir i *De rerum natura* (IV 1174 ff.) et pussig råd hvis man skulle ønske å kvitte seg med en forelskelse (noe alle menn bør gjøre: å bli forel-

sket er noe av det verste som kan hende en mann). Bli man forelsket, sier Lukrets, bør man dvele ved alle de illeluktende ingredienser som inngår i den utvalgte skjønnhetspleie:

Vet du det ikke? Hun smører seg inn med kvalmende stoffer.

Tjenestepikene vet det, de kniser og holder seg unna.

...

Tenk deg at du slapp der inn. Du kom til å kveles av stanken og ville funnet en passende grunn til å gå med det samme.

Det er de samme skjønnhetsmidlene Ovid sikter til i *Ars Amatoria* (II 229 f., igjen i Rosenbergs overs.):

Meget der gives som ej af mænd bør vides. Det meste støder os kun når vi ser, hvad der bag fladen er gemt.

Men rådet er merkelig. Man skulle tro det fantes mer effektive substanser å dvele ved *in faecalibus urinalibusque* hvis man ville kjølne en forelskelse. Men de var unevnelige for en romer (iallfall en viss type romer), noe Ovid faktisk sier med rene ord i *Remedia amoris* 437 f.:

Gudene måtte forby at jeg gav slikt et råd til en elsker!

Men da har han jo alt gitt rådet!

Vi har et problem: Hvordan kunne uanstendighetene bare bli borte fra komedien? Og vi får straks et nytt problem: Hvordan kunne obskønitene forsvinne i komedien, men fortsatt leve i beste velgående i annen kunst og diktning?

Ta f. eks. mimen. Den var særlig pikant fordi kvinnerollene ble spilt av

virkelige, sexy damer uten komi-drakter og ofte uten drakter i det hele tatt. Til og med virkelige samleier kunne bli utført på scenen. Den bysantinske keiserinne Theodora, oldtidens svar på Mette-Marit, hadde vært mimeskuespillerinne.

Xenofon beskriver en pornografisk mime i sitt *Symposion*. Selskapet, der også Sokrates var blant gjestene, ble avsluttet med at en innleid teatertrupp oppførte mimen ”Dionysos og Ariadne i brudekammeret”. Da stykket var ferdig, forteller Xenofon, kastet gjestene seg på hesteryggen for å komme fortrest mulig hjem og ligge med konene sine.

Priapea var obskøne dikt til frukbarhetsguden Priapos, et yndet fugleskremsel over det ganske Romerrike. Diktarten hadde forgreninger til Tibull, Horats og Martial. Catull kombinerte obscönitet med personforfølgelse, som Aristofanes før ham.

I Horats' satire I 8 blir selv Aristofanes' grenser overskredet. Obscöniteten skulle ikke engang være morsom: Priapos jager bort sine fiender med tiss, promp og hemorroider. Det er en apotropeisk bruk av obscönitet, eldre enn Aristofanes.

Man har prøvd å forskjønne frastøtende obscöniteter ved å si at uanstendighetene tross alt ble presentert i en uklanderlig metrisk setting, noe som angivelig skal ha gitt en ganske spesiell leseopplevelse – like frappe-rende som ekkremonter servert i gullboller?

Hvorom allting er, obscönt verse-makeri var utbredt. Under jakten på bokstaver som ligner på Caecilius' er jeg kommet over følgende formful-

lendte distichon på det som engang var en hotellvegg i Pompei. Beskjed fra en gjest etter utsjekking:

Miximus in lecto, fateor, peccavi-
mus, hospes.

Si dices quare: nulla matella fuit.

Jeg kom til å tisse i sengen. Beklager så meget, herr krovert.

Hvis du spør hvorfor: potta var ikke på plass.

Nydelige bokstaver!

Xenofon forteller også om fabriksjon av pornobilder. I *Memorabilia* drar Sokrates med sine venner for å ta den berømte hetære og pornomodell Theodote i øyesyn. Hun står akkurat og poserer naken for en pornomaler. Til Søren Kirkegaards forbitrelse gjengir Xenofon en erotisk samtale som utspiller seg mellom henne og Sokrates. Sokrates nu også som kokotte! Den skjønne Theodote vil til slutt være med den heslige Sokrates hjem (formodentlig lykkelig uvitende om Xanthippes eksistens, som var en virkelig heks, også ifølge Xenofon). Sokrates' hemmelighet var hans intellekt. Jeg råder alle mannlige studenter med erotiske ambisjoner til å merke seg hvilket mektig afrodisiakum intellektet er. Det samme gjelder ikke studiner. En pen pike som er intelligent og kunnskapsrik, er og blir suspekt.

På Aristofanes' tid var Athen et ekstremt demokrati. Fattig som rik kunne sitte i de offentlige komitéene som bestemte hvilke komedier som skulle oppføres. Senere ble den politiske makt innskrenket til de rike. Da ble det det velstående borgerskap som kontrollerte komedieoppførelse-

ne. Slik kom komedien til å avspeile borgerskapets idealer. Det kanskje viktigste idealet var respektabilitet. Uanstendighet var ikke borgerskapets greie.

Annen litteratur og kunst, hvor obscøniteten fortsatt florerer, var det vanskelig, for ikke å si umulig, å kontrollere. Den tilhørte privat-sfæren. Det var heller ikke nødvendig med noen kontroll. For den angikk bare et mindretall. Pornobilder var kostbare og forbeholdt overklassen. Få leste bøker, enda færre hadde råd til å kjøpe dem. Opplesninger var for spesielt interesserte. Mimer ble oppført både privat og offentlig (ofte sammen med komediene), men de grovste var neppe familieunderholdning. Det var derimot komediene, de appellerte til hele familien og alt folket. Allikevel var det mimen som til slutt skulle ta knekken på komedien, akkurat som boksekamper utkonkurrerte tragedien,

Aristofanes' vitser handlet mest om bæsje og promp og tiss, mindre om sex. Hos romerene ser det ut som det var motsatt, der var det mest sex. Og slik er det fortsatt. Vi synes sex er morsomt. Bæsje og promp og tiss er bare for barn og Finn Graff i Dagbladet, eller hvis noe er dritkult eller bare piss.

Jeg hadde opprinnelig tenkt å avslutte med noen vyer over komikkens vesen, om hvorfor obscøniteter er, eller kan være, så morsomme, og har i den anledning lest både Bergson og Freud. Jeg kan forbedre Bergson. Den

urkomiske situasjon er for Bergson mannen som sklir på et bananskall (eller bannanskall). Med Aristofanes i ryggen tillater jeg meg å endre det til mannen som trår i en bæsje, helst sin egen.

Ifølge Freud har vitsen samme funksjon som drømmen: den letter det ubehag kulturen påfører oss.

Men mange års studier på bokstavnivå har gjort meg uskikket til de store vyer. Ønsker vi å få vite hva komikk er, bør vi heller høre inn en filosofisk eller sosialantropologisk snakkemaskin.

Istedenfor skal vi runde av med et noe forsinket bidrag til karikaturstriden, en riktig gladmelding, spør dere meg: Det er ikke blasfemisk å si at Muhammed tisset og bæsjet. For det har han sagt selv, riktignok ikke i Koranen, men i overleveringen (*hadit*), som er minst like hellig, og der alle muslimer oppfordres til å følge profetens eksempel. Å si det samme om Jesus ville være mer betenkelig. Det er ikke noe belegg i Det nye testamente for at Jesus gikk på do. Og det ville være helt utenkelig nå, når han sitter ved Faderens høyre hånd. På Olympen har jeg heller aldri påtruffet noe avtrede. Det virker som himmelens beboere ikke har noen fordøyelse. Men Strepsiades trodde "Zeus pissa gjennom en sil." Og egentlig hadde han rett. For alle guder og gudinner har tisset en gang (om ikke akkurat gjennom en sil), for lenge siden, før urin og avføring ble hatobjekter. Men det er en annen historie.

Ara Pacis – genfødt i et nyt årtusind

BENTE KIILERICH

Efter at Ara Pacis i mange år har været utilgængelig for publikum, blev det ny Ara Pacis museum endelig åbnet i april 2006. Dette stærkt omdiskuterede byggeprojekt af den amerikanske arkitekt Richard Meier erstatter den bygning Mussolini lod opføre i 1937-1938. Artiklen diskuterer Augustus' Fredsalter i dets ny arkitektoniske ramme. Endvidere behandles hvordan forskellige tiders iscenesættelse af monumentet har været med til at bygge op om herkerideologien.

Augustus beretter i sin selvbiografi, *Res Gestae Divi Augusti*, at Senatet rejste et alter til hans ære, da han (i år 13 f.Kr.) var vendt sejrrig hjem fra Gallia og Spania. Ara Pacis Augustae, alteret for den augustæiske fred, blev opført på Marsmarken, Campus Martius, krigsgudens skueplads. Freden byggede på krigeriske handlinger, så krig og fred var to sider af samme sag, hvilket også kom til at afspejle sig i alterets relieffer.

Ara Pacis' omfatningsmur måler 11,65 x 10,62 m og er altså næsten kvadratisk. Dette er et ganske stort alter, men alligevel yderst beskedent i sammenligning med en forgænger som det enorme hellenistiske Zeusalter i Pergamon (ca 34 x ca 36 m). Formen er konventionel, og kan også

i grundstruktur sammenlignes med sin pergamenske forløber: et alter på en platform, indhegnet af en omfatningsmur (Fig. 1). Skulpterede relieffer dækker alle flader. Her er mytologisk-allegoriske fremstillinger, historiske scener og vegetation. De enkelte



Fig. 1. Ara Pacis, perspektivisk rekonstruktion tegnet af G. Gatti, 1938.



Fig. 2. Ara Pacis, Mars panel (foto BK).

elementer skal kort præsenteres her, eftersom den visuelle strukturering af monumentet er af betydning for vurderingen af, hvordan det ny museum fungerer.

De mytologiske aspekter

I vest er indgangsmuren gennembrudt af en åbning med trin op til alteret.¹ Indgangen flankeres af to felter med mandlige mytiske skikkelser: Relieffet til venstre har rester af en behjelmet mand, krigsguden Mars,

samt en anden mand som læner sig til en (hyrde)-stav, endvidere ses lidt af et træ og en fugl (Fig. 2). Krigsguden Mars er vigtig på Fredens alter, som står på Mars-marken, hvor hærene samledes. Fremstillet er formodentlig legenden om Romulus og Remus, sønner af Mars og Rhea Silvia, men opfostret af hyrden Faustulus. Skulpturen er meget fragmentarisk og der er intet bevaret af tvillingerne eller ulvinden, *lupa capitolina*.

Relieffet til højre tolkes vanligvis som endnu en grundlæggelsesmyte,

1) I artiklen refereres til alterets oprindelige orientering. Vestsiden vender i den moderne rekonstruktion mod syd, eftersom alteret blev drejet 90 grader. Se nærmere nedenfor.



Fig. 3. Ara Pacis, Æneas panel (foto BK).

den om Æneas, søn af Venus (Fig. 3). Æneas kom fra Troja og ifølge sagnet skulle han grundlægge en by på det sted, hvor han fandt en purke med 30 unger (Vergil, Æn. VIII). Æneas har tildækket hoved parat til at ofre, bag ham er rester af en skikkelse – sønnen Iulus-Ascanius? I forgrunden er to offertjenere og en stor gris; en helligdom i baggrunden refererer til penaterne, forfædre og beskyttere af det trojanske hus; det hele er placeret i et idyllisk landskab. Eftersom Augustus 'nedstammer' fra Æneas og scenen giver en parallel til Romulus-scenen

er det en sandsynlig tolkning. For udsmykningen som helhed gælder dog, at der ikke eksisterer skriftlige kilder, som fortæller hvad som var afbildet på Ara Pacis. For nogen år siden har Paul Rehak argumenteret for en anden tolkning af dette panel.² Han anfører ikonografiske uoverensstemmelser, blandt andet at Æneas sjældent afbildes som en gammel eller moden mand, at Ascanius derimod burde være yngre, samt at det er mærkeligt at smågrisene ikke er vist. Det alternative forslag er Numa. Kong Numa Pompilius var Romas

2) Rehak 2001.



Fig. 4. Ara Pacis. Tellus/Venus/Pax panel (foto BK).

anden konge, Romulus efterfølger. Han ordnede religionsvæsenet og den offentlige kult, og stiftede flere præsteskaber. Denne tolkning er langt fra umulig, men når Æneas forbliver den mest sandsynlige kandidat, er det ikke mindst for den betydning denne skikkelse har generelt i augustæisk kultur.³

På østsiden er to felter domineret af kvindefigurer: Hovedpersonen på det bedst bevarede relief er vekselvist identificeret som Tellus, Venus, Pax, Abundantia, Ceres, Italia, Rhea Silvia, også kendt som Ilia (fordi hun

kom fra Ilion, Troja), og et par stykker til (Fig. 4). De forskellige aspekter af kvindeskikkelsen udelukker ikke nødvendigvis hinanden, men kan siges at være gensidig supplerende. Hun kan opfattes som Venus, fordi Venus er mor til Æneas og 'stammor' for det juliske hus og danner par med Mars. Dermed bliver dette relief relateret til begge i vest. Af Mars og Venus, Krig & Kærlighed opstod Harmonia. Hun kan også ses som en personifikation af Pax, Freden. Endvidere kan hun tolkes som Tellus-Abundantia: jordens rigdom

3) Zanker 1990, 201-210.

og overflod. Denne overflod er et resultat af Augustus' gode regering. Hun holder to babyer, tegn på rigdom, overflod, vækst – og Augustus' familiepolitik? De to babyer kan eventuelt også referere til Romulus og Remus, som var afbildet på vestsiden (og til Gaius og Lucius Cæsar, datteren Julius sønner som Augustus adopterede i år 17 f.Kr.). Korn og blomster viser til rigets vækst – det motiv som stærkest præger udsmykningen, idet en frodig natur breder sig over hele nedre del af omramningen. Tellus/Venus flankeres af to kvinder som rider på henholdsvis en svane og et havuhyre, en *ketos*. Det er nærliggende at associere disse med luft og vand, som så sammen med jorden

giver de tre elementer – det fjerde – ilden – repræsenteres af bålet på selve altret.

Den fragmentariske kvindeskikkelse på pendantrelieffet forestiller rimeligvis Roma (Fig. 5). Det er dog meget vanskelig at se ud fra det eneste som er bevaret: et fragment af et draperi, som stammer fra en siddende kvindefigur, samt et fragment af et skjold. Identifikationen har kunnet finde sted ud fra mønter og andre værker med beslægtet ikonografi: en krigerisk kvindefigur med hjelm og skjold og ledsagende indskrift.

Disse fire mytologiske relieffer er altså indbyrdes forbundet gennem familierelationer: parret Mars og Venus, Mars' søn Romulus som er



Fig. 5. Ara Pacis. Roma panel (foto BK).

grundlægger af Roma, der er personificeret ved siden af Venus; Æneas, søn af Venus, som er grundlægger af Lavinium. Det hele er sat op som paralleller: en kvindelig side over for en mandlig, en krigerisk side (Mars, Roma) over for en fredelig (Æneas, Tellus/Venus/Pax). Centralt i symbolikken står den dobbelte grundlæggelsesmyte.⁴

Augustus knytter an til traditionen. Da han nedstammer fra Venus og Æneas, får han nærmest en mytisk arveret til magten, og bliver også selv en ny-grundlægger: Han er den som har skabt en ny gylden tidsalder, *aureum saeculum*, skabt fred, fryd og gammen. Dette pointeres også af samtidens digtere Vergil, Ovid og Horats.⁵

Processionerne

På de lidt kortere nord- og sydsider, som ikke er gennembrudt af en åbning og derfor giver plads til en sammenhængende frise, befinder sig processioner, hver med næsten et halvt hundred personer, arrangeret så der opstår dybdevirkning. Alle bevæger sig i retning af indgangen til alteret. Disse relieffer hører til i en helt anden sfære end de mytologiske. De er quasi-historiske; blandt mændene i processionen på sydsiden kan man

genkende Augustus ud fra hans portrætype med hummerklo i panden. Det er også mulig mer eller mindre sikkert at identificere andre medlemmer af kejserhuset. Augustus har tildækket hoved, som tegn på at han – i lighed med Æneas – skal foretage et offer.

Man kan undre sig over hvorfor Augustus er placeret der han er, ikke forrest i processionen, ikke i centrum, men lidt nede i rækkerne. Placeringen kan være kompositorisk betinget, havde han ledet processionen ville han bogstavelig talt have slået panden mod en pilaster, og betragterens blik ville være gledet forbi. Som det er nu, er foran Augustus placeret figurer, som vender sig mod ham og dermed diskret henleder opmærksomheden på hovedpersonen, samtidig som Augustus på subtil vis synes at underspilles, præsenteret som en i mængden, *primus inter pares*.

Principperne for portrættering er interessante: Augustus var jævn gammel med sin svigersøn Agrippa, begge født i 63. Men Agrippa ser betydelig ældre ud, afbildet som en moden mand, medens Augustus' glatte ansigt ikke viser nogen bestemt alder. Et af de mest sympatiske træk i processionerne er den fine fremstilling af børn. Disse er vældig livagtig gengivet: een griber i moderens dragt, en

-
- 4) På Augustus' forum kan rekonstrueres et udsmykningsprogram som inkluderer de samme figurer: på Mars templets gavlfelt var Mars og Venus, Romulus, Roma og Fortuna; Venus og Mars stod sammen med den guddommelige Cæsar inde i templet, medens Romulus og Æneas ser ud til at have været repræsenteret blandt de statuer af forfædre som var opstillet udendørs, Zanker 1990, fig. 149, s. 194.
 - 5) For paralleller mellem ord og billede under Augustus kan henvises til Zanker 1990; se også en række artikler af E. Kraggerud, "Roma i tekst", *Klassisk Forum* fra 1987 og frem.

anden trækker i en toga, en tredje føler sig tryk med en voksen ved hånden. Augustus' familiepolitik gik ud på at mangfoldiggøre det romerske folk, og familier med mange børn fik skattefradrag.⁶

Som det fremgår af præsteskab, *flamines* med karakteristiske pighjelme og andre med *fasces*, atter andre med røgelseskar, etc., er der tale om en religiøs procession. At denne relaterer til Ara Pacis er der næppe tvivl om. Om vi skal forestille os dette scenario som en reportage, et spejlbillede af aktuelle begivenheder, er usikkert. Til dels kan processionen referere til år 13, hvor senatet besluttede at rejse alteret, til dels til det første offer som fandt sted ved indvielsen i år 9. Men det er vel først og fremmest et symbolsk billede, som står for alle tilbagevendende optog, en reportage sat sammen af mange elementer: der er en 'realistisk' del, for så vidt at 'embedsmænd, præster og vestalinder', og formodentlig kejseren og andre betydningsfulde personer, har taget del i en årlig procession. Men billedet er samtidig redigeret: noget er klippet væk, andet er lagt til.⁷

Om fremstillingen skulle forstås historisk, ville Agrippas død i 12 f.Kr. udelukke en reference til år 9.

Blandt børnene fremhæves gerne to små gutter med halsringe som Agrippas sønner og Augustus' adoptivsønner Gaius og Lucius, henholdsvis 7 og 4 år gamle i år 13. Men denne læsning er ikke uproblematisk, da børnene synes yngre (og tendensen i kejserkunsten vil gerne være at vise børn ældre end de er og ikke omvendt). Hvis barnet ved Agrippas side er hans ældste søn Gaius – hvilket er rimeligt at antage – og denne ser ud til at være 4-5 år, burde optoget finde sted omkring år 16 (Fig. 6). Så måske der også i det visuelle program kan inkorporeres referencer til det vigtige år 17, med sækularfesterne, som markerede indledningen på et nyt *aureum saeculum*? Iøvrigt det år hvor Augustus adopterede begge Julia og Agrippas sønner. Da der ikke er meget som taler for at kvinder eller småbørn var med i en højtidelig offerprocession, må man forestille sig at det som er 'klippet' sammen er en generel visualisering af et fredfyldt Roma, hvor (embeds)mænd, kvinder og børn lever i harmonisk fællesskab. Nogle deltager i en procession som Augustus og Agrippa; andre tager måske del i et andet optog som slet ikke har alteret som mål, men skal symbolisere freden og harmonien inden det augustæiske rige.

-
- 6) L. Raditsa, "Augustus' Legislation concerning Marriage, Procreation, Love Affairs, and Adultery", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 2, 13, 1980, 278-339.
- 7) Dette kan eventuelt sammenlignes med den panathenæiske frise på Parthenon, hvor den religiøse procession mest overbevisende skal læses som en syntese af fortidige, nutidige og fremtidige processioner, se B. Kailerich, *Græsk skulptur fra dædalisk til hellenistisk*, København 2005, 7. oplag, 126f.



Fig. 6. Ara Pacis, procession med Agrippa og søn, sydsiden (foto BK).

Vegetationen

De enkelte felter er afgrænset vertikalt af pilastre med ranker, horisontalt af en meanderbort. Under processionerne og de mytologiske felter er på alle fire sider skulpteret ranker og blomster. Fra et kunstnerisk synspunkt er denne del den dygtigst udførte med elegant underskårne blade og fin reliefvirkning. Denne zone er den



Fig. 7. Ara Pacis, udsnit af blomsterfriesen (foto BK).

- 8) Sauron 2000 lægger en meget stærk, måske for stærk, indholdsmæssig føring på denne del af udsmykningen, eksempelvis finder han henvisninger til skibsstævne, i.e. slaget ved Actium og mange andre spidsfindige læsninger. Selv om der er mange mulige betydningslag og mulige referencer, bidrager den moderne betragter utvivlsomt også med læsninger, som ville have været fremmed for den augustæiske betragter.

højeste, og den som er nærmest betragterens øjenhøjde, så vel idag som i antikken. Vegetationen refererer atter til temaet vækst og genfødsel, naturens evige fornyelse.⁸ Rankerne er stiliseret naturalisme (Fig. 7). Det vil sige at selvom de enkelte elemen-

ter er naturtro, er sammenstillingen det ikke. Vækster er arrangeret efter et ordnet system, hvor de enkelte blomster og planter vokser ud af store akanthus-kalke. Blomster som ikke i naturen blomstrer samtidig, gør det her: roser (Venus), vedbend (Dionysos), laurbær (Apollo), vin (Dionysos), valmuer. Frugter er modne samtidig med blomster.⁹ Denne vegetation kan også ses som et udtryk for Tellus-Abundantia-Copia-Pax, en visualisering af jordens grøde og overflod. Men naturen er sat i system, der er skabt orden; man aner Augustus' styrende hånd i det hele. På enkelte grene sidder fugle. Svanerne kan hentyde til Apollon, som er Sol, og Fredsfyrste og Augustus' skytsgud.

