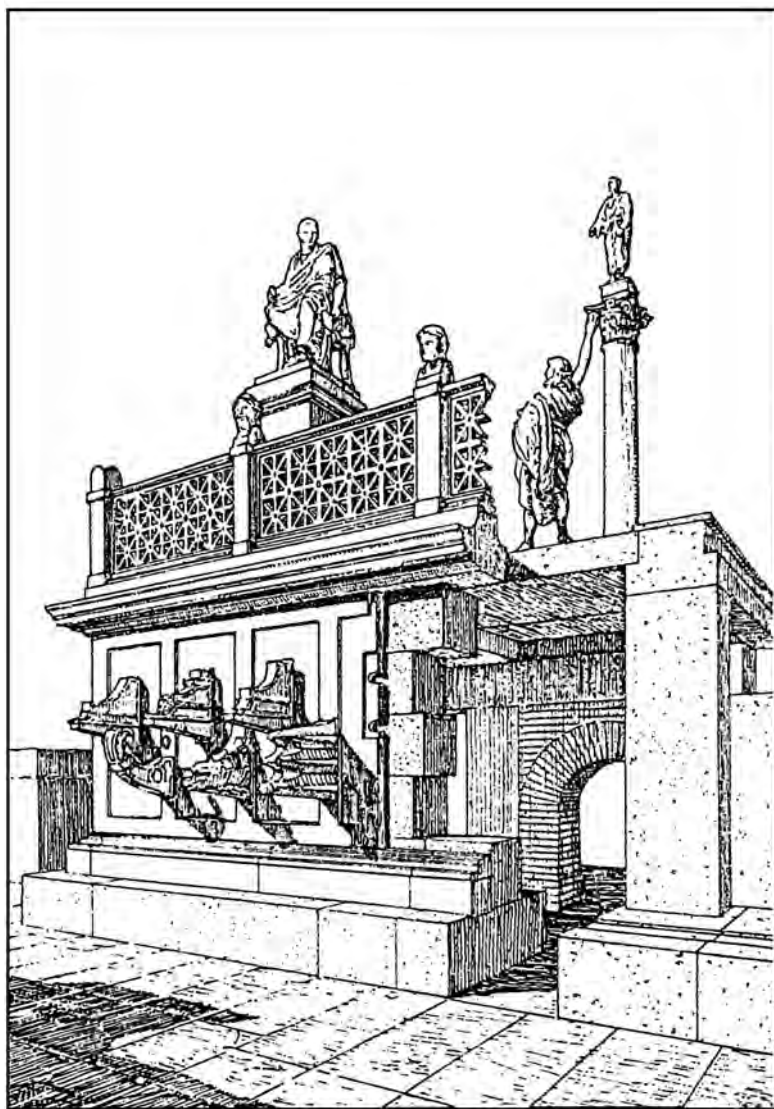


KLASSISK FORUM



2008 : I

REGLER for manuskriptskrivning til Klassisk Forum

Manuskriptet sendes (helst som vedlegg) til:

gunn.haaland@ub.uio.no

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

Maskin: PC Dell Dimension

Layout: InDesign CS2

Bildebehandling: Photoshop CS2

Sendt av:

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

TEMPOTRYKK

KLASSISK FORUM
2008:I

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. 200,- 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

Mathilde Skoie (leder), Bergen

Dag Haug, Oslo

Hilde Hauland (kasserer), Oslo

Marek Kretschmer, Trondheim

Anders Pio Pethon, Oslo

Hilde Sejersted, Oslo

Gjert Vestrheim, Bergen

Varamedlemmer

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
En fet silen	6
SIRI SANDE	
Erasmus Montanus og Aristofanes' Skyene	28
KNUT KLEVE	
Parthenon – tempel, kirke, moske, monument.....	38
BENTE KIILERICH	
Et sterkt eksempel på antikkresepsjon i norsk litteratur – Sallust og Ibsen.....	50
EGIL KRAGGERUD	
Norsk Klassisk Forbund på tur 30.9 til 6.10	58
LIV SIMONSEN OG JOHAN HENRIK SCHREINER	
Luperkalet på Palatinen	62
J. RASMUS BRANDT	
Menneskekjenneren Sokrates – noen tanker om <i>Forsvarstalen</i>	82
ESPEN GRØNLIE	
Klassiske fag i norske skoler 2007–2008	96
Bokomtaler	98
Res coquinaria	108
INGER MARIE MOLLAND STANG	

Fra Styret

Ledere går, men forbundet består! Selv om det ifølge avtroppende formann er en “åndsfrisk og energisk ung kvinne fra universitetet i Bergen” som nå overtar vervet som formann etter en rekke av typen “aldrende mannsperson med sete i hovedstaden”, betyr dette ingen store endringer i vårt klassiske forbund.

Forbundet har funnet en form og et ambisjonsnivå som det nye styret mener er nokså passe upretensjøs og hyggelig, og, for å si det med Horats, en god blanding av det nyttige og det behagelige (*utile dulci*, *Ars Poetica* 343).

Foreningens kjernevirksomhet de siste årene har ved siden av utgivelsen av *Klassisk Forum* bestått av et tema-seminar i Oslo hver vår, et årsmøte hver høst med forhandlinger og faglige innslag alternerende mellom Oslo, Trondheim og Bergen, samt en fest til ære for en utvalgt guddom rundt årsskiftet. I tillegg til dette kommer forbundets ekskursjon annet hvert år. Utover dette har forbundet også arrangert mindre seminarer og foredrag. Det er et sterkt ønske fra det nye styret å få i gang mer aktivitet i hele landet. De to siste årene har f.eks. forbundets avdeling i Bergen arrangert noen foredrag i forbundets regi, men det er jo flere enn bergenserne som bør få nytte godt av forbundets ressurser.

Det foregår imidlertid også mye antikkrelatert virksomhet utenfor forbundet som bør trekkes frem i lyset. Ved hjelp av vår nettside ønsker vi nå å henlede medlemmenes oppmerksomhet også mot andre antikkrelaterede arrangementer under overskriften “Hva skjer?”. Vi ønsker også å gjøre krus på personer eller organisasjoner som har gjort en spesiell innsats for antikken og den antikkpåvirkede tradisjon i norsk offentlighet. Derfor vedtok vi på årsmøtet å opprette prisen “Årets klassiker”. Alle medlemmer kan komme med begrunnede forslag til verdige vinnere. Disse sendes styret innen 1. august.

Det er mange ting å glede seg over for en klassiker denne våren, selv om de godt kan bli flere! Som så ofte når man skal legitimere noe nytt er en av de seriøse operaproduksjonene denne våren en antikk opera, nemlig den som går under navnet verdens første opera, *Orfeo* (1607) av Claudio Monteverdi. Vi får håpe det når medlemmene får bladet dumpende

ned i postkassen sin, har gått bedre enn da Metropolitan-operaen skulle åpne med brask og bram og antikk-opera. Den gang komponerte Samuel Barber en opera over Shakespeares *Antony and Cleopatra* (1966), men produksjonen var totalt mislykket og kulminerte med at elefanter gikk gjennom scenegulvet. Ingen slike skandaler belemret forbundets seminar “Antikken på operascenen”, som gikk av stabelen på selve åpningsdagen for den nye operaen (helt tilfeldig!). Her ga triumviratet Live Hov, Erling Sandmo og Ståle Wikshåland medlemmene både oversikt og innsikt i hvordan operaen gjennom tidene har brukt det antikke stoffet, fra Monteverdis *Orfeo* via Händels *Giulio Cesare* og gustaviansk antikk-opera til en moderne Orfeus i Beat Furrers *Begehren* (2003).

Mens vi befinner oss på scenen, er det interessant å merke seg at gresk tragedie fortsatt fenger teaterfolket. Norges største nålevende dramatiker, Jon Fosse, har vendt seg mot Sofokles’ Ødipus-trilogi i stykket *Døden i Teben*. Og *Elektra* har fått ny aktualitet som norsk-pakistaner på Centralteateret i en såkalt “nyskriving” av Peder Rosenlund. Litt tragisk er det vel også på Historisk museum i Oslo. Her vises for tiden utstillingen “Dødskult i antikken” (se også egen annonse). Denne “dødskule” utstillingen belyser begravelsesritualene og forholdet til døden i middelhavsregionen fra ca. 500 f. Kr. til 500 e. Kr. ved å vise frem noen av de 3600 an-

tikke gjenstandene som museet eier, men som oftest ikke er tilgjengelige for publikum. Her kan man se alt fra sarkofager til brystnåler og lamper som antikkens mennesker fant det for godt å putte inn i en grav og – selvfølgelig – noen av “fergepengene” til Kharon. Mange av disse gjenstandene blir faktisk utstilt for første gang!

Selv om man fortsatt kan ergre seg over at de store norske forlagene med noen få hederlige unntak fortsatt ikke helt har oppdaget de antikke tekstene, kan vi glede oss over at Vidarforlaget holder koken. Mens vi fortsatt venter på det siste bindet i Platons samlede verker, annonserer de freidig hele Aristoteles også på norsk! Forbundet benytter samtidig anledningen til å gratulere sitt medlem Tormod Eide for nominasjon til kritikerlagets oversetterpris for oversettelsen av Aristoteles, *Politikk* (2008) – en glimrende oppfølger til hans oversettelse av *Retorikken* (2006).

Hva så med ungdommen? Norsk klassisk studenterforening eller Sodalitas Humanitatis Antiquae, en studentforening basert i Oslo, har nå over 100 medlemmer og arrangerer både fester og seminarer i antikkens ånd. På vår fest til gudinnen Athene i mars sendte de sågar to utsendinger, henholdsvis *consul* og *pontifex maximus*, med en hilsen der forbundet ble utnevnt til GEROUSIA (eldreråd). Vi ser frem til videre samarbeid!

Mathilde Skoie

En fet silen

SIRI SANDE

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (det tidligere Nasjonalgalleriet) rommer diverse antikke skulpturer i sine gjemmer, og Fig. 1 viser en av dem. Skulpturen tilhørte samlingen til Chr. Paus, og siden han var pavelig kammerherre i Roma, pleier man å regne med at skulpturene i hans samling ble kjøpt der. Paus-samlingen ble gitt til det daværende Nasjonalgalleriet mellom 1918 og 1929.

På det tidlige 1900-tallet kunne man fritt kjøpe og utføre antikke gjenstander fra Italia så sant de ikke var av stor nasjonal verdi, og det var derfor godt med romerske skulpturer på kunstmarkedet. Det er derfor rimelig å tro at Chr. Paus frekventerte antikvitetshandlere i Roma for å bygge opp sin samling. Den bestod hovedsakelig av portretter, og

figuren på Fig. 1 danner i så måte et unntak.

Det er snakk om en relativt liten skulptur, som man vil kalle en statuett. Høyden er 25,5 cm, lengden 40,0 cm og dybden 23,3 cm. Materialet er relativt finkornet marmor, antagelig Luna-marmor (eller Cararra-marmor, som den kalles i dag). Opprinnelig var skulpturen en del av en



Fig. 1. Silen med krukke, statuett i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Romersk kopi etter hellenistisk original.



Fig. 2. Silener på vei til Olympen, detalj fra Francois-vasen. 560-årene f. Kr.

større enhet. I fronten på basen ser vi to huller som har inneholdt metallstifter. Disse holdt basen festet til en nå tapt del som også må ha vært av marmor.

Skulpturen viser en fet, aldrende mann som er helt naken. Han ligger utstrakt og lent oppetter en stor krukke som han omklammer med venstre hånd. Hodet hviler på krukken, og hans lange skjegg dekker litt av dens overflate. Krukken virker nå som et stort, åpent kar, men opprinnelig må den ha vært mer lukket. Antagelig dreier det seg om en amfora, et forrådskar som man pleide å ha vin eller olje i. Amforaens øverste del med hals og munning må ha vært tilstykket, antagelig med et tynt lag sement, og er senere forsvunnet. Også figurens høyre underarm mangler, samt høyre ben fra litt over kneet. En spesiell detalj verd å merke seg er at venstre stortå, som også mangler, var hugget separat og festet med en ganske liten metalltapp, bare et par millimeter i diameter. Tapphullet er ennå bevart.

Om tåen ble skadet under huggingen av skulpturen eller om det dreier seg om en senere reparasjon, er uvisst. Statuetten er noe slitt i overflaten, særlig i hodet og ansiktet, men er ellers relativt godt bevart.

Den gamle mannen ligger ikke rett på bakken, men hviler på et underlag som danner folder. Helt i front, under venstre fot, skimter man en åpning. Det er vanskelig å se hva underlaget er, men bedre bevarte versjoner av samme type viser at det dreier seg om en tom vinsekk av skinn. Slike sekker laget man helst av geiteskinn. Geita ble flådd, og man kuttet av hode og klauver og lukket åpningene unntagen halsen. Den kunne man snøre sammen når man hadde fylt sekken. Slike sekker brukes ennå i deler av Afrika og Asia til å hente vann i. De er lette og robuste, og går ikke i knas hvis de faller slik som krukker.

Fig. 2, som er en detalj av den kjente Francois-vasen i det arkeologiske museum i Firenze, viser Dionysos (til venstre i bildet) som fører

Hefaistos tilbake til Olympen. Etter at Hefaistos var blitt kastet ned fra Olympen av sin mor Hera, tok han hevn ved å sende henne en forhekset trone som hun ikke kunne komme løs fra når hun først hadde satt seg på den. Han nektet først å løse sin mor fra trolldommen, men Dionysos klarte å få ham tilbake til Olympen ved å drikke ham full. Hefaistos sitter på et muldyr, og i tilfelle han skulle bli edru og komme på andre tanker på vei opp til Olympen, har Dionysos tatt med ekstra forsyninger i form av en vinsekk som bæres på ryggen til en silen rett bak muldyret. Man ser tydelig to av de sammensnørte bena på skinnsekken, mens silen holder i det som antagelig er halsen.

Skinnsikker var alminnelig utbredt i antikken, og det er slike sekker det hentydes til i Markus' Evangelium 2,22, hvor det heter: "Og ingen fyller ny vin i gamle skinnsikker, ellers vil vinen sprengse sekkene og vinen spilles og sekkene ødelegges, men ny vin i nye skinnsikker". Grunnen til at vinen og sekkene blir ødelagt, er at sekkene, som jo er av skinn, d.v.s. hud, har porer, og i disse setter det seg lett muggsopp-sporene når sekkene er tømte for vin. Hvis sekkene gjenfylles med ny vin, starter en gjæringsprosess som spolerer både emballasjen og innholdet.

Siden skinnsikkeren på Fig. 1 er tom, kan vi slutte at silen har drukket opp innholdet og nå sover rusen ut. Han er imidlertid ikke uten reserver, for amforaen han hviler på, er også en vinbeholder. Den er gjennomhullet og har derfor fungert som fontene opprinnelig. Vannet ble ledet inn

bakfra gjennom et nå tapt metallrør, og piplet ut av amforaens hals. Poenget må være at den gamle silen har falt i søvn etter å ha tømt vinflasken, og derfor ikke merker at reservene i amforaen holder på å renne ut. De antikke betrakterne har i fantasien omgjort vannet til vin.

Slike assosiasjoner fikk de ikke bare av amforaen og den nå nesten skjulte vinsekken, men også av den vulstaktige kransen som omgir den gamles isse. Kranse eller bånd rundt hodet var gjerne forbundet med drikkelag. De kunne være flettet av planter som skulle hindre fyllesyke, men også presset av båndet mot hodet hjalp etter sigende mot tømmermenn.

Gamle fylliker har jeg skrevet om før, i artikkelen "Troll til kjerringer" (*Klassisk Forum* 1994:1, s. 7-25). Der var det snakk om gamle kvinner, hvis mest kjente representant i billedkunsten er Myrons fulle gamle kjerring som omfavner en krukke akkurat som figuren på Fig. 1. Kjerringa er imidlertid våken, og er altså fremstilt på et tidligere stadium av beruselse. Hun er derfor ennå så oppmerksom at hun holder krukken riktig vei så det dyrebare innholdet ikke skal flyte ut, mens den gamle på Fig. 1 er hinsides slike forsiktighetsregler.

I tillegg til kjønn og graden av beruselse er det en annen viktig forskjell mellom de to figurene: kjerringa er en vanlig kvinne, mens den fete gamlingen faktisk ikke er noe fullt menneskelig vesen. Han er en silen, en av Dionysos' følgesvenner. Han har hatt spisse ører, noe som ikke lenger er lett å se på grunn av

hodets bevaringstilstand, men også ansiktet er et typisk silen-ansikt med høy, hvelvet skallepanne, stumpnese og langt skjegg. Som en dionysisk figur er det naturlig at silenene skal være glad i vin, og han blir da også ofte fremstilt i billedkunsten med vin eller druer som attributt.

I arkaisk tid er silenene heste-aktig. Han blir fremstilt med lang hestehale og hover, slik vi ser det på Francois-vasen på Fig. 2. Kroppen er kraftig og atletisk, av en type som man kanskje heller ville forbinde med en satyr, i hvert fall om man skal sammenligne med senere fremstillinger av silenene. At figuren på Francois-vasen er en silen, er imidlertid hevet over enhver tvil, for over ham og figuren bak, som spiller på dobbeltfløyte, er det skrevet "Silenoi" med store bokstaver.

Francois-vasen dateres vanligvis til 560-årene f. Kr. Et noe senere vasesemaleri fra ca. 480 f. Kr. viser silenene

som høster druer, en passende beskjeftigelse for Dionysos' følgesvenner (Fig. 3). Maleriet, som er attribuert til Amasis-maleren, befinner seg i Martin von Wagner-museet i Würzburg. Vi ser at silenene her har mistet hestehovene, men de har beholdt den lange halen. De har også et annet trekk som gjør dem dyriske: tett hårvekst over hele kroppen. I likhet med silenene på Francois-vasen har de store falloi. Ellers er ikke silenene så forferdelig opptatt av erotikk, det overlater de helst til en annen gruppe dionysiske vesener: satyrene. Disse er i motsetning til silenene ikke heste-aktige, men bukke-aktige, og har derfor en kort bukkehale midt i ryggen. I motsetning til silenene, som mister halen, beholder satyrene sin. Etterhvert som man kommer inn i klassisk tid, mister begge grupper sin fallos, eller den blir i hvert fall mindre fremtredende. Dette skjer først for si-



Fig. 3. Silener som høster druer, vasesemaleri av Amasis-maleren. Ca. 480 f. Kr.

lenenes vedkommende. Satyrer, med eller uten fallos, fortsetter å legge an på menader og andre kvinner når de kan komme til, mens silener hovedsakelig er interesserte i vin. Deres mer makelig anlagte natur viser seg ved en tiltagende fedme, som blir deres mest fremtredende kjennetegn ved siden av de spisse ørene, skallepannen og stumpnesen.

Et slikt silenfjes kjennetegner portrettet til en av antikkens mest berømte filosofer, nemlig Sokrates. Det finnes tre versjoner av Sokratesportrettet, alle utført i en stil som kjennetegner 4. årh. f. Kr. Den eldste

typen, som er mest silen-aktig, ble antagelig skapt ikke så svært mange år etter filosofens død i 399 (Fig. 4). Årsaken til at Sokrates ligner en silen, har man ment å finne i Alkibiades' beskrivelse av ham i Platons *Symposium* (215 B), hvor han sammenlignes med en type figurer som man kunne kjøpe i Athen på Platons tid. De var utformet som en silen som holdt en fløyte eller en syrinx, og det spesielle med dem var at de kunne åpnes – altså en slags antikk versjon av den russiske *matrjosjka*. Når man åpnet silen, fant man imidlertid ikke en ny silen inni, men et gudebilde. Det vanlige er å

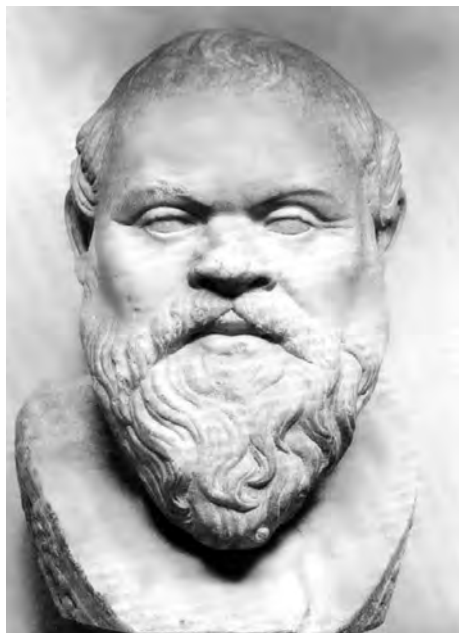


Fig. 4. Sokrates, romersk kopi etter original fra første halvdel av 4. årh. f. Kr.

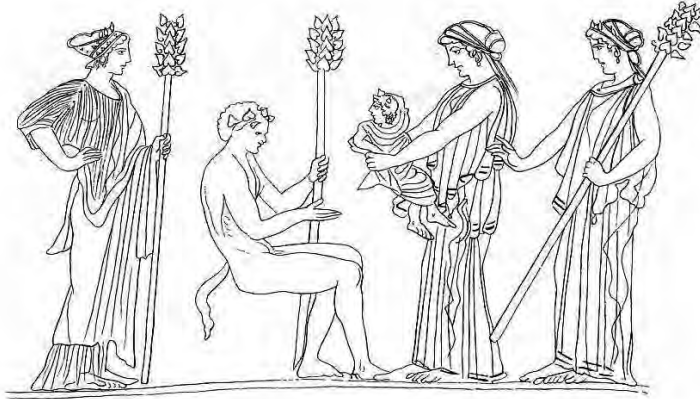
si at når Alkibiades bruker denne sammenligningen, er det for å understreke kontrasten mellom Sokrates' lite pene ytre og hans vakre indre menneske, et paradoks for gresk tankemåte, som forventet at et vakkert indre ville motsvares av et like vakkert ytre. Imidlertid sier ikke Alkibiades direkte at Sokrates lignet en silen.

Alkibiades sammenligner også Sokrates med en annen dionysisk figur, satyren Marsyas. Så vidt jeg kan se, har denne sammenligningen interessert forskningen mindre, men den passer godt inn i konteksten. Alkibiades nevner at silenfigurene holdt en fløyte, og Marsyas er også fløytespiller. Han ble sagt å ha vært lærer for Olympos, en mytisk fløytespiller fra Lilleasia som skal ha spredt kunnskapene om musikk (og særlig fløytespill) til grekerne. Alkibiades fortsetter med å fortelle om fløytespillets forføreriske kraft, og bemerker at Sokrates er like medrivende som de dionysiske musikantene, bortsett fra at det er hans ord, ikke musikken, som begeistrer tilhørerne.

Marsyas har også en mørkere side. Den nevnes ikke i *Symposion*, men var sikkert kjent av Platon. Marsyas utfordret Apollon til musikalsk tevlings, som han selvfølgelig tapte, og det endte med at han ble slådd levende. Det å utfordre en gud er et typisk eksempel på *hybris*, og i sammenligningen med Marsyas kaller Alkibiades faktisk Sokrates *hybristes*, "tøylessløs, overmodig". Lenger ute i teksten (216 A) heter det at Alkibiades flykter fra Sokrates som fra sirenene, hvis sang som bekjent var uimotståelig.

Jeg vil derfor mene at når Alkibiades/Platon sammenligner Sokrates med silener og satyrer, er det ikke nødvendigvis bare fordi han var stygg, men fordi han i likhet med disse dionysiske figurene var forførerisk. Det mest fortettede eksempel på musikeren som forfører de unge, er langt senere enn antikken: rottefangeren fra Hameln. Denne mannen lokket som kjent Hamelns barn og unge ut av byen med sitt fløytespill så de aldri kom tilbake. Sokrates kan stå som et antikt motstykke til denne rottefangeren; han forsøkte å lokke de unge vekk fra de verdier den tradisjonelle *polis* stod for, og han ble da også anklaget for å ha forført ungdommen. For denne *hybris* ble han som Marsyas dømt til døden.

I tiden fra omkring 400 f. Kr. og fremover synes det å ha vært en viss interesse for elementer som på én gang var nedbrytende og forføreriske. Euripides' "Bakkantinnene" er vel det mest kjente eksempel. Også her er det dionysiske figurer som spiller hovedrollen. Bakkantinnene er på én gang frastøtende og tiltrekkende. Det paradoksale ved slike skikkelser uttrykkes hos Platon gjennom den tvetydige Sokrates/Silenos: Sokrates gjør seg dum, akkurat som en silen, men når man åpner figuren, ser man hvor mye *sofrosyne* den inneholder, eksemplifisert ved gudebildene (*Symposion* 215 D-E). Alkibiades forsikrer at det han finner mest tiltrekkende ved Sokrates, nettopp er hans *sofrosyne*, men siden Alkibiades selv i høy grad er en dionysisk figur, full av tøylessløshet og overmot, kan man undres på om ikke den fløytespil-



*Fig. 5. Nymfe overrekker Dionysos-barnet til Silenos.
Tegning etter vasemaleri fra 450-425 f. Kr.*

lende silen eller satyr var den som appellerte mest til ham når det kom til stykket.

Sokrates regnet naturligvis ikke seg selv som ungdommens forfører, men dens oppdrager, og det kan også ligge et visst oppdrager/læreraspekt i sammenligningen mellom Sokrates og satyrer og silener. Marsyas var, som vi hørte, lærer for Olympos, og Silenos hadde også en viktig oppdrager-rolle, nemlig som Dionysos' fosterfar. Det finnes diverse antikke fremstillinger av Silenos med Dionysos-barnet. Fig. 5, som er en tegning etter et vasemaleri i det arkeologiske museum i Napoli, viser den sittende Silenos som får den lille Dionysos overrakt av en nymfe. Bildet er daterert til perioden 450-425 f. Kr., men Silenos har i dette tilfellet fremdeles den arkaiske hestehalen.

Ifølge én versjon av myten var det kong Midas som sørget for at Silenos ble Dionysos' fosterfar. Både Midas, Marsyas og Silenos hørte etter tradisjonen hjemme i Frygia i Lilleasia. Midas klarte å fange Silenos gjennom å utnytte hans svakhet for alkohol. Han blandet vin i en kilde i sin hage, og da Silenos kom for å drikke, fanget han ham og overlot ham til Dionysos. Guden ble så begeistret at han lot Midas få oppfylt et ønske. Som kjent ønsket kongen at alt han berørte, skulle bli til gull, noe som ble skjebnesvangert for ham.

Ifølge en annen versjon av myten fanget Midas Silenos for å få del i hans visdom. Silenos var nemlig lite meddelsom, men vinen fikk ham til å tale. Han fortalte Midas at det beste for mennesket var ikke å bli født, og det nest beste var å dø ung. Denne

traurige lærdom er kanskje ikke det vi ville vente å få fra en deltager i den dionysiske *thiasos*, men som nevnt i forbindelse med Marsyas, har de dionysiske figurene gjerne en mørkere side i tillegg til den løsslupne.

Silenen kan dels være et individ, Silenos, men han kan opptre i flokk akkurat som satyren (jfr. Fig. 1 og 2). I slike tilfeller har silenene gjerne en anfører, som kalles pappasilenos. Han er fremstilt som eldre og fetere enn de øvrige. Figuren på Fig. 1 ser ut som en pappasilenos.

Slike figurer var populære i billedkunsten i hellenistisk og romersk tid, og forbildet til vår silen var antagelig hellenistisk. Typen nøy åpenbart en viss popularitet, for den er kjent i seks eksemplarer. To av dem befinner seg i Vatikanmuseenes magasin, ett i det

arkeologiske museum i Firenze, ett i det arkeologiske museum i Thessaloniki og ett i det arkeologiske museum i Mytilene på Lesbos, og så kommer statuetten i Oslo. Man ser tydelig at de har samme forbilde, men de varierer med hensyn til størrelse og detaljer. Her er det ikke snakk om kopier som har de samme mål og som derfor rimeligvis er laget etter avstøpninger av en felles original, men om friere versjoner av en nå tapt modell. Den må ha vært ganske kjent siden kopiene er funnet så langt fra hverandre som Lesbos og Italia. Enkelte forskere har for øvrig ment at typen var populær også i nyere tid, og at kopien i Firenze ikke er antikk.

Fuller silenener med vinbeholdere er kjent før hellenismen. De er hyppig avbildet på vasemalerier fra arkaisk



Fig. 6. Askos i form av silen med vinsekk. Tidlig 4. årh. f. Kr.

og klassisk tid. Det eksemplet som kommer nærmest vår sovende silen, er illustrert på Fig. 6. Det er en såkalt *askos*, en liten terrakottakanne som er plastisk utformet i skikkelse av en sovende silen. Akkurat som vår støtter han seg på en vinbeholder, men på en skinnsekk, ikke en amfora. *Askos* betyr skinnsekk på gresk, men det er sjelden at betydningen er oppfattet så bokstavelig som her, hvor vinen har rent ut av åpningen til silenens sekk. Faktisk er det denne lille kannen på Fig. 6 som har ført til at typen har fått navnet *askos*, noe som etter enkelte forskeres mening er uheldig. Det finnes nemlig mange *askoi* som har en fasong som overhodet ikke ligner på en skinnsekk. *Askos*'en på Fig. 6 befinner seg i Jatta-samlingen i Ruovo, og den ble laget av en gresk pottemaker i Syd-Italia i det tidlige 4. årh. f. Kr.

Askos'en i Ruovo har naturligvis ikke vært det direkte forbildet for vår sovende silen, men de to viser en trend som jeg har skrevet om før, både i artikkelen om Ariadne (*Klassisk Forum* 2007:1, s. 6-28) og den om de gamle kjerringene: nemlig at hellenistiske kunstnere tar for seg motiver som tidligere bare fantes i lite format, i form av vasemalerier og terrakottafiguriner, f. eks., og "blåser dem opp" til noe større, gjerne skulpturer i bronse og marmor. Slike skulpturer ble ofte populære, og romerne lot dem kopiere på linje med de mer tradisjonelle greske fremstillingene av guder, heroer og atleter.

Man har spekulert på årsaken til denne utvidelse av billedhuggerens

repertoar, men noe fullgodt svar er ikke funnet. Noen har forsøkt å forklare fenomenet med den tiltagende individualisme som karakteriserer hellenismen. *Polis*'ens mer rigide verdssystem oppløses, og det er tydeligvis ikke lenger så stor forskjell på offentlig og privat. Det skjer i hvert fall en mentalitetsforandring som gjør at mens man tidligere nøyde seg med å fremstille for eksempel berusede personer på vaser som ble brukt i private drikkelag, begynner man nå å avbilde dem i stort format i form av statuer, så de kan sees av flere enn en intim krets. Siden slike statuer som nevnt kunne bli så populære at de ble kopiert av romerne, må de ha hatt en form for offentlig plassering (i en Dionysos-helligdom, f. eks.?), eller i hvert fall vært tilgjengelige på en måte som gjorde kopiering mulig.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har et fragment som også stammer fra en silen-statuetten om man skal dømme etter den fete magen, som hovedsakelig er det som er bevart (Fig. 7). Fragmentet stammer fra medisinaldirektør Dahls samling, som ble kjøpt i 1890. Medisinaldirektøren kjøpte størsteparten av sin samling i Roma, så vi må formode samme proveniens som for silen på fig. 1, nemlig romersk kunsthandel. Dahls samling består for det meste av små gjenstander, og silen-torsoen er intet unntak. Den er bare 20,6 cm lang, og materialet er marmor. Av retningen til silenens penis kan vi se at han har vært fremstilt liggende på siden. Magen og underlivet avgrensnes av to markerte brudd. Det



Fig. 7. Silen-torso (?), fragment i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Romersk kopi etter hellenistisk original.

som går rett under kjønnsorganene dannet antagelig grensen til en kappe som silen hadde drapert rundt seg (litt av gevandtfoldene sees over hoften), mens bruddet i høyde med mellomgulvet kan markere at høyre arm var lagt tvers over kroppen. To

silen-statuetter i henholdsvis Antiochia (Fig. 8) og St. Petersburg kan gi en ide om hvordan medisinaldirektør Dahls silen opprinnelig så ut. Kappen og armen faller litt annerledes, men slike små forskjeller er vanlige i fritt kopierte skulpturer.



Fig. 8. Liggende silen, statuett i muset i Antakya (Antiokia), Tyrkia. Romersk kopi etter hellenistisk original.



Fig. 9. Dionysisk thiasos med pappasilenos på muldyr, romersk sarkofag i Vatikanmuseene, Cortile del Belvedere. 2. årh. e. Kr.