Ser man nærmere efter, opdages smådyr og insekter, som gemmer sig mellem planterne. Her er en skorpion; der en frø, et firben, en sommerfugl. En slange nærmer sig en fuglere. Disse kan tolkes som udtryk for naturens mangfold, nogle som de onde kræfter som Augustus overvinde, eller som udtryk for metamorfose: slanger skifter ham, firfistler og frøer skifter udseende. Intet i denne billedverden er dog specielt for Ara Pacis. Både i og uden for Italia er bevaret relieffer med lignende ikonografi, omend af mindre omfang. Reliefferne knytter altså an til en tradition.¹⁰

Det indre rum

Der er stor forskel på det ydre og det indre af Ara Pacis: eksteriøret, som var synligt for flere mennesker, er de flader som er tættest dækket af skulptur og har det mest sammensatte visuelle program. I rummet omkring selve alteret, som må have været forbeholdt de få med direkte tilknytning til offerhandlingen, er stil og modus en anden. Her er færre og mere traditionelle relieffer. På indersiden af omfatningsmuren er skulpteret guirlander med *bukrania* (tyrekranier) og *paterae* (offerskåle); medens nedre del er formet som et stakit. Her har man fornemmelsen af at altret efterligner et gammelt indhegnet træalter, på hvilket der er ophængt guirlander og kultgenstande. Guirlanderne af frugter og blomster spiller atter på overflod, fornyelse og vækst; tyrekranierne på offer, liv og død. Det er værd at bemærke at her er fundet rester af bemaling og forgyldning – hele monumentet var sandsynligvis, som den meste antikke skulptur, polkromt.

Selve alteret har mindre relieffer som viser dyrene som bringes til ofring, samt på indersiden processioner med præster og vestalinderne, som deltog i den årlige fejring. Disse kvinder er altså ikke med i den store procession, men sat i mere direkte

9) Det samme er tilfældet i malerierne fra Livias villa ved Prima Porta, M.M. Gabriel, *Livia's Garden Room at Prima Porta*, New York 1955; B. Kellum, "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa Ad Gallinas", *Art Bulletin* 76, 1994, 211-224.

10) For eksempler se Castriota 1995.



Fig. 8. Ara Pacis, udsnit af selve alteret med grif og procession (foto BK).

forbindelse med selve alteret. Den fragmentariske tilstand gør det vanskelig at rekonstruere alterudsmykningen i sin helhed. Tydeligst står de fire store griffe, Apollons dyr (Fig. 8).

Alterets kontekst

Ara Pacis bør ses i sin rette kontekst. Glorificeringen af Augustus blir mere markant, når der medregnes det faktum at det kæmpestore solur (*horologium*) med en obelisk som viser var

placeret på Marsmarken, og at strålen på Augustus' fødselsdag pegede direkte mod indgangen til alteret.¹¹ Dette stod oprindeligt længere mod syd, i området omkring via Lucina, parlamentet og Via del Corso/Via Flaminia under Palazzo Fiano-Ottoboni (plan, Fig. 9). Stadig på Marsmarken, øst for der hvor alteret står nu, blev opført Augustus' mausoleum. Mausoleet var færdig i år 9 f.Kr. samtidig med Ara Pacis.¹² På toppen af mausoleet stod en bronzestatue af

-
- 11) Denne var en af de to Augustus bragte til Roma fra Ægypt i 10 f.Kr. Obeliskens fra Campus Martius kan idag ses foran parlamentet på Piazza Montecitorio, hvor den blev opstillet i 1792. Den som stod på Circus Maximus er nu på Piazza del Popolo; E. Buchner, *Die Sonnenuhr des Augustus*, Mainz 1982.
- 12) H. von Hesberg & S. Panciera, *Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften*, München 1994.

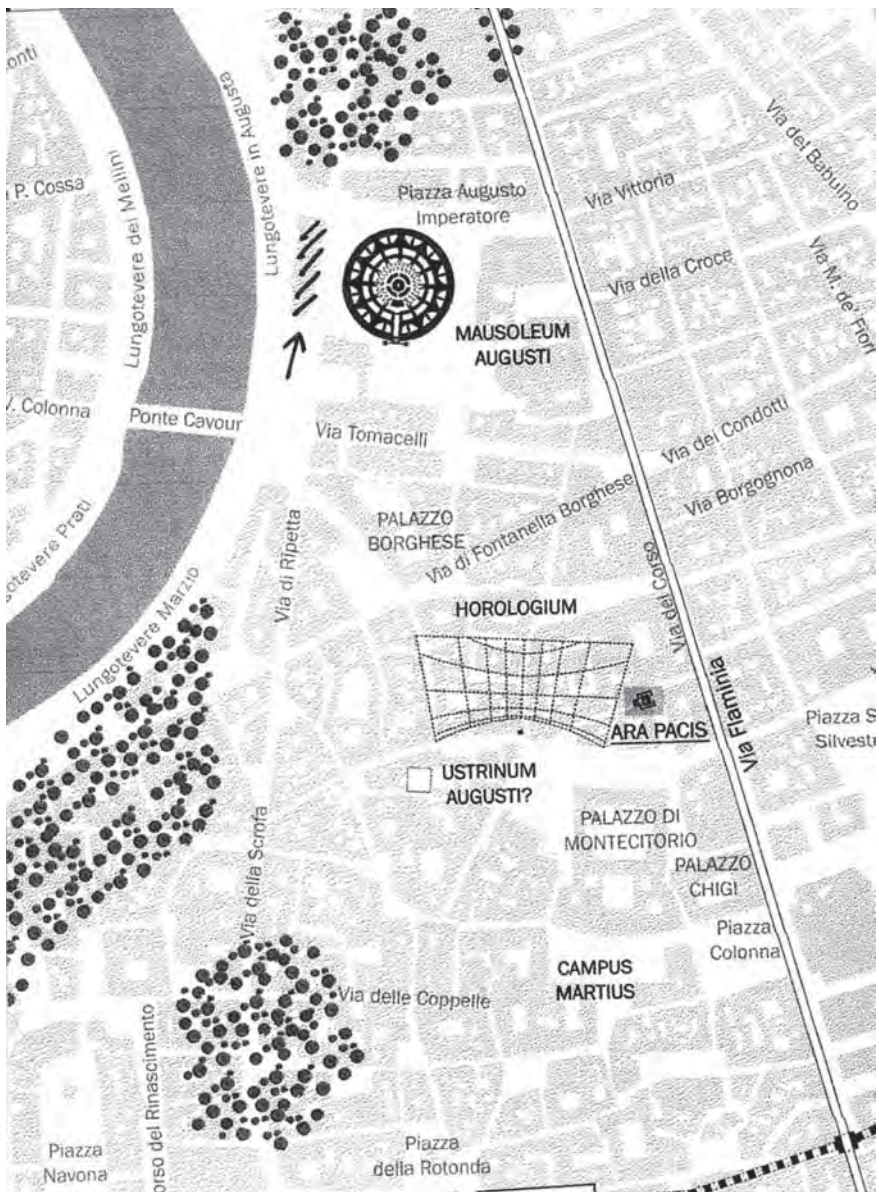


Fig. 9. Plan over Campus Martius, Marsmarken (after Rossini 2006, s. 11).

kejseren (Strabo 5.3.9). På Marsmarken var også en park og et *ustrinum*, hvor Augustus' lig blev brændt; hvorefter han blev apoteosieret: guddommeliggjort. Augustus' fødsel og død, hans krig og fred er sat ind i en nærmest kosmisk sammenhæng.

Faser i alterets historie

Dette nøglemonument inden romersk kejserkunst har – som krybdyrene i reliefferne – gennemgået mange metamorfoser. På grund af terrænstigning var den nedre halvdel af alteret dækket af jord allerede på Hadrians tid og måtte afstives af en kraftig mur. Der vides ikke noget sikkert om hvornår Ara Pacis blev helt begravet, men det ser ud til at det gennem hele middelalderen var gemt og glemt.¹³ De første fragmenter så lyset i 1568 på via Lucina, uden at man var klar over hvorfra de stammede. I 1859 blev dybt under Palazzo Fiano fundet diverse fragmenter, blandt andet af Aeneas-relieffet samt Mars' hoved. At det drejede sig om det fredsalter, som var nævnt i Augustus' *Res Gestae* blev klart senere på 1800-tallet, hvor flere store dele af alteret blev lokaliseret ved via Lucina.¹⁴

I 1902/3 blev påbegyndt udgravninger; men da husene truede med at styrte sammen, måtte arbejdet opgives. I 1930-årene startede Mussolini



Fig. 10. Morpurgos bygning ved åbningen i 1938 (efter Rossini 2006, s. 117).

nye udgravninger med Moretti som udgravningsleder.¹⁵ Grundvandet skabte problemer, som blev løst ved at vandet blev frosset helt ned til omkring 10 m dybde. Der blev fundet flere fragmenter af relieffer, nok til at rekonstruere Ara Pacis. Det som manglede eller var vanskeligt at indpasse blev sat i stuk. Farveforskelle skiller nyt fra gammelt. Alteret blev sat op i 1937-38, ikke på fundstedet, men længere mod nord, og drejet 90 grader, så indgangen i vest kom i syd (Fig. 10). På grund af byens topografi, dens tætte bebyggelse var det ikke muligt at opføre alteret på dets oprindelige plads. Alterets første moderne genfødsel fandt altså sted under Mussolini og var del af en større plan, hvor fascistisk og augustæisk ideo-

13) Rossini 2006, 12.

14) Von Duhn 1879; E. Petersen, "L'Ara Pacis Augustae", *Römische Mitteilungen* 9, 1894, 172-228 og senere publikationer. Der er dog også rejst indsigelser mod den alment accepterede tolkning, f.x Wayne Andersen, *The Ara Pacis of Augustus and Mussolini*, ca 1997, som mener at monumentet ikke er Ara Pacis, men opført af Tiberius til minde om Augustus nogle år efter dennes død i 14.e.Kr.

15) G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948.

logi skulle smelte sammen til en større enhed.

Anlægget fra 1937-38, tegnet af Vittorio Morpurgo, en af chefarkitekterne i Mussolinis regime, var ikke bygget primært af bevaringshensyn eller med henblik på den bedst mulige udstillingsmodus, men som led i politisk propaganda, hvor der skulle trækkes en ikke særlig subtil parallel mellem il Duce og Augustus. *Piazzale Augusto Imperatore* skulle markere 2000-året for Augustus' fødsel og være et nyt historisk-mytologisk centrum i den moderne by. Midtpunkt var Augustus' mausoleum, som længe havde været brugt til koncertsal, og hvor der også var blevet afholdt et par fascistkongresser. Huse blev revet for at skabe luft om mausoleet, nye blev planlagt som indramning af pladsen. Mod vest, nærmere Tiberen, placeredes alteret, beskyttet af en ganske enkel pavillon hvis vægge havde glas fra gulv til tag, støttet af dobbelte piller.¹⁶ Gennem Mussolinis projekt blev skabt en konstrueret fortid. Det er let at forledes til at tro at Ara Pacis er genopbygget *in situ*, hvilket jo ikke er tilfældet. Gennem musealiseringen af Ara Pacis opstod et skævt forhold mellem diverse augustæiske monumenter: som de står nu er kejserens alter og hans mauso-

leum forbundet til en tættere fysisk og idemæssig enhed.

Endnu et forbindelsesled er *Res Gestae*-indskriften. Oprindeligt var teksten ingravet på to bronzesøjler, som var opstillet foran Mausoleet (Suet. Aug. 101.4). Teksten er bevaret som bilingual indskrift på Augustus og Roma-templet i Ankara, det såkaldte *Monumentum Ancyranum* – på latin på to murstræk af indermur i pronaos, på græsk på cellas ene ydermur, desuden findes fragmenter fra to andre lokaliteter i Galatia: Apollonia (på græsk) og Antiochia (på latin).¹⁷ Mussolini fik teksten sat med ca 15.000 bronzebogstaver på travertinmuren, som vender mod mausoleet. Men da indskriften aldrig har været en integreret del af Ara Pacis, opstår der nogle forskydninger gennem denne redigering og manipulering af historien.

Endnu en redigering, en ny metamorfose, har monumentet gennemgået i sin seneste genfødsel i 2006.

Det ny Ara Pacis-museum

Årsagerne til at udskifte Mussolinis bygning var flere. Trafikken langs Tiberen ret op ad Ara Pacis var med tiden blevet stadig stærkere, og luftforureningen var også trængt ind til

16) For diskussion af *Piazzale Augusto Imperatore* med fotos og planer, se Kostof 1978, især 303-317.

17) *Monumentum Ancyranum*: G. Perrot & E. Guillaume, *Exploration archéologique de la Galatie e la Bithynie, I-II*, Paris 1872; Th. Mommsen, *Res Gestae Divi Augustae*, Berlin 1883; P.A. Blunt & J.M. Moore, *Res Gestae Divi Augusti*, Oxford 1967; S. Guven, "Displaying the Res Gestae of Augustus: A Monument of Imperial Image for All", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 57, no. 1, 1998, 30-45; B. Bosworth, "Augustus, the Res Gestae and Hellenistic Theories of Apotheosis", *Journal of Roman Studies* 89, 1999, 1-18.

monumentet og havde været nedbrydende for såvel Luna-marmor (senere kendt som Carrara marmor) som restaureringer i stuk. Pladsmangel er et andet aspekt: ikke mindst ønskedes rum til at udstille de omkring 600 fragmenter, som af tidsmæssige hensyn ikke fik plads i Mussolinis puslespil.¹⁸ Endvidere ville man gerne skabe en mere aktiv og tidssvarende ramme omkring monumentet ved at integrere auditorium, bibliotek, kontorer, café og boghandel. Et af de vigtigste antikke romerske monumenter fortjente en værdig ramme.

Det nye Museo Ara Pacis-projekt er tegnet af den amerikanske arkitekt Richard Meier (f. 1934). Meier har også tegnet en kirke (2003) ved Tor Tre Teste, ca 10 km øst for Roma. Hvor kirken er utraditionel, karakteriseret af tre store buede former, er museet forbavsende 'firkantet'. Bygningen strækker sig langs stedets nord-syd akse. Det er tredelt med centrum i Ara Pacis, indgang i syd og sekundære rum i nord, blandt andet til auditorium.¹⁹ Materialerne er beige romersk travertin – fra samme stenbrud som Mussolini fik sit materiale – beton, glas, stål og megen stuk. Delvis under jorden er udstillingsrum, samt bibliotek og kontorer. En udendørs tagterrasse skal have café med udsigt over Augustus mausoleum i øst og Tiberen i vest. I syd er

en åben plads på niveau med Tiberen. Her er også opsat en gnomon som skal imitere det antikke obelisksolur. Meget var endnu ikke færdigt til den officielle åbning.

Det er tankevækkende at Ara Pacis blev bygget på 3,5 år, men det tog 10 år at få museet (næsten) færdig. For studiet af monumentet har det været yderst uheldigt at alteret har været utilgængeligt gennem så mange år. Der har været byggestop; og der har været stærk modstand mod projektet fra flere hold. Det er blevet en politisk brik flyttet på tegnebrættet af skiftende regeringer. "Hvis jeg vinder valget 28. maj, flytter jeg Meier's monter ud af byen", udtalte en af kandidaterne før kommunevalget i 2006, en udtalelse som giver et indtryk af den stærke modstand, som har hersket under opførelsen af det nye museum.²⁰ På en plakat foran monumentet udtrykker en graffito: 'Meglio gli architetti di secoli fa' (Det var bedre med arkitekterne som levede for århundreder siden). Protesterende klædt som gladiatorer, samt afbrænding af en model af museet er andre indslag i debatten.

En gennemgående indvending har været at bygningen i sin modernistiske retvinklede arkitektur udgør en for stærk kontrast til de bygninger som er i området, ikke mindst barokke kirker. Nogle har fremholdt 'Los

18) R. de Angelis Bertolotti, "Materiali dell'Ara Pacis presso il Museo Nazionale Romano", *Römische Mitteilungen* 92, 1985, 221-234.

19) Den nordlige del som skal have et auditorium var i maj 2006 endnu ikke færdig, også andre dele af bygget stod ufærdige.

20) Rossini 2006, 119-125. For diverse aspekter af denne ophedede debat, som har forløbet gennem flere år, samt for præsentation af Richard Meiers projekt, avisnotitser, m.m., henvises til internettet (www.google.com: search: 'ara pacis, meier').



Fig. 11. Meiers Ara Pacis museum, 2006, indgangspartiet i syd (foto BK).

Angeleseringen' – hvorfor skulle en amerikansk og ikke en italiensk arkitekt tegne bygget? Hvorfor var der ingen konkurrence, så der var et valg mellem flere udkast? I denne forbindelse er det værd at nævne, at også Morpurgos bygning var omdiskuteret og at der dengang var flere udkast som var aktuelle, men af forskellige årsager blev forkastede eller modificerede.²¹

Hvis man ser nærmere på eksteriøret, gør de kompromisløse vertikaler og horisontaler indgangspartiet bastant og dominerende, et indtryk som på en eller anden måde forstærkes af den frenetiske trafik på dette knudepunkt (Fig. 11). Fredens alter er omgivet af støj. Også bagsiden (kort-



Fig. 12. Meiers Ara Pacis museum, 2006, nord- og østside (foto BK).

siden i nord) er skuffende, uden tilstrækkelig spændst eller interessante former (Fig. 12). Den megen brug af glas på langsiderne letter indtrykket. Det er en god løsning at skabe transparens, så den som går langs Tiberen kan se alteret, som rejser sig bag

21) Kostof 1978; Rossini 2006, 108-118.



Fig. 13. Meiers Ara Pacis museum, 2006, vestsiden langs Tiberen (foto BK).

glasset (Fig. 13). Også fra parksiden opstår interessante spil mellem transparente og opake flader, mellem glas, sten og stuk, samt bygninger og træer som spejles i glasfladerne. At en del af bygningen er delvis under jorden gør den også lidt mindre imponant. Alligevel ville helheden sandsynligvis have vundet ved at være skåret ned både i format og virkemidler.

Fra et arkæologisk synspunkt er det primære, hvordan bygningen fungerer som ramme om alteret, om den understreger monumentets særegenhed og ikke dominerer det. Ara Pacis står i en stor sal med ovenlys og lys ind fra to sider gennem 12 m høje glasvægge (Fig. 14). Taget her hviler på fire hvide søjler. Materialevalg og farver er neutrale og trækker ikke opmærksomheden bort fra Ara Pacis. Rummet er forbavsende velisoleret, så trafikken ret udenfor ikke høres. Dette midtrum er stort og lyst, og er anlæggets bedste 'feature'. Af betydning er også hvordan alteret præsenteres. I den gamle bygning betragtede man processionerne fra en rampe i højde med blomsterfriserne. Nu er det kun Tellus-siden som har bevaret denne gulvhøjde, medens man på de andre sider er bragt ned i højde med podiet, formodentlig på niveau med den augustæiske betragter. Denne



Fig. 14. Meiers Ara Pacis museum, 2006, interiør set mod vest (foto BK).

synsvinkel gør det vanskeligt at se detaljer som ansigtstræk, overarbejdnings, restaureringer og lignende; derimod giver det et slående indtryk af de oprindelige designeres projektering af Augustus og hans nærmeste kreds op på et plan som bogstaveligt så vel som symbolsk var hævet over folket.

Richard Meier har skabt en ramme, som bygger på nogle af de samme tektoniske principper som alteret, nemlig rette vinkler, enkle næsten 'klassiske' former. Museumsbygningen kan siges at følge en tradition, som tager op motiver fra såvel den augustæiske som ikke mindst den mussolinske fase. Et vigtigt element overtaget fra Mussolinis bygning er den 40 m lange travertinmur med *Res Gestae*-indskriften på siden mod Mausoleet. Genbrugen eller spolieringen af Mussolinis mur er med til at antyde kontinuitet. Kanske der endog er referencer tilbage til Romulus og republikansk tid? Kvaderstensmuren som løber i længdeaksen og langs bagsiden giver associationer til fundamentresterne fra Jupiter Optimus Maximus' tempel på Kapitol (Fig. 15). Faktisk var der oprindeligt fremmet et forslag om at rekonstruere alteret netop der hvor Jupitertemplet havde stået.²² Den moderne mur minder således om et spolium og bliver et slags pseudo-spolium, som knytter an til den tidlige romerske periode og myterne fremstillet på alteret.

I en vurdering af Meiers projekt med afvejning af positive og negative



Fig. 15. Jupiter Optimus Maximus tempel, del af fundamentet inkorporeret i Museo Capitolino (foto BK).

træk er det dog vanskeligt at komme uden om, at bygningen virker anonym uden at være diskret. Bygningskroppen er også tæt på at knuse det den rummer, den bliver for dominerende i forhold til Ara Pacis, museets eneste egentlige værk. Man spørger sig om det ikke havde været muligt at skabe en mere særpræget, mindre firkantet og frem for alt lettere ramme om monumentet? Uanset hvilken løsning som var blevet valgt, er det meget vanskelig, for ikke at sige umuligt, at konkurrere med Romas gloriøse fortid. Så debatten vil utvivlsomt fortsætte

Mærkedatoer i Ara Pacis historie

Et interessant aspekt af Ara Pacis er, hvordan de forskellige faser i alterets antikke og moderne historie kredser om vigtige mærkedatoer, fødselsdage og grundlæggelsesår og hvordan

22) C. Cecchelli, "L'Ara della Pace sul Campidoglio", *Capitolium* 1, 1925, 65-71.

monumentet vedvarende trækkes frem som en markør af jubilæer. Ara Pacis Augustae blev indviet på Livias fødselsdag, 30 januar 9 f.Kr. Mussolini besluttede at genrejse alteret i anledning 2000-året for Augustus' fødsel (63f.Kr.-1937). Det blev indviet året efter på Augustus' fødselsdag 23. september 1938: "Efter femten århundreder genopstår imperiet på Romas høje". Det ny museum skulle egentlig have stået færdig til 2000 – endnu et jubilæum. Det blev inaugureret i 2005, også 23. september og åbnede for publikum i 2006 på Romas grundlæggelsesdag 21. april.

Vi ser altså hvordan Ara Pacis fra år 9 f.Kr frem til vor tid vedvarende knyttes til vigtige år, datoer og begivenheder og at monumentet stadig fungerer som et monument over Roma og Italia, samt at Augustus' alter endnu kan tillægges lidt af sin gamle symbolik, som en markør af en ny epoke – om ikke en ny *aurea aetas* eller *aureum saeculum* så dog begyndelsen på et nyt årtusind og nyt kulturelt og økonomisk opsving. – Og selv om det næppe var planlagt, ville skæbnen det, at såvel Morpurgos som Meiers projekt kom til at falde sammen med en anden vigtig begivenhed i Italias historie: både i 1938 og 2006 blev Italia verdensmestre i fodbold.

Litteratur om Ara Pacis (i udvalg)

Berczelly, L., "Ilia and the Divine Twins. A Reconsideration of two Relief Panels from the Ara Pacis Augustae", *Acta archaeol. artium historiam pertinentia*, ser. alt., 5, 1985, 89-149.

Castriota, D., *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and early Imperial Art*, Princeton 1995.

Conlin, D. A., *The Artists on the Ara Pacis: The Process of Hellenisation of Roman Relief Sculpture*, Chapel Hill 1997.

Foresta, S., "I fregi con processione dell'Ara Pacis Augustae: osservazioni sull'attuale ricostruzione", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 103, 2002, 43-66.

Galinsky, K., "Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae", *American Journal of Archaeology* 96, 1992, 457-475.

Kellum, B., "What we see and don't see: Narrative Structure and the Ara Pacis Augustae", *Art History* 17, no. 1, March 1994, 26-45.

Kostof, S., "The Emperor and the Duce: the Planning of the Piazzale Augusto Imperatore in Rome", i: H.A. Millon & L. Nochlin, eds., *Art and Architecture at the Service of Politics*, Cambridge Mass. 1978, 270-325.