Personer på forskjellig stadium av beruselse (fra lett animert til sluknet) blir et kjært tema i billedkunsten, og som regel knyttes de til den dionysiske sfære. Den dionysiske thiasos, et vanlig motiv på romerske sarkofager, omfatter medlemmer som er mer eller mindre påseilt. Vinguden selv er som regel bare lett bedugget og må støttes av en satyr eller to. Også hans svirebror Herakles har ofte behov for hjelp, og satyrer og/eller eroter må bære klubben og pilekoggeret hans. Den gamle pappasilenos rir på et muldyr, og her er det nok ikke bare beruselse, men også alder og fedme som gjør det nødvendig å gi ham et ridedyr (Fig. 9).

Sarkofager av denne typen kan henspille på det gode liv man har hatt, eller på det man venter å få i det

hinsidige, som tilhenger av Dionysos' mysterier. Mange romere sa sikkert: "Ja takk, begge deler" i håp om at det gode liv i denne verden skulle fortsette i den neste.

Ved siden av å spille en viktig rolle i funærkunsten var vinguden og hans følge populære som dekorasjoner i hager og parker. Fig. 10 viser en silenstatue som har mye til felles med den i Oslo, men den er i mye større format. Statuen har tilhørt Ludovisi-samlingen i Roma, som kardinal Ludovico Ludovisi skapte da han i perioden 1621-1632 kjøpte og slo sammen diverse vingårder for å lage en villa. Denne lå i området hvor Sallusts hager lå i antikken, og enkelte av Ludovisi-samlingens antikke skulpturer er muligens slike som ble funnet i forbindelse med bygging og graving

i parken. Flesteparten av skulpturene kjøpte kardinalen imidlertid fra allerede eksisterende samlinger. Silenen kom f. eks. fra Medici-familien. Statuen var blikkfang i det såkalte Teatro del Sileno, en halvsirkelformet eksedra omgitt av hekker.

Ludovisi-samlingen ble i noen grad utvidet av senere arvinger. Statuene stod dels oppstilt innendørs, dels i den store parken. Samlingen ble katalogisert og illustrert diverse ganger. Fig. 10 reproducerer et stikk av F. Perrier, fra hans bok *Icones et segmenta nobilium signorum*, Roma 1638, hvor silenen er fremstilt i et skoglandskap. Fullt så vill var kardinal Ludovisis park neppe. Andre av Perriers illustrasjoner viser at han gav

skulpturene en bakgrunn som ikke var realistisk, men som han mente kunne passe til deres ikonografi.

I siste halvdel av 1800-tallet kom flere av de store romerske adelsfamilie i økonomiske vanskeligheter. De klarte ikke overgangen fra føydalisme til kapitalisme, og investerte sine formuer i foretak som etterpå gikk konkurs. De fleste av disse familiene eide store samlinger av antikk skulptur, og mange utenlandske kjøpere, som hadde profittert på kapitalismen, skaffet seg kunstverker fra de gamle samlingene. Amerikanske museer var blant kjøperne, men vi trenger ikke å gå lenger enn til København for å finne et eksempel. Brygger Carl Jacobsen bygget for en



Fig. 10. Silenstatue fra Ludovisi-samlingen i Roma. Romersk kopi etter hellenistisk original.

stor del opp sin antikksamling (Ny Carlsberg Glyptotek) ved hjelp av sin agent Wolfgang Helbig, en tysk klassisk arkeolog som var bosatt i Roma. Helbigs kone, en russisk fyrstinne, skaffet ham innpass i de høyere kretser, hvor han kunne bedømme de forskjellige adelsmenns økonomiske problemer og avhjelpe dem med salg av en statue eller to til brygger Jacobsen.

Også arvingene til Villa Ludovisi kom i vanskeligheter, og i 1885 besluttet den siste eieren, fyrst Rodolfo di Piombino, å selge villaen. Den praktfulle parken ble ødelagt og overgitt til byggeprosjekter, noe som forarget mange. Gabriele d'Annunzio beskrev indignert hvordan de eldgamle pinjene og sypressene, som hadde vært beundret av Goethe og andre illustre reisende, lå med røttene i været etter å være blitt opprykket.

Skulpturene ble heldigvis for størstedelen kjøpt av den italienske stat, og kan nå beundres i Palazzo Altemps, som ligger like bak Piazza Navona. Ved å plassere den i et gammelt adelspalass har de romerske arkeologiske myndigheter forsøkt å gi inntrykk av hvordan en slik samling kan ha vært oppstilt. Enkelte har kritisert oppstillingen og kalt den historieforfalskning, men Ludovisi-samlingen fungerer i hvert fall godt i sine nåværende omgivelser.

Silene på Fig. 10 var ikke blant de skulpturene som ble kjøpt av den italienske stat. Den befinner seg fremdeles i det som er igjen av den gamle Villa Ludovisi. Området, som ligger på hjørnet av Via Veneto og Via Lu-

dovisi Boncompagni, er nå sete for den amerikanske ambassaden, med den følge at det er umulig for alminnelige dødelige å komme inn der. Jeg har derfor ikke sett silenstatuen selv, men kjenner den bare fra bilder. I likhet med sitt motstykke i Oslo ligger silenen støttet på en vinbeholder, i dette tilfelle en skinnsekk og ikke en amfora. Da hodet er av nyere dato, er det umulig å bedømme om han var sovende eller våken opprinnelig.

Ennå våken, men temmelig sterkt animert, er en satyr som er avbildet på Fig. 11. Han ligger på et panter-skinns med en skinnsekk ved siden av seg. Typen var ganske utbredt, og flere av replikkene er funnet i Lilleasia. Det har ført til at mange mener at originalen ble til der, kanskje i Pergamon. De fleste kopiene er av marmor, men den på Fig. 11 er som vi ser i bronse. Dette eksemplaret, som er det best bevarte, viser at satyren ligger og knipser med fingrene på sin løftede høyre hånd. Munnen er åpen, og det ser ut som om han synger og knipser takten til en drikkevis.

Statuen på Fig. 11 er funnet i det store peristylet i Papyrus-villaen i Herculaneum. Som pendant hadde den en bronsestatue av en satyr som sitter og sover på en klippe. De to stod ved hver sin ende av et stort basseng. Den sovende satyren har ikke vinsekk eller noen annen beholder for drikkevarer, men den som så statuen ved den andre enden av bassenget, ville straks anta at årsaken til søvnen er beruselse. Statuen av den sovende satyren minner litt om "Den Barberinske faun" som jeg illustrerte



Fig. 11. Beruset silen med vinsekk, bronsestatue fra Papyrus-villaen i Herculaneum. Romersk kopi (ant. 1. årh. f. Kr.) etter hellenistisk original.

i Ariadne-artikkelen, men han har en mye mer ubehagelig sovestilling enn sistnevnte. Heller ikke “faunen” har noe drikkekar eller vinbeholder med seg, men nettopp fordi han er en satyr og derfor tilhører Dionysos’ krets, vil

betrakteren ha gjettest på at han sover rusen ut.

Papyrus-villaen rommet diverse skulpturer som viste dionysiske vesener med vinbeholdere. I villaens atrium ble det funnet en rekke



Fig. 12. To silener med vinsekk, bronsesstatuetter fra Papyrus-villaen i Herculaneum. 1. årh. f. Kr. (?)

bronseskulpturer som er så små at vi kan kalle dem statuetter. Det spesielle med dem er at flere opptrer parvis. Fig. 12 viser et par silener som sitter på en klippe. Hver holder en vinsekk. Et annet par silener er identiske med de på Fig. 12 bortsett fra attributtene: de holder hver sin panterfigur. To små satyrbarn holder hver sin vinsekk på skulderen, mens to par *putti* holder henholdsvis et par vaser og et par teatermasker. Ut fra alle attributtene fløt det vann. Det dreier seg her om masseproduserte skulpturer hvis ikonografi kunne endres ved at man gav dem nye attributter. Mer individuell virker en enkeltstående silen, også han fra Papyrus-villaens atrium. Han er fremstilt høytidelig ridende på en skinnsekk som han har snudd



Fig. 13. Silen på vinsekk, bronsesstatuett fra Papyrus-villaen i Herculaneum. 1. årh. f. Kr. (?)

slik at han kan holde i forbena (Fig. 13). Kombinasjonen av “ridedyret” og silenens hieratiske holdning skal antagelig virke komisk. Også denne silenen var en fontenefigur idet vann fløt ut av skinnsekkens hals.

Andre steder i Herculaneum og Pompeii er det funnet lignende fontenefigurer, men ikke i slike mengder som i Papyrus-villaen. De er ganske upretensiøse, og viser at slett ikke all antikk skulptur åndet av “edle Einfalt und stille Grösse”, som Winckelmann sa. Hvis man fant slike skulpturer i rikmanns park i våre dager, ville man kalle dem *kitsch*. De er antikkens svar på hage-dverger, kan man si.

Skulpturene fra Pompeii og Herculaneum er interessante fordi de viser hvordan de var oppstilt i hagen. Skal vi tenke oss hvordan de fungerte i helheten, d.v.s. i forhold

til beplantningen, må vi imidlertid gå til veggmalerier fra disse og andre Vesuv-byer. Selv om jeg har avbildet Fig. 14 i forrige nummer, vil jeg allikevel gjenta det her, fordi det på en utmerket måte viser hageskulptur i sin kontekst.

Bildet viser et utsnitt av et rom i det såkalte “Gullarmbåndets hus” i Pompeii, som har fått sitt navn etter et gullarmbånd på hele 610 gram. Det lå om armen til en kvinne som ble funnet død under en trapp. I huset ble det funnet et stort antall gull- og sølvmynter som familien antagelig forsøkte å få med seg da de flyktet fra Vesuvs utbrudd i 79 e. Kr. Imidlertid klarte de ikke å komme ut av sitt eget hus før de ble drept av gasser.

At familien var velstående, kan man se ikke bare av funnene, men også av de usedvanlig fine veggmaleriene i såkalt tredje stil fra julisk-



Fig. 14. Vegg i det såkalte Casa del Bracciale d'Oro i Pompeii. 1. årh. e. Kr.

claudisk tid. Et av de mest utsøkte rommene er et *studiolo* (et lite studio eller studérkammer), som har fått samme betegnelse som et rom i Augustus' hus på Palatinen. Dekoren i de to rommene er helt forskjellig, og om noen av dem i det hele tatt tjente som studérkammer, har vi ingen forutsetninger for å vite. Det de har til felles, er at de er små, elegant utsmykket og har en skjermet beliggenhet i forhold til resten av huset.

Det finnes diverse romerske vegg-malerier med hage-dekor, men de pleier å ligge i tilknytning til husets hage, ofte slik at floraen på den malte veggen vender ut mot ekte vegetasjon. *Studiolo* i "Gullarmbåndets hus" er unikt fordi det ikke vender seg mot en hage. Tvert imot er det en lukket enhet, "en hemmelig hage" hvor man ikke konfronteres med virkelige planter.

20. desember 2007 ble det åpnet en utstilling i Museo Nazionale Romano over veggmalier fra Vesuv-byene. De var et lån fra Nasjonalmuseet i Napoli, hvor maleriavdelingen har vært stengt i årevis. På utstillingen hadde man rekonstruert *studiolo* slik at man kunne få et inntrykk av hvordan det var å oppholde seg i rommet. Kanskje har noen av *Klassisk Forums* lesere sett utstillingen. Den var beregnet å skulle vare frem til 31. mars, men ble så populær at den måtte forlenges.

Den malte hagen på Fig. 14 er utsmykket med samme type skulpturer som en vanlig hage. På begge sider av en fontene ser vi en herme, hvorav den til høyre har de spisse ørene og det korte, puskete skjegget som kjen-

netegner en satyr (utstillingskatalogen omtaler merkelig nok hermen som et portrett, selv om forfatteren er klar over de spisse ørene). Hermen til venstre er kronet av et barnehode; neppe et spesielt barn, men en av de mange *putti* som befolknet romerske hager i form av skulpturer. Motstående vegg er et speilbilde av den første. Den venstre hermen bærer et barnehode, og man kan anta at den høyre, som er ødelagt, endte i et satyr- eller silenhode.

Hermene er malt, som romersk marmorskulptur pleide å være, og de bærer noe som enten er malerier eller malte relieffer – mest sannsynlig det siste, siden de er oppstilt uten-dørs. Motivene er sovende menader. Øverst er det opphengt såkalte *oscilla* i form av teatermasker. Dekorasjonene er typiske med sin overvekt av dionysiske motiver (også teatermaskene kan tolkes i den retning etter-som teatret oppstod i tilknytning til Dionysos-kulten). I romerske hager representerte dionysiske figurer de enkle og umiddelbare naturvesener, og barna kan også ses på som slike. Ved hjelp av denslags dekorasjoner trakk romerne naturen inn i hagen, så å si.

Vår fete silen passer godt inn i en romersk hagekontekst både med hensyn til motiv og sin beskjedne størrelse, som er typisk for privat hageskulptur av den sorten vi finner i Vesuv-byene, f. eks. Det er også et annet trekk ved statuetten som gjør det sannsynlig at den har utsmykket en hage: den er en fontenefigur. Disse utgjør en egen kategori av hageskulpturene. Balázs Kapossy har viet dem

en egen avhandling: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich 1969.

Av Kapossys bok fremgår det at mange fontenefigurer ikke uventet har en ikonografisk tilknytning til vann. Elveguder er et typisk eksempel. I gresk og romersk kunst er kilder representert ved nymfer i skikkelse av vakre unge kvinner, mens elvene er menn. De er oftest fremstilt liggende. I hver ende av østgavlen på Zeus-templet fra Olympia ligger en mannlig skikkelse som tradisjonelt har vært identifisert som de lokale elvene Alfeios og Kladeos, men da de mangler attributter, er deres identitet høyst usikker. Senere blir det vanlig å gi elveguden en krukke, og hvis man lar vann flyte ut av krukken, blir hans identitet selvsagt enda tydeligere.

Elveguder kan ha forskjellig alder og pondus: mindre viktige elver var ofte fremstilt som unge og skjeggløse,

mens store og viktige floder fremstod som verdige, modne menn med skjegg. Prototypen var Nilen, og man har antatt at den ble til i Aleksandria i Egypt i hellenistisk tid. Slike elveguder ble populære blant romerne. Et godt eksempel er den store statuen av Nilen i Museo Braccio Nuovo i Vatikanet (Fig. 15). Her holder elven et overflødhetshorn som tegn på den fruktbarhet den førte med seg i form av slam, og de 16 små *putti* som kravler rundt på Nilens kropp symboliserer de 16 alen som elven steg i flomtiden. Nilen støtter seg på en sfinks, som er dens vanlige attributt. De 16 *putti* og statuens base, som er smykket med relieffer av flodhester, krokodiller og andre eksempler på egyptisk fauna, forekommer mer sjelden og viser at vi i dette tilfelle har å gjøre med en ekstra forseggjort versjon av Nilen. Statuen er funnet i nærheten av kirken Santa Maria



Fig. 15. Nilen, statue i Vatikanmuseene, Braccio Nuovo. Romersk kopi etter hellenistisk original.



Fig. 16. Elvegud med krukke, Statue i Vatikanmuseene, Cortile del Belvedere. Romersk kopi etter hellenistisk original.

sopra Minerva i Roma, og den stod antagelig oppstilt i den store Isis-helligdommen på Marsmarken.

Mange versjoner av Nilen nøyde seg med sfinksen alene, og dette attributtet kunne skiftes ut så man fikk en annen elvegud. På italisk jord var Tiberen naturlig nok populær, og den fikk Romulus og Remus med ulvinnen som attributt. I den såkalte Canopus i Hadrians villa ved Tivoli var statuer av Nilen og Tiberen oppstilt som panderter.

Man tør formode at en elvegud med krukke (Fig. 16) har vært inspirasjonskilden for vår fete silen. Som vi så av utsmykningen av Papyrus-villaen i Herculaneum, var silener med vinbeholdere populære som fontenefigurer. I disse tilfellene må man tenke seg at betrakteren forestilte seg at beholderne ikke inneholdt vann, men vin.



Fig. 17. Elvegud og buskap, statuestøtte i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. 2. årh. e. Kr.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design eier en fonteneskulptur hvor vannet på en raffinert måte er blitt en del av komposisjonen (Fig. 17). Skulpturen, som er av marmor og ble kjøpt i Roma, er egentlig en støtte for en statuegruppe som viste

Ganymedes med en ørn. Ørnen er enten Zevs selv eller den fuglen han sendte i sitt sted for å bortføre den underskjønne trojanske prinsen til Olympen, hvor han kom til å bli gudenes munnskjenk. Av Ganymedes er bare en del av høyre fot tilbake, og på toppen av klippen som stod ved hans side, kan vi ennå se rester av ørneklør. Jeg vil i denne sammenhengen henwise leserne til en artikkel om skulpturen, som er publisert av Kirsten Jacobsen i *Kunst og Kultur* 56 (1973), s. 23-28. På s. 27 er det avbildet en statuegruppe i Firenze som viser hvordan Oslo-eksemplaret kan ha sett ut opprinnelig.

I denne sammenhengen er det statuestøtten som er interessant, for den er utformet som en fontene. I et klippefylt landskap ser vi en elvegud i skikkelse av en liggende ung mann. Vann fløt opprinnelig ut av krukken hans, som er plassert slik at noen kyr som er utformet i relieff synes å

drikke av det. Dette kan man virkelig kalle et stykke *Gesamtkunst*.

Andre fontener hvor vannet så å si var trukket inn i motivet, var slike som viste fiskere. Flere av denne typen er funnet i Vesuv-byene. Fiskeren var gjerne plassert rett over vannstrømmen eller –speilet slik at det så ut som om han virkelig ventet på en fangst.

Noe man kunne vente å finne i antikk fontenekunst, men ikke så ofte finner, er motiver som henspiller på havet, slik som Poseidon/Neptun med sitt følge av tritoner og najader. Denslags motiver blir mer populære i senere tid (man kan f. eks. tenke på Triton-fontenen på Piazza Barberini i Roma, som har gitt navn til Via del Tritone). Det mest populære havvesen i antikk fontenekunst synes å ha vært delfinen. Den kan bli holdt av eroter, eller den kan stå ved siden av en Venus-statuett som en påminnelse om at hun ble født av havets



Fig. 18. Hare eller kanin, fontenefigur fra Ustinow-samlingen, KHM, Oslo. 1.-2. årh. e. Kr.

skum. I det store og hele må man si at hellenistisk og romersk fontenekunst er assosiert med naturen i sin alminnelighet, og særlig med dens fruktbarhetsaspekt.

En liten skulptur i norsk eie kan tjene som eksempel (Fig. 18). Den eies av Universitetets kulturhistoriske museer, og viser en kanin eller hare som ligger med ørene langsetter ryggen og snuten ned i bakken. Materialet er marmor, og dyret er 28.2 cm langt og 15.4 cm høyt. Statuetten tilhørte Ustinow-samlingen, hvilket vil si at den kommer fra Palestina. Som andre marmorskulpturer med denne proveniens er den et importstykke fra et sted hvor det fantes marmor. Da marmoret ligner gresk øymarmor, er det sannsynlig at skulpturen ble laget i Hellas.

Motivet og det lille formatet tyder på en hageskulptur, og haren var da også ment å skulle tjene som fontene. Meningen var at vannet skulle ledes inn bak og komme ut foran. På verkstedet har man boret huller for å vise hvordan røret skulle gå, men man har unnlatt å bore hele kanalen, antagelig for ikke å svekke materialet under transporten. Vel fremme fikk haren imidlertid aldri noe rør gjennom seg, så bestilleren må ha valgt en annen bruk. I det relativt vannfattige Palestina syntes man kanskje at en fontenefigur var en unødvendig luksus.

Haren har sikkert prydet hagen til en velstående greker eller romer som bodde i Palestina, eller kanskje eieren var et medlem av den helleniserte jødiske overklassen som ikke tok for-

budet mot billedkunst så nøye. For jødene var haren riktignok et urent dyr, men her er det ikke snakk om en hare som skal spises, bare nytes som et dekorativt element.

Fonteneskulpturer som viser harer eller kaniner (det er ikke lett å se hvilket dyr som er ment) var populære, og Balázs Kapossy har hele 12 eksempler i sin katalog. De finnes i to varianter: med og uten en drueklase mellom forpotene. På grunn av sin forplantningsevne var haren/kaninen et fruktbarhetssymbol i antikken. Den er ikke knyttet til noen bestemt gud, skjønt drueklasen gir assosiasjoner til Dionysos.

Det vannet som strømmet ut av disse harefigurene var sikkert bare ment å være vann, og haren understreker vannet som et fruktbarhetsgivende element. Av og til kan vannet imidlertid få andre og for oss ubehagelige assosiasjoner. I det såkalte Casa del Citarista i Pompeii var det oppstilt i hagen en fontenegruppe i bronse i form av en hjort som sønderrives av hunder. Vannet som strømmet ut av hjortens munn skulle utvilsomt illudere blod. For mange av nåtidens mennesker ville det synes ubehagelig å ha slike skulpturer i sin hage, skjønt det finnes jo fremdeles folk som pryder sine hjem med bilder som viser dem selv sammen med ymse mer eller mindre truede dyrearter som de har skutt.

Romerne var ikke animalister. Selv om de færreste av dem gikk på jakt selv, hadde de sikkert ofte sett dyr bli revet i hjel i arenaen. I de dyrekampene som ble vist der, figurerte ikke

bare dyr som ble drept av mennesker, men også dyr som drepte andre dyr. Fremstillinger av dyrekamper i kunsten kan få en symbolsk betydning alt etter hvor de forekommer, men i en hage er det rimelig å tolke en slik scene som en del av den naturen hagen skal illudere: en natur som rommer både idylliske og skremmende aspekter.

I tillegg til blod kunne også andre kroppsvæsker strømme ut av fontenefigurer – naturligvis rent symbolsk. Når vann pipler ut av brystene til nymfer, skal det naturligvis illudere melk. Videre fantes det fontenefigurer som tisset – Maneken Pis i Brussel er ingen ny oppfinnelse. Om sistnevntes opphavsmann hadde kjennskap til eksistensen av lignende antikke fontenefigurer, er meg ikke kjent.

De fontenefigurene som her er blitt omtalt, er stort sett beskjedne av format. Men det fantes også store fontener, såkalte nymfeer, ofte utformet som bakveggen i det romerske teater, *scenae frons*, med statuer i rader over hverandre. Siden mine artikler alltid har utgangspunkt i antikker i norsk eie, har jeg konsentrert meg om materiale som det er naturlig å sammenligne disse med, det vil si hageskulpturer i lite format. Slike skulpturer var fremstilt for å pryde atrier og hager i private hus, hvor de sammen med vann og vegetasjon bidro til å gi illusjonen av et stykke natur i boligen.

siri.sande@roma.uio.no
IAKH, Universitetet i Oslo

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. oktober 2008

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.

Erasmus Montanus og Aristofanes' Skyene

KNUT KLEVE

1 Inspirasjon

Noen tror at Holbergs komedier bare er inspirert av Molière, italienske lystspill, Terents og Plautus. Det er galt. I *Erasmus Montanus* går Holberg forbi alle disse dramatikere tilbake til Aristofanes, nærmere bestemt komedien *Skyene*.

Noen tror at Holberg bare tok selve grunntanken i *Erasmus Montanus* fra *Skyene*, men ikke noen detaljer. Det er galt. Det finnes knapt én side i *Erasmus Montanus* uten en eller flere allusjoner til *Skyene*. Allikevel er *Erasmus Montanus* pære dansk.

2 Erasmus Montanus

Bonestudenten Rasmus Berg vender hjem fra København hvor han har skiftet navn og lært å disputere. Han slår om seg med latin som ingen forstår, og forarger folk med å bevise at jorden er rund, og forvandle dem til hva det skal være: mor Nille til en sten, Per Degn til en hane. Men når han også kan bevise at det er riktig å slå sine foreldre (MONTANUS. *Hvad*

jeg har oppebaaret, bør jeg efter Evne erstatte. Jeg har i min Barndom oppebaaret Hugg af mine Forældre, ergo bør jeg give dem Hugg igjen), gjør man kort prosess: Montanus blir soldat og satt til å eksersere. Da angrer Montanus, innrømmer at jorden er flat og avsverger disputerkunsten. Han tas til nåde igjen og kan forenes med sin forlovede Lisbed.

3 Skyene

Den aldrende bonde Strepsiades har giftet seg over sin stand og kommet i pengeforlegenhet på grunn av sin unge kone og deres sønn Feidippides' interesse for travsport. Strepsiades begir seg derfor til Grubleriet i Athen hvor Sokrates og grublegutta holder til. Der vil han lære å bortdisputere sin gjeld. For de kan bevise at

universet, det er krumt
og alt vi tror, er dumt.

Men Strepsiades stryker til forbedende og må isteden sende sin motvillige sønn Feidippides (han vil heller være travkusk) for å fullføre

disputerkurset. Feidippides er gløgere enn faren og gjør store fremskritt i studiene. Til Strepsiades' begeistring og kreditorenes forargelse kan Feidippides bevise at disse har mistet alle rettigheter på grunn av en hittil upåaktet tvetydighet i den attiske kalender. Men når han også kan bevise at det er riktig å slå sine foreldre, og gir faren en drakt pryl som et første avdrag på all den pryl han selv mottok i sin barndom, innser Strepsiades det fordervelige i den sokratiske visdom. Hevnen er våknet. Strepsiades stormer Grubleriet og brenner det ned til grunnen.

Skyene er stykkets kor og befinner seg i stadig forvandling. Først er de vanlige skyer som regner, lyner og tordner, så er de Sokrates' skytsgudinner (i skikkelse av 24 ferme syngende og dansedamer iført hvite, fotsidegevanter, samtlige utstyrt med Sokrates' karakteristiske oppstoppnese – de perfekte sokratesser), så er de Strepsiades' heiagjeng, og til slutt moralens voktere.

4 Skillinger og sang

Jeppe og Nille, Montani stolte foreldre, venter utålmodig på at deres lærde sønn skal vende hjem, og de *fortryder ikke paa alle de Skillinger de har sat paa ham*. Slik også med Strepsiades i *Skyene*. Han er villig til å betale hva det skal være for at Feidippides skal bli en fullkommen disputermester, og øver seg på en sang han og naboene skal synges når sønnen har vunnet hans sak. Strepsiades har sanger på lager for enhver anledning og minner i så måte mis-

tenkelig om Per Degn som ustanselig må fremheve sine musikalske ferdigheter og underholder Nille og Jeppe med skalaøvelser, den ene mer skingrende enn den andre, i takt med et stigende brennevinskonsum. JEPPE. *Saa længe jeg kand mindes, har vi ikke haft nogen Degn her i Byen, der har syngtet saa vel som hand.*

Her er Strepsiades' hyldningssang til Feidippides:

Far og sønn var venner alle dage
helt fra lillegutt i vuggen lå.
Strepsiades har ei grunn til klage
– alltid heldig, alltid ovenpå.
Tenk å ha en sønn som har så god
forstand!
Lykkelige mann! Vi misunner han.

Hvis noen synes å dra kjensel på sangen, er det helt korrekt. Aristofanes parodierte greske sanger. For å få en tilsvarende virkning må en oversettelse parodierte norske sanger.

5 Sjusketeth og hovmod

Jacob, Montani bror, melder at nå er han kommet. JEPPE. *Hillement! er det mueligt? hvorledes seer hand ud?* JACOB. *Ach hand seer meget lærd ud.*

Hva som ligger i dette, fremgår av sceneanvisningene. Montanus har *Hosene ned om Benene* og *Hull paa sin Hat, som hand sætter sin Pibe igiennem*, er altså sjusket antrukket. Men sjusketeth er for Montanus et tegn på lærdom som berettiger ham til å se ned på *eenfoldige Folk*. Han skjeller sin bror ut for *Bondeslyngel* og *Tøpel*, men tiltaler seg selv med *Musarum & Apollinis pulle*, “du Musenes og Apollons yndling.”

Slik også med Sokrates i *Skyene*. Sokrates skjeller Strepsiades ut for døgnflue, bondetamp og kjøttthue, men presenteres selv slik av Skyene:

Du er vår egen kjære sønn,
vi synes du er underskjønn...
Du labber rundt på bare ben
omkring i hele Stor-Athen.
Av alle grublere som fins,
er du den største vrøvleprins.
Av alle grublere på jord
er du den største
stinkador.

6 Boksing og disputas

Jacob forteller at *Rasmus Nielsen*, som *kiører for ham* (dvs. Montanus), *svær paa, at hand gjorde ikke andet den heele Vej, end disputerede paa Grædsk og Elamitisk med sig selv, og det undertiden med saadan Iver, at hand slog Rasmus Nielsen 3 til 4re Gange bag i Nakken med knyttet Næver, og raabte derhos altid: probe Majoren, probe Majoren* (en misforståelse for *proba maiorem*, "bevis hovedsetningen").

Vanen med å slå har Montanus neppe fra København. Vi må tilbake til Grubleriet i Athen. Der innleder de to sokratiske professorer Rett og Urett sin store disputas med en boksekamp (en skikk Arne Næss har prøvd å gjeninnføre i våre dager), ledsaget av utrop av obscøn karakter.

7 Latin, gresk og versemål

Sokrates disputerte naturligvis ikke på latin. På hans tid var latin et fjernt og ukjent bondespråk. Da grekerne et par hundre år senere ble nødt til

å høre det, lød det så fremmed og barbarisk at de nektet å lære det, et forsett de fastholdt helt til Konstantinopels fall. Til gjengjeld bruker Sokrates i *Skyene* en vitenskapelig sjargong som Feidippides ikke har noen vanskeligheter med å imitere, men som Strepsiades bare ufullkomment klarer å tilegne seg og derfor havner i de tåpeligste misforståelser – den greske modell for Per Degns peblingelatin.

JEPPE. ... *See her denne Linie.*
PER (leser). *Die Veneris Hafnia domum profecturus sum... Det er paa Dansk, der er kommen profecto en Hob Russer til Kiøbenhavn.*

SOKRATES. Hva er det så du vil lære først? – noe du aldri har lært før? – bare si fra! Versemål eller talemål eller rytme? STREPSIADES. Noe med mål ville vært fint for meg. For her forleden snøt mølleren meg da han skulle måle opp melet.

MONTANUS (kommenterer et vers Jacob har laget). *Verset, skiønt det er formaliter meget slet, saa er det materialiter ypperligt. Prosodien, som er det formemteste, fattes... Somme Linier har ikke Pedes nok, eller Fødder at gaae paa.* JACOB. *Fødder! Det har min Troe paa nogle Dage løbet heele Landet over.*

8 Månenatt

Under reisen fra København, forteller Jacob videre, satt Montanus *stille og stirrede paa Maanen og Stierne*, og *det med saadan grundig Mine, at hand falt 3 Gange af Vognen og havde nær brudt Halsen i tu af lutter Lærdom.* MONTANUS (senere).

Mine Forældre blev forskrækket, da de saae mig saa tilig; thi de havde ikke ventet, at jeg skulle have taget fra Kiøbenhavn om Natten.

Hadde foreldrene lest Aristofanes, ville de ikke blitt så forbauset. For portnerstudenten i Grubleriet kan fortelle at Sokrates gikk ut en natt for å studere månebanen, og mens han sto der og gapte og stirret opp mot himmelen, var det en firfisle på en gesims like over som slapp sitt fornødne rett ned i munnen på ham. STREPSIADES. Ha. ha! Ha, ha! Firfisla dreit ut Sokrates!

9 Kappen

Montanus er kommet hjem og vil besøke sin forlovede Lisbed. Jacob får lov til å bære brorens kappe, men må som ulærd gå etter ham. På veien blir det pøseregn, men Montanus har glemte at han har en kappe, og blir gjennomvåt. Isteden bruker Jacob kappen og holder seg tørr.

En kappe eller frakk er et gjennomsnittsmotiv i *Skyene*, men vi har idag vanskeligheter med å forstå det.

Den gamle Strepsiades sover i sin gamle og slitte kappe for å beskytte seg mot sin kones nattlige elskovstrang. Herr og fru Strepsiades tjener som modell for Lisbeds foreldre, Jeronimus og Magdelone: LISBED. *Jeg drømte, at jeg laae hos ham i Nat...* JERONIMUS. ... *dersom I gode Piger tænkte ikke saa meget paa Mandfolk om Dagen, drømte I ikke saa tit om dem om Natten. Du drømte vel ligesaa sterkt om mig i*

de Dage vi vare forlovede sammen, Magdelone? MAGDELONE. *Det er min Troe sant; men nu har jeg min Troe ikke i nogle Aar drømt om dig.* JERONIMUS. *Det kommer deraf, at Kiærligheden er ikke saa heed nu, som den var tilforn.*

Strepsiades blir fra seg av begeistring når han hører at Sokrates ikke bare er naturfilosof, men også tryllekunstner, med frakker som speciale. STUDENTEN (med hemmelighetsfulle fakter).

Hokus pokus og simsalabim!

Sokrates er i sin fineste trim.

Han bøyer gaffer så lett som smør, men ingen kan se hva Sokrates gjør.

Han tryller også per telepati, ved bare å bruke sin fantasi.

Personlig knabber han slett ingen ting,

men fører dem til seg på tankens ving.

Igår kveld *tenkte* han frem en frakk og vips, var han ikke lenger så blakk!

En stakkars jævel på stadion kan sverge at frakken ble tatt av en ånd.

STREPSIADES. Dæggern heller! Jeg trodde Thales var et geni til jeg hørte om Sokrates...Fort! Lukk opp! La meg ham se og finne! Jeg dauer av kunnskapstørst.

STREPSIADES (når Sokrates påkaller *Skyene*). Nei, nei, vent litt! La meg først få trukket kappen over hodet. Ellers blir jeg søkkvåt! Så idiotisk at jeg glemte regnhatten hjemme!

Under eksaminasjonen av Strepsiades forlanger Sokrates at han skal kle av seg. SOKRATES. Av med kap-

pen! STREPSIADES (engstelig). Men jeg har da vel ikke gjort noe galt? SOKRATES. Nei, nei, men den som trer inn her, må være naken, som han kom fra sin mors liv.

Når Strepsiades kommer hjem etter å ha strøket til forberedende, forsøker han å overtale Feidippides til å studere i Grubleriet. FEIDIPPIDES (som ikke lar seg imponere av farens prøver på erhvervet lærdom). Jøss, er det det du har lært hos disse nok-sagtene? STREPSIADES. Ja, og mye annet. Men hver gang så glemte jeg det jeg hadde lært på grunn av min fremskredne alder. FEIDIPPIDES. Er det også grunnen til at du har mistet kappen din? STREPSIADES. Jeg har ikke mistet den. Jeg har resonnert den bort.

Strepsiades setter fyr på Grubleriet. STUDENT (kommer stytrende ut og stiller seg i tragisk positur). Nevn våre gjester! Hvem setter ild på vårt hus? STREPSIADES (også i tragisk positur). Han hvis kappe I stjal.

10 Rumper

Istedenfor å gå inn i stuen til Lisbed og sine svigerforeldre, havner Montanus i distraksjon i fjøset, hvor han blir stående og kikke *Kjørne i Rumpen af lutter Lærdom* inntil han endelig blir reddet ut av Jacob.

Sokrates er mer interessert i små dyr. Studenten i Grubleriet forteller om et sokratiske forskningsprosjekt for å finne årsaken til at myggen summer. Sokrates' teori går ut på at summingen kommer fra en luft-

strøm som presses gjennom myggens trange kropp og ut bakpartiet. STREPSIADES (ekstatiske). Myggen promper! Myggen promper! Rompa er en prompet! Overlykkelige mann som kan skue inn i slike hemmeligheter. Ja, *han* kunne nok komme seg unna i en hvilken som helst sak, han som har sett helt inn i rassen på en mygg!

11 Hane og høne

MONTANUS (beviser at Per Degn er en hane), *...en Hane galer, I galer ogsaa; en Hane gjør sig til af sin Røst, og bryster sig, I ligeledes; en Hane varer ad, naar det er Tiid at vaage, I, naar det er Tiid at gaae i Messe. Ergo er I en Hane...* PER. *Jeg kand skaffe Attester fra hele Byen, at jeg er ingen Hane, eller at nogen af mine Forældre har været andet end christne Mennesker.*

FEIDIPPIDES (beviser at det er riktig å slå sin far). Men se nå f.eks. på hønsene og de andre dyrene! Der blir ikke fedrene spart av ungene sine. Og i bunn og grunn er det ikke noen forskjell på dyrene og oss...STREPSIADES. Hø! Hvis du absolutt skal være høne, hvorfor spiser du ikke da også dritt og sover på vagle?

12 Groviser

Skyene nærmest flommer over av ob-søniteter. To av dem blir i moderert form overført til *Erasmus Montanus*. Den ene er Montani ovennevnte kurrumpe-kikking (10), den andre opptrer når Montanus prøver å fortelle

mor Nille om en medstudent som tabbet seg ut under en disputas i København. MONTANUS (avslutter). *Lad den Hund legge det fra sig, som hand begik udi saa mange brave Folkes Nærværelse.* NILLE (misforstår). *Lod han noget gaae? derpaa skal man kiende et Svin.*

Aristofanes er saftigere. Når Feidippides vender hjem, disker faren opp med et festmåltid. Men så begynner han å mase om at de skal synges ved bordet! Det vekker hos Feidippides så pinlige minner fra barndommen at han tar og denger sin far (noe han beviser at han har rett til), slik at faren gjør fra seg på gulvet. Selv i denne situasjon kan Strepsiades prestere en sang:

Det klaska og datt.
Det sildra og skvatt.
Eg totte den faren fekk baksmell
ratt.

13 Prokurator

Montani disputerkunst holder seg på det formelle plan og har intet praktisk siktemål. Det har derimot disputerkunsten i Grubleriet. Som for å bøte på dette forteller Montanus om en studiekamerat som overgikk alle i disputerkunst: *Det er Skade, den Karl ikke blev Procurator, hand fik en mægtig stor Næring.*

Skyene lover Strepsiades en lys fremtid.

STREPSIADES.
Tenk at mitt øye slikt skal se,
det er da helt utrolig!
SKYENE.

Men du kan vente mer enn det!
I flokker til din bolig
skal strømme folk som hjelpes må
i allslags saker, store, små.
Du tjener gryn på en-to-tre.
Vær derfor ganske rolig!

14 Quidditas og himmelfenomener

MONTANUS (til Jacob). *Der var en Mand for nyelig, som dog var 10 Gange lærdere end du, der vilde disputere med mig; men da jeg fornåm, at hand ikke vidste hvad quidditas var, slog jeg ham det reent af.*

STREPSIADES (til en kreditor).
Hvordan kan du tro du har noen rett til å få penger når du ikke aner noe om himmelfenomenene?

15 Eksersis og lærdom

Montanus gjøres til soldat og må eksersere. Løytnanten som tar hånd om ham, sier: *Det falder noget haart i førstningen, men naar din Ryg brav blir banket og barket, vil det siden ikke gjøre saa ont.*

I Grubleriet er eksersisen lagt inn i disputerkurset, og Strepsiades synger i den anledning naturligvis en sang for Sokrates (den går på melodien 'Liten ekorn sad / på en gren så glad'):

Bare sett igang
med ditt traktemang!
La meg få en trøkk
så jeg smaker møkk!
Jeg er din elev
– slå meg skakk og skjev
hvis det er sånn jeg blir en listig rev.

16 Kjenn deg selv

Løytnanten er også lærd og lokker Montanus inn i en disputas hvor han forvandles fra student til soldat. Etterpå får Montanus en leksjon i livsvisdom *Det første Bud i Philosophien er at kiende sig selv, og jo mere en forfremmes derudi, jo slettere Tanker han har om sig selv, jo meer synes ham der staaar tilbage at lære.*

Hos Aristofanes spiller Skyene løytnantens rolle. STREPSIADES (etter å ha fått pryl). Ja Skyer, dette her er dere skyld i. Og jeg som har satset alt på dere! SKYENE.

Nei, her må du nok bære skylden selv,
Kom ikke til oss og lag sånne sprell!
Du ville det gale, tilstå det bare!
Du burde forstått det og tatt deg i vare.

Sokrates arrangerer en meditasjonsøvelse for Strepsiades. Han skal lære å finne seg selv under teppet på Grubleriets freudianske divan. Seansen blir alt annet enn oppbyggelig: SOKRATES (kommer for å kontrollere Strepsiades) Hallo, har du sovnet? STREPSIADES (titter opp fra teppet) Neigu har jeg ei. SOKRATES. Har du funnet noe? STREPSIADES. Neigu har jeg ei. SOKRATES. Ikke det spor? STREPSIADES. Bare pikken her i høyrehand.

17 Anger

MONTANUS (med eksersisen in mente). *Jeg beder eder da ydmygst med grædende Taarer alle om Forladelse, og og lover at føre et gandske andet Levned herefter...*

STREPSIADES (på kne foran hermen på gårdsplassen, før stormingen av Grubleriet).

Hermes, jeg har handlet ille!
Gjeldens makt blev meg for stor.
Intet jeg betale ville,
jeg gikk heller fra mitt ord.
Derfor nu jeg for din vrede
ligger her i støvet nede.

18 Tittel og navn

Erasmus Montanus eller Rasmus Berg er Holbergs morsomste komedie og nest morsomste tittel. Den morsomste tittel og nest morsomste komedie er *Jean de France eller Hans Frandsen*. Komikken består naturligvis i kontrasten mellom det fine latinske (franske) og det simple danske navnet.

Feidippides, modellen for Erasmus Montanus, har et komisk dobbeltnavn, sammensatt av det bondske Feid- og det adelige -ipp-ides, direkte oversatt "Spare-hestesen." Man behøver ikke å være spesialist i gresk orddannelseslære for å få med seg det, for det er noe Strepsiades forteller i begynnelsen av stykket mens han sitter i sengen og snakker med seg selv. Hans adelige kone ville at sønnen skulle ha et fint navn, noe med (h)ipp (hest) i, mens Strepsiades ønsket å oppkalle ham etter hans prektige bestefar Feidon. Kompromisset ble Feidippides. (Strepsiades har forøvrig også et komisk navn, "Lurendreiersen.")

MONTANUS. *Du skal kalde mig Monsieur Montanus...* JACOB. *Kunde jeg kun komme det ihu. Var det ikke Monsieur Dromedarius?*

En respektfull omtale av Sokrates ble overholdt i Grubleriet: STREPSIADES. Hei, hvem er den fyren som sitter i kurven der? (Jfr. 19 Himmelfart.) STUDENT. Det er *han*. STREPSIADES. Hvem *han*? STUDENT. Sokrates vel. (I Pythagoras' skole forstummet all diskusjon hvis man kunne si: "*Han* (dvs. Mesteren) har sagt det.")

19 Himmelfart

Aristofanes hyldes to ganger gjennom Montani munn. Montanus er ennå ikke blitt soldat og er fast bestemt på aldri å innrømme at jorden er flat, selv med fare for å miste sin *smukke Kærester* Lisbed: MONTANUS. *Den gemeene Mand Vulgus vil tale ilde derom; men mine Commilitones, mine Kammerater vil løfte mig op til Skyerne for min Bestandighed.* Og senere: *Om gemeene og ulærde Folk bebreider mig Utroskab mod min Kærester, saa vil Philosophi derimod løfte mig op til Skyerne.*

Montani himmelfart har sin bakgrunn i Sokrates' vane å bli heist opp i en kurv under taket i Grubleriet og sveve rundt der. STREPSIADES. Hva er det du gjør der oppe? SOKRATES.

Jeg trår luften
i svedteduften.

Jeg ser ned på solen
fra himmelstolen.

...jeg hadde aldri greid å komme frem til noen korrekt teori om himmelfenomenene hvis jeg ikke hadde kunnet svinge min tanke opp i den tynne luft og latt den sveve der – hvor den rettelig hører hjemme.

20 Takksigelse

Vi er Holberg stor takk skyldig for hans dristige *Reyse til Skyerne* og lykkelige nedkomst med *Erasmus Montanus*.

Men dette var ikke alt. Den som leter, skal finne mer.

Anmerkninger (til de nummererte avsnittene)

Forkortelser: EM = L. Holberg, Erasmus Montanus, akt og scene; Kleve 1977 = *Aristofanes, Skyene*. I norsk gjendiktning fra gresk med anmerkninger og etterord. Av K. Kleve. Oslo 1977, side; Kleve 1989 = K. Kleve, *The stolen mantle in the Clouds, Symbolae Osloenses LXIV*, 1989, 74-90; Nub = Aristophanis *Nubes*. Gresk tekst, verselinje.

- 1 *bare... inspirert av Molière etc.* L.R.Langset, *Ludvig Holberg. Den store ensomme. En biografi*. Oslo 2001, 163-72; Salmonsens Konversationsleksikon XI, København 1921, s. v. 'Holberg'; Store norske leksikon 7, Oslo 2005, s. v. 'Holberg'. *komedien Skyene* som Holberg leste i en fransk oversettelse: *Aristofanes, Skyerne*. Oversat og forsynet med indledning om Aristofanes' komedier af O. Thomsen. Akademisk Forlag, Danmark 1982, 191. *bare...selve grunntanken* ibid.
- 2 *Hvad jeg har oppebaaret* EM V, 2.
- 3 *universet, det er krumt* modernisert parodi på gresk naturfilosofisk spekulasjon, Nub 95 ff., Kleve 1977, 14. *riktig å slå sine foreldre* Nub 1410 ff. *sokratter*

- Kleve 1989, 88. I referatet av Skyene har jeg lånt uttrykk fra S.A. Kierkegaard, Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates, København 1841 (S.A.K. Samlede Værker I, 1978, 177 ff.).
- 4 *Skillingen* EM I, 1. *Saa længe jeg kand mindes* EM II, 3. *Far og sønn* Nub 1206-10, Kleve 1977, 84f.
 - 5 *Hillement* EM I, 6. *Hosene ned om Benene etc.* EM II, 1. *eenfoldige Folk* EM II, 1. *Bondeslyngel* EM IV, 4. *Tølpel* EM II, 2. *Musarum etc.* EM IV, 4. *døgnflue* Nub 223. *bondetamp* Nub 628, *kjøtt hue* Nub 646. *Du er vår egen kjære sønn* Nub 358 ff. (jfr. 837), Kleve 1977, 31 f.
 - 6 *Rasmus Nielsen* EM I, 6. *sin store disputas* Nub 889 ff.
 - 7 *See her* EM I, 2. *Hva var det så* Nub 636-40. *Verset, skjønt det er* EM IV, 3. *Prosodien* hensyn til stavelsen aksent- og lengdeforhold. Latinen kommer til å bli Montani død (om enn på annet vis enn for lille Marius). Ingen forstår lenger komikken i hans latinske utgytelser, Per Degns peblingelatin eller dispuuttene mellom de to. Og skuespillerne kan ikke uttale latinen riktig, noe som er helt ødeleggende for illusjonen hos de få tilskuere som fremdeles måtte ha lært dette språk. Snart er Jeppe på Bierget den eneste Holberg-komedie som spilles på norske scener.
 - 8 *stille og stirrede paa Maanen* EM I, 6. *Mine Forældre* EM II, 1. *portnerstudenten* Nub 171 ff., Kleve 1977, 18.
 - 9 *vil besøke* EM II, 3. *pøstreng* EM II, 5. *vanskeligheter med å forstå* K.Kleve 1989. *beskytte seg* Nub 53-5, Kleve 1989, 79ff. *Jeg drømte* EM I, 5. *Hokus pokus* Nub 177ff., Kleve 1977, 18 f., Kleve 1989, 75 f. *Nei, nei, vent litt* Nub 267 f. *Av med kappen* Nub 497 ff. *Jøss, er det det du har lært* Nub 852-7. *Nevn våre gjester* Nub 1497-8.
 - 10 *Kjørne i Rumpen* EM II, 5. *myggen summer* Nub 156-68, Kleve 1977, 18.
 - 11 *En Hane galer* EM IV, 2. *Men se nå f.eks. på hønsene* Nub 1427-31.
 - 12 *Lad den Hund* EM III, 1. *gjør fra seg* Nub 1386-90, Kleve 1977, 95.
 - 13 *intet praktisk siktemål* jfr. EM IV, 4. *Det er Skade* EM V, 2. *Procurator* advokat. *Tenk at mitt øye* Nub 465 ff., Kleve 1977, 40.
 - 14 *Der var en Mand* EM IV, 4. *quidditas* 'hva-het,' en tings vesen eller vesentlige bestemmelse (lat. overs. av Aristoteles' to ti en einai). *Hvordan kan du tro* Nub 1283-4.
 - 15 *Det falder noget haart* EM V, 4. *Bare sett igang* Nub 439 ff., Kleve 1977, 38.
 - 16 *Det første Bud* EM V, 5. *Ja, Skyer* Nub 1452 ff., Kleve 1977, 98. *Hallo, har du sovnet* Nub 732-4, Kleve 1977, 54.
 - 17 *Jeg beder eder* EM V, 5. *Hermes, jeg har handlet ille* Nub 1478 ff., Kleve 1977, 100.
 - 18 *Kompromisset* Nub 60-7. *Du skal kalde mig* EM II, 2.

-
- 19 *smukke Kiæreste* EM IV, 2. *Den gemeene Mand* EM IV, 2. *Om gemeene og ulærde Folk* EM IV, 4. *Hva er det du gjør* Nub 224 ff., Kleve 1977, 23.
- 20 Langslet (op. cit. anm 1, s. 171f.) fremhever Holbergs originalitet og har ikke høye tanker om påvisning av 'lån' i komediene: 'Det er jo en velkjent legning hos mange litteraturgranskere at de ikke kan lese en litterær tekst uten straks å bli minnet om andre litterære teks-

ter, som har en eller annen fjern likhet...når slike minnelser straks blir utlagt som 'sammenheng' og 'påvirkning', kan resultatet bli så sært at det kunne fortjene en egen Holberg-komedie." Med tanke på at Holberg var baron (og altså alltid sov i baronens seng), skal min Holberg-komedie hete *Baronens Reyse til Skyernes Land, Comoedie udi een Act. Hvorudi skiemtes med et Dansk og et Grædsk Skue-Spill.*

knut.kleve@ifikk.uio.no
IFIKK, Universitetet i Oslo



Parthenon

tempel, kirke, moske, monument

BENTE KIILERICH

Parthenon er uden tvivl det bedst kendte græske tempel. Opført mellem 447 og 432 associeres det med den klassiske periode og navne som Perikles, Phidias og Iktinos. Men templet har også en interessant, ofte overset, senere historie. Faktisk var bygningen kirke næsten lige så længe, som den var tempel. Artiklen retter søgelyset mod de forskellige faser af Parthenons turbulente post-klassiske historie, dets forandring fra tempel, til kirke, til moske, til turistattraktion.

Parthenon ruver højt over den moderne millionby Athen. Belyst om aftenen tegner dens hvide silhuet sig mod den mørke himmel. Denne visuelle manifestation trækker millioner af turister til Athen hvert år. På Akropolis træder den besøgende ind gennem Propylæerne og registrerer eventuelt så vidt nogle af de finere arkitektoniske aspekter af dette indgangsparti. Men skilte med advarslen "Do not touch the marble" og reb, som forhindrer den indtrædende i at udforske det, som ligger til hver side for trapperne, driver den besøgende videre. Ude på klippeplateauet, hvor Parthenon ses i trekvartprofil, fås et indtryk af Akropolis udstrækning og

ikke mindst templets fine placering (Fig. 1).

Gamle Parthenon og Ur-Parthenon

Parthenon var ikke det første tempel på stedet. Det havde een eller flere forgængere. Fundamentet for et tempel kaldet Gamle Parthenon befinder sig under det nuværende. Endvidere er tromler fra dette tempel bygget ind i Akropolis' nordmur. Det ser ud til, at dette langstrakte tempel (6 x 16 søjler) skulle have været det første marmortempel på højden, men at det aldrig nåede at blive færdig. Om det blev opgivet før eller efter persernes



Fig. 1. Parthenon i oktober 2007 (foto BK)

belejring i 480 og årsagerne hertil er omdiskuteret.¹

Hvorvidt der fandtes et endnu tidligere tempel, et arkaisk Ur-Parthenon, ("the Grandfather of Parthenon" fra omkring 570/60), er ikke mindre omdiskuteret. Især engelske og amerikanske forskere hælder til denne teori, medens andre stiller sig mer tvivlende. De vigtigste kultsteder var på nordsiden af Akropolis, mellem Parthenon og Erechtheion. Ved

sidstnævnte kan endnu ses fundamentet for det arkaiske Athena Polias tempel, og det er efter min mening rimeligt at associere diverse arkitektur- og skulpturelementer fra ca 570 med dette fundament og ikke med et hypotetisk Ur-Parthenon.²

Det klassiske Parthenon

Efter sigende skal statsmanden Perikles have forsvaret de store økono-

-
- 1 For en diskussion af det arkæologiske materiale, se M. Brouskari, *The Monuments of the Acropolis*, Athen 1997; J.M. Hurwit, *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1999.
 - 2 B. Küllerich, *Det gamle Athena-tempel på Akropolis samt øvrig tempelarkitektur og arkitektonisk skulptur i Attika fra ca. 600 til 480 f.Kr.* (upubl. magistergradsafhandling, Københavns Universitet, 1985).

miske ressourcer, som gik til genopbygningen af Akropolis med at dette projekt skaffede arbejde til mange og gjorde Athen berømt (Plutarch, *Perikles* 13). Han kunne næppe i sin vildeste fantasi have forestillet sig hvor berømt Parthenon skulle blive. For at få plads til den store statue af Athena i guld og elfenben var det nødvendig at gøre templet bredere end planen for Gamle Parthenon. Derfor fik templet 8 søjler på fronten (8 x 17 søjler) og kom til at måle anseelige ca 30 x 70 m.

Templet var storslået for sin brug af marmor og for sin udsmykning: såvel gavlfelt, med henholdsvis Athenas fødsel og Athena og Poseidons kamp om Attika, som samtlige metoper, domineret af mytiske tvekampe, havde skulptur. Endvidere kom den kontinuerlige frise, der løb som et bånd rundt om cellabygningen inden for søjlegangen; sandsynligvis er motivet her den panathenæiske procession.³ I den fine veksling mellem rundskulptur (gavlfelter), højrelief (metoper) og lavrelief (frise), skabte Phidias og hans værksted i sandhed et imponerende billedprogram, der for de fleste står som sindbillede på det klassiske.

Parthenon er under stadig konservering i forsøg på at bevare ruinen og skabe en vag idé om, hvordan templet så ud for snart 2500 år siden. Det er imidlertid ikke denne velkendte

fase af Parthenons historie, vi skal koncentrere oss om her, men det som kom efter.⁴ For Parthenon har ikke altid været tempel. Det har gennemgået en række ændringer i årenes løb. Efter først at have været tempel, blev Parthenon kirke, og derefter moske. Ved at satse ensidig på at genskabe og fastholde en visualisering af det klassiske, forsvinder uundgåelig en del facetter, vigtige historiske strata skrælles af.

Parthenon som tidligkristen kirke

Da Theodosius I omkring 390 gjorde kristendommen til statsreligion, udgjorde de gamle guders kultbygninger et problem. Det blev søgt løst på forskellig vis. Nogle templer blev ødelagt, andre forfaldt af sig selv, atter andre blev bevaret som monumenter, medens andre igen på et eller andet tidspunkt blev gjort om til kirker. Det gælder også Parthenon. Mærkelig nok findes der ingen oplysninger om, hvornår dette skete. I forskellige moderne tekster vil man kunne læse enten at Parthenon blev kirke omkring 450, eller at det skete hundred år efter under Justinian, eller så sent som omkring 600. Vi mangler ikke bare skriftlige kilder; de svage arkæologiske spor efter kirken i Parthenon har arkæologer siden 1830 gjort sit bedste for at fjerne i

3 B. Kiilerich, *Græsk skulptur fra dædalisk til hellenistisk*, København 2007 (8.udg.), 119-130, med bibliografi, 344-346.

4 M. Beard, *The Parthenon*, London 2002, giver en letlæst fremstilling af Parthenons kulturhistorie gennem tiderne. Desværre er også denne bog præget af forfatterens ironiske distance.



Fig. 2: Relief fra den tidligkristne prædikestol i Parthenon (Byzantinske museum, Athen).

forsøget på at genskabe det klassiske, frem for det kristne, Akropolis.⁵

Der er meget få holdepunkter for hvornår templet blev kirke. Et reliefpanel dekoreret med et stort kors hører til en tidligkristen prædikestol (Fig. 2). Denne formodes at stamme fra Parthenon-kirken. Desværre er relieffet umulig at datere eksakt; det kan være fra når som helst inden perioden 5.–7. århundred. Endvidere findes diverse skulpterede ornamenter, som ud fra deres buede forløb synes at stamme fra en apsis (Fig. 3). Igen er disse både vanskelige at datere og vanskelige at placere. For også Erechtheion blev på et tidspunkt gjort om til kirke og fragmenterne kunne derfor lige så vel sættes i forbindelse med denne. Et stort antal indskrifter, religiøs graffiti, på tem-



Fig. 3. Fragment af tidligkristent ornament tilskrevet Parthenon (Byzantinske museum, Athen).

5 R.A. McNeal, 'Archaeology and the Destruction of the later Athenian Acropolis', *Antiquity* 65, 1991, 49-63.

plets/kirkens søjler giver et vist kronologisk holdepunkt: ud fra disse må Parthenon i hvert fald have været kirke senest i 640. Fra at være en helldom for jomfruen Athena (Athena Parthenos), blev bygningen nu en helldom for Jomfru Maria (Panagia Athenotissa).⁶

Arkitektonisk var det ikke store ændringer som blev foretaget. Indgangen blev flyttet fra øst til vest, og i øst blev bygget en apsis. Templets cella fungerede nu som kristent kultrum. Søjlegangen (peristasis) var stort set intakt. Gennem århundrederne er det netop denne del af templet, som har været det kontinuerlige, uforanderlige element. Eksteriøret må i det store og hele have været ens, da Parthenon var tempel og da den var kirke. I denne forbindelse kan man spekulere på, hvordan de tidlige kristne så på Parthenon-skulpturen? Var disse motiver passende udsmykning for en kirke?

Parthenon-skulpturen

De første kristnes syn på antik tempelskulptur er, i modsætning til deres syn på friskulptur, et område som kun i begrænset omfang er udforsket. En statue af en guddom, som Zeus eller Athena, kunne tages fra et sted til et andet, f.eks. fra Roma til Konstantinopel, og den kunne dermed

få en ny funktion som kunstværk fri for kultiske associationer. I lovene *Codex theodosianus* anbefales det, at man tager vare på offentlige bygnings udsmykning på grund af deres kunstneriske værdi, de er *ornamenta*. (Cod.Th. 10,15, år 399). Men der er en væsentlig forskel på at opstille en statue i en have, et bibliotek eller på en hippodrom, og at lade hedenske figurer blive siddende på en bygning, brugt til kristen kult. Det ligger nær at forestille sig, at de kristne ønskede at fjerne al pagan visuel retorik fra sine tempelkirker.

Mange af Parthenons metoper har tilsyneladende været offer for bevidst destruktion. Men ødelæggelserne synes at være stærkt selektive – kentaurerne på den sydlige langsides metoper er blevet sparet for indgriben, og ligeså er den panathenæiske frise og gavlskulpturen. I hvert fald kunne sidstnævnte ses på templet så sent som i 1674 (Fig. 4). Disse omstændigheder er forsøgt forklaret pragmatisk: kentaurerne på sydsiden kunne forblive, fordi de var mindre synlige end figurerne på de øvrige metoper (vejen over Akropolis gik langs nordsiden af bygningen). Frisen blev accepteret, fordi den var delvis skjult bag søjlegangen. Denne argumentation kombineres med en ideologisk forklaring på det, de kristne ikke rørte: visse scener kunne have

6 For Parthenon som kirke, se M. Korres, 'The Parthenon from Antiquity to the 19th Century', i P. Tournikiotis, ed., *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, Athen 1994, 136-161; R. Ousterhout, '“Bestride the very Peak of Heaven”: The Parthenon after Antiquity', i J. Neils, ed., *The Parthenon from Antiquity to the Present*, Cambridge 2005, 292-329; B. Küllerich, 'From Temple to Church: the Redefinition of the Sacred Landscape on the Acropolis', i S. Brenk & S.W. Nordeide, eds., *The Sacralisation of Landscape* (kommende).



Fig. 4. Parthenons vestgavl i 1674.

fået en kristen omtolkning. Det virker ikke logisk at slutte, at de tidlige kristne atener fandt det anstødeligt med trojaner- og amazone kampe på metoper, men syntes det var i orden at have halvnøgne og nøgne guder og helte i gavlfelterne. Nogen helt overbevisende forklaring er endnu ikke fundet.

Det er ikke let at vurdere arten og omfanget af ødelæggelserne på Parthenon-skulpturen. Gennem de to et halvt årtusind bygningen har eksisteret, har den været udsat for mange, voldsomme begivenheder: krige, belejringer, eksplosioner, jordskælv og vandalisering. Tidens tand generelt kulminerer med den stærke luftforurening, som har nedbrudt marmoret mer og mer. Der må derfor tages højde for, at megen skade kan være sket på langt senere tidspunkter end i tidligkristen tid. Men det er vanskelig at tidsfæste de enkelte ødelæggelser og fastslå hvad de skyldes.

At de tidligkristne atener ikke nærerede særlig modvilje mod ikke-kristne billeder, fremgår af andre eksempler. Hefaisteion på Agora er et klassisk tempel, som blev kirke og fungerede som kirke også under tyrkisk tid, og hvor skulpturen på metoper og friser forblev urørt. I de kristnes syn på arkitektonisk skulptur er der utvivlsomt forskel på den ydre og den indre del af en bygning. Tolerancen over for Parthenon-skulpturen havde næppe været så stor, som den nu giver indtryk af at have været, om den panathenæiske frise havde omkranset cellaens *indre* vægge.

Det virker mest sandsynligt, at på det tidspunkt hvor Parthenon blev gjort om til kirke, måske så sent som omkring 600, var det hedenske ikke længere en trussel mod kristendommen, og der var derfor ingen speciel motivation for at fjerne skulpturerne. Man lod dem fungere som *ornamenta*.

Parthenon som byzantinsk kirke

Da biskop Michael Choniates, bror til historikeren Niketas, kom til Athen i 1182 for at tiltræde den ærefulde stilling som metropolit, giver han udtryk for sin dybe skuffelse. I Konstantinopel havde han læst om byen – men Herodots og Pausanias' Athen var ikke det som mødte ham: “Boende i Athen, ser jeg ikke Athen nogen steder” (*oikôn Athênas, ouk Athênas pou blepô*).⁷ Michael syntes folk talte underligt, og ikke bare udtalte de ordene på en besynderlig måde, de forstod heller ikke hvad han sagde.⁸ I Michaels indvielsestale, som fandt sted netop i Parthenon-kirken, havde han åbenbart lagt listen for højt: Alle de finere pointer faldt til jorden. Selvom det er et litterært topos at beklage sig, over alt fra lokale sprogvarianter til kvaliteten på den lokale vin, er Michaels bemærkninger af interesse også fra et arkæologisk synspunkt. De bekræfter at i 12. århundred var Athen ikke længere en storby, men en bortglemt provins.⁹

Og dog. Kirken for *Panagia Athēnotissa* var stadig et vigtigt religiøst samlingspunkt. Der er bevaret en indskrift fra 12. århundred, som omta-

ler reparationer i Parthenon-kirken. Apsis blev udvidet og smykket med en guldmosaik af Maria og barnet, som beskrives af senere rejsende. Der er endvidere falmende rester af vægmaleri, hvor Maria flankeres af ærkeengler (Fig. 5). Svage indikationer underbygger altså, at denne kirke



Fig. 5. Ærkeengel, del af vægmaleri fra 12. årh. i Parthenon (efter Ousterhout, 2005, 313, fig. 112).

- ⁷ *Michaelis Choniatae epistulae*, rec. F. Kolovou, Berlin-New York 2001; Michael sættes også ofte i forbindelse med den Lille Metropolis kirke, se dog B. Kiilerich, ‘Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens’, *Arte Medievale* n.s., anno IV, 2, 2005, 95-114, især 106-107.
- ⁸ Da professor Alf Torp kom til Grækenland omkring 1900 oplevede han ifølge familietraditionen lidt af det samme. De indfødte forstod ikke hvad han sagde, selvom han talte udmærket græsk – oldgræsk vel at mærke. Han konkluderede derfor, at grækerne ikke længere kunne græsk.
- ⁹ Så sent som i 1850 boede der kun omkring 20.000 i Athen. Filolog og arkæolog J.L. Ussing beskriver i *Fra Hellas til Lilleasien*, København 1883, 3, byen således: “Jeg saa Athen første Gang i Aaret 1846. Det var dengang en lille By paa noget over 20,000 Indbyggere, der netop havde begyndt at antage en europæisk Karakter, men dog overvejende gjorde Indtrykket af en tarvelig græsk Stad, urenlig som disse pleje at være, og forfalden ...”