La Rocca, E., *Ara Pacis Augustae: in occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983.

L'Orange, H.P., "Ara Pacis Augustae. La zona floreale", *Acta archaeol. artium hist. pert.* 1, 1962, 7-16.

L'Orange, H.P., "Blomsterfrisen på Ara Pacis, Augustus' Fredsalter", *Kunst og Kultur* 45, no.2, 1962, 73-94.

Morpurgo, V., "La sistemazione augustea", *Capitolium* 12, 1937, 145-158.

Moretti, G., *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948.

Rehak, P., "Aeneas or Numa? Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae", *Art Bulletin*, 83, 2001, 190-208.

Rossini, O., *Ara Pacis*, Milano 2006.

Sauron, G., *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris 2000.

Zanker, P., *The Power of Images in the Age of Augustus* (også tysk og ital. udgaver), Ann Arbor 1988 (optrykk 1990).

Loeb 500

EGIL KRAGGERUD

München er blant de byer nord for Alpene jeg gjerne snakker om i godt klassisk selskap og det ikke bare fordi byens «Glyptothek» er et av de fineste museer for antikk kunst i Europa, målet for tusener av turister hvert år. Et par andre severdigheter står også mitt hjerte nær, men er på langt nær så synlige i guidebøkene: Thesaurus-instituttet, dette mekka for latinister – og James Loeb's villa en times busstur sør for byen. Villaen ligger i kunstnerbyen Murnau.

Her blir man minnet om mannen bak den berømte *Loeb Classical Library (LCL)*, denne serien som våren 2006 kunne feire sin 500. utgivelse. Det gjorde man for øvrig med et svært kampanjetilbud på viktige utsalgssteder i begge hemisfærer («3 for 2»-opplegget ga en bindpris på ca. 115 norske kroner). Klassikere med tunge bærepoper kunne observeres på selveste Broad Street i Oxford.

James Loeb (1867-1933)

Loeb (uttalt “løp”, ikke “loub”) var født i New York som sønn av en innvandret tysk jøde, Solomon Loeb. Denne slo seg opp som forretningsmann og bankier i sitt nye hjemland. James (Jimmy) vokste opp i et hjem hvor europeisk kultur og musikk var like selvsagt som det daglige ameri-

kanske brød. Han trakterte selv fra unge år celloen på profesjonelt nivå. Som 17-åring valgte han å studere klassisk filologi ved Harvard College. Musikk og vennskap opptok de fleste av hans studiefrie stunder. Etter fire år ga han imidlertid etter for farens ønske og gikk inn i hans blomstrende bankiervirksomhet. Men unge James tålte dårlig det hektiske forretningsliv. Han ble rammet av tung depresjon; lindring fant han med en reise til Europa, Skandinavia ikke å forglemme. I 1902 skjønte han etter nye forsøk at han ikke hadde helse til forretningslivet. I 1905 tok han opphold lengst syd i Tyskland og bygget seg en bolig ved Murnau hvor han også døde. Hans livsinnhold ble mecenvirksomhet, og som den gode mecen gikk han helt opp i hva han støttet: klassisk filologi, arkeologiske utgravninger, ervervelse av antikke

bronsegenstander og av greske vaser som han så donerte bort. Musikklivet på den amerikanske østkyst stod hans hjerte særlig nær; han bidro bl.a. vesentlig til opprettelsen av The Juillard School of Music. Og på den annen side, av egen takknemlig erfaring, støttet han den fremvoksende psykiatriske forskning med store midler. I dag er hans villa sentret for et barnehospital bygget opp med midler fra Loeb's stiftelse.

LCL

James Loeb fattet ikke bare tidlig en dyp kjærlighet til de greske og latinske klassikere, han tok også med sitt sensible sinn inn over seg smerten over filologiens synkende aksjer på skole og universitet. Det stod ikke til å nekte at de vanskelige grunnspråkene bidro til å skape avstand til en ganske stor og i og for seg velvillig allmennhet med «small Latin and less Greek» (Ben Jonson om Shakespeare). Et tospråklig «klassisk bibliotek» ble Loeb's visjon. Han fremla ideen for Macmillan-forlaget i London som i først omgang fant den uinteressant selv med rundhåndet støtte. Hos forlaget Heinemann fikk han derimot napp. Første utgivelsesår – 1912 – startet opp med 20 bind. Fortsettelsen var kjennetegnet av anglo-amerikansk samarbeid. I den siste generasjonen har Harvard University Press hatt ansvaret i alle ledd. Alt i Loeb's levetid nådde den grønne og røde serien opp i nær 300 bind. Politikken var å holde alle titler i markedet, om nødvendig etter revisjon, eventuelt også i ny-edert og

nyoversatt utgave. Omskiftelig og kortsiktig som den merkantile verden engang er, gir en slik permanent tilgjengelighet anseelse blant klassikere i det lange løp. Et annet fortrinn var den hendige størrelsen. Formatet skulle passe til lommen i en tweedjakke eller frakk. Serien skjøt kort sagt blink, ikke minst takket være det bilingvale konsept. Det er kombinasjonen med et godt leselig engelsk som selger en Ignatius' eller en Plotins *greske* tekster i store stabler. Om det ikke hadde vært for Loeb kunne man selv i Blackwell's bokhandel ikke ha kjøpt Athenaios og Stobaios rett fra hyllen.

Men enkelte lærde ble sent overbevist. Da min lærer Leiv Amundsen bygget opp et bibliotek for det nyopprettede Klassisk institutt fra midten av forrige hundreår, skulle det i prinsippet være fritt for «Loeb». Riktignok snek det seg inn et og annet gaveeksemplar i samlingen, men Amundsens elever lærte snart at det ikke var riktig stuert å sitte med en «Loeb» foran seg ved hans tekstgjennomgørelser. Fra vitenskapelig synsvinkel var det dengang forståelig. Det var ofte nok berettiget å overse disse utgavene som uinteressante. Slik er det ikke lenger. Noen av de ledende klassiske tekstutgivere i den engelskspråklige verden har gitt sine substansielle bidrag til serien. For bare å nevne noen: Denys Page, Hugh Lloyd-Jones, Martin West, Geoffrey Arnott, George P. Goold (også generalredaktør), Michael Winterbottom, og for all del den nærmest utrolige David R. Shackleton Bailey. Så mitt motspørsmål overfor den

gamle holdning er: Hvilken er den olympiske leser av f. eks. Sofokles eller Manilius som kan tillate seg å neglisjere «Loeb» i dag? Jeg tror faktisk ikke jeg skuffer min lærers Manes når jeg selv omgir meg uten skam med denne serien på alle bauger og kanter.

På ett punkt var imidlertid Loebes opprinnelige konsept diskutabelt. Han hadde den ambisjon at høyresiden skulle være på høyeste poetiske nivå. Forfattere som Herodas og Theokrit ble gjennom denne politikken lite leselige. Jeg er glad for at serien etter hvert er kommet ned på jorden i så måte. Selv hadde jeg den tvilsomme fornøyelse i tidlige dager å ta meg frem i Euripides i selskap med Arthur S. Way (fra anno 1912, nr. 11 i serien). Way klarte å punktere enhver dramatik med sine oppstyltede vers. For å ta et hvilket som helst eksempel: (Penthevs når han gjør kort prosess med Dionysos, *Bakkantinnene* 509-514): «Away! Enjail him in the horses' stalls/ Hard by, that he may see but murky gloom./ There dance! These women thou hast brought with thee,/ Thy crimes' co-workers, I will sell for slaves./ Or make my weaving-damsels, and so hush/ Their hands from cymbal-clang and smitten drum.» I dag er Way's "Euripides" erstattet med Kovacs' og det til langt større gagn for ikke-engelske brukere (og for den saks skyld også for engelsktalende brukere skulle jeg tro). Slik lyder de samme linjer i Kovacs' lettflytende, takstnære og varsomt fortolkende prosa (fra 2002, nr. 495): «Off now! Shut him up near the horses' corncribs, so that his eyes get plenty

of darkness. Do your dancing there! As for these women you have brought with you as your partners in mischief, either I shall sell them or, when I have stopped their clapping and drum beating, keep them as slaves to tend my looms.»

Men det var altså bind nr. 500 jeg satte på tapetet i overskriften. Jubileumsbindet inneholder den i våre dager lite leste Pseudo-Quintilians deklamasjoner: *Declamationes minores*, dvs. den bevarte senere halvdel av den opprinnelig store samling fra romersk keisertid (2. årh.). Denne utgaven (som også omfatter bind nr. 501) ble Shackleton Baileys svanesang som utgiver. Tilfellet ville at bindene ble trykket i nærheten av hans amerikanske hjem, i Ann Arbor i Michigan. Han døde der den 28. november 2005, nesten 89 år gammel. Loeb-serien må ha tiltalt ham enda mer enn Teubner-serien; i tillegg til å være den rigorøse tekstkritiker var nemlig Shackleton Bailey også en ypperlig oversetter. Spesielt vil jeg fremheve som anbefalt lesning for Masterstudenter i latin de fire bind brev til Atticus (1999). Denne utgivelsen er typisk for hans utgivelser av nyere dato: Han gjorde LCL-utgaven til sitt siste ord om Ciceros brevlige forfatterskap som hadde opptatt ham i flere tiår. I de fire LCL-bindene ("Letters to Atticus") er den latinske teksten en revisjon av hans Teubner-utgave fra 1987-1988, og Teubnerutgaven var i sin tur å betrakte som en revisjon av den berømte Cambridge-utgaven som utkom mellom 1965 og 1970 i 7 bind og ifølge E.J. Kenney (blant mange) er

“one of the great monuments of 20th century scholarship.” Selve oversettelsen i “Loeb” er på sin side et resultat av Shackleton Baileys tredje grundige gjennomgang. Den kan fåes separat i Penguin Classics (en tidligere versjon). For kommentarenes del er selvsagt Cambridgeutgivelsen uunnværlig. Det anbefales f. eks. å ta for seg brevene fra Ciceros hektiske og nervøse periode etter Caesars død (april, mai, juni 44). Legg Loeb-utgaven til grunn, men sammenlign også de tidligere versjonene fra Shackleton Baileys hånd og bruk som referanse Tyrrel Pursers utgave. Da aner man snart Shackleton Baileys betydning for latinistikken i vår generasjon.

Også *Declamationes minores* var blitt utgitt av Shackleton Bailey på Teubner tidligere (1989). Den nye LCL-utgaven viser usvekket intellektuell spenst. Interessant er det her å følge Shackleton Bailey’s stillingtagen til sine samtidige latinistkolleger Håkanson, Watt og Winterbottom. I så måte betyr de nye bindene formelig spennende filologisk nærlesning. For øvrig tror jeg mange vil finne at i det minste noen av de 145 stykkene gir fascinerende innblikk i jusstudentenes hverdag for snart to tusen år siden.

Loeb Classical Library har forhåpentlig et langt liv foran seg. Og som alle kan se ved første blikk: Typografi og papir er bare blitt bedre med årene. Vel bekomme!

Antikt kunnskapsløft!

Det daværende Utdannings- og forskningsdepartementet besluttet i desember 2004 at latin og gresk skal være fag på videregående skole og med egen læreplan, der også antikkens kultur skal inngå. Dette følger opp tidligere avgjørelser og uttalelser, bl.a. en der det understrekes at elever bør oppmuntres til å velge latin og gresk (1999).

Et utvalg ble oppnevnt ved nyttår 2005, bestående av Vibeke Roggen, Universitetet i Oslo (leder), Hilde Sejersted, Oslo katedral-skole, og Einar Weidemann, Trondheim katedralskole. Utvalget arbeidet i samråd med Utdanningsdirektoratet, og høsten 2005 var et forslag ute på høring. Høringsuttalelsene ble bearbeidet på en konferanse i desember og videre i de første månedene av

2006. 6. april fastsatte Utdanningsdirektoratet ny læreplan i programfaget Antikkens språk og kultur. Her må det skytes inn at Kunnskapsløftet har en inndeling i programområder som elevene kan velge mellom: Språkprogrammet, Realfagsprogrammet etc. Dette kan sies å være en tilnærming til linjene på det gamle gymnaset. Innen Språkprogrammet har Antikkens språk og kultur en syn-

lig plass ved å være ett av fire programfag.

«Programfag» er en sekkebetegnelse som i dette tilfellet rommer tre fag: Antikkens kultur, Latin og Gresk. Antikkens kultur er en nyskaping med tre elementer:

Gresk og romersk kultur

Hovedområdet dreier seg om hvordan mennesker i antikken organiserte sine samfunn, hvordan de formet omgivelsene, hva de tenkte, trodde og skrev, og hvordan de levde i hverdag og fest. Hovedområdet omfatter dagligliv, samfunnsklasser og politikk, og de åndelige og materielle vitnesbyrd som disse samfunnene skapte.

Språkkunnskap

Hovedområdet omfatter grunnleggende trekk ved gresk og latin, med utgangspunkt i språkenes alfabeter, lyder og tegn. Det omfatter ordkunnskap – læren om ordenes opphav og betydning, og om hvordan ord dannes av ordelementer. I hovedområdet inngår også hvordan ord og ordelementer fra gresk og latin er blitt tatt i bruk i andre språk og i fagterminologi for en rekke fag.

Antikken i dag

Hovedområdet dreier seg om hvordan sider ved antikkens kultur blir fortolket og brukt på forskjellige måter. Hovedområdet omfatter kulturpåvirkning i vid forstand, men

med spesiell vekt på samfunnsliv, livsførsel og arkitektur. I hovedområdet inngår også sitater og uttrykk som fortsatt brukes.¹

Læreplanen er lagt opp slik at det blir valgmuligheter for den enkelte skolen. Selve fagene Latin og Gresk kan leses over to år, enten fra begynnertrinnet eller på grunnlag av ett år med Antikkens kultur. Tanken er at det skal være mulig for flere lærere å undervise i Antikkens kultur enn de som har undervisningskompetanse i et av de klassiske språkene. Mange vil antakelig da trenge videreutdanning på området Språkkunnskap, og et dekkende 10 poengsemne er allerede utviklet ved Universitetet i Oslo: «LAT0102 De internasjonale ordene». Også nye læremidler er nødvendig for at dette skal kunne bli en suksess, men ved inngangen til Kunnskapsløftet har forlagene hatt mer enn nok med å dekke de største skolefagene, så det er noe som får komme etter hvert.

Som nevnt innledningsvis, er det etter ønske fra skolemyndighetene at de klassiske fagene har fått en egen læreplan, og også nyskapingen Antikkens kultur kom etter initiativ fra høyere hold. Dette er det all grunn til å glede seg over. Og i denne situasjonen må man ha lov til å håpe på at brikkene kan falle på plass, slik at antikkfagene kan ha en framtid i skolen også i vårt land.

Vibeke Roggen og Hilde Sejersted

1) Formål for faget står å lese på Utdanningsdirektoratets nettsider:
<http://www.utdanningsdirektoratet.no/templates/udir/TM_Læreplan.aspx?id=2100&laereplanid=80254>

Det norske institutt i Athen

KNUT ØDEGÅRD

Det norske klassiske miljøet har bestandig hatt et godt og nært forhold til Det norske institutt i Athen, og av den grunn er det kanskje litt merkelig at vi i Athen ikke har latt høre fra oss i Klassisk Forum på riktig lenge. Denne rapporten er et forsøk på å rette på dette og gi et inntrykk av hvilke nye aktiviteter vi har etablert de siste årene, og hvilke som er videreført fra tidligere.

Det er også en form for statusrapport for mitt virke som bestyrer i Athen, for neste sommer overlater jeg etter 4 og et halvt år stafettspinnen til en etterfølger som ventelig blir utnevnt i løpet av høsten. Men kontinuiteten ved Instituttet er på utmerket måte ivaretatt av Instituttets konsulenter Audny Hegstad Diamantis og Merete Ludviksen og av vår "husmor" Eleni Ksefteri, så besøkende vil nok nyte godt av den gjestfrihet og åpenhet som vi tror bestandig har vært Atheninstituttets varemerke.

Som også tidligere, står Atheninstituttet i flerfaglighetens tegn, det er et uttrykt ønske og mål at vår aktivitet skal komme flest mulig fagmiljøer til gode. Men som helt fra starten i 1989 er det antikken som er det viktigste fokus for vår aktivitet og dette gjør seg gjeldende i undervisning, formidling og forskning.

Undervisning

Kvalitetsreformen har feid over også Atheninstituttet, og mye av arbeidet de siste 3-4 årene har nettopp vært lagt ned i å etablere et nytt undervisningsopplegg som er så godt som mulig integrert i de nye studieprogrammene. Her inntar studieprogrammene i antikk kultur og klassisk tradisjon en nøkkelstilling. Vårt viktigste og mest populære tilbud til antikkstuderende er BA-kurset "Den klassiske kulturen", som siden 2003 har vært organisert i samarbeid med studieprogrammet for antikk kultur og klassisk tradisjon ved IFIKK, Oslo, og Det norske institutt i Roma. Kurset er på 15 studiepoeng og undervisningen foregår i Athen over 6 uker i månedene januar-mars. Øivind Andersen og undertegnede har hovedsakelig stått for undervisningen, som omfatter forelesninger og byvandring i Athen og to ekskursjoner ut



Alltid til tjeneste! Fra venstre Audny Hegstad Diamantis, Knut Ødegård og Merete Ludviksen foran utstillingen over det norske arkeologiske engasjementet i Hellas i Athens konserthus 2005

av byen; til Peloponnes og Delfi. Etter oppholdet i Athen kan studentene fortsette videre til vår storesøster i Roma, der emnet “Den augusteiske gullalderen” tilbys i ukene etter påske. Det er nå tre ganger kurset har vært organisert for mellom 15 og 20 studenter. Erfaringene er udelt positive både fra studentenes og vår side, og vi vil få mye glede av disse studentene på mastergrad og doktorgrad i årene som kommer. Ekstra gledelig er det nå at Antikkprogrammet i Oslo under den nåværende leder Jon Iddeng arbeider for en enda tettere innpassing av kurset i sitt opplegg,

noe som vi håper gjør at kurset er sikret også for fremtiden.

På mastergrad har det vært større problemer med å finne en egnet form. Tre ganger har kurset “Religion og helligdommer i antikkens Hellas” blitt organisert i samarbeid med IKRR i Bergen og med Einar Thomassen og undertegnede som lærere. Men søkningen til kurset de siste to årene har vært svært varierende og den viktigste grunnen til det er nok at kurset er for dårlig innplassert i et frustrerende hektisk kursopplegg for masterstudenter på mange aktuelle fag. Et forsøk på å lage et helt semes-



BA-kurset 2003 på Akropolis.

ters opplegg for masterstudenter i arkeologi og historie i Oslo i samarbeid med Roma-instituttet strandet dessverre tidligere år, tilsynelatende av økonomiske grunner. Det er dessverre slik at med den rådende finansieringsmodellen har våre fag for få studenter til at instituttene hjemme tør å satse, selv om det faglige innholdet kan være godt.

Instituttets tredje tilbud innen antikkvitenskapelige fag er et etterutdanningskurs for lærere over en uke i november. Det var Klassisk forbunds nåværende leder Johan Henrik Schreiner som i sin utrettelige formidlingsiver i sin tid satte i gang disse kursene. Da Johan gikk av med pensjon, tok Athen-instituttet over organiseringen av kurset. Øivind Ander-

sen og Universitetet i Oslo har spilt en sentral rolle i å gjøre disse kursene til en formidabel suksess. I 2004 var interessen så overveldende at vi avholdt to kurs med til sammen over 60 lærere fra Kautokeino i nord til Kristiansand i sør. Den faglige profilen på kursene blir forandret noe fra år til år, og nå til høsten skal temaet være "Pedagogikk og filosofi i antikken" med Øivind Andersen, Panos Dimas og undertegnede som lærere. Etterutdanningskurset er viktig for at Athen-instituttet skal bli kjent i bredere lag og for at antikkinteressen kan vekkes også blant elever på videregående skole. Vi har allerede sett positive signaler på dette, bl.a. gjennom at lærere som har vært på våre kurs tar med seg klassene sine til Hellas på

tur. Slikt blir det synlige resultater av på lengre sikt.

Instituttets siste undervisningstilbud ble igangsatt av min forgjenger i bestyrerstillingen, Synnøve des Bouvrie, som så behovet for å styrke instituttets posisjon i forhold til studier av det moderne Hellas. Instituttets sommerkurs i moderne gresk språk og kultur, i samarbeid med IKRR i Bergen, har nå i flere år vært et fast innslag, og dette er faktisk det eneste studietilbudet ved norske universiteter i faget. Primus motor for opplegget har helt siden starten vært Kirsti Thorsen, som med sin studiebakgrunn fra London og store entusiasme har båret både opplegg og regi. De siste par årene har også Stein-Gunnar Sommerset kommet til som medansvarlig i undervisningen, og vi håper nå at nygresk etter hvert kan ekspandere til å bli et universitetsfag også hjemme i Norge.

Formidling

Som kjent har Instituttet tre serier av publikasjoner; Skrifter utgitt av det norske institutt i Athen, Papers of the Norwegian Institute at Athens og Monographs of the Norwegian Institute at Athens. Etter mange år i dvale ble den førstnevnte, norske serien, gjenopplivet i 2003 med festskriftet til Johan Henrik Schreiner *Antikke samfunn i krig og fred*, redigert av J.W. Iddeng og publisert som nr. 6 i Skrifter. Vi håper nå at seminaret *Fra palass til polis*, som skal avholdes ved Instituttet i november d.å., skal bli b. 7 i serien. I Monographs har det til nå kommet tre bind, det siste

J.H. Schreiners *Two Battles and Two Bills* i 2004. Her vil imidlertid prosjektpublikasjonene fra Tegea komme i løpet av de nærmeste år og fylle godt opp, både med to bind fra utgravningene i Helligdommen for Athena Alea, redigert av Erik Østby, og et bind fra Kulturlandskapsprosjektet i Arkadia, redigert av Jørgen Bakke og undertegnede. Det er imidlertid i serien Papers mest har skjedd de siste årene. Bare i løpet av det siste året har tre bind kommet ut: B. 7: *Myth and Symbol II*, redigert av S. des Bouvrie, b. 8. *Ancient Arcadia*, redigert av E. Østby, og sist, men ikke minst, b. 6, *Celebrations*, redigert av Michael Wedde, som for få måneder siden ble levert vår utgiver Paul Åström.

I vår digitale verden er det som kjent ikke bare ord på papir som teller, også informasjon på internett er av stor betydning. De siste årene har vi nedlagt mye arbeid i design og nytenkning om vår web-side www.norwinst.gr. Ny webdesign i mediterrane jordfarger ble laget av Astrid Berdal i 2004. Web-siden er nå klart vårt viktigste informasjonsmedium, og vi forsøker så godt vi kan å oppdatere siden med kurstilbud og publikasjoner. Men staben ved Instituttet er nok på ingen måte stor nok til å kunne skape et så godt og oppdatert verktøy som vi gjerne ville, så leserne får ha oss unnskyldt om man ikke her finner alt man gjerne ville vite om Norge og Hellas.