Fig. 6. Den lille moske i Parthenon, ca 1765, James Stuart (J. Stuart & N. Revett, *Antiquities*).

var statelig nok til at være Michael Choniates trøst og stolthed midt i al hans elendighed.

I de følgende århundreder kom Athen under frankere, katalanere og florentinere; kirken var nu ikke længere ortodoks, men katolsk katedral. Dette varede dog ikke længe. Anført af Mehmet II Erobreren indtog tyrkerne Akropolis i 1456 og kort efter – igen er det eksakte årstal ukendt – blev Parthenon gjort om til moske. Parthenon var nu hverken bolig for Athena eller Maria.

Parthenon som moske

Camii Atina ville ikke være let at rekonstruere ud fra arkæologisk evidens. Men tegninger, stik og malerier viser en stor minaret, som skyder i vejret over bygningen.¹⁰ Da Parthe-

non blev ændret fra kirke til moske, blev alter og andet liturgisk inventar selvfølgelig fjernet, og erstattet med inventar for muslimsk kult. Men bygningens ydre har stadig efter alt at dømme haft et stærkt tempelpræg domineret af søjlegangen. Skulptur sad endnu på bygningen – tilsyneladende var de 'billedfjendtlige' tyrkere lige uberørte af disse motiver, som de kristne havde været.

I 1687 i den anden tyrkisk-venetianske krig eksploderede et ammunitionslager, som uheldigvis blev opbevaret i Parthenon, og i den voldsomme eksplosion blev store dele af midtpartiet og langsiderne ødelagt. Tidlig på 1700-tallet blev opført en ny, betydelig mindre moske. Den kan ses på en god del afbildninger (Fig. 6). Efter den græske frihedskrig blev moskeen revet, men ikke før

¹⁰ For Parthenon som moske, se Korres (supra n.6), 150-157; Ousterhout (supra n.6), 317-324; Beard (supra n. 4), 68-76.



Fig. 7. Parthenons nordside i 2007 (foto BK).

omkring 1842. Sammen med den forsvandt også de mange beboelseshuse, som lå på højen.

Athen var blevet hovedstad i 1833, og dette århundred indledte en ny epoke i Parthenons historie: fra at have været kultbygning for ikke mindre end tre religioner, blev templet genstand for arkæologers undersøgelser og rejsendes beundring.

Parthenon som monument

Det er meget få, som i dag lykkes at komme ind i Parthenon. Som en følge af masseturismens indtog er bygnin-

gen blevet afspærret og utilgængelig. Tidligere blev templet flittigt brugt som scene for fotografering. Det var vanlig for større og mindre berømt-heder at lade sig afbilde i Parthenon: danserinder, amerikanske filmstjerner, som John Wayne og Jayne Mansfield, statsoverhoveder og mange andre, både kendte og ukendte, har i tidens løb ladet sig forevige med det græske tempel som scene.¹¹ Nu må man nøjes med at have Parthenon som baggrund.

Et besøg på Akropolis kan i det 21. århundred forekomme vemodigt. Perikles store projekt og Michael Cho-

11 S. Kondaratos, 'The Parthenon as Cultural Ideal', i P. Tournikiotis, ed., *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, Athen 1994, 18-53; F. Mallouchou-Tufano, 'The Parthenon from Cyriacus of Ancona to Frédéric Boissonas: Description, Research and Depiction', *ibid.*, 162-199; E. Yalouri, *The Acropolis. Global Fame, Local Claim*, Oxford 2001.

niates stolthed, *Panagia Athenotissa*, fremstår nærmest som en byggeplads fuld af kraner, maskiner og stabler med nye marmorblokke (Fig.7). Dette er en kontinuerlig proces.¹² Ikke så snart er een del af bygningen skiftet ud med nye blokke, eller revner i marmoret tætnet, før en anden del synes at trænge en lignende behandling. Den velkendte klassiske silhuet er altså til dels en moderne konstruktion. De enlige gavlskulpturer er kopier. Det meste af den skulptur, som endnu er i Athen, er ikke længere på Parthenon, men befinder sig i Akropolis-museet. Det vil sige, for skulpturen bliver næste fase det ny museum neden for borgen.

Det ny Akropolis Museum

Man kan undre sig over, hvordan Iktinos og Phidias fik de mange tons marmor transporteret fra Pentelikon-bruddene til Akropolis, og ikke mindst, hvordan Lord Elgin omkring 1800 klarede at få 'the Elgin marbles' fragtet ned fra Akropolis og videre til London. Spørgsmålet er aktuelt i og med problemet med at flytte skulpturen fra det gamle museum til det ny nedenfor borgen (lige ved Akropolis metrostation, og i umiddelbar nærhed af de nordiske institutter). Løsningen blev at benytte tre høje kraner, som etapevis transporterer en kasse med skulptur: En tidskrævende procedure, når henvend 4000 genstande skal flyttes.

Det ny Akropolis museum, som efter planen skal åbne senere i 2008, er tegnet af arkitekten Bernhard Tschumi. Bygningen er i marmor, beton, stål og ikke mindst glas (Fig. 8-9). Fra arkitektens side har ønsket været at skabe rum, som lader så megen som mulig lys ind. I sin kontekst forekommer det endnu ufærdige museum ved første blik meget dominerende og 'ugræsk'. De hårde flader og skarpe vinkler udgør en stærk kontrast til



Fig. 8. Det ny Akropolis Museum, indgangsparti (foto BK 2007).

Fig. 9. Det ny Akropolis Museum (foto BK 2007).

12 R. Economakis, ed., *Akropolis Restoration. The CCAM Interventions*, London 1994.

nærmiljøets mer beskedne nyklassicistiske huse. Dog kunne man vanskeligt forestille sig et klassicerende bygværk i stil med British Museum. Det ny museum kan også siges at have visse klassiske elementer: søjler ved indgangen og ellers, som det klassiske tempel, enkle linjer, præget af horisontaler og vertikaler. Som med det ny Ara Pacis-museum i Roma er problemet, hvordan man bedst bevarer og viser gammel skulptur i en ny ramme.¹³ Uanset hvad man måtte mene om det ny museum, vil det komme til at lægge endnu en facet til Akropolis' bogede historie.¹⁴

Den øvre del af museet skal være Parthenon-galleri. For at være orienteret nøjagtig som templet, er det forskudt i forhold til resten af museet. I dette rum dækket af store glasflader skal den panathenæiske frise sættes op i mimetisk forhold til dens oprindelige position. De antikke relieffer vil blive suppleret med gipsafstøbninger af de dele af frisen, som befinder sig i London. Håbet er selvfølgelig at få 'the Elgin Marbles', eller 'the Parthenon Marbles' som de også kaldes, tilbage til Athen. Men dette er en anden og åbenbart nærmest uløselig diskussion.¹⁵

Parthenon som visuelt fænomen

Fænomenet Parthenon bliver uundgåeligt mer og mer abstrakt og også mer og mer kompliceret. Parthenons arkitektur er i dag en tom skal: en søjlegang uden indhold. Skulpturen er spredt over Europa – ud over England gik stykker til Frankrig og Italien, ja der er også enkelte fragmenter i København og Stockholm. I museerne kan man studere skulpturen i øjenhøjde, vurdere kvaliteten og bemærke en mængde detaljer, som den antikke betragter var afskåret fra at se, da skulpturerne var placeret i deres oprindelige kontekst. Går man rundt om gavlskulpturerne i British Museum, ses hvor fint forarbejdet endog bagsiden er, selvom denne aldrig var ment at være synlig. Dette er selvfølgelig en fordel. Men i den britiske museums kontekst præsenteres figurerne i forkert afstand og synsvinkel og helt uden for sammenhæng. Disse aspekter bliver forhåbentlig langt bedre i Athen, selvom enhver musealisering uundgåeligt forvansker værkets kunstneriske udtryk.

I det 21. århundred er Parthenon strippet for de fleste arkitektoniske og skulpturelle elementer. Bygningens komplicerede historie er projiceret

13 For Richard Meiers Ara Pacis museum, se B. Küllerich, 'Ara Pacis – genfødt i et nyt årtusind', *Klassisk Forum* 2006:2, 34-51, især 46-50.

14 M. Lending, 'Quatremère de Quincy og et mulig rekontekstualiseret Parthenon', *Agora* 3, 2006, 81-111.

15 Meget er skrevet om dette, se f.eks., C. Hitchens, e.a., *The Elgin Marbles. Should they be returned to Greece?*, London 1997. Af interesse er også V. Farinella & S. Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Roma 2003.

ind i eet enkelt unuanceret plan. Man fristes til at spørge: Er Parthenon stadig et vigtigt kulturelt monument, eller kunne den besøgende lige så godt se en rekonstruktion i plastik? Kan vi endnu føle historiens vingesus, når vi står på Akropolis, eller

er det meste forsvundet med turismen? Med skiltenes advarende ord (Fig. 10):

“DO NOT TOUCH THE MARBLE”.

Bente.Kiilerich@lle.uib.no
LLE, Universitetet i Bergen



Fig. 10. Skilt i Propylæerne (foto BK 2007).

Et sterkt eksempel på antikkresepsjon i norsk litteratur

Sallust og Ibsen

EGIL KRAGGERUD

I oktober 1846 ble den 18-årige apotekerlærling i Grimstad, Henrik Ibsen, far til et illegitimt barn; to måneder senere ble han dømt til å betale underholdningsbidrag. I januar 1847 avla han farmasøytisk medhjelperprøve og rykket opp til apotekerassistent. Et halvt år senere begynte han å forberede seg til examen artium som han avla tre år senere. Latin var antagelig det faget han brukte de fleste av sine ledige timer på; i tillegg til underholdningsbidraget måtte han avse midler til privat manuduktør.

Vi har Ibsens pensumliste i latin. Prosaen omfattet hele Cornelius Nepos og Caesars *De bello Gallico*. Det var de letteste delene. Så fulgte i stigende vanskelighetsgrad Cicero og Sallust. Cicero-lesningen omfattet *Talen for Pompeius' overkommando*, de fire catilinariske taler *In Catilinam*, og de populærfilosofiske skriftene: *Om alderdommen* og *Om vennskapet*, endelig Sallusts *Catilina* og *Jugurtha*. Poesien omfattet Phaedrus's fabler, to bøker av Vergils *Aeneide*, tre bøker av Ovids *Metamorfoser* og Horats' to første odebøker.

Riktignok var Grimstad en liten provinsiell by, men gjennom apoteket ble Ibsen kjent med bl.a. en ung toll-

kasserer Christopher Due: De skal ha lest Wergelands *Skabelsen, Mennesket og Messias* sammen. Gjennom sin prinsipal hadde Ibsen en viss forbindelse med et leseselskap i byen og med en engelskfødt dame med litterære interesser og en boksamling. Dette forklarer at vi finner nedslag av Shakespeare, Oehlenschläger og Kierkegaard i Ibsens første drama, *Catilina*, skrevet i Grimstad.

I 1875 ga Ibsen ut sitt første drama på nytt. I forordet gir han en livfull skildring av hvordan "han betrådte forfatterbanen" som han sier, vinteren 1848-49. "Jeg befant meg dengang i Grimstad, henvist til ved egne kræfter å erverve det fornødne til

livsopphold og til undervisning for å kunne gå opp til student-examen.” Han forteller om hvor beveget tiden var, februarrevolusjonen, ungarernes oppstand, den slesvigske krig. Selv glødet han for frihetens sak og var samtidig, som han formulerer det, “på krigsfot med det lille samfunn, hvor jeg satt inneklemt av livsvilkår og omstendigheter. [...] Således var stillingen da jeg under forberedelsene til eksamen gjennomgikk Sallusts *Catilina* samt Ciceros taler imod sistnevnte. Jeg slukte disse skrifter, og noen måneder etter var mitt drama ferdig.” Og så kommer de ofte siterte ord: “Som man av min bok vil se, delte jeg ikke dengang de to gamle romerske skribenters opfatning av *Catilinas* karakter og handlemåte.”

Det er en kjent sak at Ibsen nødig snakker om kilder og påvirkning. Og gjør han det, som her, er det ikke sikkert han sier alt. Ibsen nevner Sallust og Cicero i samme åndedrag. Han tar avstand fra begge forfatteres fremstilling av *Catilina*. Men fordyper man seg i dramaet, blir bildet adskillig mer nyansert. Man merker seg at Ibsen i 1875 har en polemisk finte mot Cicero, for han fortsatte: “og jeg er endnu tilbøyelig til å tro at der dog må ha vært adskillig stort eller betydelig ved en mann, med hvem majoritetenes ufortrødne sakfører Cicero ikke fant det hensiktsmessig å gi seg i kast, forinden tingene hadde tatt en sådan vending at det ikke lenger var noen fare forbunden med angrepet.” På denne tid, altså i 1875, er Ibsen nok farvet av Mommsens sterkt nedvurderende Cicero-syn. Theodor Mommsens *Römische Geschichte*

hadde vært Ibsens sommerlektyre i 1866.

Det er vanskelig å se noen sterk påvirkning på *Catilina*-dramaet fra Cicero, være seg i den ene eller annen retning. Ibsen ser ham med rette som en sterkt polemisk aktor. Talene har unektelig en stor porsjon demagogi og retorisk kling-klang ved seg, og er uten enhver reflekterende distanse. Cicero er ikke ute etter å forstå, men å dømme og få dømt. På ett sted i Ibsens stykke nevnes Cicero; det er den første *catilinariske* talen det siktes til: “Nyss i senatet har min avindsmann,/ den treske Cicero meg trådt i støvet./ Hans tale var en skildring av mitt liv,/ så skrikende at selv jeg måtte gyse./ I hvert et blick jeg leste skrekk og gru; med avsky nevnes navnet *Catilina*;/ til efterslekten vil det bringes som/ et billed på en fæl og reddsom blanding/ av tøylesløshet og av usselhet,/ av hån og tross mot alt hva der er edelt. -/ Og ingen dåd får rense dette navn,/ og slå til jorden hva man fult har løyet!/ Enhver vil tro hva ryktet har fortalt.” (sitert etter 1875-utg.). Men ellers, og i det store og hele, fører ingen vei til Ibsens drama fra Cicero.

Men med Sallust er det noe ganske annet, og ikke så lite på tvers av det inntrykk Ibsen selv formidlet i forordet til *annenutgaven*. Sallust er historiker. Han setter *Catilina* i sentrum for to-tre dramatiske år av Romas nyere historie. Ikke bare det, men han ser *Catilina*-opprøret på bakgrunn av det samtidige romerske samfunn og trekker opp de lange linjer. Sallust er ikke bare en analytiker, men også en filosof. Ibsen er så visst uenig også med Sallust, i som

han sier, “oppfatningen av Catilinas karakter og handlemåte”, men det må ikke forlede oss til å overse de sterke båndene til Sallust. Sallust har inspirert ham på en dyptgående måte. Ikke så meget på begivenhetsplanet riktignok – Ibsen tar seg klare friheter –, men i bildet av Catilina-skikkelsen bygger han på Sallust, ikke bare på Sallusts fremstilling av Catilina, men også, som vi skal se, på Sallusts bilde av seg selv. Ibsen har slik kunnet gjøre sin Catilina til en dypt motsetningsfylt og sant menneskelig karakter. Catilina-skikkelsen representerer det første selvpoppjøret i Ibsens produksjon.

Forføreren Catilina

For å nevne et svært fremtredende trekk i dette bildet: Ibsens Catilina har en usympatisk side som går Sallusts karakterløse Catilina mildt sagt en høy gang: nemlig på det erotiske område under stikkordet “de tøylesløse gleder”. Vi møter Ibsens Catilina i første akt i ferd med å forføre vestalinnen Furia i selve Vestas tempel. Det har selsagt rot i anklagen mot den historiske Catilina for å ha forført en vestalinne. Men Ibsen fordobler dette motivet. Hva scenen avdekker er at Catilinas sanselige begjær allerede har vært årsak til en ung pikes død, Furias søster. Vi får ikke vite *hvorfor* søsteren har tatt sitt eget liv (at hun var blitt med barn, ville være en nærliggende tanke). I løpet av den samme scenen avsløres at Catilina er misdæderen, og Furias hevntrang rettes mot ham med full styrke. Hevnmotivet skjerpes gjennom en selvforbannelse

i form av den ed den intetanende Catilina selv sverger, om å gjøre *hennes* fiende til sin egen; ved denne ed nedkaller han hevnen over seg selv. Slik forklarer Ibsen den *furor*-besatte Catilina gjennom en irrasjonell akt, eden med dens selvforbannelse (*Saa har jeg selv med Eed mig viet ind/ til evig Hævner af min egen Brøde!* sitert etter 1. utg.). I et psykologisk lys kan det sies at Catilina har pådratt seg en skyld ved den unge pikens død, en skyld som slår tilbake på hans sinn og personlighet.

At Ibsen tok sin hovedperson i for-svar om vi sammenligner hans Catilina med Ciceros og Sallusts portretter, er klart nok. Men Ibsen er altså langt fra endimensjonal; han har bygget inn i sitt drama en mørk, hensynløs og destruktiv Catilina, likeså skremmende som kildenes skrekkbilde. Det er lite eller ingenting av det negative han underslår: Vi har Lentulus’ påminnelse om svirebroren Catilina, den døde Sullas advarsel mot å ture frem som han gjør og Catilinas egen erkjennelse i dødsstunden hvor den depraverte og brutale siden i ham kommer klart frem. Fremfor alt blir vi minnet om kildenes Catilina gjennom den erotiske forgåelsen Catilina har på samvittigheten og som ikke er sonet. Han turer tvertimot frem på samme vei. Catilina bedrår Aurelia på en ganske kynisk måte (*Forandring er min Lyst; jeg aldri talte/ blandt Vestalinderne en Elskerinde*). Don Juan-naturen i Catilina kan sies å pervertere hans idealisme som politiker og hans forhold til den lysende Aurelia-skikkelsen. Vestalinne-affæren endte i den historiske

virkelighet med frifinnelse. Ibsen gjør dette motivet om til en fellende dom for begge parter. Ibsen lar vestalinnen bli dømt til døden, men samtidig bli reddet, men da til noe midt imellom liv og død, et slags fortsatt demonliv, bokstavelig en furie. Men fremfor alt dikter Ibsen til en søster som dør av fortvilelse over å være skamløst forført, men som forfølger ham gjennom søsteren til han faller.

Den positive siden av Catilina som Ibsen fremhevet i 1875, hans frihets-sinn, hans hat mot sosial urettferdighet, grådighet og tyranni, er dermed lenket til en destruktiv skjebne som en hensynsløs Eros har påført ham og gjør at han ikke frir seg fra Sallusts og Ciceros fordømmelse. Kildenes nidbilde av Catilina oppfylles ved en slags Nemesis hos Ibsen inntil den sanne kjærlighet utfrir ham i dødsøyeblikket.

Idealisten Catilina i Sallusts skrift

Ibsen underslår altså på ingen måte det negative ved Catilina-skikkelsen. Catilina opplever at hans gamle kumpaner ikke riktig vil tro på hans idealistiske motiver: Lentulus er dypt skeptisk til den 'nye' Catilina som jo selv like etterpå vedkjenner seg at han ofte nok har vært deres svirebror. Det snakkes åpent om det ville liv i Catilinas fortid. Ibsens Catilina er dermed fra stykkets begynnelse på det nærmeste en forbannet Don Juan-skikkelse koblet til en idealistisk revolusjonær, en som har et sterkt ønske om å bruke politikken til beste for det heles vel, kjempe for frihet, sosial

utjevning, mot sosial urett og utbytting. Henger dette bildet sammen? Har det kildemessig forankring?

Men også med denne idealistiske utgaven av Catilina står Ibsen i høy grad i gjeld til Sallust: Han har klart nok kunnet forsyne seg nærmest direkte fra Sallusts skrift. For i tillegg til den moralistiske fordømmelsen av Catilina i eget navn har Sallust noe i tillegg, og det som historiker i tradisjonen fra Thukydide: Han lar Catilina og tilhengeren Manlius selv komme til orde for å begrunne og rettferdiggjøre opprøret. Det skjer dels gjennom innlagte taler, dels gjennom refererte aktstykker (brev). Historikeren Sallust har dermed et dialektisk og dermed genuint dramatisk element i sin fremstilling; det må ha appellert til Ibsen som dramatiker. Ut av disse partiene hos Sallust taler en helt annen forståelse av opprøret. Sallust kan godt ha ment at denne 'politikken' var hyklersk demagogi fra Catilinas side, men den står der og må ha vært sann virkelighet for mange av tilhengerne, og Ibsen har uten tvil ment at disse partiene rørte ved kjernen i revolusjonen. Og i alle fall er det legitimt å hevde at et samfunn som var så fordervet som det senrepublikanske, og det nettoppfølgende Sallust selv, ganske opplagt må ha skapt grobunn for revolusjonære stemninger blant de underprivilegerte lag.

Catilinas tale i kap. 20 hos Sallust åpner med å omtale revolusjonen som et 'stort og herlig verk'. Catilina spiller ut sin egen voksende indignasjon over hva som vil være folks levekår hvis de ikke erobrer

'friheten' (*libertas*). Uttrykksmåten gir for romerske ører formelig en forestilling om at man lever i en slags slavetilværelse. Det rådende styre er et oligarki som utbytter hele verden og velter seg i rikdom. Gode egenskaper og fortjenester hos dem som ikke tilhører disse kretser, teller ingenting. Resultatet er direkte materiell nød som har fratatt de brede lag både hjem og underhold. Sallusts Catilina går langt i retning av å fremstille sine tilhengere som proleterer (*miseri*). Også Sallust må innrømme at gjeldsopphevelse er et viktig slagord blant Catilinas tilhengere selv om han ufortrødent fortsetter med å tegne bevegelsen i fordømmende ordelag.

I kap. 28 omtaler Sallust Manlius' agitasjon i Etruria hvor opprøret grep særlig om seg. Manlius oppviglet *plebs* og tok sikte på en samfunnsomveltning på grunn av 'nød' og 'av harme over urett' (*dolore iniuriae*). Utjevning og rettferd er dermed hevet opp til et politisk samlingsmerke, men uten sympati fra Sallusts side må vi regne med. Manlius' stemme utdypes der Sallust siterer hans brev til Q. Marcius Rex som var sendt med sin hær mot opprørernes hovedkvarter i Etruria: Overfor myndighetenes hærfører påpeker Manlius at det væpnede opprør har et 'habeas corpus'-preg. Den økonomiske elendighet betyr et tap av den personlige frihet (*liberum corpus*) som er selve innbegrepet av det å være romersk borger: Opprørerne vil kun beskytte sine legemer mot urett; de er eiendomsløse og utsatt for vold og vilkårlighet fra pengeutlånerens side, noe myndighetene støtter opp under

gjennom pretorenes korruperte rettspleie. Bare friheten, en 'fundamental menneskerettighet', ikke makt eller rikdom, er målet. Så langt Manlius. Catilina selv fremhever i sitt brev til Catulus (kap. 35) sin innsats for de eiendomsløse. Indirekte går altså Sallust langt i å innrømme at Catilinas og Manlius' tankegang var en viktig forklaring på styrken i opprøret.

Der utsendinger fra allobrogerne i Gallia kommer inn i bildet (kap. 40), er det den samme misnøyen hos dem; gjelden (både den offentlige og den private) er hovedsaken i deres klage overfor senatet; de romerske embetsmenns grådighet var ondets rot. Det er den samme understrøm av indignasjon vi merker gjennom hele Ibsens drama. Han har hverken behovd å legge til eller trekke fra hva Sallust ga ham i hende i så måte.

Ibsens versjon hjelper faktisk til å avdekke Sallusts merkelig splittede bokholderi. Ingen er mer oppmerksom på det samtidige Romas skavanker enn Sallust, men for ham er og blir Catilina-skikkelsen en spesielt heslig utvekst på en moralsk bankerott samtid. Bare gjennom de tradisjonelt objektive innslag i skriftet, de refererte taler og brev, kan Catilina-opprøret sees som en protest mot uretten.

Den sammensatte Catilina: fra den inkonsekvente Sallust til den konsekvente Ibsen

Ibsen legger ikke skjul på at Catilina tok farve av den tid han levde i – en hovedtanke også hos Sallust. Ibsens Catilina ligger under for en umåtelig

ærgjerrighet i det offentlige liv, og han bruker tidens fremste virkemiddel, bestikkelser, for å vinne makt. Samtidig er Ibsens defensorat tydelig nok: Bestikkelsene unnskyldes med de høye og edle mål som bare kan virkeliggjøres på den måten i en ulvetid. Et annet grep Ibsen tyr til er å skille mellom Catilina og hans nærmeste tilhengere: *de* er levemenn, griske og egoistiske, makten er for dem et middel til å oppnå luksus; frihet betyr for dem frihet fra en gjeld de selv har pådratt seg ved sin egen ødselhet. Opp mot dem stiller Ibsen Catilinas uegennyttige gavmildhet i scenen med den gamle soldat.

Men mens Sallust i praksis splitter skikkelsen i uforenlige versjoner og gjør den negative Catilina til sin tolkning, har Ibsen gitt sin hovedperson en bevisst sammensatt personlighet hvor positive og negative sjelskrefter er i stadig kamp med hverandre.

Den Catilina-skikkelsen som Ibsen har satt sammen, er blitt slik, ikke fordi den unge dramatiker har villet smelte sammen og bringe inn under én hatt hva som opptrer som disparate bilder og elementer hos Sallust, men fordi nettopp en slik sammensatt skikkelse i seg selv representerte noe genuint menneskelig og sant for ham og berørte hans egen situasjon og livserfaring på det dypeste. I så måte er hans Catilina ikke prinsipielt annerledes enn la oss si Goethes *Faust* eller hans egen *Peer Gynt*. Hans Catilina er blitt en blanding av *personae*, og stykket presenterer en stadig kamp mellom disse som ikke er antikk. Dertil er forestillingen om karakterens konstans altfor sterk i

kildene. Alt i Catilina-dramaets åpning er det grunnleggende spørsmål hvordan denne kampen mellom de uforenlige tilbøyeligheter hos ett og samme menneskeskalende. Det høyere og det lavere kjemper med hverandre uavlatelig. Og selv når utgangen synes tragisk tapt for de høyere sjelskrefter, finnes det likevel en frelse gjennom Aurelia i siste instans.

Det har vært viktig for Ibsen ikke å gjøre Catilina til opprørets pådriver fra første ferd, forsåvidt videreutvikler han et uttrykk hos Sallust. Leder er noe Ibsens Catilina blir gjennom vennenes ønske og, ikke minst, under påvirkning av sin onde skjebne. Det er for å realisere sine store planer og få den makt han ønsker til beste for romerstaten og de undertryktes ve og vel, at han påtar seg lederrollen. Et hovedanliggende for Ibsen er å skape aksept for den idealistiske opprører som en ekte side ved Catilina på høyden av hans ambisjon. Den rike begavelse var der alt i kildene som en relativt objektiv sannhet. Catilinas egne taler hos Sallust vitnet om en mann med store vyer for et bedre Roma. Den fornemme Aurelia må ha trodd på ham siden hun ikke bare giftet seg med ham, men støttet ham økonomisk. Så langt ses hva Ibsen uten særlig vanskelighet kunne hente ut av sin hovedkilde. Men om Ibsen har klart å sannsynliggjøre den gode Catilina, er en annen sak. Etter tilslutningen er vi nærmest tilbøyelige til å mene at hans Catilina fra begynnelsen av må ha vært en altfor splittet personlighet med helt ulike tendenser i seg og derfor lite egnet for sin lederrolle. Historisk sett er det vanskelig

å godta Ibsens velvillige tolkning av ham som en mann som nådde en slags sen besinnelse og moden oppvåknen. Men overfor dramaet *Catilina* er naturligvis en slik historisk problemstilling mindre relevant.

Sallusts likhet med Ibsens *Catilina*

Så langt har vi sett: Den sterkeste positive siden ved *Catilina* fikk Ibsen nærmest til givendes gjennom *Catilinas* og *Manlius* egne ord hos Sallust. Men han fant også en annen positiv kilde hos Sallust som han appliserte på sin *Catilina*-skikkelse, nemlig Sallusts ord om sin egen karriere i begynnelsen av skriftet.

De fire første kapitlene utgjør en særlig historiefilosofisk innledning til Sallusts skrift. Her begrunner og forsvarer Sallust historieskrivningen som en aktivitet likeverdig med politikken ut fra menneskets særegne natur. Det er særeget for mennesket (sammenlignet med dyrene) at det streber etter å heve seg opp over det vegetative stadiet og søke ry. Det skyldes at mennesket er et åndsvesen; ånden – ikke kroppen og de fysiske krefter – er det styrende prinsipp; ånden representerer en guddommelig side ved mennesket. Derfor sømmer det seg å søke *gloria* med åndens krefter og slik nå utover sin forgiengelighet. Denne åndsenergi kalles *virtus* (det greske *aretê*); *virtus* og *gloria* hører sammen (eller burde høre sammen) som årsak og virkning i menneskenes liv. En herlig *virtus* er forutsetningen for et strålende ry. Og man kan gå

fra krig, politikk og statstyre over til andre virkeområder og se at det samme gjør seg gjeldende der: På alle livets områder gjelder det å heve seg opp gjennom dåd og edelt virke. Men flertallet lever for kroppens skyld og hengir seg til vellevnet, sløvhet, lyster. Et slikt liv fører til glemsel og taushet. Man må i stedet vie seg til en oppgave og søke å utrette noe stort, godt og edelt og dermed gjøre seg fortjent til et navn som lever etter en. Mulighetene er mange, og naturen viser dem som søker slikt ry, ulike veier alt etter den enkeltes forutsetninger og talent. En forfatters ord kan bety en slik høy virkeliggjørelse av livet ifølge Sallust. Sallust kommer så med en selvbekjennelse: Han har selv gått *fra* politikken *til* historikerrollen. Det skjedde fordi *denne åndens virtus* (og hva denne hviler på: 'skamfølelse', 'nøysomhet', 'tapperhet') ikke ble anerkjent i politikken; i stedet stod udydene høyt i kurs. Sallust innrømmer selv å ha blitt influert i dårlig retning av den slette offentlige moral da han var uerfaren ung mann. Det er *ambitio*, dvs. streben etter makt og ære, forbundet med misunnelse han i den forbindelse fremhever som sin selvkritikk. Sallust bestemte seg derfor til å forlate politikken. Den aktivitet han velger, er en gammel interesse hos ham: å beskrive utvalgte deler av den (nære) romerske historie, slike emner som især fortjente å behandles.

Vi kan formelig ta og føle på denne høystemte selververvede livsfilosofi i åpningen av Ibsens drama: *Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemmel i*

*sjelens dyp, – og jeg vil følge den./
Kraft eier jeg, og mot til noe bedre,/
til noe høyere enn dette liv,/ en rekke
kun av tøylesløse gleder -! Nei, nei;
de fyllestgjør ei hjertets trang.*

Man kan si at Ibsens Catilina tar opp politikken som uttrykk for den beste streben i tråd med idealbildet i Sallusts historiefilosofiske innledning. Man kan si at ikke bare Ibsens Catilina, men Ibsen selv finner seg igjen i Sallusts livsvalg, å virke gjennom ord som en parallell til den idealistiske revolusjonære streben. Også dette kommer til uttrykk i Ibsens omtale av seg selv som ung mann i forordet til annenutgaven i 1875: “Jeg skrev rungende oppmuntringsdikt til magyarerne om, til fremme for friheden og menneskeheden, å holde ut i den rettfærdige kamp mot “tyrannerne”: jeg skrev en lang rekke sonetter til kong Oscar om nærmest ufortøvet, i spissen for sin hær, å rykke brødrene til hjelp på Slesvigs yderste grenser. ... Afholde mig kunne jeg dog ikke fra ved mer løftede anledninger å uttale meg i en med mine diktninger overensstemmende passioneret retning.”

Det er tydelig at Ibsen har applisert denne allmenne problematikk i innledningen på sin Catilina-skikkelse. Et liv uten død var hva Sallust beskrev som et liv uten mål og på

linje med feets. Dette å leve uten å få virkeliggjøre de krefter og drømmer som fyller ham, de høye planer, “*dette er jo døden uden Liv!*” sier Ibsens Catilina.

Jeg mener derfor mer spesifikt at det er i møtet med Sallusts Catilina, og ikke minst med den vidtfavnende filosofiske innledningen i dette skriftet, at dramatikerens i Ibsen ble vekket og utløst. Skriftet skapte gjenklang hos ham. Han leste i det en speiling av sin egen situasjon og sine egne drømmer. Gjennom Sallusts platonisk farvede menneske- og historiesyn i åpningen fant han veien til langt på vei å identifisere seg med Catilina-skikkelsen, forstå ham, men samtidig i et slags selvoppgjør distansere seg fra ham og, forbløffende modent, se hvor farlig nær denne revolusjonære idealismen kom en perversjon med blodig hevn og destruksjon som dominerer. Gjennom stykket ånder en intenst selvvransakende og reflektert Sallust-lesning som søkte seg selvstendig uttrykk. Så vidt jeg kan se, har vi ikke i vår egen litteratur et tilsvarende eksempel på en klassisk forfatters befruktende virkning. Spissformulert, men med god dekning kan vi hevde: Sallust skapte dramatikerens Henrik Ibsen.

egil.kraggerud@ifikk.uio.no
IFIKK, Universitetet i Oslo

Norsk Klassisk Forbund på tur

30.9 til 6.10

LIV SIMONSEN OG JOHAN HENRIK SCHREINER

Turen gikk til Thessaloniki med 27 deltakere og base på hotell El Greco på Via Egnatia, byens hovedgate og romernes vei fra Dyrrachium ved Adriaterhavet til Byzantion ved Bosporus. Først en rusletur forbi en hamam under restaurering, et minne om tyrkerne, som overtok badekulturen fra romerne. Videre gjennom grønnsakhaller og matmarkeder til Aristotelesplassen som ligger over romernes Cardo der den krysser Decimanus Maximus, dvs. Via Egnatia. Dette var de gamle jøde kvarterene. Helt siden antikken har det bodd jøder i Makedonia.

I 1492, da maurerne og jødene ble kastet ut av Spania, flyttet mange av disse sefardiske jødene til Thessaloniki. De tok vare på sin kultur og talte ladino, et spansk med mange ord og uttrykk fra tyrkisk og gresk. Det var 60 000 jøder da annen verdenskrig brøt ut. Nesten alle ble gasset i hjel i Auschwitz.

Da grekerne erobret Thessaloniki fra tyrkerne i 1912, var byen et kosmopolitisk samfunn med omtrent like mange grekere, jøder og tyrkere, og dertil armenere og bulgarere. Med én gang ble gatenavnene byttet til greske, og så foregikk det en langsom hellenisering. I 1917 brant en stor del av sentrum. Særlig ble jødene bydel rammet.

Byens severdigheter er særlig de bysantinske kirkene. Jomfru Marias

kirke fra ca. år 450 er en av de eldste som er bevart, en treskipet basilika bygget på ruinene av et større romersk kompleks, med søyler som er gjenbruk fra romerske templer. Fra det 12. århundre blir den kalt Acheiropietos, "ikke laget av hender", men guddommelig skapt, etter en mirakelgjørende ikon som ble bevart der. Kirken ble moske da tyrkerne inntok Thessaloniki 1430, og mosaikkene og freskene ble dekket av kalk. Sultan Murat IIs arabiske innskrift på en av søylene erklærer at "Sultan Murat beseiret Thessaloniki i 833".

Galerius' triumfbue på Via Egnatia besto av åtte søyler. Bare to av arkene, en stor midtark og en mindre sideark står igjen. Buen er en del av et stort kompleks med Galerius' pallass, rotunde, oktagon og hippodrom.

Dette var ferdig litt før år 305 etter Galerius' seier over perserne. Relieffene forherliger tetrarkiet (firekeiserdømmet) som Diokletian innrettet i 293. Tetrarkene står for clementia, concordia, virtus og pietas, og mer spesielt viser relieffene Galerius' krig mot perserne som angrep Mesopotamia og Armenia i 296-97. Flere av relieffene er svært medtatt, men selv i dag ser vi en overdådig utsmykning. Buen er unik i sin rike fortellende fremstilling, og et av de viktigste monumentene fra romertiden i Hellas.

Bjørg Tosterud presenterte Galerius som ble valgt av Diokletian til underkeiser, adoptiv- og svigersønn. Han var fra Dakia, fra en bondebefolkning upåvirket av romersk kultur og måtte drasse på kallenavnet Armentarius for sin fortid som illyrisk cowboy. Han gjorde karriere i hæren og ble en dyktig general. Røslig og brutal. Romerriket var under press fra flere kanter, og keiserne holdt seg i utkanten for å demme opp for fiendene. Galerius beskyttet grensene i nord. Hans seier over perserne innbrakte så stort krigsbytte at Diokletian ble urolig. Med god grunn, for Galerius uttrykte åpent at han ikke lenger bare ville være underkeiser etter så store triumfer.

Mange jøder hadde flyttet fra Judea til andre deler av riket, og kristne menigheter oppsto blant dem. Romerne aksepterte jødene, men de kristne hadde en sterkere organisering enn romerne kunne godta. Etter kristenforfølgelser på 200-tallet ble det stille, og det er vanskelig å forstå hvorfor Diokletian satte i gang sin store forfølgelse. Det var kanskje

Galerius som sto bak. Ifølge kirkefader Lactantius var Galerius påvirket av sin overtroiske mor Romula, som mislikte de kristne fordi de ikke ville delta i hennes kult. Galerius etterfulgte Diokletian da denne abdiserte i 305, men fikk snart mavekreft. Lactantius beskriver forløpet med skadefryd. Som Guds straff går kroppen hans i oppløsning og råtner, og Galerius blir en angrende synder som desperat over smertene og stanken sender store gaver til kristne formål før sin død i 311.

Ovenfor buen ligger Agios Georgios' rotunde. Dateringen er vanskelig – var den tenkt som Galerius' mausoleum? Da den ble omgjort til kirke ca. år 400, ble det gjort katastrofale forandringer for konstruksjonen, og mye mosaikk ble ødelagt. Men det som er bevart hører blant det fineste vi har av tidlig kristen mosaikk.

Dimitrioskirken er i likhet med Acheiropoietos en treskipet basilika, og uvanlig stor til gresk kirke å være. Den ble reist på 400-tallet over et romersk bad, på stedet man mener Dimitrios led martyrdøden under Galerius' og Diokletians kristenforfølgelse. Som byens skytshelgen skal den hellige Dimitrios ha utført en rekke mirakler. Etter tyrkernes erobring i 1430 var kirken felles kultsted for muslimer og kristne, så omgjort til moske i 1491 og endelig kirke igjen etter grekernes erobring i 1912. Under bybrannen i 1917 ble kirken sterkt medtatt.

Øverst i byen står det igjen 3 km av bymuren som var 7 km lang. De tidligste restene fra 390-årene gir det beste eksempelet på en befestet by-

santinsk by. Men det meste av det vi ser i dag, er fra middelalderen. Tyrkerne bygget antakelig to av de seks-ten tårnene som står igjen. På veien ned kommer man til Sofiakirken, en treskipet basilika reist 690–730 på ruinene av en kirke fra 400-tallet. Under ikonoklasmen 717–843 viste mosaikken i apsis et kors, som senere ble erstattet av Jomfruen med Jesusbarnet på fanget.

Det byzantiske museet ble åpnet i 1994 og fikk i 2005 Europarådets pris for sin måte å vise gjenstandene i sin rette sammenheng. Museet har bl.a. en rik samling ikoner, og Turid Øhrn ga en grundig innføring i dette emnet. Det arkeologiske museet nær ved byr på spektakulære funn fra Nord-Hellas. Mette Heuch Berg orienterte om religiøs kult i området, særlig om alt som har med Orfevs å gjøre. Ikke mindre spektakulært var det som møtte oss da vi dro vest til landsbyen Vergina, antikkens Aigai som var Makedonias hovedstad før Pella overtok på 400-tallet f.Kr. Aigai fortsatte som gravplass for stormenn, og palasset og teateret (der Filip II ble drept i sin datters bryllup) ble brukt til høytidelige seremonier. Her ga Heid Gjøstein Resi til beste om historien og utgravingene. Museet var fantastisk anlagt inne i en større gravhaug med flere store graver og en overveldende samling gravfunn. Nær Vergina ligger byen Veria, nystamentets Beroia, der Bjørgulv Rian innførte oss i apostelen Paulus' virksomhet i Makedonia og de to brevene han skrev til menigheten i Thessaloniki. Kjell Gulbrandsen tok for seg Hagia Sofia i Istanbul og an-

nen ottomansk arkitektur. Veria er en vakker, fredelig og lett forfallen liten by med gammel bebyggelse og kirker. Du ser platanen der biskop Arsenios ble hengt av tyrkerne, og gripende minner om jødene og muslimene. Her som andre steder levde disse side om side med de kristne, før muslimene måtte forlate landet i 1920-årene og jødene ble sendt i døden under den tyske okkupasjonen.

Pella ble lagt ut etter Hippodamos' byplan med et rutenett av rette gater. Der ga Jon Iddeng oss historien til byen og dens store sønn Aleksander den store, mens Egil Kraggerud bidro med Euripides og Bakkhantinnene, tragedien han skrev da han var tilkalt av kong Archelaos. Pella byr på fine mosaikker og et imponerende system av rør og kanaler for vanntilførsel og avløp. Stedet bød også på arkeologer i aktivitet, og noen av oss så dem finne en liten guddom i terrakotta. Vårt siste arkeologiske sted var Olynthos på Khalkidike. Der redegjorde Christofer Heffermehl i naturskjønne omgivelser for grekernes katastrofale felttog i Lilleasia i 1921 og den påfølgende folkeutvekslingen der Nansen spilte en viktig rolle. Et fattig Hellas mottok hundretusener av flyktninger og fikk en befolkningsøkning på 20 %. Kristin Heffermehl hadde lest dansken Knud H. Thomsens bok Klokken i Makedonia om ingeniøren som blir sendt til Makedonia for å sette i stand et nedstøvet bomullspinneri våren 1944. Hans motto i forhold til krigsinnsats var "bedre en levende reddhare enn en død helt". I møte med sine nye venner utvikler han seg fra en fredsommelig

observatør til en handlekraftig aktør når det gjelder kvinner og engasjement for å finne kirkeklokken som ble stjålet for mange år siden. Kristin hadde både godt og mindre godt å si om den underholdende boken. Heid fortalte om utgravingen av byen Olynthos, som hadde en levetid på knapt hundre år før den ble ødelagt av Filip II i 348. Alt man finner er fra denne korte perioden, og her lærer vi mye om privathus fra denne tiden. Så kjørte vår vennlige sjåfør bussen til den etterlengtede stranden og det fantastiske badet. Gudveig Aaby fortalte om klostervesenet og det hellige fjellet Athos i nærheten, supplert av

Einar Berle som hadde tilbrakt tid der.

Den siste kvelden feiret vi Bjørgulvs syttiårsdag. Det dukket opp et ukjent brev fra Paulus til menigheten i Beroia som ble overrakt jubilanten. Takker og klemmer og alt som hører med før vi vender snuten hjemover. Og spør hverandre hvor turen skal gå om nye to år.

Johan med god hjelp av Guri hadde lagt opp den fine turen med så omfattende program. Deltakerne takker dem på det hjertligste for det store arbeidet det har vært å snekre sammen reisen med så mye interessant og begivenhetsrikt innhold.



Den lille gudinne fra Pella.

Luperkalet på Palatinen

J. RASMUS BRANDT

Onsdag 21. nov. i fjor sto nyheten på første side i alle italienske aviser: Luperkalet er funnet! Dagen etter var den spredd til de internasjonale medier, også norske, som ville vite mer. Fortrengt var nyheter om CO₂-utslipp, økonomiske kriser, bombeattentat i Irak, voldtekt på åpen gate, høststormer, Idol-sladder og det som verre er.

Hva er *Luperkalet*, og hvorfor fanget denne nyheten all oppmerksomhet i disse dagene? Og er det virkelig *Luperkalet* som er funnet?

Fra Troja til Luperkalet

For å finne svar på det første spørsmålet må vi gå tilbake til begynnelsen – og Romas begynnelse lå i Troja og borgens fall i 1183 f. Kr. (slik tradisjonen har datert det). Mange av de seierrike greske (eller skal vi heller kalle dem mykenske) helter vendte hjem til tragiske skjebner (Ajax ble gal og begikk selvmord, Agamemnon ble drept av sin utro kone og hennes elsker, og de ble i sin tur hevnet av sønnen Orestes; det tok Menelaos 8 år å vende hjem og Odysseus 10 år). Men mens de mykenske helter måtte betale sin straff for den blodskyld de hadde forvoldt i Troja, skulle den

eneste overlevende og ydmykede trojaner, Aeneas, og hans sønn Ascanius, stolt reise vestover og legge grunnstenen for det rike som over 1.000 år senere skulle kontrollere hele Middelhavet med tiliggende områder – Romerriket. For den mektige mykenske sivilisasjon ble Trojakrigene starten på dens forfall. Et par generasjoner senere var de mykenske kongeriker allerede i oppløsning, og de ble etter hvert erstattet av små isolerte, selvhjulpne samfunn. Mens dette skjedde i øst, skulle Aeneas' og Ascanius' etterkommere i vest møy-sommelig bygge opp et maktsenter i sentral-Italia, først i Ascanius' "by" Alba Longa oppe i Albanerfjellene, senere, på 700-tallet, da også den nye greske bystat slo rot, i Roma, ved Tiberens bredder.

Den siste konge i Alba Longa het Numitor (for historien som følger

se særlig: Liv. 1.3.10-1.4.7; Dion. Hal. 1.76-1.79.7; Plut. *Rom.* 3.1-4.3).¹ Han hadde en umulig yngre og maktsyk bror ved navn Amulius, som tok sin bror til fange, satte ham i fengsel, drepte hans mannlige avkom og utnevnte hans datter, Rhea Silvia, til vestalinne og dømte henne derved til evig jomfrudom. På den måten sikret han seg mot at det skulle bli mannlige etterkommere etter broren. For Vesta-prestinnene lød strenge leveregler – en var at de ikke fikk ha omgang med det annet kjønn. Skulle så skje var straffen klar: den skyldige ble begravd levende. Men på en mirakuløs måte forente krigsguden Mars seg med Rhea Silvia og hun fødte tvillingene Romulus og Remus. Da Amulius fikk vite dette, kastet han Rhea Silvia i Tiberen, men elveguden Tiberinus forbarmet seg over henne og førte henne som sin brud til de himmelske sfærer (Enn. *Ann.* 1.38h Müller). Romulus og Remus derimot ga Amulius til en gjeter med ordre om at de skulle drepes. Gjeteren følte medynk med de to spedbarna, gikk ned til Tiberen, laget en liten flåte, la dem på den og lot dem seile sin egen sjø. Men elven flømmet og han fikk ikke satt flåten skikkelig ut, slik at den ble liggende og smådrive og da flommen minsket, ble flåten liggende på tørt land innunder det sydvestre

hjørnet av Palatinerhøyden. En ulvine som nylig hadde født valper, fant dem; hun tok de to barna til seg, slikket dem rene og ammet dem i en grotte under høyden.² Der ble de kort tid etter funnet av gjeteren Faustus, som tok de to barna til seg og oppdro dem som sine egne. Grotten der Romulus og Remus først fant tilflukt hos ulvinnen, ble senere gjenstand for kult og et viktig rituellet og ideologisk stedsminne forbundet med Romas grunnleggelse (tradisjonelt datert til 753 f. Kr.) og makt. Denne grotten kalles Luperkalet, eller *Lupercal*, og det er denne grotte som nå er funnet – eller er den virkelig det? Men før vi prøver å svare på det spørsmålet, må vi først se hva som virkelig er funnet.

Luperkal-grotten og Palatinens topografi

I 2001 vant klubben Roma det italienske seriemesterskapet i fotball. I forbindelse med feiringene ble det arrangert en større tilstelning på Circus Maximus. Noen fotballentusiaster snek seg opp på Palatinen for å få et bedre overblikk; resultat: en mur raste sammen. Området ble sperret av og grundige undersøkelser av høydens grunnforhold og monumenter ble satt i gang for å kartlegge sik-

- 1 Forkortelsene av de antikke verk følger med små tillempninger systemet i *Oxford Classical Dictionary* (3rd ed.), Oxford & New York 1996. Mange av de historier som artikkelen skal fortelle om, er flittig nevnt av de antikke forfattere: for henvisninger har jeg gjort et skjønnsomt utvalg.
- 2 Historier med barn som oppdras av ulver, finnes det flere av. Den siste husker jeg fra min egen studietid i slutten av 1960-årene, da en uønsket 3-4-årig gutt som var blitt satt ut av sin mor, ble funnet i live ute i fjellene øst for Roma.

kerheten. Det viste seg at Palatinen er et høyrisikoområde i Roma. Flere av høydens monumenter trenger å forsterkes og sikres, enten fordi monumentene selv er dårlig vedlikeholdt (grunnet manglende finansiering), eller fordi jordmasser og det porøse, vulkanske stenmassiv (kalt tuff) høydene er bygget opp av, er ustabile. Høydene er dessuten gjennomhullet av underjordiske korrido-

rer og dreneringskanaler, og mye av det vi i dag ser av bygningsrester er romerske murer og terrasser reist for å øke høydens utstrekning og gjøre den mer spektakulær i bybildet. Det var derfor nødvendig å ta en serie med boreprøver. På den måten har vi fått en bedre oversikt over hva som er fast klippe, hvor meget er bevart av de antikke murer og hva som er senere tiders påfyllinger og utrasninger.

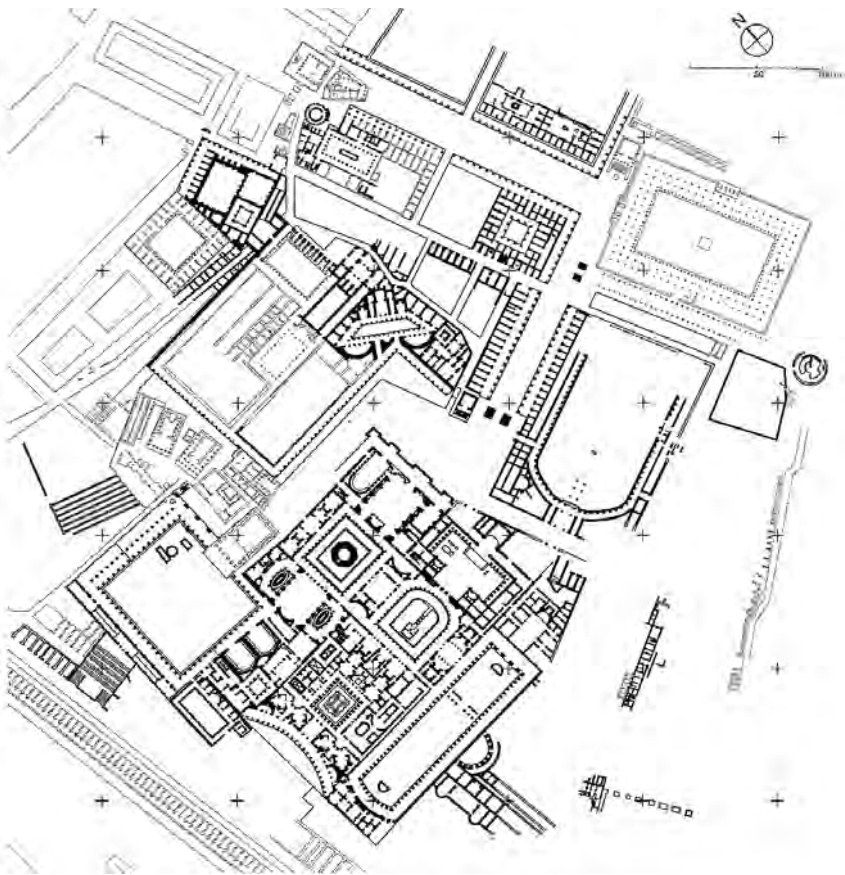


Fig. 1. Palatinen. Kart over høydene som den tok seg ut ca. år 100 e. Kr. etter keiser Domitians utbygninger (Mar 2005, s. 106, fig. 83). Det sydvestre hjørnet ligger i nedre venstre halvdel.



Fig. 2. Palatinen. Hvelvutsmykningen i det nye grotteaktige rommet, funnet i forbindelse med boreprøver (Ministero per i beni e le attività culturali, internett foto 8).

Under en av boreprøvene, nær Augustus' hus og Apollontemplet i det sydvestre hjørnet av Palatinen (Fig. 1), endte boret dypt nede i et tomrom. En fotografisk sonde ble sendt ned – og overraskelsen var total. Der, ved foten av Palatinklippen, lå et sirkelrundt rom, til dels gjenfylt, med vegger og et kuppelhvelv dekorert med muslingskjell og ornamentale mosaikker satt med *tesseræe* (tilskårne småbiter) formet av glasspasta (Fig. 2). Mosaikkene og skjellene var lagt ut i et enkelt geometrisk mønster bundet sammen av et nett av radiære linjer og konsentriske sirkler med utgangspunkt i

kuppelens toppunkt. De fremkomne ruter og sirkelbånd er så fylt med nye geometriske og vegetale motiv i form av sirkler, romber, rosetter og løpende ranker. Rommet, hugget ut av klippen (Fig. 3-4), har en diameter på 6.56 m, en beregnet høyde på 7.13 m, og ligger med sitt gulv rundt 30 m under Apollontemplets søylegård. På en av rekonstruksjonstegningene antydes det at veggene var delt opp i nisjer, men tydeligvis er ingen dør eller større åpning registrert, muligens skjult bak fyllmassene. Hva kunne dette være? En analyse av området topografi er nødvendig for å forstå dette bedre.

Her i det sydvestre hjørnet av Palatinen ligger det en rekke bygninger med sterkt symbolsk og ideologisk innhold knyttet til Romas eldste historie og grunnleggelse. I dette hjørnet lå Romulus' hus, en rektangulær eller ovalformet bygning bestående av et reisverk på fire eller flere stolper, leirklinte flettverksvegger og et stråtekket tak, det typiske bolighus på 700-tallet f. Kr. Dette historiske minne, sett og omtalt av Dionysios fra Halikarnassos (I.79.11), ble holdt ved like helt ned til senantikken og bar i seg, til tross for sitt enkle og unnselige utseende, en viktig symbolsk kraft og skapte identitet.

I det samme område ligger tre templer, templet til den store mor, Magna Mater, eller Kybele, templet til seiersgudinnen Viktoria, og, innklemt mellom dem, et bitte lite tempel, også viet Viktoria, som tilnavnet Virgo, jomfruen. Viktoria-kulten kan ifølge tradisjonen føres helt tilbake til den første som slo seg ned på Palatinen,

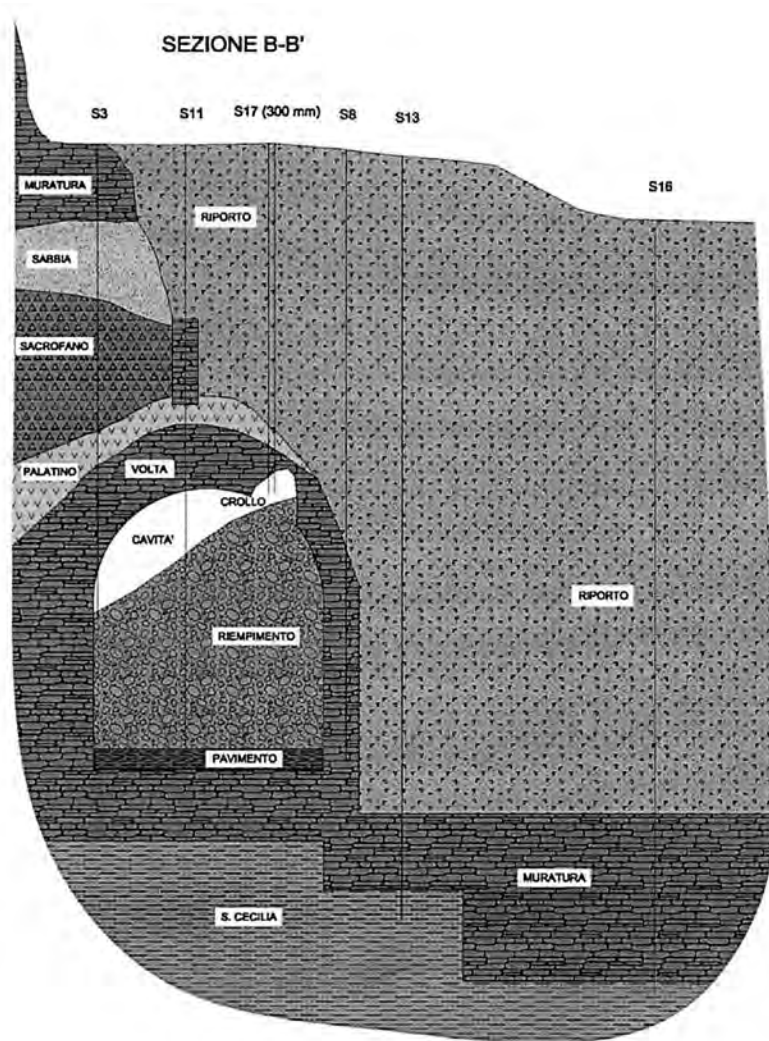


Fig. 3. Palatinen. Nord-syd seksjon gjennom det nylunne rom (Ministero per i beni e le attività culturali, internett foto 15).

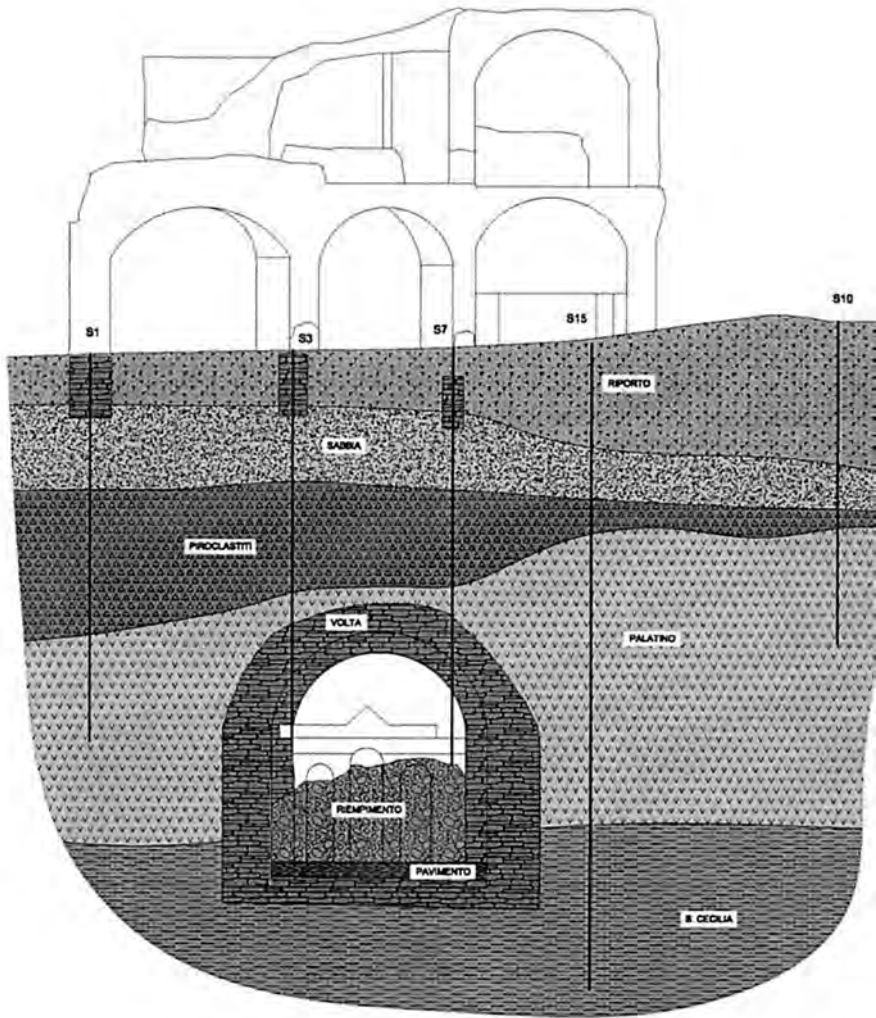


Fig. 4. Palatinen. Øst-vest seksjon gjennom det nylunne rom (Ministero per i beni e le attività culturali, internett foto 14). Palatino er det nest nederste geologiske lag, S. Cecilia det nederste.

Evander (Dion. Hal. 1.32-33; Paus. 8.43.2), utvandret fra fjellandskapet Arkadia midt inne på Peloponnes et par generasjoner før Trojakrigene; de eldste rester av et mulig tempel på stedet er yngre og skriver seg fra tidlig-republikansk tid. Det templet, som nå står der i form av noen ynkelige fundamentsrester, ble reist på en stor utbygd plattform i 294 f. Kr. av konsul Lucius Postumius Megellus, delvis finansiert av krigsbytte fra de seierrike krigene mot samnittene. Midt foran templet, i en avstand av rundt 20 m, ved foten av plattformen, ligger en innhegning tolket som stedet for Romulus' hus. Langs med innhegningen i retning templet steg en serie med trapper kalt *Scalae Caci*, et annet minne fra byens fortid, den gang kjempen Cacus bodde her og ranet reisende, men til slutt møtte sin overmann i Hercules (Liv. 1.7.3-15; Verg. *Aen.* 8.190-279).

Ved slutten av det samme århundre, midt under Hannibal-krigene, som på det tidspunktet gikk dårlig for romerne, ble de sibyllinske bøker konsultert; disse påbød romerne å innføre den store mor, Magna Mater eller Kybele, til Roma (Liv. 29.14.2-6; Diod. Sic. 34/35.33.2; App. *Hann.* 56). Så sier historien, men den må kanskje sees som et resultat av romernes politiske forsøk på å rettferdiggjøre sin innblanding i det diplomatisk sjakkspillet i det østlige Middelhav på 200-tallet f. Kr. Da ble Romas arv fra Aeneas og Troja ført frem som et viktig argument, og Kybele ble betraktet som byens beskytter, siden det var hos henne Aeneas søkte beskyttelse under fluk-

ten fra den brennende borgen (Verg. *Aen.* 9.80-92, 10.156-158; kfr. Dion. Hal. 1.47). I 204 f. Kr. hentet en romersk delegasjon det anikoniske bilde (i form av en sort meteorittsten) av Magna Mater/Kybele i byen Pessinus i Lilleasia, østenfor Troja, hovedstedet for hennes kult (Liv. 29.11). På grunn av forbindelsene med Troja ble Kybele betraktet som en kjerneromersk gudinne, og et tempel ble bygd for henne inne i byen – ikke utenfor, slik vanlig var for ikke-romerske guddommer. Hennes tempel ble reist i årene 204-191 f. Kr. ved siden av Viktorias tempel (Fig. 5), og således ble de tre viktigste faser i Romas tidligste historie, representert ved de tre personer Evander, Aeneas og Romulus, bundet sammen av synlige monumenter.

Det fjerde element i denne trekanten er Luperkal-grotten. Gjennom historien om ulvinnen knyttes den til Romulus, men en tradisjon forbinder også grotten med Evander. Da han kom til Palatinen etablerte han ved foten av høyden en kult for Pan Lykaios, siden Pan for arkadierne var den eldste og mest ærede av alle guder. "Dette sted kaller romerne Luperkal, men vi skulle kalle det Lykaion" (Dion. Hal. 1.32.3; kfr. Liv. 1.5.1-2; Verg. *Aen.* 8.342-344). Forbindelsen mellom de to helligdommer ligger selvfølgelig i at begge er forbundet med ordet ulv (*lykos* på gresk, *lupus* på latin). Inne i grotten brøt det vann frem av klippeveggen, og over, på høyden som var dekket av en tett skog, ble Viktorias helligdom etablert (Dion. Hal. 1.32.4-5). Dionysios, som kunne se begge

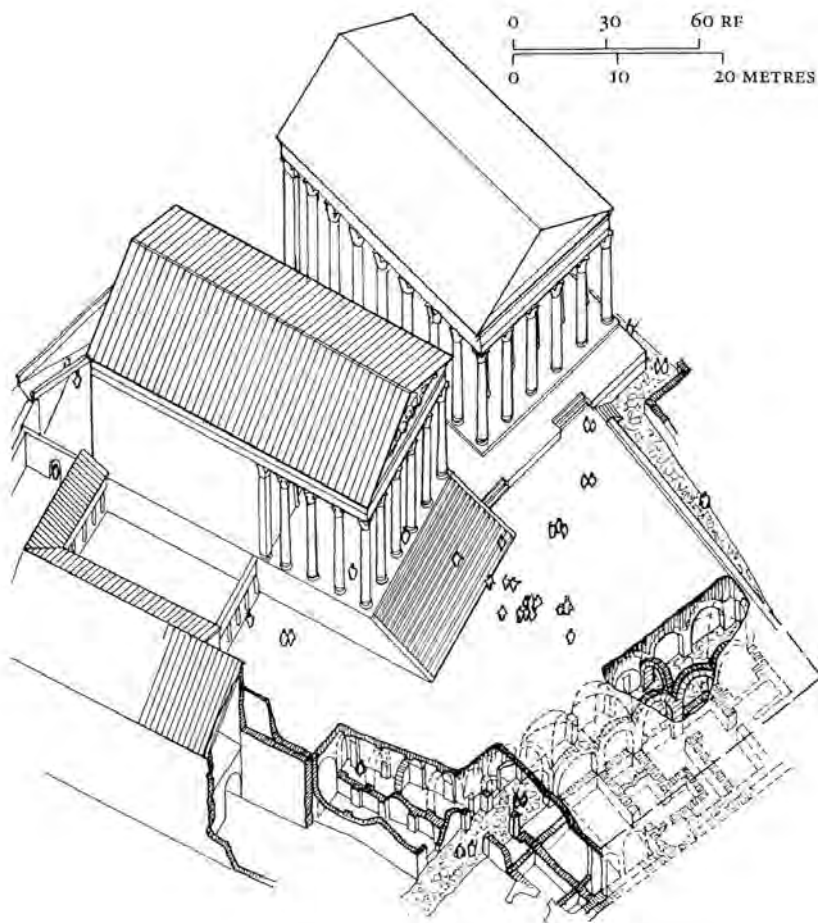


Fig. 5. Palatinen. Rekonstruksjonstegning av Kybele- og Vikoriatemplene (Claridge 1998, s. 127, fig. 53).

helligdommer i egen levetid, knytter dem følgelig sammen. Det gjør også Velleius Paterculus (1.15.3), som forteller at i år 154 f. Kr. begynte sensoren C. Cassius Longinus å bygge et teater ved Luperkalet, vendt mot Palatinen: “Men statens bemerkelseverdige strenghet og konsul Scipio

motsatte seg byggingen på en suksessrik måte, noe jeg ser på som et av de klareste tegn på folks holdninger på den tiden.”