Forskning

En hjørnestein i instituttets virksomhet har alltid vært det arkeologiske

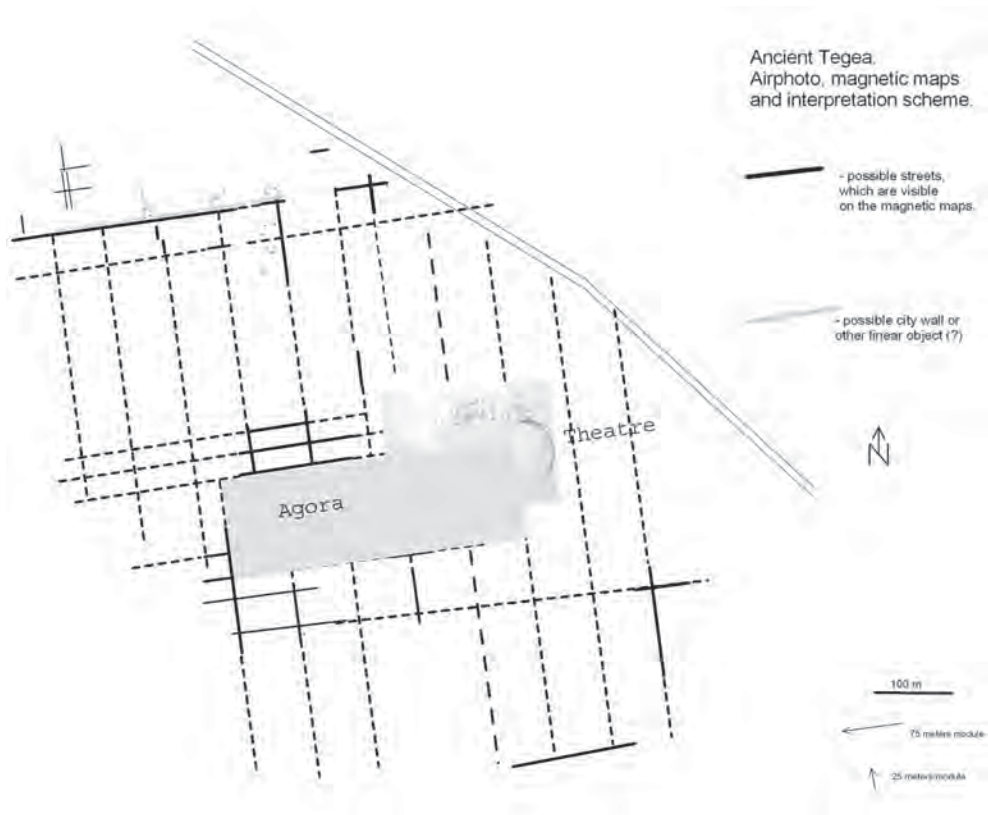
feltarbeidet. Fra greske myndigheters side er Det norske instituttet i Athen godkjent som et arkeologisk institutt, med rett og plikt som den eneste norske institusjon til å innhente tillatelser til å drive arkeologisk virksomhet i Hellas. At greske myndigheter verdsetter de utenlandske instituttenes aktivitet fikk vi et bevis på i fjor, da det greske kulturdepartementet organiserte en stor utstilling og en dagskonferanse i Athens konserthus over utenlandsk arkeologisk virksomhet i Hellas gjennom 160 år. Siden starten i 1989 har Instituttet drevet fire arkeologiske prosjekter i Hellas: 1. Utgravningene i helligdommen for Athena Alea i Tegea, 1990-94, 2. Utgravningene i Petropigi ved Kavalla 1993-1998, Kulturlandskapsprosjektet i Arkadia 1998-2001 og Det norsk-greske marinarkeologiske prosjekt 1999-2003. To av fire feltprosjekter har altså hatt Tegea i Arkadia som mål, og det er også i dette landskapet Instituttet har vært aktiv de siste årene. Et av de viktigste resultatene av Kulturlandskapsprosjektet i Arkadia var å fastslå utbredelsen av den antikke byen Tegea gjennom registrering av arkeologisk materiale i overflaten (se *Klassisk Forum* 2001:1, 31-42). Materialet tydet på at Tegea hadde vært en by med et omfang på ca. 1x1 kilometer i antikken, og det eldste keramikkmaterialet og arkitektoniske fragmenter tydet på at byen ble grunnlagt i annen halvdel av 500-tallet f.Kr. Vi hadde samlet inn doriske kapiteler som tydet på templer fra slutten av 500-tallet, vi hadde også klare spor etter keramikproduksjon (sannsynligvis rødfigur), men funn i

overflaten har også sin begrensning. Hvordan skulle man så gå videre for å finne ut mer om den antikke byen? Omfattende utgravninger var nærmest utelukket. For det første sier gresk lov at man kun kan grave på egen eller statlig eiendom, og det aller meste av det aktuelle området er privat jordbruksland. Dessuten ville det være vanskelig å vite hvor nøyaktig man skulle grave for å oppnå best resultat. Det åpenbare alternativ var å benytte seg av en av flere teknikker for å "se" under overflaten. Magnetometer er en slik teknikk, som i tillegg hadde den fordelen at den var benyttet med godt resultat i Hellas tidligere, bl.a. i den siste sesongen av Siri Sandes Petropigi-prosjekt og i det danske institutt i Athens Kalydon-prosjekt. Magnetometer er et apparat som måler magnetiske signaler i bakken, og positive eller negative anomalier kan brukes i en tolkning av arkeologiske rester. Stein er f.eks. ikke-magnetisk (ihvertfall i Tegea) og vil framtone som en negativ anomali. Jern, smelteovner, keramikkovner, keramik og tegl er derimot i varierende grad magnetiske og vil fremtre som positive anomalier. Tatyana Smekalova fra Universitetet i St. Petersburg ble derfor leid inn for å gjøre et forsøk på å finne ut mer om den antikke byen Tegea. Smekalova har nesten 30 års erfaring i bruk av magnetometer i arkeologi og har i tillegg erfaring fra svært forskjellige områder over verden.

Vi startet opp sommeren 2003 med en kort sesong på en uke, rett og slett fordi vi tenkte det var sikrest økonomisk å starte opp på liten skala i tilfelle

resultatene ikke var etter forventningene. Men resultatet overtraff ihvertfall mine mest optimistiske forventninger. De første områdene vi undersøkte var umiddelbart vest for de bevarte restene av teatret i Tegea, som man lenge har antatt har ligget i nærheten av agora, ikke minst på bakgrunn av Pausanias' beskrivelse. Allerede på det første jordet viste Tatyans målinger lange, smale, positive magnetiske anomalier som tydet på gatenett. Og disse lot seg siden følge over i nye jorder. Dette var det første indisium på gater i Tegea, og de ble snart fulgt av andre, interessante funn. En av de første gatene vi fant, viste seg å stoppe ved det som lot til å være en svært lang og smal bygning. Sør for denne bygningen fantes det i magnetometer-bildene ingen gater og heller ingen tegn på bygninger. Det var derimot signaler som kunne tyde på kalkovner. Allerede på dette tidspunktet lekte vi med tanken på at dette kunne være agorå, avgrenset i nord av en stoa. Og på en stor monumental plass med diverse marmorbygninger rundt, ville det være naturlig at man etter antikken hadde utnyttet marmoren til å brenne kalk. Disse tankene ble sommeren 2004 styrket ved at vi fant også den sørlige avgrensingen av denne store plassen, som må ha strekt seg i et rektangel vest for teateret, eller som Pausanias skriver, i "teglform". Sommeren 2004 utvidet vi området for undersøkelse, og vi er nå rimelig sikre på at gatenettet som først ble dokumentert i 2003 faktisk strekker seg over mye av, om ikke hele, det området som var bebodd i antikken.

I september 2006 gjennomførte Tatyana Smekalova sin foreløpig siste sesong med magnetometer i Tegea. Hovedmålet var å bygge ut de tidligere års arbeid for å kunne nå fram til en foreløpig byplan for det antikke Tegea. Et viktig resultat var identifikasjonen av bymurene i den nordlige delen av byområdet. Vi hadde også oppnådd noen resultater her i 2004, men i år ble området utvidet tilstrekkelig til å kunne fastslå med rimelig sikkerhet hvor bymurene gikk i dette området. Dette var faktisk relativt overraskende, for begrensede franske utgravninger i 1890 hadde funnet et kort strekk av bymurene betraktelig lenger nord. Årsaken til denne diskrepansen tror vi er at bymurene i Tegea ble konstruert i flere kronologiske faser, der magnetometer-undersøkelsen nå har dokumentert de tidligste bymurene, mens de franske utgravningene trolig fant en utvidelse fra 300-tallet f.Kr. Den byplanen vi nå har for Tegea, er svært interessant av mange årsaker. For det første er det ikke hver dag man får dokumentert en ny byplan i gresk arkeologi, og Tegeas plan var før vårt arbeid totalt ukjent. Den plan vi nå har, viser et meget regelmessig gatenett, med store hovedgater i retning nord-sør, noen av dem opptil 7 meter brede, og mindre gater i retning øst-vest, normalt av 3-4 meters bredde. Disse plateiai og stenopoi, som de vanligvis blir kalt i fagterminologien, omslutter rektangulære kvartaler 25 x 75 meter store. Som nevnt tidligere, later det til at urbaniseringen i Tegea skjedde i annen halvdel av 500-tallet f.Kr. Byplanen kan også meget vel



Den senarkaiske byplanen i Tegea etter de siste sesonger med geofysiske undersøkelser.

være fra denne perioden, typologisk sett er den i hvert fall mer hjemme i arkaisk enn i klassisk tid. I så fall er Tegea et av de ytterst få eksempler på planlagte byer på det greske fastlandet fra arkaisk tid. Enkelte forskere har hevdet at det var i de nyanlagte greske koloniene i vest at byplanleggingen ble utviklet i arkaisk tid. Det kan meget vel være, men byplanen i Tegea viser oss at kunsten ikke var ukjent i Hellas heller, det var bare færre anledninger til å planlegge en by fra grunnen av.

Hva som nå videre skal skje i Tegea, er mer usikkert. Vi har muligheter til å fortsette både i helligdommen for Athena Alea og i det antikke byområdet. For min egen del har jeg nå nedlagt bortimot 15 års arbeid i Tegea og har ikke lyst til umiddelbart å gå løs på nye, store prosjekter som vil binde meg til stedet i minst 10 nye år. Håpet er at nye og entusiastiske krefter kan bygge videre på det arbei-

det og de kontaktene som er knyttet til stedet etter så mange år med norsk aktivitet. Å finne fram til og stimulere de rette personene til dette må være det viktigste målet for et videre arbeid i Tegea for Det norske institutt i Athen og det hjemlige arkeologimiljøet.

Som man forhåpentligvis har fått et inntrykk av gjennom denne artikkelen, har Athen-instituttet kommet over barndommen og forvalter nå en stor og mangfoldig aktivitet innenfor det norske universitetsmiljøet. Vi i Athen oppfatter at interessen for bruken av instituttet er sterk og faktisk øker så mye at vårt problem er å finne tid og krefter til å betjene våre brukergupper på den måten vi gjerne vil. Men *Klassisk Forums* lesere er likevel den kjernegruppen som vi er avhengig av for å lykkes i det norske miljøet, og som vi håper å se enda mer av i Athen i tiden som kommer.



Veggmaleri i romersk privatarkitektur – brukskunst eller dekor?

KRISTIAN REINFJORD

Kunst har til ulike tider hatt forskjellige funksjoner. Kunsten viser hvilke funksjoner den har gjennom valg av stil, motiver og i hvilken sammenheng den forekommer. Denne artikkelen vil dreie seg om dekoreringen av rom i den romerske privatarkitektur. Eksempelene vil i hovedsak hentes fra Maus fire stiler fra Pompeii, perioden 100 f.kr. – 79 e.kr. Veggdekoren i den romerske privatarkitekturen kan fortelle oss om bruken av husene generelt. Denne gjenspeiles også i de endringer som skjer i det romerske samfunnet i overgangen fra republikk til keisertid. I takt med denne utviklingen endres også privathusets funksjon. Dette kan leses ut fra stilen som dekoren forekommer i, i overgangen fra stil 2 til 3. På denne måten kan man si at den romerske veggdekor i første rekke hadde en praktisk funksjon. Problemstillingen tar kun for seg hvordan hver enkelt stil ser ut, og hva som er fellesnevneren for den enkelte stil.

Den romerske privatarkitek-
turs dekor må sees i sammen-
heng med husenes funksjo-
ner. Husene hadde en representativ
funksjon i tillegg til å være bolig.
Huset var et område hvor *pater fami-
lias* tok i mot sine gjester. Her stadfes-
tet han sin rolle i samfunnet gjennom
ritualer. Et slikt ritual kunne være
den daglige *salutatio*, som foregikk
om morgenen. I dette rituallet mottok
patronen sin klient i sitt hus, og for-

handlinger fant sted. Disse foregikk i
enkelte deler av huset, den praktiske
funksjonen huset hadde som bolig
foregikk i andre avgrensede områder
/ rom. Litteraturen omtaler husets
private og offentlige sfærer. De ulike
rommene kan rangeres fra å være helt
private til fullstendig offentlige. Tric-
liniet som regnes som husets spise-
rom, er privat i forhold til de åpne
resepsjonsområdene, men offentlig i
forhold til de enkelte cubacula (sove-

rom). Dette kan leses av arkitektoniske eller dekorative momenter i de ulike rom.

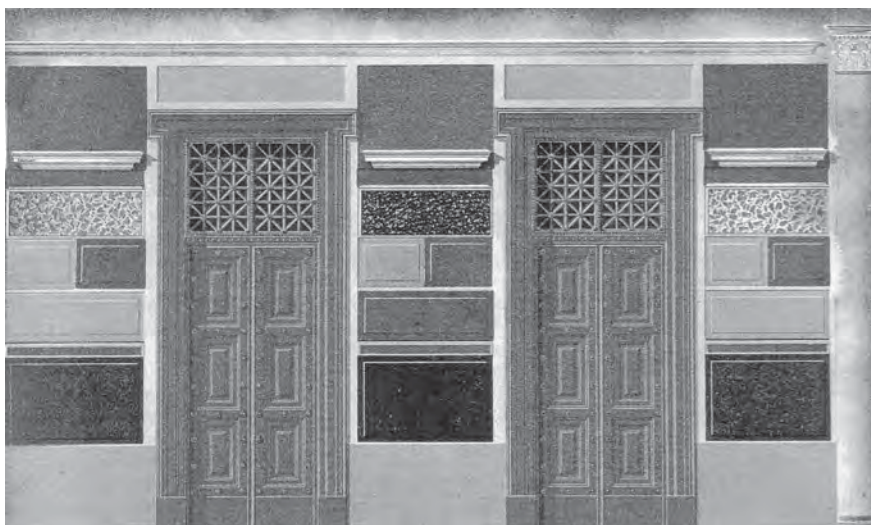
Innredningen i huset harmonerer med hvordan det er dekorert. Begge deler må sees i forhold til sosiale relasjoner. Lisa Newett (1999) mener at vi må forstå dekoren som "non verbal communication". Dekoren kan gi uttrykk for ulike ting og sende ut signaler om hvordan folk skal forholde seg til huset. Den kan fortelle hvilke mennesker som har adgang til de ulike rom, og hvordan det forventes at man oppfører seg i de forskjellige rommene.

Det bør understrekes at tiden hvor disse stilene oppstår, er turbulent. Allerede i 133 f. Kr. da Gracchus fremmet sin jordreform, var revolusjonshundreåret et faktum. Disse konfliktene skulle føre til at prinsipatet

ble innført i 31 f.kr. Denne fasen førte til en hardere tevling innenfor aristokratiet, fordi de fikk større ressurser å rutte med. Trangen til å hevde seg var særdeles stor i senrepublikken. Da Augustus kom til makten, var ikke denne streben etter anerkjennelse lenger nødvendig.

Stil 1

Romersk veggdekor deles tradisjonelt inn i "De fire pompeiske stiler". Dette ble gjort av Mau på 1800-tallet og bygger på en kronologisk typologi, hvor maleriene utvikler seg stilistisk. Stil 1 spredte seg til Italia østfra i det 2. århundre før Kristus. Dens hovedfunksjon var å etterligne dyr marmor ved hjelp av murpuss og maling. Dette var med på å skape en illusjon om at husherren var en mek-



Stil 1.

tig mann. Dekoren skapte assosiasjoner til palasser og templer og symboliserte noe som var kostbart og hadde status. Arkitektoniske elementer er med på å forsterke denne illusjonen. Mot slutten av det 2. århundre e. Kr. begynte man å male arkitektoniske detaljer på veggene. Disse kunne være vertikale marmorblokker, *orthostates*, hevet opp til veggens midt- nivå for at den skal se flottere ut, og for å forsterke inntrykket av at den er laget av ekte marmor. Hevingen av blokkene er gjort for at de skulle kunne sees over møblene.

Man kan kanskje også tenke seg at disse *orthostates* skulle imitere tekstiler som hang ned fra veggene. Man finner eksempel på vegger som er malt slik at det ser ut som om veggen faktisk er trukket med tapet eller stoff, som i "det gule rommet" i Casa degli Amorini Dorati.

Ett av dekorens hovedmål i Stil 1 var å definere kontrastene mellom rommene. Det dreier seg om å forklare hva som er offentlig og hva som er privat og graden av disse. Man skaper en illusjon ved å låne billedlige tegn fra den offentlige sfære, og å dekorere de private hjem slik at de besøkende føler huset som noe mer enn en bolig. Det som går igjen, er at rom med mest dekor regnes som de mest private områdene.

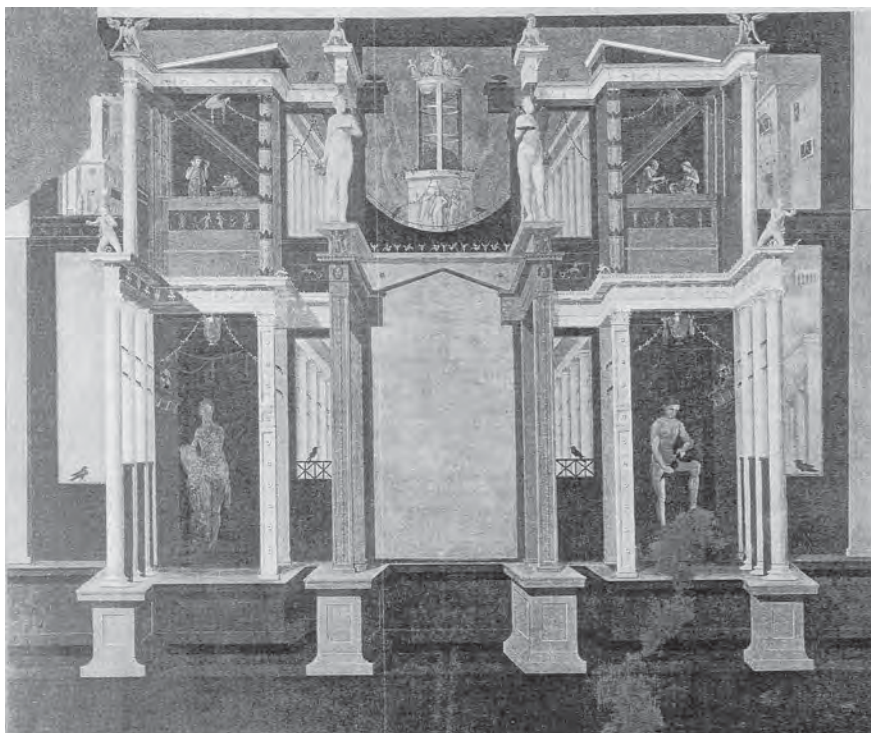
Stil 1 er en nøytral stil som ikke krever spesielt mye av gjestene. Der den er benyttet, er den med på å understreke rommenes størrelse, og å skape en "kostbar" atmosfære. Videre er dekorasjonene med på å fremheve den visuelleaksen som går fra

inngangen tvers gjennom hele huset. Romerske atriumhus fra denne perioden kjennetegnes ofte av en synsakse, som skjærer gjennom huset. Den starter ved inngangsdøren, de såkalte *fauces*, går videre gjennom peristylgården og ariet, og ender ofte opp i tablinumet, som er den mest kostbare delen av huset. Ett godt eksempel på dette prinsippet finner vi i Mysterievillaen i Pompeii.

Trafikken inne i huset ledes av dekoren på veggene og gulvene. Den er med på å fortelle gjesten hvor han skal gå for å komme til de viktige rommene i huset. Dette forsterkes i Stil 2 (se nedenfor). Stil 1 gjør lite for å skille de ulike rommenes funksjon fra hverandre. Det er det størrelsen og plasseringen av de ulike rommene som gjør. Stilen kan skape en atmosfære tilnærmet lik den man fikk i offentlige bygninger som templer, basilicaer og gymnasier, eller i alle fall skape assosiasjoner til slike bygninger.

Stil 2

Denne stilen forekommer i perioden 80-40 f.Kr. Den er inndelt i to underperioder. Stil 2 er blitt kalt "asymmetrisk perspektiv" og har en litt annen funksjon enn Stil 1. Den er med på å understreke hvilken funksjon de fine rommene i huset har, og bidrar til å fremheve husherrens status i samfunnet. Gjennom dekoren blir tilskueren ledet mot rommets bakvegg, hvis synsvinkel er rommets inngang eller døråpning. Her møter man aksens mål. Her vil man snu seg og se rommet



Stil 2.

i all sin prakt. Man blir altså ledet videre i synsaksens retning inn til husets kjerne.

Et eksempel på dette finnes i La Casa dei grifoni', cubiculum 2. Dette rommet er malt med programmatisk metode. Det vil si at dekoren henviser seg til "tilskueren" og leder ham langs rommets diagonale akse frem til bakveggen. Her blir han møtt av et symbol i *opus sectile*-teknikk, som markerer slutten på akse. Langs veggen er den nederste delen dekorert med det samme mønsteret som symbolet. Når gjesten så snur seg rundt 180 grader, vil han se to søyler på

høyre og venstre vegg, som blir slutført av en søylerekke utenfor rommet (den er ikke bevart). På denne måten får Stil 2 gjesten til å se huset fra de vinkler og synsretninger som gir et best mulig inntrykk av huset som helhet, og som stiller husherren i et best mulig lys. Det er flere eksempler på dette, for eksempel Ceres-huset i Pompeii.

Den romerske veggdekor må sees i sammenheng med at husherrene ønsket å la sine boliger minne om offentlige bygninger. Dette skyldes at Stil 2 som dekor har sitt opphav i teatrene hvor tragedier og komedier

ble oppført, og at dekoren i privatarkitekturen er påvirket av teaterdekoren.

For å understreke at dekoren har hatt en sterk representativ/sosial funksjon, viser Wallace-Hadrill (1994) til fraværet av dekor i butikker i Pompeii og Herculaneum. I en gjennomgang av en rekke slike butikker finner han lite eller ingen dekor. Disse bygningene er også annerledes i struktur enn de bygg som er brukt som representasjonsboliger. Dette skaper en kontrast mellom de bygninger som har hatt en produktiv og økonomisk funksjon, og de som var rene representasjonsbygninger. Bare i den siste gruppen er det dekorasjon av en viss klasse. Disse bygningene er også de som har et atrium. I de få bygningene hvor det har foregått "økonomisk aktivitet", og som har dekor, viser det seg at det også har foregått sosiale aktiviteter. Atrium og dekor ser ut til å opptre sammen. Selv i små hus med atrium er det som oftest dekor.