Hvis Cassius hadde til hensikt å bygge dette som en varig bygning i sten, som teksten synes å antyde, er det ikke underlig at han møtte

motstand. I Roma var det på den tiden uhørt å bygge en permanent teaterbygning, den skulle reises i tre og demonteres umiddelbart etter bruk. Men teateret var neppe påtenkt som et vanlig teater, heller som et kultisk teater, slik vi kan finne teateranlegg i det følgende århundre flettet sammen med kultbygninger (se for eksempel, Juno-templet i Gabii, Hercules-templet i Tivoli og Fortuna-templet i Palestrina). Mest sannsynlig var teateret knyttet til fremføring av rituelle, sceniske forestillinger under feiringen av den viktige festen *ludi Megalenses*,³ som ble avholdt hvert år på plassen foran Kybele-templet, og der trappen opp til templet fungerte som sitteplasser for publikum.

Vi ser her at både Dionysios og Vel-leius plasserer Luperkalet i nærheten av de to søstertemplene for respektive Kybele og Viktoria, langt vekk fra det sted det nyfunne mosaikkutsmykte rom ligger. Viktoriatemplet, det nærmeste, ligger rundt 70 m vest for Apollontemplet.⁴ Her synes å ligge til grunn en diskrepans mellom de antikke kilder og tolkningen av det nyfunne rom. Er tolkningen bare ønsketenkning, eller kan det etableres, direkte eller indirekte, en sterkere forbindelse mellom Luperkalgrotten og Apollontemplet enn det de antikke kilder gir uttrykk for? Apollon var keiser Augustus' spesielle skytsgud og templet var bygget i direkte for-

bindelse med keiserens bolig. Det er følgelig gjennom keiserens tilstedeværelse her i det sydvestre hjørnet av Palatinen vi bør søke et svar.

Augustus og Romas fortid

Keiser Augustus, eller rettere Oktavian, var født og oppvokst ved et sted på Palatinen kalt *ad Bubula*. Stedet er ikke identifisert med sikkerhet, men det er allmenn enighet om at det må søkes i det nordøstre hjørne av høyden, et sted mellom der Titusbuen og Colosseum står nå. Etter drapet på Cæsar og seieren over adoptivfarens mordere i slaget ved Philippi i 42 f. Kr. begynte Oktavian forsiktig å manøvrere seg inn i en posisjon som etter hvert skulle knytte ham og familiens navn direkte til Romas forhistorie og grunnleggelse. Han ga derved et signal om på hvilket grunnlag han ville bygge sin fremtidige politikk: den skulle tuftes på romersk arv og tradisjoner (*mores maiorum*), prinsipper som falt godt sammen med den sterke senatstandens synspunkter. Oktavians grep var ikke noe nytt, vi kan følge det som en rød tråd gjennom den senere del av republikkens historie. Idéen på 200-tallet om å innføre Magna Mater/Kybele-kulten til Roma var for eksempel en politisk-religiøs handling sterkt fremmet av Scipio-familien, som kunne føre røttene for sin *gens* tilbake til Troja.

3 *Megalenses* er utledet av det greske ordet *Megale* (stor) og refererer seg til gudinnens navn *Magna Mater*.

4 Målt fra tempelakse til tempelakse.

Familiens opprinnelse var et viktig element i senatstandens maktgrunnlag, og den ble synliggjort på forskjellige måter. Et eksempel kan hentes fra L. Marcius Philippus, som i 56 f. Kr. lot prege mynter med bilde av en akvedukt med en hest og rytter på: scenen henspilte på en av hans forfedre, pretoren Q. Marcius Rex, som i år 144 f. Kr. førte akvedukten *Aqua Marcia* inn til Roma og i den anledning ble æret med en rytterstatue. På baksiden av mynten var avbildet Romas fjerde konge, Ancus Marcius, familiens stamfar. Cæsar understreket Julius-familiens trojanske røtter på det nye forum han bygget i sitt navn, ved å vie templet til *Venus genitrix* – Venus fødersken – familiens stammor, som gjennom sin kjærlighetshistorie med den trojanske helten Anchises, hadde født Aeneas. Og det var hans sønn Ascanius, i Italia navneendret til Julus og navngiver til *gens Julia*, som grunnla “byen” Alba Longa, Romas direkte forløper. Det var derfor ikke uten grunn at Oktavian ganske snart skaffet seg en eiendom nær Palatinens sydvestre hjørne; i 41/40 f. Kr. tilegnet han seg eiendommen til taleren Hortensius, men først fem år senere, etter seieren over Pompeius Sextus i 36 f. Kr. utviklet han den til sin private bolig. Med sitt nye hus ble den første byggekloss lagt i det ideologiske byggverk Oktavians/Augustus’ makt skulle reises på.

Den sterke aksentuering av båndene til fortiden kom til syne også i to av hans viktigste byggverk: Ara Pacis (innviet år 9 f. Kr.) og hans forum (innviet år 2 f. Kr.). Ara Pacis

– Fredsalteret – var egentlig donert til keiseren av Senatet for å minnes freden han hadde skapt i riket etter flere generasjoners borgerkriger, men det er ikke urimelig å anta at keiseren selv har latt tilflytte Senatet tanker og idéer om dets plassering og billedprogram. Alteret ble lagt utenfor datidens bygrense, langsmed Via Flaminia, hovedveien inn til byen nordfra og hovedaksen i Romulus’ Roma, den byen som de antikke kilder omtaler som *Roma quadrata*. Det ble plassert i nær forbindelse med Augustus’ store solur, hvis tidsviser var den store obelisken han hadde fraktet fra Heliopolis i Egypt til Roma i år 30 f. Kr., men som først 20 år senere ble tatt til anvendelse. På Augustus’ fødselsdag, 23. september, ved solnedgang, falt skyggen av obelisken inn gjennom åpningen i alterets omfatningsmur og traff alteret selv. På omfatningsmuren, flankerende Augustus’ symbolske skygge, fantes to relieffer, det til høyre viste Aeneas som ofrer, det til venstre, meget fragmentert og omdiskutert i detaljer, viser en scene med tilknytning til Romulus’ og Remus’ unnfangelse eller møte med ulvinnen. Liksom på Palatinen understreker Augustus familiens røtter og den legitimitet hans makt hvilte på.

Den samme symbolbruken kom til uttrykk i Augustus’ forum, der det midt i eksedraveggen på nordsiden fantes skulpturer av Aeneas som flykter fra Troja med sin far Anchises på ryggen (uttrykk for en av de romerske kardinaldyder, fromhet, *pietas*), flankert av kongene i Alba Longa og den julske familie, mens det midt i mot i

eksedraen på sydveggen var en skulptur av Romulus med *spolia opima* (den beseirede hærførers rustning, og således et uttrykk for den andre kardinaldyd, mot, *virtus*), flankert av republikkens fremste menn. Sammen danner de rammen for den ideologiske hovedaksen i anlegget, der Augustus til hest ute foran templet viet Mars Ultor (hevneren) står i en direkte forbindelse med skulpturgruppen inne i templet: Mars (Romulus' og Remus' far) flankert av Venus (Aeneas' mor) og den guddommeliggjorte Cæsar, Augustus' adoptivfar.

Augustus' bevisste bruk av familiens røtter og Romas historie går som en rød tråd gjennom hans maktpolitikk og ble bevisst synliggjort gjennom arkitektur og kunst. Den kom første gang klart til uttrykk gjennom hans kjøp av eiendommen i Palatinens sydvestre hjørne, i umiddelbar nærhet av Romulus' hytte, Viktoria- og Kybele-templet, og der, som allerede påvist, Luperkalgrotten utgjorde det fjerde hjørne i denne firkanten av monumenter knyttet til Romas tidligste historie og grunnleggelse. Det ville derfor ikke være overraskende å kunne finne Luperkalgrotten plassert ikke bare i nærheten av Augustus' hus, men kanskje til og med innenfor rammen av husets grenser. Disse grensene omfatter også templet Augustus lot bygge for Apollon i nær tilknytning til sitt hus.

Luperkalet og Apollontemplet

Det nyfunne skjell- og mosaikkdekorerte rom ligger nesten på linje med Apollontemplets vestre podiumvegg,

ca. 38 m foran tempeltrappens fot, vel innenfor templets *temenos*, eller hellige område. Romernes bevisste bruk av linjer og akser for å binde monumenter sammen ideologisk er ett anvendelig argument for å kunne identifisere det nyfunne rom med Luperkalgrotten. Et godt eksempel på en slik bruk er Augustus' mange bygninger på Marsmarken (Fig. 6). Hvis vi i solur-obelisken, på linjen mellom denne og Ara Pacis, oppreiser en rett-vinklet linje nordover, vil denne linjen treffe sentrum i Augustus' mausoleum (påbegynt i 29 f. Kr.), stedet avsatt for Augustus' egen askeurne. Inngangen til mausoleet vender mot syd og faller sammen med Pantheons akse, forgjengeren til det nåværende tempel, en bygning for alle guder reist av Agrippa, Augustus' general og svigersønn. Gjennom disse linjer og akser ble Augustus' viktige byggverk på Marsmarken bundet sammen i et ideologisk nettverk der keiseren selv var fellesnevneren.

Apollon ble ikke regnet blant Romas stedegne, opprinnelige guder og burde derfor ikke ha fått reist et tempel til sin ære innenfor byens rituelle grenser. Det første Apollontempel i Roma (kalt Apollon Medicus' eller Apollon Sosianus' tempel), for eksempel, reist i 431 f. Kr. umiddelbart nord for Kapitolhøyden, fikk sin plass like utenfor datidens bygrense. Hvordan kunne Augustus legge et Apollontempel midt i kjernen ikke bare av samtidens Roma, men i Romulus' by, og det før slaget ved Actium i 31 f. Kr., eller på et tidspunkt da hans maktposisjon i byen ennå ikke var helt befestet? Det er aldri gitt

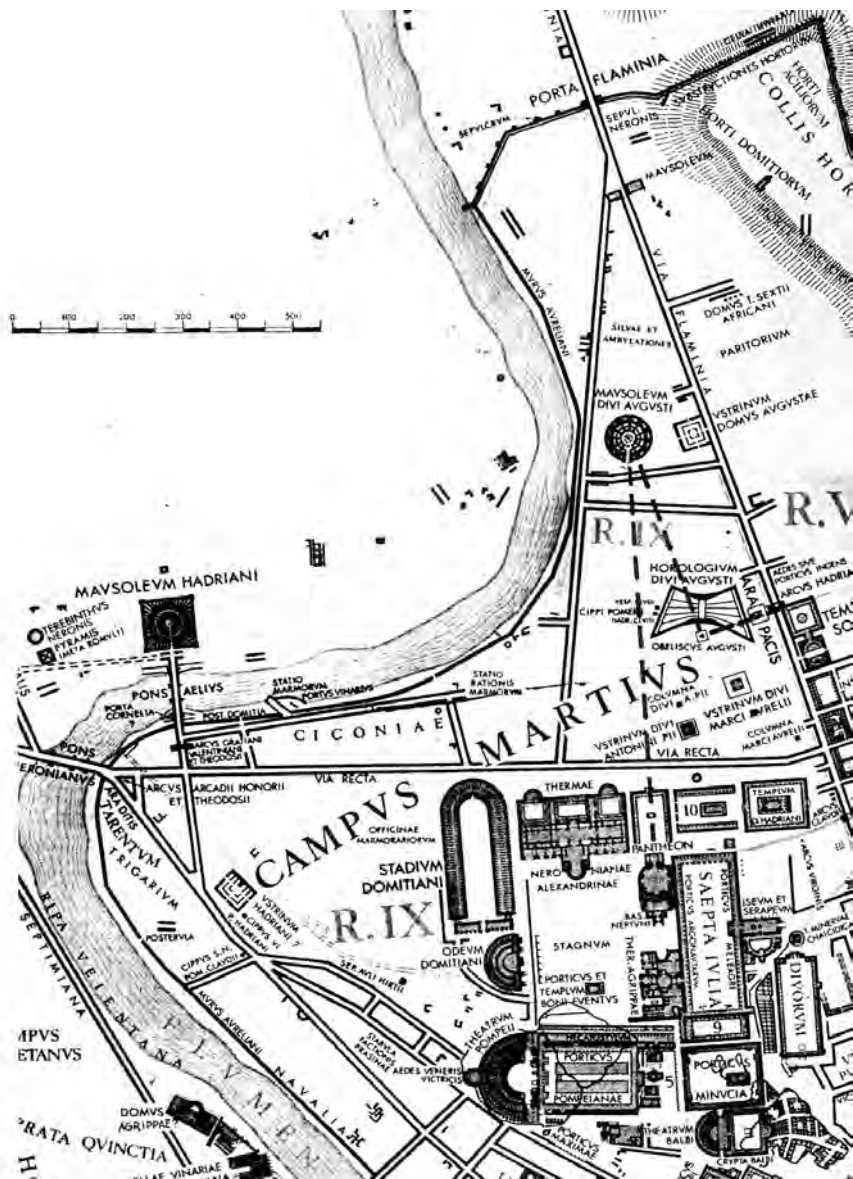


Fig. 6. Marsmarken. Augustus' bygninger kjedet sammen av et nettverk av linjer og akser (grunlagskart lånt fra Coarelli 1980, s. 265).

en god forklaring på dette forhold. Muligens kan den nyfunne grotte, om den var Luperkalgrotten eller ikke, gi oss et nytt argument. Men først må vi kartlegge templets eksakte plassering. For å gjøre det må vi gå tilbake til Romulus' *Roma quadrata*, eller Palatinbyen.

Romulus' firkantede by var et begrep som antagelig hadde sitt utgangspunkt i en topografisk beskrivelse av byen der kjente monumenter

utgjorde dens fire hjørner (Tac. *Ann.* 12.24) (Fig. 7). Det sydvestre hjørne lå ved Hercules' alter (*ara Herculi maximi*)⁵ på det senere Forum Boarium, det sydøstre hjørne ved den italiske fruktbarhetsguden Consus' alter (*ara Consi*) på det senere Circus Maximus, det nordøstre hjørne ved rådsbygningen for byens eldste stammer, *Curiae Veteres*, nær den senere Konstantinbuen, og det nordvestre hjørne ved husgudene, larenes eller

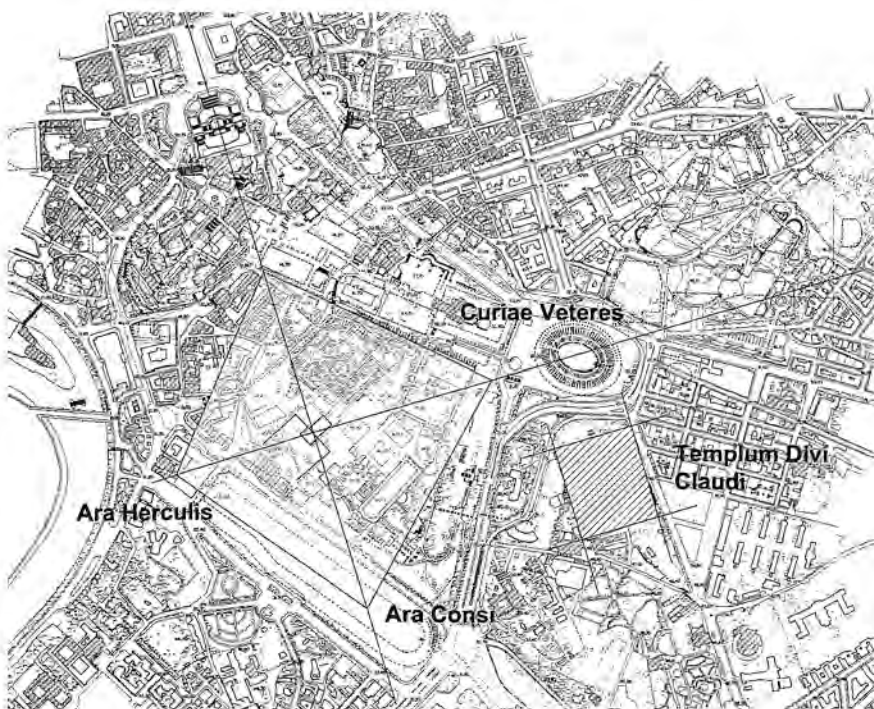


Fig. 7. *Roma quadrata* med sine to kryssende hovedakser (Mar 2005, s. III, fig. 52).

5 Det fortelles at alteret var grunnlagt av Evander (Verg. *Aen.* 8.185-275; Liv. 1.7).

larenes mors uidentifiserte helligdom (*sacellum Larum/Larundae*) ved Forum Romanum. Utgravninger nær linjen mellom de siste to monumenter har avdekket et mur- og grøftforløp, datert til siste halvdel av 700-tallet og tolket som del av Romas eldste befestningssystem.

I dette systemet er linjen mellom Hercules' alter og den gamle rådsbygning temmelig sikkert bestemt. Linjen treffer i rett vinkel forlengelsen av Via Flaminias akse midt i forhallen til Apollontemplet (og er med på å bestemme stedet for Palatinbyens to andre hjørner). Oktavian lot følgelig Apollontemplet plassere midt i *Roma quadrata*s fysiske senter. – Augustus' bevisste bruk av fortiden som forankringspunkter for sin maktideologi, og som han "reklamerte" med både gjennom plasseringen av sin egen bolig og senere gjennom monumenter i byen, som Ara Pacis og sitt eget forumanlegg, kan meget vel ha blitt brukt for å forsvare plasseringen av templet til den fremmede guden Apollon på Palatinerhøyden. Det han trengte var en forbindelsestråd mellom Apollon og Romas fortid. Liksom forbindelsestråden for Kybele-templet var Troja og Aeneas, kan han muligvis ha funnet en slik tråd for Apollontemplet enten gjennom Apollons stillingstagen på trojanernes side i Trojakrigen eller gjennom historien om Evander og kulten for Pan Lykeios han lot innføre fra sitt hjemland i Arkadia på Peloponnes.

Tilnavnet Lykeios (ulv) er sjeldent, men tydeligvis sterkt forbundet med det sentrale Peloponnes. Vi finner det brukt om Zeus (der han ble dyrket

på Lykaion-fjellet i Arkadia) og om Pan, som hadde sin helligdom nær ved (Paus. 8.38.2-5). Også Apollon bar dette tilnavnet, ikke i Arkadia, men i nabolandskapet Argolis, der han ble dyrket som Argos' viktigste gud. Dette kan ha vært én tynn forbindelsestråd. En annen tråd kan ha ligget i en underlig kobling mellom Pan og Apollon, der både Pausanias så (8.37.11) og moderne forskning har funnet Apollon-statuetter i to nærliggende Panhelligdommer på Lykaionfjellet. Denne evanderske forbindelsestråd kan Augustus ha styrket senere i 12 f. Kr. ved å plassere de sibylliske profetibøker i templet (Suet. *Aug.* 31.1); Evanders mor skal ifølge tradisjonen ha vært den første sibyllinne.

Dette blir selvfølgelig spekulasjoner, vanskelige å bevise i mangel av skriftlige vitnesbyrd, men her ligger noen indisier som åpner nye perspektiver. Men hva med Luperkal-grottens plassering i forhold til Apollontemplet? Som vist ovenfor legger de skriftlige kilder denne grotten lenger vest enn den nyfunne grotte, mer i direkte berøring med Viktoria- og Kybele-templene. Ser vi på templenes plassering, ligger de ikke parallelt, men skrått i forhold til hverandre (Fig. 8). En moderne teori sier at Luperkalgrotten skulle kunne finnes i skjæringspunktet mellom de to templenes konvergerende akser. Skjæringspunktet treffer Apollontemplets omfatningsmur på et punkt som, hvis vi trekker linjen herfra til den nyfunne grotte, ligger parallelt med Apollontemplets front – i en avstand av rundt 45 m. Det vil si at også ut

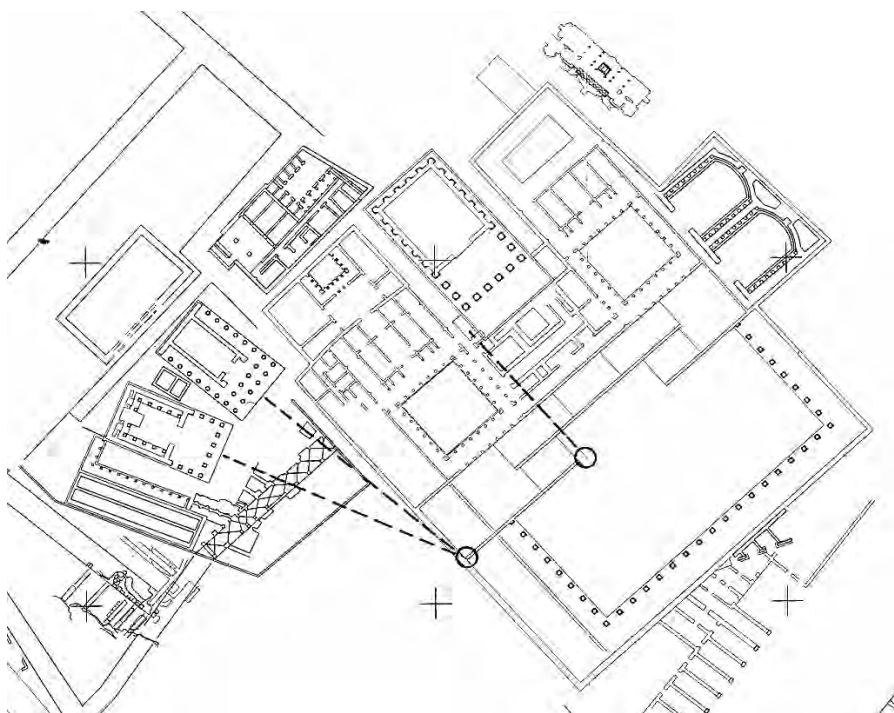


Fig. 8. Palatinen. Det sydvestre hjørne med Augustus' hus, Apollontemplet og templene til Kybele og Viktoria. Den nyfunne grotte og den hypotetiske plassering av Luperkalgrotten i forhold til skjæringspunktet for Kybele- og Viktoriatemplerne akser inntegnet (grunnlagskart fra Mar 2005, pl. 4).

fra denne teori for Luperkalgrottens plassering blir den liggende inne på Apollontemplets hellige område, om enn bare på den hellige grensen – det vil si i templets liminalzone mellom det sakrale og det profane rom.

Den 15. februar hvert år, under *Parentalia*-festene for de døde, ble det utført et eget hellig rituale i Luperkalgrotten: geiter ble ofret og slådd og av skinnene skar man opp lange remser, som unge, utvalgte gutter bandt om lændene. Resten av remsene tok de i hendene og løp halvnakne rundt Palatinerhøyden og pisket seg selv,

hverandre, og andre de møtte på sin vei. Særlig var det populært for barnløse kvinner å søke disse guttene; slag med geiteskinnpiskene skulle virke befordrende på deres fruktbarhet. Kulthandlingene ble allerede i antikken betegnet som en rennesesfest (se for eksempel, Varro, *Ling.* 6.34, men også Cato, *Agr. Orig.* 141, for en privat rennesesfest basert på gamle ritualer). Denne rensingen kan betraktes som en overgangsfase mellom rent og urent, en overgangs- eller marginalfase da ofte ekstreme virkemidler ble tatt i bruk, gjennom lovløshet,

usedelighet, tilskitning eller abnorme handlinger, som her.

Ruten guttene fulgte rundt Palatinerhøyden var neppe tilfeldig, de må ha fulgt løpet for *Roma quadrata* murer, det vil si, byens rituelle grense. Renselsesritualene var i første hånd ikke rettet mot byens innbyggere, men mot byens hellige rom, slik det var blitt definert under grunnleggelsesritualene, der grensen ble markert med en plog trukket av en ku og en okse – det såkalte *sulcus primigenius* ritual, eller den førstefødte plogfure. Grensen skilte mellom det sakrale byrom og det profane utenforliggende rom, den satte også grenser for hva man kunne og hva man ikke kunne gjøre. Gjennom Luperkal-festen sikret man seg at det sakrale byrom ble rensset for eventuelle handlinger som kunne ha besmittet det gjennom året – sammenkoblingen med de døde fest var neppe tilfeldig.

Romerne så på døden som en forurensing av det sakrale rom, og de døde måtte derfor gravlegges utenfor bygrensen; i alle begravelsesritualer inngikk følgelig en rekke renseshandlinger, særlig innenfor bygrensen. Likeledes måtte en hjemvendt soldat renses for den blodskyld han hadde forvoldt på slagmarken før han kunne tre inn i byen. Triumftoget, som startet på Marsmarken utenfor bymurene, var én slik renseshandling.

Den første renselse fant sted idet toget gikk gjennom byporten. Vel innenfor bymurene fortsatte toget rundt Palatinerhøyden, antagelig langs den samme rute som Luperkalguttene fulgte, det vil si i den gamle bys liminalsone, før blodskylden ble endelig rensset gjennom offeret til statsguden, Jupiter Optimus Maximus, foran hans tempel på Kapitolhøyden.

Gjennom rensesseremoniene kan Luperkal-festen betraktes som en liminalfest, på samme måte som Luperkalgrotten sto som symbolet for en liminalfase i byens forhistorie, der de to barna i overgangsfasen med den reddende ulvinne (den abnorme situasjon) befinner seg mellom død (som var dem påtenkt da de ble satt ut på elven) og liv (da de ble funnet av gjeteren Faustus). Ved å legge Apollontemplets *temenos* mur over grotten ble både denne liminale situasjon og kultens karakter understreket. Samtidig fikk grotten, hvis denne hypotese er riktig, funksjon som forbindelsespunkt mellom Apollontemplet og de to andre monumentene knyttet til Romas tidligste historie og grunnleggelse; de ga dermed det nye templet legitimitet. Apollontemplet var i tillegg direkte knyttet til Augustus' bolig gjennom en bred rampe. På den måten ble også keiseren symbolsk forbundet direkte med byens opprinnelse og makt.⁶

6 Det finnes to teorier for størrelsen på Apollontemplets *temenos*. Iacopi (2007) trekker sydgrensen i flukt med sydveggen til det sydligste av de to biblioteker Augustus lot reise umiddelbart øst for tempelgårdens søylegang (kfr. Fig. 8); Mar (2005) utvider tempelgården mot syd. Jeg har benyttet meg av Mars rekonstruksjon. Dette får liten innvirkning på resultatet av diskusjonen over, siden i begge tilfeller blir Luperkal-grotten liggende i kontakt med Apollontemplets *temenos*: i det første tilfellet på grensen (dvs. også den nyfunne grotte får en liminal plassering), i det andre tilfellet godt innenfor.

Luperkalgrotten – en konklusjon

Dennes siste tolkning av Luperkalgrottens plassering kan synes spekulativ – og det er den, men den er bygget på elementer som går som en rød tråd gjennom Augustus' maktpolitikk. Den forkaster dermed tolkningen av den nyfunne grotte som Luperkalet, men dette er ikke det eneste argument for forkastelsen.

Arkitektonisk sett kunne det nyfunne hvelvede, sirkelrunde rom godt ha hatt en rituell funksjon, men ser vi på utsmykningen av rommet, er det intet i dens oppbygning eller motivvalg som bærer bud om et kultisk innhold. Mosaikk og skjell er en vanlig dekorasjonsform i forbindelse med fontener/nymfeer, men den er meg bekjent ikke registrert brukt i kultrom. Dionysios fra Halikarnassos (1.32.4) sier at det kom vann ut av Luperkalgrottens klippevegger, men det var ikke noe selvsynt for Palatinerhøyden. Det var et allment fenomen knyttet til høydens geologiske formasjonsprosess. Høyden besto av porøs, vulkansk tuff ovenpå eldre havavleiringer. Klippen absorberte raskt regnvann, som sank ned til det vannisolerende leirlaget og derfra ble presset ut mot høydens ytterkanter (på Fig. 3-4) i sonen mellom tufflaget *Palatino* og leirlaget *S. Cecilia*); på den måten skaptes en rekke kilder med klart og rent drikkevann rundt Palatinerhøyden.

Augustus skrev i sitt testamente, *Res Gestae Divi Augusti* (19.1), at han lot oppføre Luperkalet. I så tilfelle kan det nyfunne rom ikke være del av keiserens tiltak. Mosaikk-*teserae* i glasspasta på vegger og i tak,

som i det foreliggende rom, ble først tatt i bruk fra midten av det 1. årh. e.Kr., bekreftet både av Plinius (*HN* 36.189), som skrev sitt encyklopediske verk i 60-70-årene, og av bevarte, daterbare mosaikkdekorerte rom, de aller fleste benyttet til bad og fontener. Skjellene ga assosiasjonen til vann, og mosaikkene beskyttet murene mot fuktighet.

Kritikerne av Luperkaltolkningen ser det nyfunne rom mer som et nymfeum i et villa-anlegg, kanskje knyttet til en spisesal (*triclinium*), men andre muligheter skal ikke utelukkes. Det eneste som så langt kan sies med en viss grad av sikkerhet, er at det nyfunne rom verken i sin plassering, gjennom sin utsmykning eller datering bærer i seg elementer som kan forsvare en tolkning av det som Luperkalgrotten. Men dets posisjon på linje med den hypotetisk plasserte grotte åpner likevel et spørsmål om ikke det nyfunne rom, i en større sammenheng, kan ha utgjort et element i en av Augustus påbegynt, monumentalisert del av Luperkalet?

Hvordan skal vi kunne få et svar på dette? Det kan kun skje gjennom utgravninger i en storstilet skala av hele området langs foten av Palatinklippens sydvestre hjørne. Da må i tilfelle minst 18-20 m med fyllmasse fjernes, og utgravningskanter, klippen selv, samt antikke og senere tiders konstruksjoner på og langs foten av klippeskrenten sikres, før en utgravning av det nyfunne rommet med tilhørende anlegg virkelig kan begynne. Det vil være en ekstremt kostbar affære og det er intet som tyder på at det vil skje med det første.

Gjennom min kjennskap til romersk arkeologi gjennom mange år vil jeg si at resultatet temmelig sikkert kommer til å bli et helt annet enn det vi har forestilt oss. Det kan skyldes to ting. For det første er våre tolkninger foretatt på grunnlag av noen kjente og noen hypotetisk-deduktive parametre, men det er ikke sikkert at det var disse parametre som er de riktige for å gi løsningen. For det andre, romersk arkitektur står for klarhet og orden ved bruk av på forhånd fastlagte proporsjonssystemer; den er vanligvis ganske forutsigbar. Men romerne var også pragmatiske av natur og valgte praktiske løsninger der det var nødvendig, selv om disse estetisk sett skulle være uheldige. På den måten kan det klare bildet endres. Den lek vi her har gjort med kjente og hypotetisk-deduktive parametre kan følgelig synes bortkastet, men det er den ikke. Den bidrar gjennom diskusjoner og forkastelser til å høyne vårt forståelses- og tolkningsnivå og gjøre oss bedre faglig rustet til å tolke de fragmenterte tegn av fortiden våre kilder, skrevne og utgravne, kan gi.

Anbefalt lesning

Presentasjonen av det nyfunne rom ved foten av Palatinerhøyden finnes på hjemmesiden til: *Ministero per i beni e le attività culturali* under rubrikken “Conferenza stampa sull’aggiornamento dei restauri in corso al Palatino”, datert 20.11.2007 (www.beniculturali.it/sala/dettaglio-comunicato.asp?nd=ss,cs&Id=2579)

Det sydvestre hjørnet av Palatinen har siden 1970-årene vært gjenstand

for omfattende utgravninger ledet av Patrizio Pensabene ved Romas La Sapienza universitet. Området er meget omrotet og tolkningen av de arkeologiske funn uhyre komplisert. En nylig viktig publikasjon er P. Pensabene & A D’Alessio, “L’immaginario urbano: spazio sacro sul Palatino tardo-repubblicano”, i L. Haselberger & J. Humphrey (red), *Imagining ancient Rome. Documentation – visualization – imagination* (Journal of Roman Studies, suppl. 61), Porthsmouth, Rhode Island 2006, 31-49 (med eldre litteratur). Dessverre er denne artikkelen og mange andre publikasjoner på italiensk. For et kort sammendrag av resultatene på engelsk frem til 1997, se Amanda Claridge, *Rome*, Oxford 1998, 119-134 (en fremstilling som også inkluderer Augustus’ hus og Apollontemplet). Se også F. Coarelli, *Roma* (Guide archeologiche Laterza 6), Bari 1980 (og senere utgaver).

Om Magna Maters introduksjon til Roma og det politiske spillet bak, se senest P.J. Burton, “The summoning of Magna Mater to Rome”, *Historia* 45 (1996), 36-63 (med eldre litteratur).

Om Luperkalet, se T.P. Wiseman, *Remus. A Roman myth*, Cambridge 1995, 77-88; E.C.H. Smits, *Faunus*, Leiden 1946; C. Ulf, *Das römische Lupercalienfest. Ein Modellfall für Methodenprobleme in der Altertumswissenschaft* (Impulse der Forschung 38), Darmstadt 1982; W. Pötscher, “Die Lupercalia – eine Strukturanalyse”, *Grazer Beiträge* 11 (1984), 221-249. I. Iacopi, *La casa di Augusto. Le pitture*, Milano 2007. John

North har lenge varslet en bok om Luperkal-festen, men jeg kan ikke se at den er kommet ut ennå.

Om romersk kunst og byggepolitikk i senrepublikken og tidlig keisertid, se for eksempel N. Hannestad, *Roman art and imperial policy*, Århus 1986; P. Zanker, *The power of images in the age of Augustus* (eng. oversettelse), Ann Arbor 1990; D. Favro, *The urban image of Augustan Rome*, Cambridge 1996; R. Mar, *El Palatí. La formació dels palaus imperials a Roma*, Tarragona 2005.

Om skulptur fra Panhelligdommen på Lykaionfjellet, se U. Hübinger, "Überlegungen zu den Bronze-statuetten aus dem "Pan"-Heiligtum am Südabhang des Lykaion", i O. Palagia & W. Coulson (red.), *Sculpture from Arcadia and Laconia: Pro-*

ceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992, Oxford 1993, 25-31. Om andre helligdommer i Arkadia, se: M. Jost, *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*, Paris 1985, og M.E. Voyatzis, *The early sanctuary of Athena Alea and other archaic sanctuaries in Arcadia*, Gøteborg 1990.

Om triumfer og triumftog, se, for eksempel, I. Östenberg, *Staging the world. Rome and the other in the triumphal procession*, Lund 2003; og senest E. La Rocca & S. Totorella, *Trionfi romani*, Milano 2008 (utstillingskatalog med fyldige artikler og en kronologisk ordnet bibliografi).

j.r.brandt@iakh.uio.no
IAKH, Universitetet i Oslo



HISTORISK MUSEUM

DØDSKULT

I ANTIKKEN



KULTURHISTORISK MUSEUM
UNIVERSITETET I OSLO

Frederiksgate 2 (ved Tullinløkka)
Åpent tirsdag til søndag kl 11 - 16
15. mai til 14. september kl 10 - 17
www.khm.uio.no

Menneskekjenneren Sokrates

– noen tanker om *Forsvarstalen*

ESPEN GRØNLIE

Sokrates' forsvarstale, slik Platon gjengir den, er en av de aller mest kommenterte tekstene i den vestlige tradisjonen: Talen har gitt opphav til ulike fortolkninger av tiltalens faktiske bakgrunn og av Sokrates' rolle i det klassiske Athen, den har influert en rekke senere forsvar for intellektuell og politisk motstand, og den har utvilsomt vært sentral i å forme legenden om Sokrates.

Jeg skal ikke her skrive noen spesi- fikt faglig artikkel, men vil heller gjøre meg noen tanker om Sokrates-skikkelsen generelt, og *Forsvarstalen* spesielt. Jeg kan overhodet ikke hevde at disse tankene er originale. Forhåpentlig vil jeg like fullt kunne vise at de har et visst snev av aktualitet.

I sin bok om Sokrates fra 1952 kunne Samson Eitrem konstatere at Platons samlede verk forelå i både svensk og dansk oversettelse. Norge lå milevidt etter. Og det har tatt over femti år å utligne forspranget til svenskene og danskene. Nå, omsider, i 2008, har vi Platon komplett på norsk. Kan slike gamle tekster “lære oss noe”, som det heter? Selvsagt kan de det. Men hva? Det kommer i avgjørende grad an på hvordan du leser. Men det fins *noen* eldre tekster

der det i mindre grad kommer an på hvordan du leser, og der det holder i mengder at du ganske enkelt leser. For meg framstår Sokrates' ideer og samtaleteknikker relevante i dag. Muligens har det noe å gjøre med at Norge nå opplever en fredstid i velstand og med god tid til “debatt” og annen luksus, ikke ulikt Athen i klassisk tid.

Men hva skjedde? I år 399 før vår tidsregning ble den da 70 år gamle Sokrates dømt til døden. Den mest nyttige samtidige kilden til Sokrates' liv foruten Platon, er Xenofon. Han gjengir ordlyden i anklagen mot Sokrates slik (jeg siterer fra Øivind Andersens forord til *Forsvarstalen* i Vidarforlagets utgave): “Sokrates er en lovbryter, da han ikke tror på statens guder og innfører nye de-

moniske makter. Fremdeles er han en lovbryter, da han forderver ungdommen. Det nedlegges påstand om dødsstraff.”

Antakelig er formuleringen “nye demoniske makter” en henspilling på den guddommelige kraften (*daimonion*) som Sokrates hevdet ytret seg i hans indre – og som har mistenkelige likheter med det vi på norsk kaller “samvittighet”. Forsto han noe ingen andre gjorde, der på torget? Eller var han bare en samvittighetsfull mann i gata? Anklagen mot Sokrates kan beskrives som en konservativ reaksjon på hans skepsis til tradisjonelle autoriteter. Anklagen var etter alt å dømme bygd på fordommer som sirkulerte temmelig fritt: For Sokrates vet hvilke tre personer som har *kommet med den faktiske* anklagen, men anklager likevel sine anklagere for å være anonyme – og dermed for med nødvendighet å gjøre hans motstand mot dem til “en kamp med skygger” (*Ap.* 18d).

Flere antikke kilder (Aiskhines Rhetor, Aristides, Isokrates, Libanius, og Xenofon i *Memorabilia* – men ikke i sin *Apologi*) indikerer et mer eller mindre skjult *politisk* motiv bak prosessen mot Sokrates, altså at det religiøse innslaget på en eller annen måte var et slags skalkeskjul. Athensk religion var ikke basert på én sentral helligtekst, altså ulikt den kristne middelalderen eller det vi kjenner – eller kjente – som “Norge”. Bystaten var likevel rik på rituelle aktiviteter, og i Xenofons *Apologi* blir det gjort et poeng av at Sokrates faktisk deltok i ritene i bystaten. Likevel er det grunn til å tenke seg, uavhengig av eksterne

politiske motiver, at det faktisk er Sokrates’ spekulasjoner om gudene som gjør at anklagene mot ham kan få den ordlyden den får: Sokrates tror ikke på de *theoi* som bystaten tror på, han innfører *daimonia kaina*, og han handler urett, *adikei*, mot byen.

Men hvor kontroversielt var det å være kritisk til den gjeldende forståelsen av guder i det klassiske athenske samfunnet? Som Robert Parker har kommentert (i Brickhouse 2000:148–49), er det ikke noen grunn til å tro at “mytekritikken” i *Euthyfron* ville blitt ansett for uakseptabel i Athen – til det var tilsvarende tanker simpelthen altfor utbredt. Parker har problemer med å godta at *daimonion* i anklagen skal henviser til noe annet enn Sokrates’ indre *daimonion*. Samtidig er han skeptisk til at Sokrates kan ha vært ansett for uortodoks da han anså rettferdighet for å være mer sentralt enn ofring, og da han framstilte gudene som ensidig gode. Parker mener med andre ord at det “teologiske” ved Sokrates’ lære ikke skulle ha kunnet legitimere dødsdommen.

Her ville jeg foreslå å ta et steg tilbake. Vi kjenner jo til den klassiske mytekretsen som antropomorfe – ja, vi må kunne si *personifiserte* – guder. Men disse gudene er jo også begreper – selv om vårt begrep om “Begrep” muligens er noe mer teknisk (eller hegeliansk) enn det vi snakker om her. Likevel gjør Aristoteles et poeng av at Sokrates var den som liksom “begynte med definisjoner”, og hvis vi tenker på *Symposion*, for eksempel, så er det klart at talene “til Eros” eller “om Eros” ikke primært er til eller om en personifisert gud, men nettopp

om og til kjærligheten *som begrep*. Mot Parker vil jeg altså anføre at selve *begrepsliggjøringen* av gudene kan ha blitt oppfattet i datida som å “innføre nye guder”.

Det er åpenbart at anklagen ikke i noen rimelig forstand er om “ateisme” i moderne forstand. Sokrates tror bare ikke på *de gamle, stedlige* gudene. Forsvaret må ses i sammenheng med dette: Apollon er som kjent svært viktig i Athen, og det er hans alter, sier Sokrates, som har gitt ham oppdraget om å samtale, som han nå er i ferd med å bli dømt for. Den primære instansen Sokrates forholder seg til, er *ho theos*, altså enten “guden” eller “Gud”. Den norske oversettelsen fra 1953 ligger ikke overraskende under for mistanken om det siste. Og på sett og vis fanger det da også noe vesentlig ved Sokrates’ forsvar.

Forsvarstalen er blant de første verkene Platon skriver. Nå er det en hel del usikkerhet knytta til tidfestinga av dialogene, men det er like fullt en etablert tradisjon for å dele dem inn i kronologiske grupper, der de første, de mest spesifikt “sokratiske” dialogene, antakelig må antas å stå den historiske Sokrates nærmest. Den kanskje mest kjente moderne Sokrates-forskeren, Gregory Vlastos, har understreket at der Platons presumptivt senere verker går i retning av å behandle metafysiske og erkjennelsesteoretiske spørsmål, så er Sokrates i det man antar er de tidligste dialogene, en utpreget etisk orientert skikkelse, som utforsker hva dygd (*arete*) er, gjennom utspør-

ringsmetoden kjent som *elenkhos* (se Brickhouse og Smith 2000:45–46).

Sokrates’ såkalte *elenkhos* var en argumentasjonsteknikk som besto i å spørre folk om deres oppfatninger, for så å tilbakevise dem med henvisningen til deres innbyrdes uoverensstemmelse. Det blir likevel misvisende å se dette som en rent logisk-teknisk øvelse, for grepet er hele veien knytta til Sokrates’ forståelse av hva dygd kan sies å være, eller mer bestemt: Til Sokrates’ forståelse av at alle mennesker allerede sitter med innsikten i at dygd er viktigere enn noe annet gode, som eksempelvis materiell velstand.

Vlastos har påpekt Sokrates’ stadige insistering på at samtalepartnere må si hva de faktisk mener. Et av de mest interessante eksemplene er faktisk i *Protagoras*, der Protagoras åpner for at de to kan bruke Sokrates’ definisjoner som verktøy i sin diskusjon, men der Sokrates slår seg vrang og krever at Protagoras anerkjenner *gyldigheten* av definisjonen før diskusjonen går videre. På sett og vis er insisteringen på den *andres* oppriktighet nettopp det som gjør Sokrates ironisk i Kierkegaards forstand.

Mot slutten av sin forsvarstale sammenlikner Sokrates seg eksplisitt med Palamedes, som en av de “gamle heroer [som] har lidt døden etter en urettferdig dom” (*Ap.* 41b). Isitt verk om *Forsvarstalen* gir C.D.C. Reeve flere eksempler på likheter mellom Platons versjon av Sokrates’ forsvarstale, og sofisten Gorgias’ verk *Forsvar for Palamedes*: Blant annet henviser begge til sin egen ma-

terielle fattigdom som bevis på sin oppriktighet; de hevder at anklagene mot dem ikke bare er feilaktige, men selvmotsigende; de spør hva de kan tenkes å ville oppnå med å begå lovbruddene de anklages for å ha begått; de hevder at de foretrekker døden framfor æreløsheten; og begge antyder at juryen selv vil begå noe lovstridig ved å dømme en uskyldig. Muligens gjør Platon her bevisste lån fra Gorgias. Det har vært hevdet at han med det kan ha ønsket å markere en kontrast mellom Gorgias' overbevisningsorienterte retorikk og sin egen sannhetssøkende retorikk. Men det spør om ikke Gorgias som kilde er mindre vesentlig her, og at Sokrates simpelthen vil knytte sin situasjon til Palamedes' eksempel. Og kanskje til Palamedes' utsagn hos Gorgias: "Et liv uten tillit er ikke verdt å leve" (*Pal.* 21). Ordet "tillit" i dette sitatet er det greske *pistis*, og representerer fortvekk noe annet enn noe rent sosialt – "relasjonelt" – mellom et menneske og andre mennesker (begrepet preges blant annet seinere av Paulus). Men jeg tror likevel at det nettopp er en slik, *spesifikt menneskelig*, idé Sokrates er ute etter å hentyde til – og at dette kanskje kan forklare underteksten i hans henvisning til Palamedes.

Slik Platon gjengir det, svarer Sokrates på anklagen om at han ikke tror på statens guder med en henvisning til at hele prosjektet hans bærer i tillit til gudens ufeilbarlighet: For Sokrates' venn Chairefon skal ha spurt orakelet i Delfi om det finnes noen som var visere enn Sokrates – og

orakelet svarte at ingen var visere. Dette stred mot Sokrates' selvbilde: Han var da slett ikke vis. Men guden kunne jo ikke ta feil!

Da Sokrates gikk i gang med å samtale med dem som hadde rykte på seg for å være vise, for å finne ut hva guden kan ha ment, gjorde han en oppdagelse om mennesket: "Jeg kom til det at de høyest ansette sto aller lengst tilbake når jeg prøvde dem etter Gudens anvisning, mens andre, som var mindre aktet, hadde en større porsjon sunn forstand." De som selv tror de vet mest, vet minst – eller med Kierkegaard: "Socrates utvikler, hvorledes han har omskibet hele Intelligentsens Rige, og fundet det Hele begrændset af et Okeanos af illusorisk Viden" (1962:94)

"Kjenn deg selv" (*gnothi seauton*) var innskrevet på det apollinske templet i Delfi, og Sokrates gjorde mottoet til sitt. Når orakelet sa at ingen er visere enn Sokrates, er det ikke vanskelig å knytte det til essensen av inskripsjonen: Den uttrykker nemlig slett ikke noen moderne idé om "selvinnsikt", men er simpelthen en advarsel om *hybris*, altså en oppfordring til ikke å tro at man er *mer* enn et menneske.

Ryktene om at Sokrates var sofist, altså en som tok *penger* for å øse av sin kunnskap – dét er den vesentlige betydningen av sofist i denne sammenhengen, som Sokrates argumenterer mot i forsvarstalen –, indikerer at han hadde en form for teknisk kunnskap. Men guden må ha ment noe annet enn det – det var en *annen form for visdom* det var snakk om:

Hva som har gjort at jeg, athenere, har fått et slikt ord på meg [for å være sofist], er intet annet enn en slags visdom. Og hva er vel det for slags visdom? Jo, den kan vel kalles menneske-visdom [*anthropine sofia*]. Det er virkelig en mulighet for at jeg sitter inne med visdom i denne retning. Men de personene jeg nylig nevnte [sofistene], sitter vel inne med en visdom som går ut over menneske-visdom; ellers skjønner jeg meg ikke på saken. For på deres fagområde har jeg slett ingen innsikt; og den som påstår det motsatte, farer med løgn og sier det for å baktale meg. (Ap. 20d–e; overs.

Leiv Amundsen)

Dette forsvaret er virkelig utrolig interessant: Sokrates nekter for å beherske et spesifikt fag. En tilsvarende tanke hevdes i flere av Platons dialoger: Sokrates er ikke lærer i *noe*. Sokratiske metode i dette perspektivet er ikke et “pedagogisk grep”, ikke en gitt teknikk for å formidle et sett faglige kunnskaper eller ferdigheter. Sokrates sitter ikke selv med noen endegyldige svar, men behersker argumentasjon, og kan derfor utføre sin *elenkhos* – som viser at de han samtaler med har forestillinger om hva dygd er, forestillinger som ved nærmere undersøkelse viser seg ikke å være holdbare.

Samtidig er det klart at Sokrates også argumenterer for visse sentrale forestillinger, også i *Forsvarstalen*:

Dere må være vel oppmerksomme på at hvis dere henretter meg, og forutsatt at det syn på min virksomhet som jeg nå har fremlagt, er riktig, så blir skaden for dere selv

større enn for meg. Meg vil nemlig hverken Meletos eller Anytos [anklagerne] kunne skade; det står ikke i deres makt. For jeg tror ikke det stemmer med guddommelig lov og rett at en bedre mann lider skade av en slettere. Få meg dømt til døden kan han saktens, eller jaget i landflyktighet, eller fradømt borgerlige rettigheter. Dette regner kanskje han og mangen annen for store ulykker. Det gjør ikke jeg. Jeg regner det for en meget større ulykke, for ham selv, det som han nå gjør: å søke å få en mann urettferdig dømt til døden.

(Ap. 30c–d)

Dette er kanskje den mest “nytestamentlige” ideen Sokrates forfekter: At det er verre å begå urett enn å lide urett, selv *for den som begår urett*. Et av tegnene på at dette er noe Sokrates må ha ment, er selve den “åndelige” *lectio difficilior* det henviser til: Hvem ville dikte opp noe så *spesielt*? – og det er ingen tvil om at det ble oppfattet som spesielt av andre i datida, slik Sokrates selv redegjør for i *Kriton* (49c–d).

I introduksjonen til *For Almuene*, et utmerket utvalg av Henrik Wergelands leilighetsprosa, skriver Yngvar Ustvedt dette om vår store humanist: “For ham som for Sokrates gikk tankene så dypt at de ble til handling”. Som alltid med slike emfatiske idyller, tar jeg meg i å tenke at de gjør mer skade enn godt for vår forståelse. Like fullt er det jo noe slikt Sokrates *selv* indikerer: Dybdeboring etter det gode vil føre til god handling. I det siste har jeg forsøkt å forstå hva Sokrates kan ha ment med dette: At ingen som forstår hva det gode

er, vil kunne gjøre noe ondt. I moderne tid har denne tanken vært diskutert i bøtter og spann av stadig mer vantro filosofer – og den var åpenbart kontroversiell og vanskelig å forstå også for folk i det klassiske Athen.

Nøkkelen, tror jeg, må ligge i ideen om menneske-visdom: Kunnskapen om at vi mennesker aldri noensinne vil få perfekt forståelse, og at det beste vi kan gjøre er å innse nettopp det. Men *ideelt sett*, som Platon vel har lært oss å si, må det gode være så godt at det stenger alt det onde ute, at det renner over oss så vi blir ute av stand til å gjøre noe ondt. For meg var det naturlig å se en parallell til ideen om troskap. For jeg vil gå så langt som til å si at dette er min sokratiske misjon: Å fortelle folk at hvis de visste hva troskap er, så ville de aldri vært utro.

Jeg sier ikke med det at jeg vet hva troskap er – men samvittigheten min har likevel gitt meg en anelse. En anelse om at troskap må være noe så kraftig, så totalt, at hvis vi innså hva det var, så ville det bli umulig for oss å såre dem vi er mest glad i. Jeg tror ikke Sokrates tenkte akkurat det – men like fullt har han lært meg å tenke det. “Saken er at det er min faste beslutning aldri å gjøre noe menneske urett med vidende og vilje”, sier Sokrates (*Ap.* 37a). Slik jeg leser hans forsvarstale, er den ikke et forsvar for å gjøre opprør mot samfunnets etablerte idealer, men et forsvar for troskap mot høyere ideal enn som så.

I en midlere dialog som *Faidon* er det antakelig mye Platon, mindre

av den historiske Sokrates. Iblendet pytagoreisk tallmystikk og spekulasjoner om det hinsidige bygger Platon her ut en positivt definert lære om sjelens udødelighet, som ad ulike veier skulle få så voldsom betydning i vestlig åndsliv. Men i bunn og grunn er det en avvisning av betydningen av det materielle og kroppslige denne dialogen dreier seg om – og noe slikt må utvilsomt ha vært del av den faktiske Sokrates’ lære.

Ett sted i *Forsvarstalen* henviser Sokrates på utvetydig vis til det lite flatterende bildet komediedikteren Aristofanes hadde tegna av ham i *Skyene*: Her er Sokrates en som avviser alle tradisjonelle guder, dels for å ofre til guder som ikke er anerkjent i samfunnet, dels for å erstatte dem med “naturlover”. Aristofanes framstiller altså Sokrates som en livsfjern og spekulativ sofist, som er opptatt av å finne årsaker i naturen, slik vi kjenner fra tidlig gresk – før-sokratisk – filosofi. Det er grunn til å huske at betegnelsen *sofist* er svært brei her, og at *filosof* ennå ikke er noe man “er” – det er Platons propaganda som kan gi oss det inntrykket, for å si det sånn. Platon vil gjøre filosofi til noe annet og mer enn naturfilosofi. Xenofon sier attpå til at Sokrates kalte de sofistene som lette etter lovene bak naturen og til opphavet til kosmos for tåper, og at han advarte mot å lære astronomi (*Mem.* I.I.I.I, i Brickhouse 2000:89). Selv om Sokrates i *Faidon* forteller at han tidligere hadde nært en slik “naturfilosofisk” interesse, redegjør han også her for sin *erfaring av ikke-viten*, som altså er en innsikt i at han tidligere hadde

tatt feil – at han *selv* hadde vært en av de som innbilte seg å vite, når han slett ikke visste:

Da jeg var ung, Kebes, la jeg i usedvanlig grad min elsk på den slags visdom som man kaller naturvitenskap. Den mente jeg var overlegen: det å kjenne årsakene til hver ting, hvorfor hver ting blir til, hvorfor den går til grunne, og hvorfor den eksisterer. [...] Når jeg så på den annen side undersøkte disse tingenes undergang og hva som skjer i himmelen og på jorden, fant jeg til slutt ut at jeg var så talentløs som noe krek for denne form for undersøkelse. [...] For når det gjaldt det jeg faktisk forsto klart tidligere, i det minste slik jeg og andre trodde, ble jeg så sterkt forblindet av denne forskningen at jeg også tapte kunnskapen om det jeg trodde jeg visste i forveien. (*Faid.* 96a–c; overs. Egil Kraggerud)

Det er ikke vanskelig å se hvordan Nicolaus Cusanus kunne se sin *docta ignorantia* tilbakeført til Sokrates (Wyller 1994b:62). I *Forsvartalen* kan det virke som om Sokrates fullstendig nekter for noensinne å ha hatt noe å gjøre med naturvitenskapelig spekulasjon, noe det kan synes vanskelig å forene med det han her sier i *Faidon* – men beskrivelsen i *Faidon* stemmer imidlertid godt overens med Xenofons bilde av Sokrates. Så en Sokrates som i sine unge år hengir seg til spekulasjon om naturen, om elementene og himmelrommet, det er neppe fullstendig usannsynlig. Men at den Sokrates som Platon møtte og kjente, var blitt til primært en “moralfilosof”, er likevel fullstendig troverdig.

Det er ikke så vanskelig å la seg irritere av enkelte av Platons dialoger, der Sokrates’ samtalepartnere tidvis får status av rene rundingsbøyer eller punchingballer. Og det er klart at Platon *rasjonaliserte* Sokrates ... eller? Sett fra dagens perspektiv, der vi får aristotelisk logikk inn med språklæringa (og godt er det! for all del!), så er det om ikke annet noe svært plausibelt over Friedrich Nietzsches historistiske utlegning av hvordan det kunne ha seg at Sokrates skapte slik fascinasjon blant folka i sin samtid. Dette skriver Nietzsche i *Morgenrøde*:

Den som ikke hører jubelen runge uavbrutt gjennom enhver replikk og motreplikk i en platonisk dialog, jubelen over den nye oppfinnelsen, den *rasjonelle* tenkning, hva forstår vel han av Platon, hva av den gamle filosofien? Dengang fyltes sjelene av beruselse når de bedrev det strenge og nøkterne spill med begreper, når de generaliserte, gjendrev og fortettet sitt tema – med en beruselse som kanskje også de store, strenge og nøkterne kontrapunktikerne i musikken kjente til. [...] Det var Sokrates som oppdaget den motsatte magien, nemlig den som ligger i årsak og virkning, i grunn og følge: Og vi moderne mennesker er så godt vant til logikkens nødtørftighet og oppdratt til den, at den ligger oss på tungen som den normale smak, og som sådan må den by begjærlige og hovmodige mennesker imot. (aforisme 544)

Aristofanes var med sitt bilde av den spekulative naturfilosofen Sokrates neppe ute etter bokstavelig sanndruelighet – i så fall var det greske

samfunn mer karnevalesk enn vi har for vane å tro! Snarere er vel Sokrates i *Skyene* er person som ved “logikk”, pseudoargumentasjon og misforståtte analytiske teknikker tror bokstavelig på absurditeter som strider mot enhver sunn fornuft. Alt-så, at Sokrates i *Skyene* er en Erasmus Montanus – men kanskje likevel, som Kierkegaard antyder da han mener Aristofanes var den som kom nærmest den historiske Sokrates, en *intelligent* Rasmus, som visste å unndra seg bevisbyrden, og lot andre utføre fryktelige selvmotsigelser.

Det har slått meg at parallellen til den norske naiviteten av i dag er relevant. For eksempel går en rekke folk i Oslo i dag rundt og innbiller seg at mennesker har en generell tendens til å være ærlige, at de har en naturlig hang til å spille med åpne kort og bruke rene ord. Dette må være ideer vi har arvet fra vår unge nasjons primitive stadier av inderlig kristendom – der løgn, korrupsjon og maktmisbruk er noe som bare fins tilbake i historien eller ute i verden, der den hvite mann ennå ikke har rullet å mekle fred. Folk i Norge har enten glemt alt historien kan lære oss om menneskelig bestialitet, eller så tenker de ikke logisk. Kort sagt slår det meg at vår tids enorme – og nærmest fascistiske – myte om at det fins en inherent moralsk kraft i hver enkelt representant for det norske folk, har skremmende likheter med oppfatningen Sokrates fant at de presumptivt kloke atenerne satt med – en oppfatning han viste simpelthen ikke holdt vann.

Jeg vil hevde at Sokrates forsøkte å svare på denne allmenne moralske ignoransen med en form for *negativ teologi*. Både i *Forsvarstalen* og i *Menon* understreker Sokrates sitt vesentlige teologiske premis: At gudene er vise; og ettersom dygdene i Sokrates’ perspektiv er ett, er de også med nødvendighet knytta til visdom, og følgelig er gudene i kraft av sin visdom også i besittelse av dygd. I dialogen *Euthyfron* framgår det der-til at han ser gudene som *kilden* til det gode, og dermed til dygd – her ser vi tydelig nyplatonismens emanasjonslære i tidlig tapning. Strukturen *Euthyfron* beskriver er en form for *do ut des* (jeg gir for at du skal gi), og gir inntrykk av en utveksling mellom guder og mennesker som kan likne handel (*emporike*; 14e8).

Man kan fristes til å se Sokrates’ påstand i *Forsvartalen* om at hele hans virke er en virkeliggjøring av et guddommelig oppdrag, som en unnskyldning *ad hoc*. Men det er grunn til å se hele dette i sammenheng med den “mytekritikken” Sokrates oppviser i *Euthyfron*. Der hevder han at gudene, ettersom de med nødvendighet må være vise og gode, umulig kan stride seg imellom – noe som får ham, på grunnlag av logiske prinsipper, til å avvise den bokstavelige sannhetsgehalten i en rekke av de antropomorfe beskrivelsene av gudene. Dette er et av de punktene der den sokratiske tanken tydeligst representerer en overgang fra *mythos* til *logos*, så berømt oppsummert på det viset av Werner Jaeger i *Paideia*. Det er, nok en gang, grunn til å tro

at dette må reflektere oppfatninger den historiske Sokrates faktisk hadde – ikke minst fordi de forklarer hvordan det ville være mulig å få flertallet av dommerne i rettsaken mot ham til å godta påstanden om at han “ikke tror på statens guder”.

Påfallende er ikke bare i hvilken grad Sokrates’ tankebygning sett fra vår moderne ståsted innfører religionshistorisk mytekritikk – eller til og med teologi som kritisk fag –, ved å problematisere tanken om kivende guder og dermed legge det vi må si er den avgjørende grunnsteinen for monoteismen i Vesten, men faktisk ved sin begrepstenkning er i ferd med å fjerne forestillingen om en *intervenerende gud*. I den grad Sokrates’ *daimonion* intervensjoner, er det jo utelukkende som en stemme *bare han* kan høre, altså uten egentlig å ha noe som helst med den materielle verden eller overhodet med det synlige å gjøre – nei, ikke engang med det ikke-språklige; dialogen er en forutsetning for iverksettelsen av gudens påbud.

Denne samtalens primat hos Sokrates gjør at jeg har litt problemer – noe jeg vel ikke er alene om – med å se hvordan Nietzsche ender opp med det synet på Sokrates som han gjør i *Tragediens fødsel*:

[E]n dypsindig misforståelse, liksom gjennom et overmål av ærlighet for ikke å si overmot [...] kom først til uttrykk hos Sokrates. Det består i den urokkelige tro på at tenkning langs med årsakssetningens ledetråder rekker helt ned i tilværelsens dypeste avgrunner, slik at tenkningen ikke bare formår å erkjenne det

værende, men endog er i stand til å rette dets feil. Denne opphøyete, metafysiske vrangforestilling har vitenskapen fått med som sitt instinkt, og derigjennom føres den stadig på nytt mot sine grenser: der hvor den slår om i kunst! Dette er det da også hele mekanismen tar sikte på. (Nietzsche 1993:97)

Nå er jo dette en passasje som er såpass sammensatt og komplisert, særlig i og med tolkningen av “kunstens inntreden” mot slutten – skal den forstås som en *historisk modell*, der kunsten uvilkårlig “dukker opp” som konsekvens av en allmenn dialektikk? –, at man kan undre seg på hvorvidt Nietzsche virkelig ser i Sokrates en variant av Peter Wessel Zappfes kronhjort som ihuga positivist. Men videre i *Tragediens fødsel* kan det virke sånn, og for eksempel her syns jeg Nietzsche gjør en underlig overtolkning:

[Jeg forstår] med “vitenskapelighet” det som først kom til syne hos Sokrates: troen på naturens utgrunnelighet, og på kunnskapens evne til å helbrede overalt. (Nietzsche 1993:107)

Dette er et crux ved Nietzsches bilde av Sokrates: Er det noe *primært* for Nietzsche at Sokrates *de facto* var en tragisk skikkelse – altså i tråd med det hegelienske bildet av Sokrates?

Jeg tror vi kan forstå Sokrates dit hen at han forsøker å finne en løsning på den aporien de følgende to teoretiske posisjonene utgjør: (1) Alt er foranderlig – slik Heraklit indikerte med sitt “alt flyter” (*panta rei*), og slik det kan sies å ligge til grunn

for sofistenes moralske relativisme; (2) forandring er umulig – slik Parmenides og eleatene indikerte med sin avvisning av enhver bevegelse som skinn, og slik vi må kunne påstå at representantene for en generell dogmatisk tro på lovverk og de tradisjonelle autoritetene i en gresk *polis* også var uttrykk for.