Arkitektur med dekor som en forsterkende faktor var med på å stadfeste den sen-republikanske aristokratis stilling i samfunnet. Vitruvius skriver i sin bok "Om arkitektur" om hvordan rommene bør tilpasses eierens plass i samfunnet. Man må skille mellom rom som er tiltenkt eieren selv og de rom som er åpne for alle. De store husene var beregnet for folk i høyere stillinger. Hus med atrier, vestibuler og tabliner var den romerske aristokratis lekegrind der han hevdet sin stilling i samfunnet. Vitruvius skriver: "*Folk med medelmåttig levnadsstandard har inte behov for magnifika vestibuler, tabliner eller atrier*

byggda i stor stil, därför att de vanligen fullgör sina samhällsplikter genom att uppsöka andra i deras hem och inte tar emot besök hemma hos seg" (Vitruvius: 6, 5, 1, i Birgitta Dalgrens oversettelse).

Advokater, talere og menn i offentlige stillinger skulle ha de staseligste husene, for å kunne holde selskaper og sammenkomster i standsmessige omgivelser. Dekoren utgjorde en viktig del av disse omgivelsene. Husene skulle om mulig inneholde bibliotek og pinakotek "*...utförda på liknande sätt som stora offentliga byggnader, eftersom det i sådana personers hus ofta hålls sammankomster för såvel statsangelägenheter som privata processer"* (6, 5, 2).

Kanskje er denne stilen hentet fra de gamle hellenistiske dynastiene? *Scaenae frontes* som de hellenistiske dynastiene brukte i sine tronsaler og rettsaler, ble i stil 2 adoptert av romerne og brukt for å skape en illusjon om luksus. Mange av motivene representerte den luksus og makt en mektig slekt borget for, på linje med de mektige slektene i hellenistisk tid. Denne luksusen kom huseieren til gode i det sosiale spillet som foregikk. "*Even employed in the relatively small spaces of cubacula and oeci, designed for private entertainment, high Second-Style decorations conveyed feelings of privileged luxury.*" sier Clarke (1991).

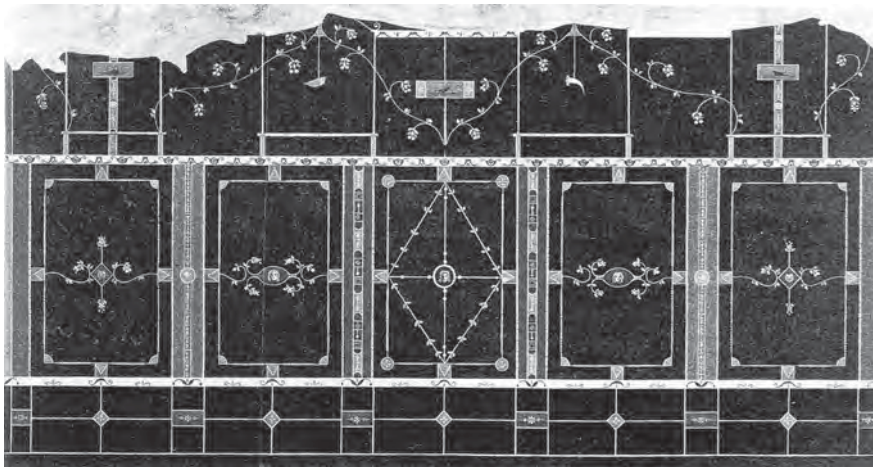
Til forskjell fra Stil 1 kunne Stil 2 gjennom dekorasjonene skape en motsetning mellom rommene med ulik grad av luksus, fra malte søyler som vi finner i *fauces*, atrier og peristyler, til komplekse dekorasjoner i

de mindre rommene. Denne stilen var ypperlig tilpasset det politiske klima i senrepublikken, der den enkelte person sto i fokus. Hans rolle i det sosiale liv gikk gjerne hånd i hånd med rollen i det politiske liv. Dette førte ofte med seg skiftende allianser og intriger.

Stil 3

I Vitruvius kan vi lese at veggdekoren forandrer seg omkring 30-20 f.kr. Men det er først fra 20-10 f.kr. man får stil 3-dekoren. Dekoren blir enklere og mindre prangende. Endringen i samfunnsstruktur ved inngangen til keisertiden gjenspeiler seg i arkitekturen og dekoren. Den får en litt annen rolle. Den dramatiske endringen i "estetisk sans" på dette tidspunktet er neppe tilfeldig. Paul Zanker (1990) setter den i sammenheng med Augustus' klare ønske om et mer måteholdent samfunn.

Denne stilen blir heller ikke innført gjennom en gradvis prosess. Man går vekk fra det asymmetriske perspektivet. De malte søylene som tidligere har forestilt å skulle holde arkitraven oppe og definere rommets omkrets, er ikke lenger tilstede. Det nye er innføringen av såkalte *aediculae*, strukturer på veggene hvor søyler med en gavl over danner en ramme. Disse *aediculae* blir nå veggens sentrum. Denne stilen er også kalt symmetrisk stil, fordi den drar tilskueren mot de enkelte veggene, så han kan betrakte disse *aediculae*. Inne i "rammene" malte man etter hvert forskjellige motiver. I denne perioden blir perspektivene enklere, og nye elementer kommer til. Fargene som brukes er sort, rød og hvit. Hellenistiske motiver blir populære og erstatter de arkitektoniske elementene. Motivene kan forestille greske diktere, eller de kan være hentet fra gresk mytologi. Motivbruken var med på å vise hus-



Stil 3.

herrens gode smak. Clarke summerer opp Stil 3 slik: "*Central aediculae, attenuated arcitecture, avoidance of perspectives that pierce the wall, all-black rooms, love of miniaturistic details, Egyptianizing motifs, and the proliferation of representations of pictures.*"

Som vi kan se i et *cubiculum* i Boscoreale, er alle de arkitektoniske detaljene rundt motivene i dekorasjonen fjernet. Det som gjenstår er smale bånd som rammer inn bildene. Båndene deler også veggen inn i fargede flater. Dessuten er det en tendens til å flate veggen ut. I Stil 2 er de påmalte arkitektoniske elementene med på å skape en 3d-effekt, slik at man kan se "inn" i veggen. Dette får rommene til å virke større enn de egentlig er. Stil 3 blir enklere, men samtidig mer elegant. Stil 3 utvikles ytterligere til sen stil. Sen Stil 3 dateres til 25-45 e. kr. Flere farger kommer til i dekoren – blått, grønt og gull. Veggene åpnes igjen opp, gjennom små arkitektoniske elementer på siden av veggens *aediculae*. Vi får også et tilfang av nye dekorative motiver som kandelabre, dionysiske vinranker og kranser.

Stil 3 er mer innadvendt og mer tilpasset privatlivet. Dekoren i Stil 3 lager rammen for en lun privat atmosfære. Ettersom denne stilen kommer på banen omtrent samtidig med tidlig keisertid, er man fristet til å tolke stilen som et resultat av den ideologiske endringen som skjer i samfunnet på denne tiden. Augustus' politikk på 20-10 tallet f. Kr. var å distansere seg fra de tradisjonelle aristokratiske ritualene som fremmet deres status i samfunnet. Dette er jo i

og for seg forståelig, i og med at Augustus ville sitte som enehersker. Kanskje fikk det tidligere aristokratiet endret sitt selvilde i denne tiden, og kanskje det gav seg utslag i kunsten i hjemmene?

Stil 3 retter seg etter hva Augustus mente om hvordan folk burde ha det hjemme. Den romerske borger skulle holde en rolig privat profil. Å vise måtehold ble nå ansett som en dyd. Dette sto i skarp kontrast til republikkens mønster, hvor huserens person skulle fremheves i størst mulig grad gjennom prangende dekor og arkitektur. Clarke tror at tablinumet i *Livias hus* og *cubiculum 2* i Villa Farnesina sto som modell for denne nye stilen. "*During the Augustan age these buildings were key to the new policy of public display of works previously owned and sequestered by the wealthy*" (s.64).

Det sosiale spillet flyttes fra de private hjemmene over til de store keiserpalassene. Stil 3 er kunst beregnet for å vises til noen utvalgte venner i mindre private selskaper.

Under republikken er utsmykking to til tre ganger så vanlig i de store husene som i alle de andre husene til sammen. Ved innføringen av prinsippet jevner dette seg ut, og man får nesten like mye dekor i hus med atrium, som i hus uten atrium. Dekorens funksjon var ikke lenger å bygge opp under aristokratisk status.

Stil 4

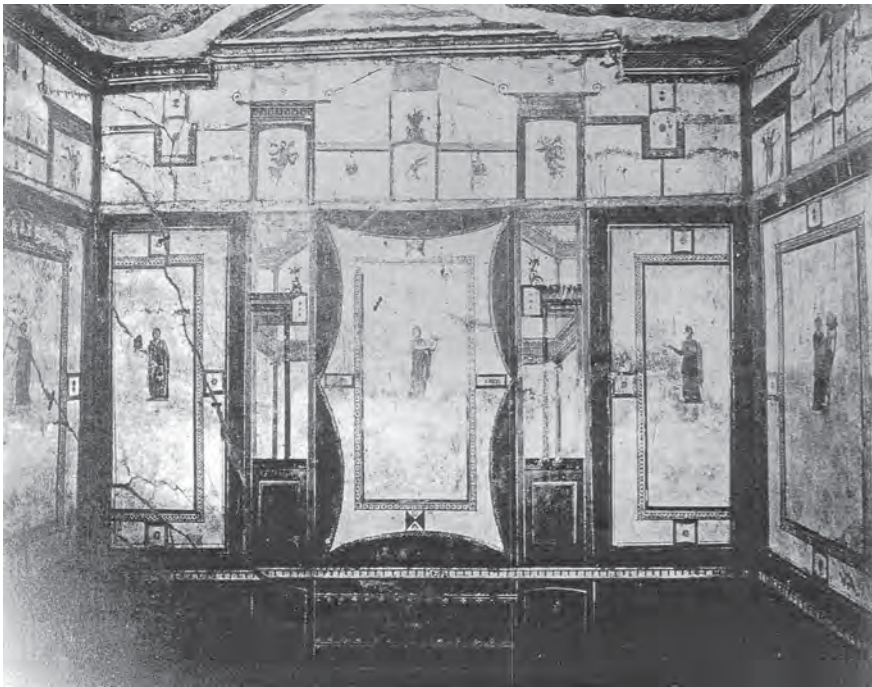
Denne stilen opptrer i Pompeii fra 45 e.Kr og frem til Vesuvius' utbrudd i 79. Den deles inn på grunnlag av tre

forskjellige karakteristika eller faser, kalt "Tapestry manner", "Plain manner" og "Theatrical manner", i kronologisk rekkefølge.

"Tapestry manner" forestiller et teppe som er malt på veggen, med border langs kantene. Bordene danner rammen som motivene er plassert inni, gjerne med scener fra romersk eller gresk mytologi. Det forekommer store ensfargede flater. Stilen skaper et kompromiss som ikke er å finne i Stil 3. Der sto valget mellom å betrakte veggene på avstand, eller gå helt inntil for å beskue de små motivene inne i hver enkelt *aedicula*. Nå kunne tilskueren se på veggene i sektorer definert av de ulike rammene

eller "teppene". Et eksempel på "tapestry manner" i rødt er rom 38 i Oplontis-villaen, datert til 45-55 e. Kr. "Plain manner" deler veggene inn i felter med ulike farger, horisontale og vertikale. Stilen gir liv til veggene ved å sidestille de ulike feltene med hvit, sort, rød og porfyrørd farge. Siden dette er en enklere stil, finner vi den oftest i hus av lavere klasse.

"Theatrical manner" gjør veggene om til en rekke podier for enkeltbilder. Den har *aediculae* med arkitektoniske deler, men ikke i så stor grad som i Stil 2. Stil 2 forsøkte å skape en illusjon om at de påmalte arkitektoniske søylene støtter opp arkitravene.



Stil 4.

Det gjør ikke Stil 4. Men den oppsummerer de tre foregående stilene: den går fra etterligning av marmor i Stil 1, via de "falske" arkitektoniske detaljene fra Stil 2, til Stil 3s *aediculae* med bilder inni. Den trekker tilskueren til seg så han kan betrakte hele vegg, detalj for detalj.

"Theatrical manner" er ofte blitt assosiert med Nero, fordi hans *Gylne hus* i Roma hadde flere slike dekorasjoner. Mange tror dette skyldes Nero's fascinasjon for teateret.

I denne perioden begynner de lave klasser å ta etter de rikes smak når det gjelder dekor. Det er et vidt kvalitetsspenn i Stil 4. De minste husene har de enkleste dekorasjonene, og jo større husene er, desto bedre er kvaliteten på dekorasjonene. Stil 4 har også et stort spektrum av motiver, og henvender seg til et variert marked, fra de fattige til de rike. Veggdekor er ikke lenger forbeholdt de rike aristokratene, den er oppnåelig for flere lag av den romerske befolkning.

Sammenhengen mellom dekorasjoner og ulike rom

I en artikkel fra 1992 viser Penelope Allison hvordan veggdekorasjonene i romerske hus kan gi oss innblikk i de ulike rommenes funksjon. Gjennom en studie av Casa della Caccia Antica i Pompeii viser hun at det er en nær sammenheng mellom rom-type og dekorasjonen i de ulike rommene. Spesifikke rom får en spesifikk type dekor, like mye i valg av motiv som i bruk av farger. Dette huset er datert til mellom 71-79 e.Kr., og alle ma-

leriene er utført i samme periode og tilhører Stil 4. Allison gjennomgår en rekke ulike rom, sammenligner deko- ren hun finner med andre hus og finner slående likheter. Samme type rom har samme type dekor i de ulike husene. Ett eksempel kan nevnes: Inngangspartiet har et svart brystpanel som er delt av med to røde rammer. Rammene danner felter som igjen deles horisontalt av gule bånd med ornamenter. Kranser og andre gjenstander fyller de åpne feltene. Videre oppover vegg i sentralsonen finnes det tre røde felter, avdelt med tynne bånd. Det øvre området på vegg er ikke bevart. Dekoren i inngangspartier er som regel dårlig bevart, men mønster som dette går igjen i en rekke hus, for eksempel i *Casa del Menandro*, *Casa dei Vettii* og *Casa della Venere*. Det viser seg videre at deko- ren langs husets ferdselsårer er mindre dynamisk. De har heller ikke så komplekse bilder som de private rommene, for eksempel tablinumet.

De skriftlige kildene gir også opplysninger om sammenhengen mellom ulike typer rom og bruken av dekor. Vitruvius sier at det skal brukes sterke farger som svart, rødt eller gult i vintertriklinier (7,5,2). Videre sier han at malte bygningselementer som søyler og gavler skal brukes i åpne rom eller områder. Allison konkluderer med at slike utsagn viser at deko- ren skulle passe til de ulike typer rom.

To typer dekor og rom skiller seg ut. Det er et skille mellom deko- ren i små enkle rom og den i de åpne, mer "offentlige" rommene. I de små rom-

mene som ligger mer utilgjengelig til i husets grunnplan, finner vi små motiver, små arkitektoniske detaljer og dekor som ikke åpner rommet opp. Den utarbeidede dekoren med arkitektoniske detaljer og detaljerte motiver finnes i de åpne store rommene som er tilgjengelige for husets gjester. I *Casa della Caccia Antica* var peristylgården dekket med jakt-scener og landskap, mens korridorer og inngangspartier hadde enkel og flat dekor.

Veggmaleri skaper hierarki mellom ulike typer rom

Dekor var et tegn på luksus, som igjen var et tegn på rikdom. Selv om en *pater familias* var velstående nok, er det ingen selvfølge at alle rom i hjemmet hans var dekorert. Det er derfor verdt å merke seg hvilke rom som er dekorert, og hvilke som ikke er det. Dekor eller fravær av dekor forteller oss i første rekke om den sosiale bruken av rom.

I hus hvor malerier i flere ulike rom er godt bevart, kan man lage et hierarki over ulike typer rom ved å klassifisere dekoren. I Fannius Synistor-villaen i Boscoreale er områdene åpne for fri ferdsel mindre og enklere dekorert. Her er store plansjer malt på veggene. Disse "henger" i påmalte girlandere. I det største representasjonsrommet vises en figurfrise i portico-stil innrammet av malte søyler. De mindre rommene rundt er kanskje mindre viktige, eller er ment for å ta imot mindre viktige gjester. De er dekorert i samme stil, men

søylerrammene mangler figurer inni. Plinius og Vitruvius nevner også at forskjellige farger kunne ha ulik status, avhengig av hvor tilgjengelige og dyre de ulike pigmentene var. En hvit vegg var enklere og finnes i de rom som ikke tillegges så stor betydning. Gul oker og rødt er ett hakk over, mens sort og blått forekommer sjeldnere og regnes som de fornemste fargene.

Konklusjon

Stil 1 med sine marmorimitasjoner og -lister kan tolkes dit hen at de skulle forsøke å få husene til å forestille store offentlige bygninger. De dekorerte søylene i stil 2 dannet rom som var en konge verdig, mens Stil 3 med sine bilder sendte signaler om at husherren var en kulturell person, som kunne sine greske diktere og filosofer. Den siste stilen er en videreføring av stil 3, og forekommer i forskjellige kvaliteter, fordi dekoren etter hvert ble allemannseie. Den var enkel i den forstand at den ikke trengte tilpasning til arkitekturen i hvert enkelt rom, slik som stil 1-2.

Utviklingen av de fire stilene i romersk veggdekor er ikke et resultat av endring i den estetiske smak. Den springer ut av det samfunnet den er laget i og gjenspeiler den enkelte husherres rolle i samfunnet. Dekoren kan også fortelle oss noe om hvordan husene har vært brukt, i tillegg til å være en bolig. Dekoren har også hatt forskjellige funksjoner innad i huset, ved å fremheve hvilken rolle de ulike rommene hadde. Hvor private de

enkelte rom har vært, gjenspeiles i dekoren. På den måten markerte den i hvilken grad rom var offentlige eller private, og sendte signaler til gjestene om hvor det var legitimt å bevege seg. Mønsteret har vært at dekoren har utviklet og endret seg i takt med samfunnet. I republikken var dekoren med på å skape en arena hvor husheren kunne hevde sin stilling i samfunnet, under prinsipatet, hvor denne funksjonen ikke var så viktig, fikk dekoren en lunere karakter.

Litteratur

Allison, P.: "The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della Caccia Antica", *Journal of Roman archaeology* 5, 1992.

Brandt, R.J.: "Movements and Views. Some Observations on the Organization of Space in Roman Domestic Architecture from the Late Republic to Early Medieval Times", in press, 2005.

Carke, J.R.: *The Houses of Roman Italy 100 B.C. - A.D. 250 Ritual, Space and Decoration*, Berkeley, California 1991.

Ellis, S.P.: *Roman Housing*, London 2000.

Ling, R.: *Roman Painting*, Cambridge 1991.

Nevett, L.C.: *House and Society in the Ancient Greek World*, Cambridge 1999.

Sear, F.: *Roman Architecture*, London 1982.

Vitruvius: *Om arkitektur : tio böker*, till svenska av Birgitta Dalgren. Stockholm 1989.

Wallace-Hadrill, A.: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.

Zanker, P.: *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1990.

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. mars 2007

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.

Catulls spurvedikt

VIBEKE ROGGEN

Om vi vet lite om personen Catull, kan vi slå fast at han hadde evnen til å skrive dikt som fremdeles kan gripe og fengsle. Diktene som skal behandles her, tegner et tiltalende bilde av den unge piken som sitter og leker med den lille fuglen sin – et bilde som snart slår over i det melankolske. Men disse diktene er ikke så enkle som de ser ut til, og i min lesning tar jeg opp både problemer som angår tekstoverleveringen og rene fortolkningsspørsmål. Det følgende er et forsøk på en helhetlig lesning av de to diktene på en måte som også inkluderer den omstridte passasjen om Atalante fra mytologien. Jeg er interessert i "kjærlighetstrekanten" – om vi kan kalle den det – mellom dikterjeget, spurven og piken, og i hvilken grad vi kan snakke om en erotisk stemning mellom disse aktørene.

Der piken i Catulls kjærlighetsdikt har et navn, er det Lesbia, "piken fra Lesbos", noe som peker hen mot et viktig forbilde for ham: lyrikeren Sapfo (600-tallet f.Kr.). Det er vanlig å regne med, ut fra opplysninger i senere kilder, at Lesbia er et slags dekknavn (vanlig i romersk diktning) for Catulls (antatt) virkelige elskerinne: en gift kvinne ved navn Clodia. I denne studien er vi ikke så interessert i kvinnen bak navnet, men mer i selve navnet. Men Lesbias navn er ikke nevnt i spurvediktene, og hvis vi går ut fra at de står på sin rette plass i samlingen, rett etter dedikasjonsdiktet, kjenner vi ikke Lesbia ennå på dette tidspunktet. Gir det mening –

intertekstuelt i forhold til Sapfo – å trekke inn navnet Lesbia som viktig forståelses-bakgrunn for en lesning av Catulls dikt? Og kan vi gjøre det endog i spurvediktene, der hun ikke nevnes ved navn – intertekstuelt i forhold til Catull selv?

Catull gir i diktene sine uttrykk for følelser: kjærlighet, ømhet, attrå, sorg, sjalusi, sinne, oppgitthet, selvforakt, selvironi. Dikteren er opptatt av forholdet mellom mennesker – men er lite opptatt av omgivelsene. En undersøkelse jeg har foretatt av by-land-referanser i diktene fikk som resultat at det i de fleste tilfeller ikke betyr noe som helst for Catull om han befinner seg i byen eller på landet: Geita tas med som en levende beskri-

velse av hvordan en viss Rufus dufter under armene (dikt 69), og plogen brukes i et sårt bilde på kjærlighet som er forbi: "Hun må ikke vente seg kjærlighet fra meg som tidligere; det er hennes skyld at den har falt – på samme måte som blomsten i utkanten av enga, når den er blitt berørt av plogen som kommer forbi." (dikt 11, v. 21-24) Så har vi noen dikt der omgivelsene skisseres med lett penn: vi hører om en dør som er lukket eller åpen, og om senger som knirker eller er stille. Slike trekk er ikke beviser på at vår dikter tross alt la merke til sine omgivelser; snarere er de typiske rekvisitter for kjærlighetsdiktningen, spesielt kjærlighetslegien. Og i mange dikt glimrer omgivelsene ved sitt totale fravær: det dikteren gir, er en følelsesmessig situasjon. Til denne siste gruppen kan vi regne spurvediktene. Disse to korte diktene er mye lest, og er nok det Catull har vært mest kjent for gjennom århundrene, helt fra antikken av. Samlingen ble ofte omtalt som *passer*. Ordet blir gjerne oversatt med spurv, men vi vet ikke sikkert hva slags fugl det har vært. Rent språkhistorisk har ordet på spansk blitt til *pajaro*, som er det generelle ordet for "fugl", noe som tyder på at *passer* har vært en svært vanlig fugl i Middelhavsområdet.

Catulls spurvedikt – latinsk tekst og min oversettelse

Dikt 2

I Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu
tenere,

cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus,
5 cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari,
et solaciolum sui doloris
- credo, ut tum gravis acquiescat
ardor.

Tecum ludere sicut ipsa possem
10 et tristis animi levare curas
tam gratum mihi quam ferunt
puellae
pernici aureolum fuisse malum,
quod zonam soluit diu ligatam.

Dikt 3

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum!

Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae,

5 quem plus illa oculis suis amabat;
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo
illuc

10 ad solam dominam usque pipiabat;
qui nunc it per iter tenebricosum
illud, unde negant redire quemquam.

At vobis male sit, malae tenebrae

Orci, quae omnia bella devoratis:

15 iam bellum mihi passerem abstulistis.

o factum male! o miselle passer!

Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.

Dikt 2

Du spurv, min pikes yndling,
som hun pleier å leke med og ha i
favnen,
som hun pleier å gi pekefingeren til
når den søker den, og egge til skarpe
bitt

når hun, min strålende attrådde,
har lyst til å more seg med noe kjært,
og en trøst for sin smerte – for at da den
tunge brannen kan stilne, tror jeg.

Gid jeg kunne leke med deg slik
som hun, og lette sinnets sorger og
bekymringer med noe kjært; likeså
kjært for meg som man sier at gull-
eplet var for den fotrappe piken, det
som løste beltet som lenge var bun-
det.

Dikt 3

Sørg, dere Venus-er og Cupido-er,
og alle de dannete mennesker som
finnes!

Spurven til piken min er død,
spurven, min pikes yndling,
den som hun elsket høyere enn sine
øyne;

for den var honningsøt og kjente sin
eier-inne

likeså godt som en pike kjenner sin
mor,

og den beveget seg ikke vekk fra
hennes fang,

men sprettende omkring snart hit,
snart dit

kvitret den alltid bare til sin eierinne
–

spurven, den som nå går ad den
dunkle vei,

veien som man benekter at noen ven-
der tilbake fra.

Men ve deg, Orcus' onde skygger,

som sluker alt som er vakkert:
nå har dere revet fra meg den vakre
spurven.

Å, onde handling! Å, elendige spurv!
Det er *din skyld* at min pikes øyne
er hovne og røde av gråt.

En innledende lesning av dikt 2

Vi har som nevnt å gjøre med en
trekant: *jeg*, altså dikterjeget som
observerer, føler og skriver, *du* som
diktet er henvendt til, nemlig en
spurv, og *min pike*, den tredje siden i
trekanten, spurvens eierinne. Med
grammatikkens termer kan vi si at de
tre representerer 1., 2. og 3. person
entall – innholdsmessig er det *jeg*,
den jeg taler *til* og den jeg taler *om*.
Det som beskrives, er en lek mellom
piken og spurven. Beskrivelsen har
form av et trikolon, et treleddet ut-
trykk, der hvert ledd innledes av rela-
tivpronomenet i forskjellige former,
nemlig *du spurv*,

1. som hun pleier å leke med (*qui-
cum*, ablativ)
2. som hun pleier å holde på fanget/
i favnen (*quem*, akkusativ)
3. som hun pleier å rekke fingeren
frem mot (*cui*, dativ)

Og denne leken skjer på pikens pre-
misser, når hun har lyst til å more
seg, og ikke bare det; hun søker også
trøst i sin smerte. I dette partiet er det
for øvrig problemer med tekstoverle-
veringen, slik at vi slett ikke er sikre
på hva dikteren opprinnelig skrev.
Men det står et verb i 1. person, *credo*,
som markerer at *jeg* ikke vet sikkert
hva som er formålet med denne leken,
men *tror* det er at *gravis ardor* skal

stilne. Dette har jeg oversatt med "den tunge brannen" – et uttrykk som ikke er mer klargjørende enn det latinske. Men det er rimelig å forstå *ardor* her som attrå og lidenskap, slik at dette ordet er blant de klart erotiske signalene i diktet. Også *ludere*, leke, og *sinus*, fang/favn åpner for seksuelle assosiasjoner. Er da *passer* å forstå i overført betydning her, som noe seksuelt?

Den neste passasjen i diktet beskriver dikter-jegets lengselsfulle observasjon av leken. Det er som sagt snakk om en form for kjærlighetstrekant, der dikterjeget ikke deltar, men bare observerer. Vi ville da kanskje forvente at lengselen var rettet mot kjæresten, "min pike", at jeg-personen ønsket å være i fuglens sted og leke med henne. Men det er *fuglen* lengselen retter seg mot: "Gid jeg kunne leke med deg slik som hun!", med en forklaring i fortsettelsen som går ut på at sorger og bekymringer da ville kunne lettes. Konjunktiven i *possem* innebærer at dette er uoppnåelig: "jeg" er ikke i stand til å lette min smerte på den måten. Man får ikke inntrykk av at jeg-personen nektes adgang til leken – det er neppe sjalusi det dreier seg om her. Situasjonen i passasjen gir snarere inntrykk av at det ligger følelsesmessige stengsler i jeget selv. Her ligger det en sår tone, en smertefull lengsel.

Omdiskutert er versene 11-13, om den fotrappe piken og gulleplet, selv om det synes å være enighet om at passasjen henspiller på den mytolo-

giske skikkelsen Atalante. En av hennes store bedrifter er at hun deltok på linje med de mannlige heltene i den såkalte kalydonske villsvinjakten. Men viktigere for oss er at hun var svært rask til å løpe, og stilte som betingelse for giftermål at mannen kunne slå henne i kappløp. Ingen greide det, før Afrodite gav frieren Melanion (i en annen versjon heter han Hippomenes) et gulleple. Under løpet stanset Atalante og plukket opp eplet, og Melanion vant.

Grunnen til at det ikke uten videre aksepteres at passasjen hører til på det stedet den står i de Catullhåndskriftene vi har, er at vi ikke helt får den til å passe inn verken innholdsmessig eller språklig. Ikke minst savner vi et korrelat til uttrykket *tam gratum mihi* (like kjært for meg): *hva* er det som er like kjært for "meg" som man sier at eplet var for Atalante? Forskjellige løsninger av problemet har vært lagt fram, men uten at noen av dem virker helt tilfredsstillende. Hvordan kan dette bli til en meningsfylt sammenlikning? Noen utgivere mener at det kan det ikke, og regner versene som et fragment av et annet dikt der resten er tapt.

Fordyce i sin Catullkommentar tror ikke at v. 11-13 hører til her, uansett syntaktisk forklaring, og argumenterer med at man ikke *tror* på at Catull kan ha skrevet noe slikt som: "I should like playing with Lesbia's bird as much as Atalanta liked the apple which meant the end of her maidenhood".¹ Da forstår han sannsynligvis

1) Fordyce 1961, s. 91.

quod i vers 13 som årsakskonjunksjon, og oversettelsen bør være: ”*fordi* det [eplet] løste beltet som lenge var bundet”. Det innebærer, som Fordyce sier, at Atalante stoppet for å ta opp eplet fordi hun ikke ville være jomfru lenger. Men *quod* kan også være relativpronomen og korrelat til *malum*, eple. Da kan sammenlikningen stoppe der og ikke nødvendigvis føres over til jomfrudommen/ekteskapet. Slik åpner vi lesningen mer og får en (bevisst?) tvetydighet. Mytologiske fortellinger brukes jo fritt av dikterne, og her tar Catull dessuten inn et *ferunt* (man sier at, det fortelles at), som slipper mytetolkningen fri hos mottakeren av teksten. Som lesere skal vi ikke være sikre på hvor kjært eplet var for Atalante, og heller ikke vite hvorfor det var kjært: kanskje hun likte gull og verdisaker? eller kanskje hun ble nysgjerrig på hva som lå der på bakken? Den i og for seg nærliggende tolkningen at hun ønsket å tape har den svakheten at Atalante jo når som helst kunne la frieren vinne ved å løpe langsommere enn konkurrenten med vilje.

Det som er klart, er at similen har et innslag av seksualitet og kjærlighet: Melanion fikk eplet av Afrodite, og resultatet ble ekteskap. De seksuelle konnotasjonene utgjør altså et felles trekk mellom lek-situasjonen i det første spurvediktet og situasjonen i Atalantemyten. Men er det også mulig å vise at Atalanteversene gir en dypere klangbunn til spurvesituasjonen som vi er oppe i? (Dette må antakelig til for å forsvare versenes plass i dikt 2.) En tolkning vil være at

dikter-jeget ser pikens lek med spurven som et tegn på at hun er i stemning for lek: kanskje hun vil leke videre? Man kan naturligvis også tolke det faktum at Atalante stoppet og tok opp eplet som et tegn på at *hun* ville leke, gripe Afrodites eple, leke med en mann og ikke bare løpe om kapp. Endelig tar hun farvel med den jomfruelige stand og gir seg hen seksuelt. Det som fikk Atalante til å stoppe opp og åpne beltet, var Afrodites eple. Det som får piken til å stoppe opp og leke, er spurven. Hun har spurven i sin favn – tar hun diktets jeg-person i sin favn? Sier hun ja til ham og løsner *sitt* belte? Og har dikter-jeget selv et belte som trenger å løses?

En innledende lesning av dikt 3

Dikt 3 åpner med en oppfordring om å sørge, for ”spurven til piken min er død”. De som oppfordres til sorg, er for det første Venus og hennes lille sønn med pil og bue, Cupido – dernest alle dannede mennesker som finnes. De som selv har opplevd å miste kjæledyr, vil vite hvor vondt det kan være, men åpningen her oppleves som komisk, ikke tragisk, i og med denne overdrivelsen. Slike komisk-parodiske sørgedikt over dyr kjenner vi også på gresk (*Den greske antologien*, bok 7). Det vi venter å lese, og som kunne ha skapt en trist stemning, er at ”min pike” sørger – men det må vi vente lenge på å få høre. Isteden får vi et tilbakeblikk på hvordan situasjonen var da spurven levde. Det skaper jo også vemod, blant annet

gjelder det beskrivelsen av pikens nære relasjon til fuglen, som sammenliknes med forholdet mellom mor og datter. Så følger en ny beskrivelse av leken deres, en variant av beskrivelsen i dikt 2, men nå i imperfektum, mot presens før.

Deretter får vi en redegjørelse for spurvens nåværende situasjon; den er nemlig på "veien som man benekter at noen vender tilbake fra". Det komisk-parodiske fra innledningspartiet følges opp av det bildet som tegnes av fuglen på vandring til dødsriket. Siste del av diktet inneholder forbannelser: først forbannes dødsrikets skygger, dernest fuglen selv. Men i vers 15 knyttes fuglen til dikter-jegget: *iam bellum mihi passerem abstulistis* – nå har dere revet fra meg den vakre spurven. Det lille ordet *mihi* (meg) kommer overraskende: det var jo *piken* som var glad i fuglen, trodde vi. Men det viser seg altså likevel at dikteren går inn i kjærestens sorg, og ikke bare det: han har laget elaborert diktning om fuglen og om dens død – noe som i seg selv er en tributt til piken. Men avslutningen av dikt 3 byr på en ny overraskelse og vridning: oppmerksomheten vendes nå mot pikens rødgråtte øyne, et utslag av hennes følelser for fuglen. Men istedenfor å vise medlidenhet med hennes tap er jegerpersonen mest opptatt av hva gråten har gjort med hennes utseende; dette er altså nok en vridning bort fra det tragiske.

Spurven i kjønnslivet

Utgavene av Catull opererer med to spurvedikt, dikt 2 og 3 i samlingen, men i håndskriftene finner vi dette som ett dikt, med overskriften "Sorg over Lesbias spurv" (*Fletus passeris Lesbiae*). Det var ca. år 1500 at filologen Marcantonio Sabellico delte diktene med den begrunnelse at hvert dikt har sitt eget tema. Det diskuteres hvor mye som er vunnet ved denne delingen: diktene har uansett en sammenheng. Dette aspektet er viktig hos J.N. Adams i hans diskusjon av *passer* i *The Latin Sexual Vocabulary*, i kapitlet "Mentula (pikken) and its Synonyms".² Adams avviser tolkningen av *passer* som det mannlige kjønnsorganet, for selv om den seksuelle leken er nokså nærliggende i dikt 2, stiller det seg annerledes i dikt 3. Hans hovedargument er at den sammenlikningen som trekkes inn der det heter at spurven kjente piken like godt som en pike kjenner sin mor, "would become grotesquely inappropriate". Verbet (*norat*) står kun én gang og brukes altså om begge ledd i sammenlikningen. Hvis vi gir verbet en seksuell betydning – som det kan ha – i det ene tilfellet, må rimeligvis denne betydningen gjelde også for det andre, sier Adams. Dette kan diskuteres: det kan også være snakk om en uventet spøkefull vending. Ettersom dikt i antikken ble lest høyt ved litterære tilstelninger, hadde mottakeren ikke mulighet til å la

2) Adams 1991, s. 9-79, om *passer*, s. 32f.

blikket gli nedover arket eller bokrul- len. Spøkefullt kunne dikteren fram- kalle en viss reaksjon hos lytterne – for så å gjøre denne fortolkningen til skamme senere.³ Ordet *puellae* i dikt 2, vers 11, mener jeg ville måtte fungere på denne måten ved en opp- lesning. Dette ordet er jo meget ka- rakteristisk for spurvediktene; vi møtte det allerede i vers 1, også der som siste ord i verset. Den som hørte diktet for første gang, måtte forstå vers 11 slik: ”Det er like kjært for meg som man sier at det er for piken.” Men så fortsetter jo setningen, som vi har sett, og en lærd henspilling på Atalante-myten gjør at lytteren blir rokket i sin forståelse. Hva tolknin- gen av *passer* angår, ville tilsvarende lytteren bli lokket til å tenke i retning fallos, helt til en slik fortolkning bry- ter sammen på grunn av nye opplys- ninger i diktet. I så fall – på hvilket tidspunkt ville dette skje? Er det ved begynnelsen av dikt 3, der kjærli- ghetsguder og dannede mennesker oppfordres til å sørge fordi *passer* er død? Det sies i så fall *før* mor-datter- sammenlikningen, det som mest fikk Adams til å reagere, som vi har sett.

Hva er det sorgen gjelder? ”Spur- ven, min pikes lyst og glede, er død.” Hvis spurven leses som fallos, er det den som er død. Det er nok ikke *la*

petite morte etter samleiet som be- skrives her, men noe mer alvorlig. Er det en varig impotens? I så fall kan, på ett nivå, kjærlighets-gudenes sorg være relevant. Partiet der spurven vandrer til dødsriket – komisk-sati- risk om vi leser spurven som en liten fugl – blir billedlig på en annen måte hvis det er fallos som vandrer. Og *hvorfor* vandrer fallos til dødsriket, i dette tidlige, og sentrale, Catulldik- tet?

La oss gå tilbake til analysen av diktet. Diktet har i utgangspunktet tre sentrale aktører – et dikter-jeg, et spurve-du, samt piken-hun. Dikter- jeg ville gjerne leke med spurve-du, slik piken-hun gjør. Hvis diktet skal leses symbolsk, er det spurven som særlig er utsatt for å bli fortolket som bilde på noe annet enn seg selv – altså en liten, hverdagslig fugl. Hva er det egentlig som gir assosiasjoner fra en spurv til en penis? Med andre ord, hva er fellesnevneren som skaper bil- det? Det kan neppe være fasongen, ei heller fuglens ”oppførsel” og levevis. Og det er ikke holdepunkter for at *passer* generelt ble brukt symbolsk for det mannlige kjønnsorganet i antikken.⁴ Det må være stemningen og situasjonen som har ledet filologer til å trekke den slutningen at det som ”min pike” leker med og har i sin

3) Det finnes i vår tid *vitser* av den typen, der lytteren må regne med en seksuell fortolkning inntil alt faller på plass ved en mer nøytral forklaring. Man kan også nevne en replikk fra filmen Notting Hill (1999), der den kvinnelige protagonisten Anna (Julia Roberts) sier flørtende til sin mannlige motpart William (Hugh Grant): ”You know what they say: big feet – large ... shoes.”

4) Derimot er det holdepunkter i antikkens greske bryllupsdiktning for å beskrive bruden som en fugl. Petropoulos 2003, avsnittet ”Bird motifs”, s. 37. Denne fortolkningsmulig- heten skal vi her la ligge.

favne, er en penis. Man kan hevde at en slik fortolkning er spekulativ, men en erotisk lesning er jo alltid fristende, så la oss ikke helt gi slipp på tanken om spurven som fallos – en fortolkning som tross alt er blitt stående i forskningslitteraturen gjennom lang tid. Trekanten består da av et dikter-jeg, en fallos-du, samt piken-hun. Dikter-jeg ville gjerne leke med fallos-du, slik piken-hun gjør. Vi får da to muligheter: enten tilhører fallosen dikter-jeget, eller den tilhører en annen mann.

Første mulighet: det er jegets *egen* fallos piken leker med. Da må vi se for oss en ung, kåt mann som skriver dikt til sin penis, og som melankolsk ytrer et ønske om å kunne leke med "deg" (sin egen penis) slik som hun. Hvorfor skulle dette være uopnåelig? (Kf. konjunktiven *possem* som her uttrykker et uoppylleslig ønske.)

Andre mulighet: det er kanskje *en annen manns* penis diktet er rettet til. Altså: jeg-personen beskuer sin pikes seksuelle lek med en annen mann. Hvilke følelser veller opp i ham da? Ikke sjalusi og ønsket om å få piken for seg selv. Ut fra utgangssituasjonen hadde vi kanskje ventet et utålmodig utbrudd, som for eksempel: kan du ikke sette fra deg den dumme fuglen og kose litt med meg isteden! Nei, vi møter ønsket om å få *passer* for seg selv, eller i hvert fall kunne leke med den. Hvis jeget er en mann, slik forutsetningen er, uttrykker dette følgelig et ønske om å leke med en annen mann, om homoseksuell elskov. Det er jo fullt mulig, og Catullidiktetsamlingen er full av eksplisitt mann-mann-sex. Men i mange tilfel-

ler brukes bilder fra kjønnslivet da som trusler, og penetreringen blir *vold*: *Pedicabo ego vos et irrumabo* [jeg skal rævpule og munnpule dere].

Det er også eksempler på at det mannlige kjønnsorgan brukes – *pars pro toto* – som skjellsord; konkret betegnes en av Julius Caesars medarbeidere som *mentula*. I dette tilfellet er altså kjønnsorganet selv brukt som et bilde, og da i kraftig nedsettende betydning. Vi har homoseksualitet som vold, og penis som drittsekk. Leser vi *passer* som fallos i spurvediktet, er kjønnsorganet med i billedspråket også der. Men det er en avgjørende forskjell i dikterspråket; på det formelle planet er det fallos som *uttrykkes ved* et bilde – ikke *brukes* som et bilde. Dette får betydning og spiller diktet over på det følelsesmessige området: vi har ikke å gjøre med et voldsdikt eller en utskjelling, men med en forsiktig, kanskje famlende tilnærming til det mannlige, seksuelle. Og mens fallos spiller en rolle i billedspråket og også rent direkte der vold og trusler skal uttrykkes, må kjønnsorganet uttrykkes billedlig når det er følelser som står i fokus. De følelsene som uttrykkes ved den siter-te passasjen – "Å, gid jeg kunne leke med deg liksom hun!" – kan ses som et uttrykk for et ønske om homofil *elskov*. Her er det ikke voldelig, fornædrende penetrering – her er det attrå og tilbedelse.

Dikteren som kvinne

Jeg har ovenfor sagt at det er en forutsetning at dikteren er en mann. Men hva om vi stiller spørsmål ved

dette aksiomet, hva om vi tenker oss at – på en eller annen måte – dikterjeget er en kvinne? Lite vet vi om personen Catull, lite vet vi om hans diktsamling. Vet vi sikkert at han har eksistert, som person og som mann? Biografiske opplysninger er sene, der vi i det hele tatt har noen. Kan det kanskje være mulig at noen av diktene er skrevet av en kvinne? Det vi har bevart av dikt skrevet av kvinne(r) fra antikkens Roma, kan sammenfattes i navnet Sulpicia. Av henne har vi bare 30 verslinjer, som er overlevert sammen med Tibulls dikt. I lange perioder etter antikken har man regnet med at diktene som går under Sulpicias navn, faktisk ikke var skrevet av henne, men av hennes mannlige slektning Tibull. Her har vi en dikter som ”skifter kjønn” i løpet av historien.⁵

Leser vi altså jeget som en kvinne, får passasjen en annen betydning – gitt at *passer* fortsatt er en fallos. Da kan vi lese ønsket slik: gid jeg kunne leke seksuelt med en fallos, gid jeg kunne ha lyst på en mann. Lest på denne måten får passasjen med gull-eplet også en nærmere sammenheng med diktet: Atalante plukker opp eplet, stålsetter seg for den heterosek-

suelle kjønns-praksisen og tar fatt på et samliv med en mann. Men for vårt kvinnelige jeg i diktet er dette noe uoppnåelig.

Passer er sentralt plassert i Catull-samlingen, rett etter dedikasjonsdiktet. Dette er en naturlig plass for et programmatisk dikt. Kan vi da være så dristige å si at en mulig lesning av spurvens død, er ”min pikes” farvel til fallos? ”Catull” setter sine spurvedikt inn i en sapfisk tradisjon, ved å dikte fra kvinne til kvinne. Piken i spurvediktene har ikke noe navn. Men kanskje det er her hun blir Lesbia: den lesbiske? Slik kan man leke med spurvetolkningen – som piken leker med spurven.

Litteratur

- Adams, J.N.: *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore 1991 (1. utgave 1982)
Fordyce, C.J.: *Catullus: A Commentary*, Oxford 1961
Petropoulos, J.C.B.: *Eroticism in ancient and Medieval Greek Poetry*, London 2003
Skoie, Mathilde: *Reading Sulpicia*, Oxford 2002
Wiseman, T.P.: *Catullus & his world – a reappraisal*, Cambridge 1985
Wray, David: *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge 2001.



5) Mathilde Skoie har studert Sulpicia-resepsjonen i sin bok *Reading Sulpicia*, Oxford 2002.

Bokanmeldelser

Ove Kr. Sundberg

Pythagoras og de tonende tall.

Solum 2002. 232 s.

Det er kanskje ikke god kuty-
me å anmelde i 2006 en bok
som ble utgitt i 2002, særlig
ikke når det dreier seg om et uforand-
ret opptrykk av en bok fra 1980,
basert på en magisteravhandling fra
1973. Imidlertid er et av formålene
med en anmeldelse å gjøre potensielt
interesserte lesere oppmerksomme på
en boks eksistens – og bedre sent enn
aldri, for det ville være synd om
denne boken ble liggende ulest. Jeg
ble selv oppmerksom på den ved en
tilfeldighet, og antar derfor at den er
forblitt ukjent for de fleste av Klassisk
Forums lesere – som for almenheten
ellers.

Forfatteren, som er (nå emeritert)
professor i musikkvitenskap og ma-
gister i filosofi, gir en innføring både
i pythagoréernes tenkning om musik-
ken og i dens filosofiske og idéhisto-
riske bakgrunn. Undertegnede, som
ikke er ekspert på noen av delene, kan
ikke vurdere hvor Sundberg står i
forhold til forskningsfronten (i den

grad en slik finnes); på den annen side
burde jeg av samme grunn ha gode
forutsetninger for å vurdere hans evne
til å presentere temaet for den in-
teresserte almenhet, og her lykkes
han i høy grad. Ikke bare er stoffet
disponert på en klok måte og forklart
slik at selv den mest umusikalske kan
følge med uten problemer, men i
tillegg er språket godt og gjennomar-
beidet. Sundberg fremviser også et
engasjement for sitt emne som altfor
ofte savnes i akademisk prosa; ikke
slik å forstå at han opptrer som
forkynnende pythagoréer, men han
tar den pythagoréiske tenkningen på
alvor som et forsøk på å besvare
viktige spørsmål og som uttrykk for
en genuin måte å erfare verden på,
der andre ville ha falt for fristelsen til
å betrakte den som et kuriosum.

I stedet for å begynne *in medias*
res, skisserer Sundberg først den idé-
historiske konteksten der Pythagoras'
lære ble utformet, en kontekst preget
av de joniske naturfilosofenes spørs-

mål om hva som egentlig er til, og av søken etter enhet i en mangfoldig verden. Pythagoréernes svar på disse spørsmålene sprang ut av en type erfaring som tilsynelatende ligger fjernt fra abstrakt tenkning, nemlig erfaringen av skjønnhet gjennom musikken. Pythagoras viste denne erfaringens sammenheng med enkle tallforhold og hevdet at slike tallforhold lå til grunn for verdensordenen. Dermed ble det mulig å betrakte menneskesjelen som del av et intelligibelt univers, med evne til å erkjenne dette universet, og Pythagoras skal ha vært den første som kalte universet for *kosmos*, dvs. noe ordnet og vakkert. Rimeligvis fikk dette verdensbildet også vidtrekkende etiske konsekvenser, idet man måtte søke å leve i harmoni med verdensordenen.

Siden våre kilder til Pythagoras' lære er av senere dato og ikke alltid like pålitelige, reiser spørsmålet seg om hvilke deler av den som kan tillegges ham selv og hva som først ble utviklet av hans etterfølgere: Walter Burkert er en av flere som har trukket i tvil om de musikalske eksperimentene som er hovedemnet for denne boken overhodet ble utført av Pythagoras selv. Sundberg redegjør for forskjellige syn på spørsmålet, men uten å ta det opp til noen omfattende drøftelse. Han gjør det imidlertid klart at han selv tillegger Pythagoras' person en avgjørende betydning, og antar at bevegelsens historie var preget av idémessig kontinuitet.

At enkelte toner harmonerer er naturligvis ikke Pythagoras' oppdagelse, men Sundberg argumenterer for at det var denne tilsynelatende

flyktige og irrasjonelle opplevelsen som lå til grunn for Pythagoras' tenkning. Forutsetningen for at en slik opplevelse kunne anvendes filosofisk, var at den kunne begrepsfestes, og det var nettopp dette Pythagoras gjorde ved å vise de tilgrunnliggende tallforholdene. Disse tallforholdene er på ingen måte selvfølgeligheter for en utøvende musiker, særlig ikke når man, som grekerne, benytter strengeinstrumenter der strengene har identisk lengde.

Den oppdagelsen som tillegges Pythagoras, og som må skyldes eksperimenter med en streng, en klangbunn og en bevegelig stol til å variere lengden av den klingende del av strengen, er følgende: Hvis strengens lengde halveres, avgir den en tone som er lysere, men som harmonerer med den opprinnelige tonen, det er dette intervallet vi kaller oktav (2:1). Hvis lengden av strengen reduseres med en tredjedel, får vi det intervallet som kalles en kvint (3:2). Hvis strengen reduseres med en fjerdedel, får vi en kvart (4:3). Navnene oktav, kvint og kvart skyldes ikke disse matematiske forholdene, men det antall trinn på en skala intervallene tilsvarer. Oktaven tilsvarer en kvint pluss en kvart, fordi $(3 : 2) \cdot (4 : 3) = (12 : 6) = (2 : 1)$. Med moderne instrumenter kan vi måle svingetallet til toner som harmonerer og finne de samme forholdstallene, men for Pythagoras kom forholdene til uttrykk gjennom lengden av en streng, eller av luftsøylen i en fløyte: Når lengden av strengen eller luftsøylen reduseres, økes svingetallet, og en høyere tone oppstår.

Delingen av oktaven i en kvart og en kvint kan også uttrykkes gjennom forholdstallene $12 - 9 - 8 - 6$. Det *aritmetiske* middeltall mellom 12 og 6 er 9 (fordi $9 = (12 + 6) : 2$), mens 8 er det *harmoniske* middeltall (fordi $(12 - 8) \cdot (8 - 6) = 12 : 6$). Begge middelverdiene deler oktaven i to ulike delintervaller, kvint og kvart, men i motsatt rekkefølge. En deling av oktaven i to like delintervaller var ikke mulig innen pythagoréernes proporsjonsteori, for det ville forutsatt et *geometrisk* middeltall, men $12 : 6 = 2$, og kvadratrotten av 2 er et irrasjonalt tall.

Toner med forholdstallene $12 - 9 - 8 - 6$ var de fire faste bestanddelene i enhver gresk skala, og fra disse ble også middelet til inndelingen av resten av skalaen hentet, nemlig forholdstallet $9:8$, på gresk "tonos". En kvart pluss en tonos tilsvarende en kvint: $(4 : 3) \cdot (9 : 8) = (36 : 24) = (3 : 2)$. Inndeling av oktaven etter de fire forholdstallene $12 - 9 - 8 - 6$ gir derfor tre intervaller: en kvart, en tonos, og en kvart, fordi $(4 : 3) \cdot (9 : 8) \cdot (4 : 3) = (144 : 72) = (2 : 1)$. Hvert av de to kvartintervallene ble inndelt i tre mindre intervaller, hvorav to tilsvarte en tonos ($9:8$), og det tredje tilsvarte den matematiske resten, som ble kalt "leimma" (med forholdstallet $256:243$). Oktaven kom dermed til å bestå av fem heltrinn (tonos-trinn) og to halvtrinn (leimma-trinn). De forskjellige tonearter fremkom ved varierende rekkefølge av hel- og halvtrinn.

Pythagoréerne almengjorde denne musikalske erfaringen og brukte den til å fortolke verden i sin helhet.

Forholdstallene for de symfone intervallene – $2:1$ (oktav), $3:2$ (kvint) og $4:3$ (kvart) – ble illustrert i et symbol som kaltes tetraktys, d.e. *summen av de fire første tall*:



Her er alle de grunnleggende tallforholdene uttrykt, i en figur med form som en likesidet trekant, og summen av de fire tallene er 10, et tall med en særlig betydning i pythagoreisk tenkning; for dem symboliserte derfor tetraktys "den evig strømmende naturs kilde og rot" (s. 64).

En følge av denne sammenheng mellom musikk og natur var at musikken, riktig anvendt, kunne lede til sjelelig renselse, *katharsis*, slik at sjelen ble stemt overens med det harmonisk strukturerte kosmos. Fra denne ideen om det harmonisk strukturerte kosmos springer forestillingen om sfærenes sang, den for oss uhorlige musikken som oppstår ved himmellegemenes bevegelse. Sundberg betrakter denne forestillingen som senere enn Pythagoras selv: Pythagoras' idé var at tetraktys-proporsjonene representerer en universell lov og at kosmos er harmonisk ordnet, ikke at denne harmonien behøver å komme til uttrykk som klang.

Redegjørelsen for musikkens matematiske grunnlag og pythagoréernes analyse av oktaven opptar størstedelen av boken. De innledende kapitlene setter, som nevnt, Pythagoras

og hans etterfølgere inn i en bredere sammenheng, mens de avsluttende kapitlene redegjør for enkelte senere nedslag av pythagoreisk tenkning, blant annet i Platons *Timaios*, og hos Vitruvius, Augustin, Boethius, Abelard, Cusanus og Alberti.

Teorien om sfærenes sang førte allerede i antikken til forsøk på å finne korrespondanser mellom på den ene side himmellegemene og deres avstandsforhold og på den annen side skalaens toner. I nyere tid ble musikalske betraktninger av avgjørende betydning blant annet for Kepler, som forsøkte å etterspore himmelens harmoniske proporsjoner. Han avviste idéen om at himmellegemene avga lyd, men betraktet likevel den kosmiske musikk som en åndelig realitet, og menneskenes musikk som et avbilde av denne.

Kepler satte først planetene og deres relative avstandsforhold i forbindelse med de fem platonske legemer, ved å inn- og omskrive de fem legemer med kuler som så skulle tilsvare planetbanene. Dette forsøket ble oppgitt fordi teorien ikke fullt ut lot seg

forene med empirien. Etter å ha fastslått at planetbanene ikke er sirkulære men elliptiske, lyktes han likevel med å innskrive dem i et harmonisk system, basert på planetenes vinkelhastigheter i banens ekstrepunkter i forhold til solen.¹

Dette er et av de få stedene i boken der jeg savner en grundigere forklaring. De matematiske resonnementene krever ikke annet enn elementær brøkregning; hvis man husker å gange teller med teller og nevner med nevner, og at man deler ved å gange med den omvendte brøken, og å forkorte brøken, er man godt hjulpet. Hvis man i tillegg har lært å lese noter og forsøkt å spille et instrument, kan man stort sett regne med å komme i havn. Sundberg henvender seg til den alminnelig interesserte leser, om et emne som både er fascinerende i seg selv og av stor betydning for forståelsen av antikk kultur, og han fremstiller sitt emne på en måte som den alminnelig interesserte leser kan forstå.

Gjert Vestrheim

1) En innføring i Keplers verk finnes i Aasmund Brynildsen, *Johannes Kepler: nyplatonismens triumf og selvovervinnelse*, Oslo 1976.

J. Børtnes & T. Hägg (eds)

Gregory of Nazianzus. Images and Reflections.

Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2006.

ISBN 87-635-0386-7

The Centre for Advanced Studies (CAS) vid Videnskapsakademiet i Oslo var läsåret 2002/2003 värd för ett antikvetenskapligt projekt: "Aesthetics and Cognition – the Development of an Anthropology and an Aesthetic in Early Byzantine Theology". Bakom dessa inte helt enkla termer döljer sig tidigbyzantinska teologers försök att förstå treenigheten med dess komplicerade spel mellan Fader, Son och Den Helige Ande. En annan fråga var hur detta skulle kunna åskådliggöras, i bild som i ord. En central person i detta projekt var kyrkofadern Gregorius från Nasiansus (ca 330-ca 390), som tillsammans med de två andra stora kappadokiska fäderna, Basilius den Store och dennes bror Gregorius från Nyssa, har utövat ett stort inflytande både på den grekisk-ortodoxa kyrkan och västkyrkan. Flera internationellt kända patristiker deltog i projektet, under hela läsåret eller bara periodvis. Ett avslutande symposium hölls 21-23 maj 2003 på Solstrands hotell utanför Bergen. De föredrag, som där lades fram, tog upp olika aspekter på Gregorius från Nasiansus (i fortsättningen förkortad till GN) och hans teologi. I likhet med de andra kappadokiska fäderna polemiserade GN med skärpa mot den sen-arianska uppfattningen om att Gud Fadern var överordnad Sonen. För att närmare bestämma Den Helige Andes plats i den

kristna treenighetsläran gjorde han en betydande insats genom sina tal och brev och senare också kyrkopolitiskt under kyrkomötet i Konstantinopel 381, som han ledde i sin egenskap av att vara stadens ärkebiskop, ett ämbete som han fått genom stöd från kejsar Theodosius hösten 380. Han hade ju tidigare mot sin vilja blivit vigd till biskop i Sasima av Basilius för att hävda dennes intressen i området. GN hade aldrig tillträtt biskopsämbetet i denna avkrok i Mindre Asien men ansågs ändå av de kyrkliga myndigheterna, och av sina motståndare, att fortfarande bekläda detta kall. Eftersom han enligt bestämmelserna som godtagits i Nicea 325 inte kunde byta biskopsämbete, medförde detta att han inte längre kunde uppträda som ledare för mötet. Därför lämnade han med sorg i hjärtat staden och kyrkopolitiken, men dock inte teologin och sitt författarskap.

Många av dessa bidrag har nu givits ut i denna volym, som redigerats av projektets initiativtagare, de frejdade professorerna från Bergen Jostein Børtnes och Tomas Hägg. De flesta av bidragen är skrivna på ett högt abstraktionsnivå och kräver åtskilligt av läsaren. I den inledande artikeln "Prompting for meaning in Gregory's rhetoric" tar Børtnes upp flera av huvudtankarna i projektet. Han försöker ge tolkningar av centrala textställen hos GN med hjälp av

modern forskning om retorik och om metaforer. Bakom uppsatsens titel "Prompting for meaning" ligger Mark Turners och andra forskares tes att metaforer "prompt for meaning rather than represent meanings". För att effektivt kunna påverka sina åhörare, eller sina teologiska motståndare, måste talaren använda ett enkelt och emotionellt bildspråk som inte skulle tolkas bokstavligt utan symboliskt. Hänvisningar till uttryck och ord från Bibeln gjorde det också lättare för GN att förmedla sitt budskap och nå sitt mål. Børtnes använder modern litteraturteori och psykologi för att kunna knäcka koden i GN's inte helt enkla texter. Retorik och bilder bildar en konkret utgångspunkt för Børtnes andra bidrag i volymen, "Rhetoric and mental images in Gregory". Han försöker inledningsvis finna svar på frågan varför ikoner i senare, grekisk-ortodox mening har en så obetydlig plats hos de kappadokiska fäderna. De använde sällan sådana ekfraser, bildbeskrivningar, som var ett viktigt inslag i en antik talares verktygslåda utan arbetade på ett annat, rent andligt plan. Ett intressant konst- och religionshistoriskt problem som Børtnes tar upp är GN's ambivalenta inställning till kejsarkulten, som under hans tid fått kristna förtecken och därför inte var lika stötande för kyrkans män som det varit hundra år tidigare. Ett angrepp han i tal IV.80-81 riktade mot Julianus Avfällingen var att denne tvingat sina kristna ämbetsmän och vänner att göra proskynes både för kejsarbilderna och för hedniska gudabilder. Just denna kombination av

vördnad som visades mot kejsarmakten och hednisk kult gjorde att de kristna tvingades bort från hovet, såvida de inte ville visa olydnad mot sin himmelske härskare med de risker detta medförde för deras eviga väl. I senare delen av uppsatsen träder ikoner, konkreta avbildningar, i bakgrunden. I stället kommer Børtnes in på "mental images", som är en viktig term i modern litteraturteoretisk forskning. Det viktiga är den inre bild som GN genom sitt språk och bibliska hänvisningar försöker förmedla till sin publik. Ikoner i senare mening spelade inte någon viktig roll, utan det viktiga var den bild av den himmelska världen som man skapade i sitt inre genom att sätta samman de minnesbilder som man fått genom studiet av bibliska texter. Med respekt hänvisar han i sina resonemang till Mary Carruthers' studie om "the rhetoric of quotation" hos kyrkofäderna i *The Craft of Thought* från 1998.

En annan forskare som Børtnes gärna hänvisar till är Fredrick W. Norris, som arbetat med GN's fem teologiska tal, vilka blev framförda under kyrkofaderns stormfulla tid i Konstantinopel. Inflytandet på de kappadokiska fäderna från den antika kulturen, inte minst Platon och Aristoteles, intar en central plats i Norris' bidrag "Gregory contemplating the beautiful: Knowing human misery and divine mystery through and being persuaded by images". I sina teologiska tal (Or. 27-31) avvisar GN försöken att använda bilder från naturen för att åskådliggöra treenigheten. Det är enligt honom fel att

använda bilder av solstrålar, strömningar i vattnet när man vill tala om Gud. Arianerna var enligt GN duktiga att använda Aristoteles för att definiera gudomen, men detta var enligt hans mening heretiskt. Den enda möjligheten att begripliggöra mysteriet var att använda bibelcitater, dock inte som sammanhängande text utan som delar av en slags mosaik. Ett uppräknande av bibliska antiteser, som att Jesus var hungrig men samtidigt mättade människor, gjorde det möjligt för människor att under andens ledning meditera om treenigheten. Norris betonar också estetikens betydelse i teologin och ser ut att vara skeptisk till traditionella och rationella forskningsmetoder. Det är, menar han i artikelns slutkläm, viktigt att i GN's anda föra teologin tillbaka "to its rightful home within poetry and rhetoric as well as logic and philosophy". Norris entusiasm för teologen GN är uppenbar, och gärna skulle man vilja följa honom i hans odelade beundran. Likväl har han nog en benägenhet att tolka sin kyrkofader väl ensidigt. Självklart kan det inte uteslutas att GN's budskap mottogs av sökande själar, som ville upplysas om teologiens dolda mysterier. Likväl får man räkna med att åhörare också imponerades av GN's retorik rent formellt. Han var ju en välutbildad retor som med sin ordkonst fångslade sina åhörare. Djärva antiteser kopplade till bibelställen kunde därför också vara avsedda att imponera på åhörare som gärna ville underhållas. GN hade ingen stark ställning i Konstantinopel innan han med stöd från kejsaren blev ärkebiskop

utan måste som talare och predikant kämpa för sin auktoritet och popularitet i den nicea-trogna församling där han verkade. Norris använder i sitt resonemang om mental images inte bara textställen från GN's tal utan hänvisar också till hans dikter, och här är det lättare att slå följa med honom i hans resonemang. GN's dikter har under senaste tid lockat allt fler forskare, också bland andra deltagare i denna konferens. Så behandlar John A. McGuckin dessa dikter inte bara teologiskt utan från litterär synpunkt i uppsatsen "Gregory: The rhetorician as poet".

Projektets andre ledare, Tomas Hägg, bidrar med ett bidrag om GN's gravtaler, "Playing with expectations: Gregory's funeral orations on his brother, sister and father". GN's komplexfyllda tal över sin före detta vän Basilius den store faller alltför mycket utanför den ram som bär upp Häggs artikel och tas därför inte med i hans framställning. Det viktiga är inte talens traditionella uppbyggnad, med de fyra stolparna: inledning, lovtal, tröst/uppmaning och avslutning. Hägg strävar att som litteraturforskare visa hur GN kunde fylla detta schema med uppbyggligt och gripande innehåll. Han hävdar att man i dessa tre gravtaler kan se hur GN successivt anpassar det antiika retoriska mönstret för avskedstal och lyckas få dem att passa hans egna syften, personligt och politiskt. Häggs bidrag är liksom Børtnes uppfriktat med egna översättningar av för uppsatserna betydelsefulla texter. GN's tal över sin syster Gorgonia återkommer i Virginia Burrus' arti-

kel "Life after death: The martyrdom of Gorgonia and the birth of female hagiography". I detta bidrag place-
ras GN's gravtale över sin syster i en
genusorienterad studie där genren
och dess senare utveckling är viktig.
En socialhistorisk och feministisk in-
riktning har Susanna Elms bidrag
"Gregory's women: Creating a philo-
sophers family". Utgångspunkt för
hennes bidrag är en märkligt dikt där
GN framställer sig både som far och
mor till sina förtvivlade församlings-
medlemmar i S. Anastasia efter hans
flykt från Konstantinopel efter mot-
gångarna under kyrkomötet. Elm har
mycket att säga om det manliga och
kvinnliga men man saknar illustra-
tioner till hennes genomgång av den
manliga, kejsrerliga ikonografin un-
der Konstantin och Licinius. Här
skulle några bilder ha varit på sin
plats och gjort det lättare att följa
hennes argumentering.

En plats som betydde mycket för
GN var Athen, som utgjorde ramen
för hans innerliga vänskap under
ungdomen med Basilius, som dock
efter sju lyckliga år avslutade sina
studier och utan förvarning lämnade
Athen och sin vän. Den fråga som
Samuel Rubenson tar upp i "The
Cappadocians on the Areopagus" är
varför Paulus' besök i Athen (Apost-
lagärningarna 17.16-34) och det be-
römda talet inför Areopagen inte ef-
terlämnat många spår i de kappadokiska fädernas arbeten. Man skul-
le ju tro, menar Rubenson, att denna
text från Apostlagärningarna skulle
ha fascinerat dem, eftersom Athen
betytt så mycket för GN. Att staden
haft en tidig kristen historia i sam-

band med Paulus' missionsbesök bor-
de ju ha gjort den ännu mer intressant
för dessa kyrkofäder. Den del av
skildringen av Paulus' verksamhet i
Athen som tycks ha intresserat dem
mest är emellertid de ironiska orden
om de epikureiska och stoiska filoso-
ferna och om athenarnas ständiga
nyfikenhet för nyheter. Sådana te-
man kunde GN och Basilius föra över
i sin polemik mot sina arianska me-
ningsmotståndare. Dessa anklagades
för att vara lika nyfiket ytliga som
athenarna och deras filosofer, som
avvisade Paulus' budskap. Däremot
gör varken Basilius eller GN, i mot-
sats till Gregorius av Nyssa, något ut
av Paulus tal inför Areopagen, där ett
citat från Aratus ingår (Apg 17.28)
"Vi har vårt ursprung i honom". En
liknande tanke uttryckte också Kle-
antes i sin berömda Zeus-hymn.
Kanske passade denna högstämda
hyllning till den universella guden,
för att nu bygga vidare på Ruben-
sons resonemang, inte in i kappado-
kiernas teologiska världsbild, när de
brottades med treenighetens mysterier.
Inte allt i Bibeln var användbart
för dem, även om de som andra
forttida teologer i princip var funda-
mentalister. Man får intryck av att
Areopag-talet inte hörde hemma i
deras teologi och polemik trots att det
skulle ha hållits i Athen, en stad som
spelat en viktig roll i varje fall för
GN, kanske också för Basilius.

Ett tema i Edgar Narkevics' bi-
drag "Skiagraphia: Outlining the
conception of God in Gregory's theo-
logical orations" är hur GN polemiserade
mot sina arianska motståndare.
Att tillskriva sen-arianen Eunomius

åsikter för att sedan döda dem under ett efterföljande meningsutbyte var normalt i den antika retoriken. Sådana konstgrepp var således inte främmande för den fromme teologen! En intressant genomgång av GN's kolleger i retorbranschen ger antikhistorikern N. McLynn i "Among the hellenists: Gregory and the sophists". Retorer, hedningar som kristna, tycks enligt McLynn ha samarbetat mer än man kunde förvänta sig. GN's inställning till att ha talarkonst som ett yrke förändrades efter hans av fadern och Basilius påtvingade ordination. McLynn hävdar att GN efter återkomsten till hembygden från Athen varit verksam som talare och därför blivit en ansedd man i sin omgivning. Våra kunskaper om GN under denna livsperiod är begränsade, vilket framhålles i artikeln, men en hel del talar för att McLynn har rätt i sin uppfattning. Att vara lärare i retorik, eller att utnyttja dessa kunskaper som advokat, var en statussak och inte något som GN skämdes över, ens i sin mer aktivt kristna tid. Den antika retoriken, med alla dess finesser, satte outplånliga spår hos den som under många år studerat vältalighet, även om man senare gått över till kristendomen. GN och hans hedniska kolleger tycks också enligt McLynn ha haft ett gott samarbete trots religiösa meningsmotsättningar. Identitetens problem står centralt i det bidrag som Stratis Papaïannou skrivit, "Gregory and the constraint of sameness". Med imponerande litterära överblickar har denna studie skrivits om hur svårt det är att bevara sin identitet. Kända är GN's ord i gravtalet över Basilius

hur hans väns ord och skrifter påverkat honom. En känsla förmedlades till honom genom Basilius' stora skapelsedik *Hexahemeron*, en helt annan vid läsningen av dennes lovprisningar över martyrer. I detta textställe är känslan att bli en annan något positivt, inte en negativ sak som GN i andra sammanhang hävdar. Ett upphöjt men inte enkelt tema har Torstein Tollefsen valt för bidraget "Theosis according to Gregory". Att bli Gud var själva höjdpunkten GN's teologi dock utan att han därigenom gjorde sig några tankar om att man skulle uppgå som en del av treenigheten. Skillnaden mellan Gud och människa var alltför stor ontologiskt för att en sådan förvandling skulle kunna ske, om jag nu rätt förstätt Tollefsens djupsinniga resonemang på denna punkt.

Andra uppsatser som ingår i Børtnes och Häggs välmatade volym är Andrew Louth's arbete om vilken roll de kappadokiska fäderna och Dionysios Areopagita spelade i ikonoklastkonflikten och Stephanos Efthymiadis' undersökning om GN's *Vita* i den senare bysantinska litteraturen. Philip Rousseau, känd genom sin stora biografi om Basilius, ger en välbehövlig sammanfattning av de föregående 14 bidragen i "Retrospect: Images, reflections and the "essential" Gregory". På ett elegant sätt tecknar han där hur synen på GN har berikats genom det projekt som i ett år fick ha sin hemvist i de imponerande lokalerna till Det Norske Videnskapsakademi. Det enda man saknar nu när projektet avslutats är en mer populär framställning om denne Gre-

gorius från Nasiansus, som genom Børtnes och Häggs bok aktualiserats och fått en nästan modern profil. Vi får hoppas att författarparet fortsätter med sitt arbete genom att översät-

ta kyrkofaderns verk, som är svåråtkomliga för en icke språkkunnig nordisk läsekrets.

Hugo Montgomery

Jan Olof Rosenqvist, *Bysantinsk litteratur från 500-talet till Konstantinopels fall 1453*, Norma bokförlag, Malmö 2003, ISBN 91 7217 054-9

Jan Olof Rosenqvist, *Bysantinsk antologi. Texter från tusen år i svensk översättning*, Norma bokförlag, Malmö 2005, ISBN 91 7217 082-4

Five Essays on Icons. Swedish Research Institute in Istanbul, Papers I, Stockholm and Istanbul 2005, ISBN 91-86884-15-8.

Pris ca 100 sek, porto och expeditionsavgift tillkommer. Beställes enklast på e-mail: sfii@swipnet.se, Att. Lilian Hedman-Björling.

Den bysantinska kulturen har under de senaste hundra åren blivit ett alltmer spännande forskningsområde också här i Norden. Till studiet av Bysans' mer än tusenåriga konst har det bergensiska forskarparet Hjalmar Torp och Bente Kiilerich bidragit med djuplodande arbeten. Tomas Hägg har ägnat sig åt utforskandet av Fotios' skrifter. Också den bysantinska teologien och ikonmaleriet har visat sig vara ett område som givit upphov till intressanta studier. Likväl har det varit svårt att skaffa sig en översikt över hela den bysantinska perioden från senantiken fram till staden Konstantinopels slutgiltiga fall 1453. Detta gäller också bysantinska litteraturen, som inte är lätt att greppa och inte självklart ser ut att bjuda på de stora läsoplevelsena, eftersom teologiska frågor är så prioriterade där. Ett viktigt arbete har Uppsalaprofessorn Jan Olof Rosenqvist gjort med sin

bysantinska litteraturhistoria, som från början bara skulle vara ett kompendium och främst ägnat hans elever. Nu föreligger detta verk lyckligtvis i bokform sedan tre år. Dispositionen är rent kronologisk, från Bysans' blomstringstid under kejsar Justinianus' regeringstid 527-565, genom en kulturell nedgångsperiod inte minst genom bildstriden under 700-talet. En konsolidering inträffade från mitten av 800-talet, då bl.a. den litterärt verksamme patriarken Fotios levde. Under den makedonska dynastiens tid, som då rädde, inleddes en period som några forskare kallar den bysantinska renässansen eller humanismen. Riket var dock starkt reducerat om man jämför med dess omfattning under den store Justinianus' regering. Kontakterna med västra Medelhavsområdet hade blivit allt svagare. Den arabiska expansionen under 600-talet och framåt gjorde att Egypten och Syrien föll

bort från väldet. Än mer oroande var svarigheterna att upprätthålla gränsområdena i öst, som till slut kom under seldjukiskt herravälde inte minst efter det viktiga slaget vid Menzikert 1071. Längre hade också trycket från de invandrade slaverna varit tungt på nordgränsen. Författare som Mikael Psellos och Anna Komnena visar dock en imponerande spänst från en tid som även präglades av gärna intensiva inrikespolitiska spänningar. Den stora katastrofen inföll genom Konstantinopels erövring 1204 under det fjärde korståget, som snabbt förstörde en tidigare blomstrande kultur, litterärt och konstnärligt. Det bysantinska rikets sista hundrafemtio år före den slutgiltiga undergången 1453 innebar likväl en konstnärlig omstart om än under svåra yttre förhållanden.

Jan Olof Rosenqvist går igenom de olika litterära genrererna under denna långa bysantinska historia med höglitterära alster som visar ett starkt beroende av den gamla grekiska hedniska litteraturen. Detta gällde speciellt historieskrivningen, som gärna individer från samhällets privilegierade kretsar ägnade sig åt. Helgonbiografier lockade en större publik, för i litteraturen ingick också folkliga verk skrivna på ett högst olitterärt språk. Rosenqvist skriver sakligt om denna för oss gärna främmande litteratur men ger sig sällan in på några större teoretiska resonemang. Det rör sig om en handbok för studenter som behöver fakta för att bygga upp sin bild av den bysantinska litteraturen. Han hänvisar sina läsare för varje författare han går igenom till textut-

gåvor och gärna översättningar, men det kan vara mycket svårt att få tag på dessa texter. Därför gav Rosenqvist 2005 ut en *Bysantinsk antologi*, som är en verklig skattkammare för den som vill sätta sig in i en fascinerande men inte alltid lättåtkomlig litteratur. De flesta texterna har han översatt själv i samband med sina seminarieövningar i bysantinsk grekiska, och det är sannerligen inga enkla texter han nu lägger fram för oss fäkunniga läsare. Patriarken Fotios' tal 867 vid invigningen av den fortfarande bevarade Mariabilden i Hagia Sofia är ett utsökt retoriskt konststycke som ställer översättaren på svåra prov. Eftersom de bysantinska texterna sällan föreligger i moderna textkritiska editioner är det inte heller lätt att komma fram till goda tolkningar. Själva bredden i denna antologi är imponerande, även om uppbygglig munklitteratur tar stor plats. Också i den genren finns helt fantastiska texter. Lennart Rydén, Rosenqvist lärare och recensentens studiekamrat, gav ut Niketas biografi om Filaretos den barmhärtige. Texten om denne fromme och högst okonventionelle helige man, med titeln "Det leende helgonet", är något av en solskenshistoria. En helt annan stil tycks ha präglat Symeon enligt Leontios biografi, som i antologien fått rubriken "Den helige dären". När Symeon gjorde sitt intåg i Emesa släpade han efter sig en död hund, som han hittat på en dynhögd utanför staden. Med denna och andra underligheter väckte han stort uppseende men tydligen inte först någon större respekt för sitt budskap. Också

denna text har Lennart Rydén givit ut. Rosenqvists översättning är i detta fall som de övriga försedd med korta inledningar och nyttiga förklaringar av historisk, religiös och litterär karaktär.

Det finns också verkligt brutala texter i samlingen, som i biografen från ca 800 över Stefanos den yngre, som led martyrdöden under den värsta perioden av bildstriden i Konstantinopel. Dessa ikonoklaster, eller bildkrossare, gick hårt fram när de följde förbudet mot avbildningar i 2 Mosebok 20.4. Vår tids islamska ikonoklaster är alltså inte de första som med våldsamma medel kämpade för sin övertygelse. Också ikonodulerna, bilddyrkarna som gick segrande ur denna mer än hundraåriga konflikt, tog i med hårdhandskarna i striden mot sina "gudlösa" motståndare. En levande framställning av det politiska dubbelspelet som fördes av kejsar Leo V (813-820) ger den starkt vinklade framställningen i avsnittet "Bildstriden tar ny fart". Rosenqvist tar också med två texter om Konstantinopels fall som på ett otäckt sätt för oss i kontakt med en våldsam verklighet. Genom Rosenqvists förmedling får man vidare upplysningar om isflak i Bosporen och fallande stjärnor i en text från Theofanes Bekännarens krönika. En kvinnas kamp för bildning är ett viktigt moment i Georgios Tornikes tal till minne av Anna Komnena (1083-1153/4), den enda betydande bysantinska författarinnan. Också episka dikter och hymner är översatta med känslig hand. Sammanfattningsvis vill jag på det kraftigaste rekommendera att

NKF.s medlemmar skaffar sig denna bysantinska antologi, som givetvis också kan köpas för sig och inte nödvändigtvis tillsammans med litteraturhistorien. Här erbjuds oss härliga läsoplevelser från en kulturkrets som inte får glömmas bort!

Flera texter i Rosenqvists antologi handlar om ikoner. Om man vill veta mer om dessa heliga bilder kan man lära sig åtskilligt i det vackert illustrerade samlingshäftet på drygt 100 s. *Five Essays on Icons*, som getts ut av Det svenska forskningsinstitutet i Istanbul. Vi får flera olika infallsvinklar på studiet av dessa sakrala konstverk. Den store ikonkännaren Ulf Abel, som länge arbetat på Nationalmuséet i Stockholm, behandlar initierat ikonernas teologi. Om ikonernas betydelse i ett grekiskt-ortodoxt hem skriver Vera Geelmuyden Bulgurlu, medan Ewa Balicka-Witakowska orienterar om deras placering i en bysantinsk kyrka. Nelly Lindgren har åtskilligt intressant att berätta om bilden av Konstantinopel i rysk ikonografi. Slutligen avslöjar Helena Bodin vad Gunnar Ekelöfs besök i Istanbul betydde för hans diktning. I sin till engelska översatta självbiografi förklarar han varför Grekland och Bysans har intresserat honom så mycket: "I am intensely interested in it because I hate it. I hate what is Greek. I hate what is Byzantine ...". Trots dessa utgjutelser från en stor svensk skald måste jag lägga ett varmt ord för denna lilla skrift med så suveränt fina färgbilder och goda artiklar.

Hugo Montgomery

Janson, Tore,
Romarinnor och romare. Livet i antiken,
Wahlström & Widstrand 2006

Tore Janson, professor emeritus ikke bare i latin, men også i afrikanske språk, fortsetter sin virksomhet som formidler av antikkens språk og kultur. For noen år siden kom boken *Latin: Kulturen, historien, språket*, som har solgt i store opplag og blitt oversatt til mange forskjellige språk, deriblant norsk. Hilde Sejersted sto for den norske oversettelsen og skrev også sammen med Vibeke Roggen et tilleggskapittel, hvor latinens historie i Norge ble presentert. Etter sigende har også den norske versjonen av boka solgt godt.

Nå har Janson publisert et nytt arbeid, som tar for seg et spesifikt stykke romersk kulturhistorie, med boka *Romarinnor och romare. Livet i antiken* (Wahlström & Widstrand 2006). Med tittelen signaliserer Janson både at han plasserer seg innenfor en svensk formidlingstradisjon, og at den tradisjonen ikke er statisk, men forandrer seg med tidsånden. For alle noenlunde voksne antikkinteresserte i Sverige ringer en annen boktittel i hodet: Einar Löfstedts *Romare*, som kom ut posthumt i 1957. Löfstedt, mest kjent som den store utforskeren av latinen i senantikken, var liksom mange andre professorer i hans generasjon aktiv som foreleser og foredragsholder også for det store publikum. Boka består av slike foredrag som ble samlet og utgitt av hans enke. Utvalget er altså ikke gjort av Löfstedt selv, og det er dermed litt

tilfeldig hvilke romerske personligheter som har kommet med i utvalget. Annie Löfstedt skriver om dette i sitt forord: "Då (Löfstedt) i stor utsträckning föreläste fritt, har urvalet varit givet från början: endast sådana uppsatser som av en eller annan anledning förelegat utskrivna har kunnat medtagas". Jansons bok representerer derimot et bevisst utvalg. Mens Löfstedts essayer begynner i republikkens siste århundre og går fram til Marcus Aurelius, begynner Janson med figurer fra Plautus' komedier (fra 2. årh. f.Kr.), og går helt fram til den senantikke forfatteren Ausonius (4. årh. e.Kr.). Kapitlene er ordnet i kronologisk rekkefølge. Janson dekker ikke bare et større kronologisk spenn enn Löfstedt, men inkluderer også miljøer utenfor byen Roma. I tillegg bruker han ved siden av litterære tekster også epigrafisk kildemateriale, og får på den måten også inn representanter for forskjellige sosiale lag. Men den mest markerte forskjellen er kanskje den som så tydelig blir signalisert i tittelen: *Romarinnor och romare*. Her er de romerske kvinnene like godt representert som mennene, og holdt for like viktige som dem. Bokens undertittel gir oss også en pekepinn om hvordan den skal leses: det er ikke bare spørsmål om biografier over enkeltindivider, men hver personbeskrivelse blir utgangspunktet for et blick inn i et miljø i eller utenfor Roma. Person-,

sosial- og kulturhistorie inngår i en skjønnsforening.

Janson skriver i en god formidlingsstil. Her er ikke noe faktatungt lærdomsapparat før man kommer til saken (av og til kunne en kanskje sågar ønske litt større sjenerøsitet med feks årstall; det finnes noen, men den kronologiske sammenhengen berøres med svært lett hånd); essayene begynner *in medias res* (f eks i kapitlet 'Den motstråvige medlöparen', hvor første setningen lyder: "Unge Horatius var begåvad och skulle kostas på") eller med en liten refleksjon (f. eks. i kapitlet 'Den perfekta frun som ville skiljas', som begynner: "Felfria människor möter man inte i verkligheten, men det händer att man träffar på beskrivningar, särskilt i minnesteckningar. Nästan alltid är de tråkiga."). Leserens interesse blir fanget og holdt fast. Latinprofessoren unngår elegant hver betydning til ciceronianske eller livianske perioder og skriver i en stil som ligger nær talespråket, med korte setninger og en rytme som raskt fører fremover i fortellingen. Dette er tekster som godt kan leses som kveldslektyre, uten at de dermed innholdsmessig er lettvektene. Hvert kapittel har et bibliografisk tillegg, med henvisninger til både oversettelser av de latinske tekstene og til sekundærlitteratur hvor den interesserte kan gå videre. Kapitteloverskriftene sier lite om hva kapitlene inneholder, og er nok ment å skulle vekke leserens nysgjerrighet – ved siden av de overskriftene vi allerede har sett, finnes det titler som *De vilda mödrarna*; *Den*

duktige; *Kannibalism och sexorgier* (jo da, det kapitlet har Juvenal som sitt tema) og andre appetittvekkere.

Og hvilke personer er det da vi møter? Noen er kjente, slik som forfatterne Horats, Quintilian, Plinius d.y., Juvenal, Apuleius. Noen er litt mindre kjent, som kvinnen "Turia" (kjent fra en gravinnskrift som går under hennes navn) eller soldaten Gemellinus (også her bruker Janson innskriftmateriale). Noen levde i Roma, som de vakre søsknene Clodii, noen levde i andre deler av det romerske imperiet, som martyrene Perpetua og Felicitas i Karthago, eller skalden Ausonius i Gallia. De fleste hørte til overklassen, men siden Janson også har inkludert materiale fra Vindolanda i Storbritannia og Fajum i Egypt, får vi vite litt også om "vanlig folk" i antikken. Janson presenterer ulike hypoteser fra forskningen om sine personer, f.eks. om identiteten til Catulls elskerinne Lesbia, men tillater seg også å gi sine personlige vurderinger og fortolkninger, noe han åpent gjør rede for i sitt forord. Der sier han også: "Boken är inte menad att vara djupsinnig. Jag hoppas helt enkelt att läsaren ska tycka att det fanns intressanta människor i antiken och att det är värt att fundera på både skillnader och likheter mellan dem och oss." Det er ingen tvil om at de personene vi møter i boka, står fram som meget interessante, og at deres miljøer er presentert på en måte som fører antikken nærmere oss. Tore Janson gjør en god og viktig jobb som formidler av antikken og dets mennesker, og det er

bare å håpe at også denne boka kan bli oversatt til norsk og gjort tilgjengelig utenfor en krets av de aller mest interesserte.

Gunhild Vidén

Tore Jansons bok kom nylig i norsk språkdrakt ved Bjørg Vindsetmo, med tittelen *Romerinner og romere: livet i Romerriket*. Pax forlag. (Red.anm.)

Allan A. Lund,

***I seng med romerne: Køn og sex i det antikke Rom,*
Museum Tusculanums Forlag, København 2006. 335 s.**

Man kan ikke annet enn å misunne vårt danske nabofolk, som har så mange dyktige klassikere og publiseringskanaler for bøker om den antikke verden. Allan Lund, antikkfaglig mest kjent for sine Germania og Tacitus-studier, er en av disse som Museum Tusculanums Forlag nå slipper til med en bok om kjønn og sex i den romerske verden. Et frydefullt tema, især for oss blottet for bluferdighet og fostret opp med at "en pikk er en pikk" fra pensumboka *Antikkens historie* (som akkurat nå er kommet i ny og revidert utgave) ført i pennen av Klassisk Forbunds eminente leder. Forbundet har jo også for ikke lenge siden arrangert et mykporno-seminar, så dette skulle være midt i skrittet for klassikere som oss.

Og her er en lærd gjennomgang av mange aspekter ved det romerske kjønnslivet, vi presenteres for en mengde kildeutdrag og oppdateres på seksualitet, kjønnsroller og seksuallivets gleder og sorger. Ulvinner, kukksugere, fitteslikkere, bakstikkere, kastrater, hermafroditter, ja alle kategorier er utbrodert og nær sagt katalogisert. Romersk litteratur og

graffiti fra Pompeii er hovedkildene til forfatteren, og her kan vi takke forfatteren for mange helt nye oversettelser (og en del tidsjusterte) av aktuelt materiale. Vi presenteres for en fin liten gjennomgang av priaper og ondtaavergende lem, men noen diskusjon av bilder og arkeologiske gjenstander ut over dette finnes ikke. Hele boka har kun 19 bilder og langt de fleste stues sammen uten ytterligere kommentarer helt i begynnelsen. Visuelle framstillinger av sex og kjønn er stort sett dekor her. Boka er i utgangspunktet en popularisering, og selv om forskningslitteratur diskuteres i liten grad, er den rik på refererende noter og en fyldig litteraturliste.

Etter mitt skjønn er dette dessverre likevel ingen vellykket bok. Den er simpelthen dårlig redigert. Poengene og eksemplene fra innledningen følger identiske rett etterpå, sitater kommer flere ganger og kapitlene er delvis tværet ut og samme tematikken gjentas. Kapittel 1 "Prostitusjon" etterfølges av kapittel 2, "Slaveri og prostitusjon"; kapittel 3, "I Bacchus' tegn", etterfølges av det neste, "Vin

og kys", før vi igjen støter på "Hor og utroskab". Boken virker rett og slett som en altfor usystematisk framlegging av ymse kilder og forfatterens tildels personlige tolkninger og sammenfatninger av deres verdi og ut-sagnskraft. Talende nok er siste kapittel "Ved livets begynnelse", og dreier seg om prevensjon, aborter, utsetting av barn og fødselsproblematikk. Ikke noe galt om det, og det er jo ingen hemmelighet at sex kan føre til barn, likevel framstår dette som et rart avsluttende kapittel, rett etter gjennomgangen av *homo mollis*. Forfatter og forlag burde gått flere runder med disposisjonen av stoffet i denne boka.

Seksualitets- og kjønnsforskning er et felt med omfattende debatt, og et innledende kapittel om nettopp dette ville vært på sin plass. Innledningsvis erklærer Lund seg inspirert av nyere forskning på feltet, men lar det i liten grad skinne igjennom i den løpende teksten. En mammut som Foucaults *Seksualitetens historie* er eksempelvis (bevisst?) utelatt. Spørsmålet om homoseksualitet avfeies tidlig med at

romerne ikke kjente til en slik kategorisering av seksualitet. Lund kommer tilbake med en viss behandling av dette i kapittel 8 ("Homo mollis"), men ikke desto mindre ville man forvente at dette ble diskutert noe mer inngående. Forfatteren bruker og siterer eksempelvis flittig fra Juvenals kjente kvinnesatire (6), men ikke ett ord om "homsesatiren" (9). Selv om forfatteren hevder å være inspirert av nettopp nyere forskning på kjønn og seksualitet, sitter man ikke igjen med en følelse av å være helt oppdatert på denne forskningen etter å ha lest boka.

Det siste ankepunktet mitt er imidlertid at teksten er så kjønnsløs (ja, ja et billig poeng, jeg veit det). Det er nesten så man undres over at det er mulig å skrive så tørt og tidvis dør-gende kjedelig om et så spennende og saftig tema. Det er ikke uttømt med denne boka og det er dermed rom for nye studier om romersk seksualitet, især med vekt på billedmateriale, og forhåpentligvis med litt mer litterær viagra!

Jon Iddeng



Res coquinaria

Vi har en gang tidligere i denne spalten beveget oss til Romerrikets nordlige ytterpunkt og beskrevet hva man antar soldatene stasjonert ved Hadrians mur livnærte seg med (1995:1).

Nå skal vi se nærmere på hvordan det sosiale livet i et høyere militært sjikt kunne arte seg i tiden før muren ble oppført.

I Vindolanda (Northumberland) er det funnet en fødselsdagsinvitasjon datert ca. 100 e.Kr. fra Claudia Severa til Lepidina, kommandant Cerialis' kone. Den lyder som følger:

"Kjære venninne,

Når jeg feirer min fødselsdag den 11. september, så inviterer jeg deg hjerteligst til å komme til oss; dagen vil bli festligere med ditt nærvær.

Mine hilsninger til Cerialis. Aelius og den lille gutten sender sine."

Brevet er skrevet av en tjener, men Severa legger til med egen hånd: *"Jeg venter deg, søster. Lev vel, elskede venn, noe jeg også håper å gjøre – farvel"*.

Ifølge mine kilder kan man besøke Vindolanda (nær Newcastle), der det skal finnes en festning og et museum. Man har funnet flere rester av brev, både offentlige og private, skrevet med blekk på tynne treplater.

Som lesere av denne spalten vil vite, så ble det neppe servert noen fødselsdagskake når de to militærfruene skulle møtes. Vi har svært få dessert- og kakeoppskrifter, men en semuljepudding med importerte ingredienser kunne kanskje passe?

Ut ifra arkeologiske funn vet vi at luksusvarer ble fortært ved forlegninger i nord.

Apotermum

(Apicius II 2, 10)

1 dl semuljegryn

4 dl melk

50 gr. rosiner

50 gr. pinjekjerner

50 gr. mandler uten skall

– grovhakkes

litt søt vin, eg. passum

1–2 egg, piskes lett



Varm melk til kokepunktet, tilsett semuljegryn, kok forsiktig i ca. 10 min. under stadig omrøring. Tilsett resten og hell blandingen i en passende form og kok puddingen i vannbad.

Inger Marie Molland Stang