Det er grunn til å hevde at Sokrates forsøkte å løse denne aporien ved å hevde at det *må finnes to måter å anskue noe på*: to måter som vi, selv om vi skal være varsomme med å tillegge Sokrates noe som er så bestemt av aristotelisk metafysikk, kan kalle *realitet* og *idealitet*. Det er noe slikt som fins allerede i Sokrates' eksegese av diktet til Simonides i *Protagoras*, antakelig en av de aller første dialogene Platon skrev: Her gjør Sokrates et poeng av at det nok er mulig å bli god, men ikke å være det (*Prot.* 344a–e). Et menneske vil aldri kunne nå helt fram til det gode, men det må likevel være mulig å nærme seg det. Denne “nærminga” er det som foranlediger at vi overhodet kan ane noe om hva det gode er – det gode må, simpelthen, *finnes som idé*.

Det er på et slikt grunnlag man kan se Platons verk som helhetlig tross alt: Slik at han, også da han i de verkene som vi antar står fjernere fra den historiske Sokrates, utarbeider en positiv idélære, antakelig så å si ekstrapolerer noen av de poengene Sokrates hadde antydnet på mer eller mindre intuitivt grunnlag. Slik Sarah Kofman gjengir Kierkegaard, ser han i Sokrates en som utviklet en idé om dialektikk, uten dermed å ha utviklet *ideens dialektikk* (Kofman 1989:62).

Og ja: Det er rimelig å fastholde et skille mellom den idealistiske rasjonaliteten til Platon, og den verdien av menneske-visdom og kritisk undersøkelse gjennom samtale, som Sokrates representerer. Det er jo nettopp en ganske *generell* og *amytisk* forståelse av gudene som representanter for det gode og det sanne Sokrates later til å tro på, og som danner bakgrunn for hans berømte forsvar for filosofisk virksomhet i *Forsvarstalen*, etter at dommen mot ham er avsagt:

Nå kunne en kanskje si: Men Sokrates, kunne du ikke reise herfra og leve et sted i stillhet og ro? Dette er den ting som det er aller vanskeligst å få dere til å skjønne. For om jeg sier at dette ville være ulydighet mot Gud, og at det derfor er umulig for meg å holde meg i ro, så vil dere ikke tro meg; jeg bare skaper meg, mener dere. Men hvis jeg sier at den største lykke for et menneske er hver dag å tale om sjelens godhet og de andre spørsmål som dere har hørt meg føre samtaler om når jeg prøver meg selv og andre, og at et liv uten forskning ikke er verdt å leve for et menneske, så vil dere enda mindre tro meg på dette. Det er slik som jeg sier, mine herrer; men å overbevise en annen om det er ikke lett. (*Ap.* 37e–38a)

Platon har innsett at det på et eller annet vis må skilles mellom sant utsagn og viten, eller mindre dogmatisk uttrykt: mellom å ville det sanne og å klare å overbevise noen om at man vil det. Sokrates har tidligere uttrykt en spesifikk føring om sin egen *ethos*, nemlig en idé om at hans samvittighet tar en slags *negativ form*, om man så

kan si det, ved at hans “daimoniske” (vi kunne like gjerne sagt “guddommelige”) indre stemme ikke dikterer ham hva han bør gjøre, men hva han *ikke* bør gjøre. Dette knytter han til forståelsen av sitt eget ansvar og det ansvaret som ville ha påfalt ham hvis han gikk aktivt inn i politikken:

Kanskje kan det synes merkelig at jeg bare går omkring privat og gir råd og har så meget å bestille, men offentlig våger jeg meg ikke frem, opptrer ikke blant dere i folkeforsamlingen med råd for statens politikk. Grunnen til dette er en sak som dere ofte har hørt meg tale om, at jeg har noe guddommelig og demonaktig i meg – Meletos har jo også nevnt dette i sitt anklageskrift med en latterlig forvrengning. Jeg har hatt det slik helt fra barndommen av: En stemme som alltid, når den opptrer, vil få meg fra noe jeg står i begrep med å gjøre, men aldri tilskynder meg til noe. Det er den som motsetter seg at jeg sysler med politikk – og jeg synes det er meget bra at den det gjør. For én ting kan dere være trygge på, athenere: Dersom jeg tidlig hadde begynt å befatte meg med politikk, hadde det forlengst vært ute med meg, og jeg hadde hverken vært til nytte for dere eller for meg selv. Ta meg det ikke ille opp at jeg sier som sant er: Intet menneske kan berge livet om han åpent og ærlig trer opp mot dere eller noe annet demokrati og prøver å hindre de mange brudd på lov og rettferd som skjer i staten. Men den som virkelig vil kjempe for rettferdighetens sak og allikevel berge livet en kort stund, han må nødvendigvis virke som privatmann,

uten å ta del i offentlige saker.
(Ap. 31d–32a)

Hva får Sokrates til å trekke en slik konklusjon om å holde seg utenfor offisiell politisk virksomhet? Hva ligger i denne argumentasjonen? På sett og vis kan vi se at det er en generell tanke om at *makt korrupperer* – og at det i politisk sammenheng vil være så lite ønskelig for de mektige å bli utfordret på sine beslutninger, at den som utfordrer dem, vil sette sitt eget liv i fare med sin virksomhet.

I *Gorgias* (515c4–517a6) går det fram at Sokrates mener at ingen av Athens berømte politiske ledere noensinne behersket politikkenes sanne kunst. Og når vi kommer til det som er kjent som “Kallikles-episoden” i denne dialogen, så sier Sokrates: “Jeg tror jeg er blant de få athenere, for ikke å si den eneste, i alle fall den eneste nålevende athener, som utøver den sanne statsmannskunst og virkelig handler politisk” (521d).

I sitt essay om ensomhet (*Essays I*, xxxix) gjengir Michel de Montaigne et sitat fra Sokrates (slik han kjenner det fra Seneca), der det heter om en mann at han ikke hadde blitt et bedre menneske på en reise han hadde foretatt, og Sokrates svarer: “Det tror jeg så gjerne, han tok jo seg selv med”. Samtidig, ville man si, er jo nettopp noe slikt Sokrates’ ideal: Å se bort fra det materielle, nytelsen, og pleie omsorg for sjelen – i hvert fall Sokrates fra *Faidon*.

Berømt heter det videre hos Montaigne at *nous avons une âme contournable en soy mesme* – vi “har en sjel som kan vende seg inn mot

seg selv, den er i stand til å holde seg selv med selskap, til å angripe og forsvare, motta og gi”. Kanskje er hensikten med den *sokratiske* idélære intet annet enn en slik psykologisk dialog utad som innad – å dra sjelen i spenn, for å kunne abstrahere *telos*, målet, slik Egil A. Wyller utlegger den greske teologien ved å omtale bueskytterens geometriske stilling slik den ble framstilt fra arkaisk tid (Wyller 1994a:77).

Dermed får man to poler, som vi kunne tenke korresponderer mellom det reelle og det ideelle. Samvittighet, kunne vi tenke, er nettopp *samtalen* mellom disse to: Hva annet er vel Sokrates’ *daimonion* enn en stemme som setter grenser for den daglige livsførsel i det dennesidige? Og kanskje er nettopp den sokratiske samtalen en *modell* for denne samtalen mellom våre indre stemmer: En modell for hvordan enhver erfaring i livet vil måtte bli fortolket ut fra vår teoretiske eller moralske forståelse, og hvordan erfaringen alltid vil måtte utfordre våre teoretiske modeller, og slik bidra til at vi kan justere våre prinsipper, uten at vi dermed noen sinne vil – eller vil kunne – oppgi de prinsippene.

Stygg skal han ha vært, filosofen. I sin introduksjon til *Protagoras* i Vidarforlagetets utgave siterer oversetter Tore Frost den fine karakteristikken til Søren Kierkegaard: “Sokrates var usynlig og kun synlig for øyet”. Det er også grunn til å nevne Ernesto Grassis fabelaktige idé om at det skjønne i antikken var noe *som funka* – altså at skjønnet til *arete*, det som

duger, er åpenbar for grekerne: At noe fungerer på sitt beste, betyr med nødvendighet at det er både skjønt og godt.

La oss ha den tanken i bakhodet idet vi nå leser en passasje fra Alkiabiades’ tale i *Symposion*:

Sokrates er svært lysten etter vakre personer, det er noe alle kan se – bestandig henger han omkring dem og er helt som forgapt i dem. Videre er hans uvitenhet total: Ingenting vet han – tilsynelatende. Silén som han er! For det er jo bare en ytre fasade, dette her, ganske som hos silénfigurene. Lukk dørene opp og se ham i det indre, mine venner. Mon dere kan gjøre dere begrep om hva han der rommer av avklart ro og visdom? Så vit da, at den vakre interesserer ham ikke det spor. Man vet ikke hvor han forakter ham. Vit, at den rike, den berømte, den populære ... dem går det akkurat på samme måten. Alt slikt er verdiløst i hans øyne, og vi som *er* slik, er ikke et hår bedre, så vet dere *det!* Hele livet igjennom leker han med sine medmennesker, ironiserer med dem, narrer dem ved å virke naiv. Men når han åpner seg og er alvorlig, da kommer det billedstøtter til syne – ja, jeg vet ikke om noen av mine herrer har sett dem ... ? Jeg har sett dem, jeg, det var en gang ... (*Sym.* 216d–e; overs. Egil A. Wyller).

Folk flest (*hoi polloi*) innbiller seg at sanselig nytelse og lykke er det samme (*Prot.* 355a). Hvis man forstår Sokrates somasket, noe man kan fristes til å gjøre med utgangspunkt i visse av Platons dialoger, så står man om ikke annet i fare for å påtvinge ham en alt-

for moderne idé om hva det asketiske innebærer. Og selv en asketisk anlagt tenker som Schopenhauer ønsket å markere avstand til en banal avvisning av hedonisme. Schopenhauers ideal var simpelthen *fromhet*, og nettopp det “ikke selvoppfunne” ved hans tanker, gir et ekko som viser hvordan Platons tanker alltid vil kunne være relevante:

Det som jeg her har uttrykt med svak tunge og i generelle vendinger, er ikke noe selvoppfunnet filosofisk eventyr eller overhodet noe nytt. Tvert imot utgjorde det kjernen i mange hellige og skjønne sjelers misunnelsesverdige liv blant de kristne, hyppigere blant hinduene og buddhistene, men også blant andre troende. [...] Intuitivt eller *in concreto* er nemlig ethvert menneske seg bevisst alle filosofiske sannheter: Filosofiens oppgave – som ikke kan bestå i annet – er å føre dem til abstrakt viten, til refleksjon. (Shopenhauer 2007)

Dialog kan vi ikke være mot i Norge i dag. Samtidig er vi avhengig av klokkeetro på autoriteter innenfor fag – man kunne nesten tenke at Sokrates’ “ekspertvelde” er *realisert* hos oss nå – eller, for mange mindre positivt uttrykt, at vi lever i Platons *Staten*. I *Kriton* hevder Sokrates at man i moralske spørsmål må se bort fra de manges oppfatning, men være nøye med å ta hensyn til dem som virkelig vet (47c1–2). Sokrates tror på avgjørende måte på at en mengde legemns oppfatning aldri vil kunne overgå kunnskapen til en virkelig faglig ekspert. Men dét betyr ikke at ett menneske har en privilegert

tilgang til fromhet eller til det gode, selv om en helt tilsvarende struktur av ekspertinnsikt er operativ også når det kommer til det gode, og til politikken virkelige kunst: Den som kan aller mest om det aller viktigste – det gode – er *guden*. Men hvordan skal vi så tenke oss at det går med det spesifikt *menneskeorienterte* ved Sokrates’ virke?

Altså: Hvor finner vi “menneskevisdom” i dag? Hva skal vi gjøre når Sokrates hevder at våre stygge andunger ikke er mulige dekkagenter fra Svanesjøen? Sagt på en annen måte: Hva er det liksom jeg, for eksempel, *kan* som ikke andre kan bedre? Det siste spørsmålet blir ironisert over i *Ion*: Ion er rapsode, det vil si han lever av å framføre partier fra Homers epos *Iliaden* og *Odyseen*. Men da Ion møter Sokrates, blir han utfordret på hva det er han *egentlig* behersker: Når han for eksempel synger om ulike håndverk, kan han da mer om skjold enn en smed? Ion, som ikke engang har beskrevet skjoldet eller smeden, men bare hentet alt han kan fra Homers beskrivelse!?! Poenget er polemisk, men det kan aktualiseres hvis vi ser på hvordan eksempelvis skjønnlitterære forfattere henter fakta og fagkunnskap fra ulike kilder, og bruker dem som elementer i sine verk: Hva kan dette si oss om verden som fagene ikke selv sier bedre?

Har skjønnlitteraturens kritiske funksjon som et *fag* blitt fyllestgjørende avvist allerede av Platon? Jeg for min del tror nok de som vil nyansere Platons syn på “kunst” har et poeng: Hvis vi forsøker å se parallellen til vår egen samtid, spørs det om

ikke Platons kritikk av *rapsodene* så vel som av *mimesis* generelt, rammer “kommunikasjonsbyråer” og mediefolk mer enn den rammer skjønnlitterære forfattere.

Det er en sorg for meg at det er så få norske samtidsforfattere som befatter seg noe videre med klassisk tid. Klassisister er muligens relativt mer medgjørlige overfor ny litteratur, men her ligger det etter mitt syn et ansvar på begge sider – vi kunne kalle det dialogisk: Den presise hukommelse og eksakte fagkunnskap trenger den skapende hånd og den frie fantasi for å få til et genuint interessant møte – og vice-versa. I *Faidros* (275a) siterer Sokrates den egyptiske kongen Thamus, som sier til guden Theuth, oppdageren av skriften, at den er et middel for påminnelse, ikke for erindring. I Svein Jarvolls roman *Ustadighet/ustadighet* (2004) forteller forfatteren om Simonides fra Keos, oppfinneren av de retoriske mnemoteknikkene, og finner hos ham en dyp innsikt: Erindring er grunnlaget for sorgarbeid. Med dette gir Jarvoll et forsvar for bruk av klassiske kilder i samtidslitteraturen. Og jeg tror dette er en helt vesentlig forutsetning: Tradisjonen vil bare (over)leve hvis den blir aktivt investert i nåtida.

Litteratur

- Brickhouse, Thomas C. og Nicholas D. Smith 2000: *The Philosophy of Socrates*, Westview Press. Boulder, Colorado
- Brickhouse, Thomas C. og Nicholas D. Smith 2002: *The Trial and Execution of Socrates. Sources and Controversies*, Oxford University Press. New York

- Eitrem, S. 1952: *Sokrates*, Aschehoug. Oslo
- Jarvoll, Svein 2004: *Ustadighet / ustadighet*, H-PRESS. Oslo
- Kierkegaard, Søren 1962: “Om Begrebet Ironi, med stadigt Hensyn til Socrates”, *Samlede Værker. Bind 1*, utg. Drachmann, Heiberg og Lange, Gyldendal. København
- Kofman, Sarah 1989: *Socrate(s)*, Galilée. Paris
- Montaigne, Michel de 2004: *Essays. Første bok*, overs. Beate Vibe, Aschehoug. Oslo
- Nietzsche, Friedrich 1993: *Tragediens fødsel*, overs. Arild Haaland, Pax. Oslo
- Nietzsche, Friedrich 2007: *Morgenrøde. Tanker om de moralske fordommer*, overs. Stian M. Landgaard, Pax. Oslo
- Platon 1999–2008: *Samlede verker, bind I–IX*, diverse oversettere, Vidarforlaget. Oslo
- Reeve, C.D.C. 1989: *Socrates in the Apology*, Hackett Publishing Company. Indianapolis
- Schopenhauer, Arthur 2007: *Verden som vilje og forestilling*, overs. Helge Salemons. Bokklubbens kulturbibliotek. Oslo
- Ustvedt, Yngvar 1970: “Introduksjon til Henrik Wergeland”, i: *Hjertelag, geni og ulykke. Henrik Wergeland i liv og diktning: en antologi*, ved Yngvar Ustvedt, Bokklubben. Oslo
- Vlastos, Gregory 1991: *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*. Cornell University Press. Ithaca, NY
- Wyller, Egil A. 1994a: *Fra Orfeus til Euripides. Klassisk gresk åndsliv I*. Spartacus forlag AS/Andresen & Butenscøn AS. Oslo
- Wyller, Egil A. 1994b: *Sokrates og filosofien i Athen. Klassisk gresk åndsliv II*. Spartacus forlag AS / Andresen & Butenscøn AS. Oslo

Klassiske fag i norske skoler 2007–2008

Latin

Fylke	Skole	Fag/trinn	Timetall	Elevtall
Oslo	Oslo katedralskole	Latin 2	5	24
	Oslo katedralskole	Latin 2	5	11
	Oslo katedralskole	Latin i VK2	4	6
Buskerud	Røyken videregående	Latin 1	5	12
Vest-Agder	Kristiansand katedral- skole	Latin valgfag	1	17
Rogaland	Sandnes videregående	Latin 1	5	12
Hordaland	Bergen katedralskole	Latin i VK2	4	8
Sør-Trøn- delag	Trondheim katedral- skole	Latin i VK2	5	13
Hedmark	Hamar katedralskole	Latin 1	5	10
sum				113

Antikkens kultur

Hordaland	Bergen katedralskole	Antikkens kultur	5	10
Finnmark	Alta videregående	Antikkens kultur	5	7
sum				17

Forklaringer til tabellen

Som kjent ble det innført ny læreplan høsten 2006, under navnet Kunnskapsløftet. "Programfag" er en betegnelse fra denne læreplanen; i Klas-

sisk forum 2006:2 omtales planen i Antikkens språk og kultur. VK 2 står for Videregående kurs 2; tredje året på videregående (etter gammel læreplan).

Kunnskapsløftet innebærer mindre grad av fleksibilitet enn den ordningen vi nå forlater; latin valgfag – helt ned i 1 uketime – vil ikke lenger ha noen plass etter dette skoleåret.

Utviklingen de siste årene

Antall latinelever: 113. Tallet er ganske konstant; det var 109 elever forrige skoleår og 111 skoleåret 2000-2001). Antall lærere som underviser i latin dette skoleåret er 9 (mot 7 forrige skoleår og 11 skoleåret 2000-2001).

Nytt av året (så vidt jeg vet) er at faget antikkens kultur er kommet i gang – i første omgang på to skoler, med ialt 17 elever. Her er mulighetene for ekspansjon i første omgang større, for det er flere blant lærerne som har undervisningskompetanse i kulturfaget enn i de antikke språkene. Det er verd å merke seg at det går an for to lærere å dele undervisningen mellom seg.

Vibeke Roggen
IFIKK, Universitetet i Oslo
vibeke.roggen@ifikk.uio.no



Bokomtaler

Dante Alighieri, *Om diktning på folkespråket – De vulgari eloquentia*. Oversatt og kommentert av Espen Grønlie, H Press Oslo, 2006.

Ud over *Den Guddommelige Komædie* skrev Dante Alighieri (1265-1321) en række mindre værker som både påkalder sig interesse som fortolkningsramme for *Komedien* og som banebrydende selvstændige arbejder. Mest læst er nok *Vita nuova* og den lille uafsluttede latinske afhandling *De vulgari eloquentia* som nu foreligger på norsk i Espen Grønlies oversættelse. Begge dokumenterer på fascinerende vis Dantes selvscenearbejde som digteren over dem alle, hans meget store formelle krav til digtekunsten og hans disciplinerede skolastiske ræsonnementer som på hver eneste side rummer tanker som ingen har sat på pergamentet før. Moderne reception tager som regel Dantes 'geni' for gode varer, men når man læser de små afhandlinger får man indtryk af hvor hårdt arbejde der ligger bag. Samtidig befinder han sig i et utroligt frugtbart spændingsfelt mellem encyklopædisk universitetslærdom, handelskultur, troubadurdigtning, humanisme og – hvilket er hovedsagen her – 1200-tallets folkesprogsrevolution. Hertil kommer at han virker så moderne

fordi han i sit eksil ikke skriver på nogen institutions vegne, kun på sit eget engagement og med en universel vision. Så al mulig grund til at kaste sig over dette velkomne stykke formidling.

Bogen fremstår typografisk meget gennemarbejdet og vellykket. Omtrent halvdelen af pladsen anvendes på Grønlies indledning (s. 5-57), herefter følger teksten med marginalnoter (59-114) og nogle udmærkede bibliografiske lister m.m. (117-125, dog ikke noget register). Indledningen er skrevet i en lidt frisk og springende stil, men er læseværdig. Grønlie går ind på Dantes liv og hans ambition om at opstille principper for et litterært folkesprog. Der afsluttes med en morsom og original sammenstilling af parafraserede sætninger fra værket ordnet som en moderne Bildungsroman. Ret fremmed for værkets eget formål, men det lægges der heller ikke skjul på – og som sådan glimrende formidling på tværs af de 700 år.

De historiske og litteraturhistoriske momenter og referencer i indledningen og i marginalnoterne er,

hvis man skal være venlig, skrevet med meget løs hånd. Lidt stort og småt: “Om diktning på folkespråket skisserer historia om diktninga på morsmålet i Europa” (s. 9) – nej i det romansktalende Europa. Hele den irske, angelsaksiske og tyske folkesprogsdigtning ligger uden for Dantes horisont. Ovids værker dateres s. 11 til “ca. år 0”: dette år findes ikke (det er punkt mellem 1 fvt og 1 evt). På s. 16 dateres Averroes til “ca. 1255-1300”, det rigtige er over hundrede år tidligere, 1126-98. Dantes opfattelse af at hebraisk var det første sprog tilskrives s. 20 hans læsning af Augustin og Isidor: dem havde han nok læst meget af, men det var helt almen viden i middelalderen. På s. 23 får vi at vide at grundoplæringen i latinsk sprogkundskab i middelalderen bestod i at læse Donat og måske Priscian. Det var begge vigtige systematiske tekster, men selve indlæringen af latin foregik i praksis som regel ved at lære en masse udenad. En anden poetologisk og moralfilosofisk traktat af Dante, *Convivio* (*Banketten*) karakteriseres ved at den “bærer preg av å være en populærframstilling av den skolastiske filosofien”. Det siger ikke rigtig noget om indholdet af værket. Måske menes der at Dante følger en skolastisk metode, men der fandtes ikke en enkelt “skolastisk filosofi” som man kunne sætte sig for at popularisere (men derimod et enormt landskab af indbyrdes konkurrerende filosofier). *Rhetorica ad Herennium* placeres på s. 34 i et forkert århundrede (den er fra begyndelsen af det første årh. fvt). Lucans digt om

borgerkrigen dateres s. 73 til “ca. 83 e.Kr.”; men Lucan døde i 65 og eposet må være skrevet mellem c. 60 og 65. S. 45 og 47 bruges 1200-tallet meget løseligt som tiden for Marco Polos rejser og den tid hvor universitetet i Bologna opstod, men der er næsten hundrede år imellem idet universitetet var en realitet allerede i slutningen af 1100-tallet. Den stærke florentinske møntfod forklares som “en mynt som innfører et numerisk system der enheta er kopla til mengden av sølv i mynten: ett pund”. Koblingen mellem vægt og værdi blev til allerede i det antikke møntvæsen, og det nye ved Florinen var at det blev en stabil guldmønt (som vejede et par gram.). I en note på s. 69 siger udgiveren om “Aragon-fjellene” at det er uklart hvad Dante refererer til: nej, det er de bjerge som grænser ned mod kongeriget Aragonien, altså Pyrenæerne. En anden note undrer sig over at Dante begynder sin gennemgang af dialekter fra øst “som man pleier” – forklaringen er, i modsætningen til den udgiveren anfører, at øst var oppe på middelalderlige kort, heraf udtrykket at “orientere sig”, altså at finde udgangspunktet i øst.

Om selve oversættelsen siger udgiveren betryggende (s. 9): “Oversetteren tar seg store friheter, og fornorsker ved å dele de lange periodene i flere korte sideordna fraser.” Det er præcis den rigtige måde at gøre det på som jeg tror alle erfarne oversættere fra latin vil kunne skrive under på – og resultatet er stort set blevet meget læseligt. Mindre betryggende fortsætter han: “Latinen

til Dante er ikke poenget”. Den programklæring lever han desværre også op til.

Lad os først se på nogle af nøglebegreberne. Værket kaldes i oversættelsen “Om diktning på folkesprog”. Selv om det bestemt handler meget om digtning (især anden bog), så er det dog en unødvendig mangel på præcision, for *de vulgari eloquentia* betyder “om veltalenhed på folkesprog”, og Dante taler også om prosa og talesprog. Projektet er at finde det rette toneleje for et højregisterfolkesprog – som selvfølgelig skal tage udgangspunkt i den bedste sprogbrug hos digterne. Desværre forstyrres billedet i oversættelsen ydermere af at *vulgaris* både oversættes med “folkesprog” og med “morsmål”. Det giver en forkert association og er helt unødvendigt for “folkesprog” er simpelthen det rigtige; det viser at det handler om forholdet til Latin. Til gengæld har oversætteren helt mistet modet med den centrale term *gramatica* som slet og ret gengives uden oversættelse. Det ville være bedre faktisk at oversætte det med “latin”. Ganske vist er Dantes teori om forholdet mellem latin og de romanske sprog ikke helt enkel, og den krydses også af at latin oftest indebærer skriftsprog og “folkesprog” ofte konnoterer talesprog, men læseren ville have været bedre tjent med “latin”: Det drejer sig om den puristiske og stivnede skriftnorm som de romerske klassikere fikserede (og som iflg Dante var lige så kunstigt for dem som for ham).

Det italienske folkesprog som Dante ønsker at ophøje, og i sidste ende

sakralisere og fæstne som skriftnorm som han sidenhen gjorde i *Komedien*, karakteriseres ved fire hovedegenskaber (I.16ff, s. 82ff): det skal være *illustre*, *cardinale*, *aulicum* og *curiale*. Italienske oversættere har det nemt for de siger såmænd “illustre”, “cardinale”, “regale” og “curiale”, og den nyeste engelske oversætter (Botterill 1996) har heller ikke brudt sin hjerne meget: “illustrious”, “cardinal”, “aulic” og “curial”! Men hvad ligger der i det? *illustris* betyder “lysende”, “strålende”, “respektabel”, “berømt” – jvf rangbetegnelsen fra senantikken *vir illustris*. Dante forklarer at sproget skal være ophøjet af *magistratus* og *potestas*, altså af embeder og magt (*magistratus* konnoterer også lærdom). Grønlie har valgt at oversætte *illustris* med “opplyst” hvilket både vender metaforen forkert – sproget lyser af sig selv og bliver ikke lyst på – og også fører tanken hen på oplysningen fra 1700-tallet som er Dantes elitære projekt helt fremmed. Dette begreb går som en rød tråd igennem værket, og det “opplyste folkesprog” skaber en del signalforvirring. *Cardinale* oversættes udmærket som “normativ” og *aulicum* som “autoritativ”. For det sidste savner man en tilknytning til *aula*, hoffet, men oversættelsen er da ikke direkte misvisende. Det er derimod gengivelsen af *curiale* som “legitim”. Dante ønsker at det veltalende folkesprog skal være det som man kan høre ved Italiens domstole (*curiae*), men legitimt betyder jo først og fremmest det som ikke er forbudt. Selv om sfæren er rigtig, er betydningen misvisende. Et par andre begrebs-

oversættelser som fører på afveje: Dantes skrift *De monarchia* kaldes (fx s. 122) "Statsformen", men det betyder en bestemt statsform, nemlig eneherre-dømmet, eller kejserdømmet. I anden bog diskuterer Dante hvilke emner et fornemt folkesprog skal tage for sig. Hans udgangspunkt er Aristoteles' sjælelære om den vegetative, sansende (dyriske) og fornuftige (menneskelige) sjæl. Hertil svarer tre formål, nemlig *salus, venus* og *virtus*, altså først "frelse" eller "velvære" eller "sikkerhed", dernæst "kærlighed" og tilsidst den uoversættelige kombination af "mandsmod", "dyd", "fortæffelighed" og "retskaffenhed". I den engelske oversættelse bliver det til "well-being", "love" og "virtue" og hos Grønlie til "trygghet", "kjærlighed" og "moral". Det sidste er ikke så dårligt (selv om det jo strengt taget er et neutralt og ikke et positivt begreb), men "trygghet" må mystificere læseren som ikke kan undgå at associere børnehaver og moderne sociallovgivning.

På sin egen overflade flyder teksten udmærket, men det er ikke kun i gengivelsen af begreberne at man opdager der er rod underneden. I det første kapitel indleder Dante definitionen af sit emne således: *Sed quia unamquamque doctrinam oportet, non probare, sed suum aperire subiectum...* hvilket i oversættelsen bliver til det noget intetsigende "Å legge frem en teori er ikke bare å bevise noe, men å belyse hvordan det forholder sig." *Doctrina* er en lære eller en disciplin, ikke en teori, og man savner *subiectum*, "emne". I kap. 1.5 skriver oversættelsen: "Ved hjælp av både verdslig

og teologisk tenkning antar jeg altså ...", men i marginalnoten kaster han tvivl om rigtigheden og skriver "Ikke åpenbart: Dante skriver *tam ex superioribus quam inferioribus*". Det fulde citat lyder *Opinantes autem, non sine ratione tam ex superioribus quam inferioribus sumpta...* hvilket betyder "Min mening er begrundet både af det der er sagt ovenfor og af det som følger..." – den "verdslige og teologiske tenkning" er et ret vildt gæt som man ikke kan forstå ikke er blevet rettet ved konsultation af de mange eksisterende oversættelser og kommentarer (som ellers selvfølgelig må være brugt). En af de mest citerede og omdiskuterede passager i skriftet får også en særlig drejning. Det drejer sig om den selvbiografiske sidebemærkning i 1.17: "Jeg har selv fått kjenne hvor stor respekt man kan få gjennom dette språket, for det er den respekten som gjør at jeg er i live, til tross for at jeg er i eksil". Originalen lyder: *Quantum vero suos familiares gloriosos efficiat, nos ipsi novimus, qui huius dulcedine glorie nostrum exilium postergamus*, hvilket mere ordret kan oversættes "Hvor stort et ry [dette fornemme sprog] skaffer sine venner, har jeg selv erfaret. Fornøjelsen ved dette ry har gjort at jeg kunne sætte mit eksil i anden række." Dante bruger italianismen *postergare* "at lægge bag sig", "sætte i anden række". Grønlies version er både upræcis og en voldsom dramatisering. I forklaringen af sprogets *curialitas* sammenligner Dante den eksisterende tyske højeste domstol med den virtuelle italienske: *et sicut membra illius uno principe*

uniuntur, sic membra huius gratioso lumine rationis unita sunt, altså “og således som den [tyske domstols] medlemmer forenes under én hersker, på samme måde er denne [italienske domstols] medlemmer forenet under fornuftens nådige lys.” Dette bliver i den norske oversættelse til det fantasifulde “For akkurat som medlemmene i den tyske domstolen samles under én hersker, så er medlemmene i vår forestilte domstol samlet under den innflytelsesrike ideen vi kaller tenkning”. Et andet sted (2.11) giver Dante en terminologisk forklaring og tilføjer ... *ut satis evidenter apparet* (“som det tydeligt nok fremgår”), hvilket i Grønliens version bliver til det pudsige og forstyrrende “Det burde dere ha fått med dere nå”.

Dette var eksempler baseret på nogle stikprøver. Man kan have sine anelser om at der gemmer sig meget mere af den slags når man ser hvordan udgiveren citerer latin i indledning og noter uden hensyn til opslagsform eller kongruens. *Latium vulgare* er Dantes udtryk for det italienske folkesprog – det er hos Grønlie konsekvent omtalt som “*Latium vulgaris*” (s. 38, 72, 81). På

s. 31 får vi at vide at “Rettferdighets-sans = *rectitudinis*” og på s. 82 & 113 får *lex* heller ikke lov til at komme i nominativ (“loven = *legis*”); *salus* må dele den samme skæbne (s. 92, “trygghet = *salutis*”). Også ablativ bruges som opslagsform (s. 96 “rom = *capacitate*”), men faktisk også nominativ et par gange. “Felles hus = lat. *comunia domus*”, hvilket selvfølgelig kan være en almindelig trykfejl. Dem er der også mange af i det norske.

Man undrer sig over at en så nydelig bog og et så godt projekt ikke har givet anledning til nogle fagfælle-levurderinger inden den blev realiseret. Mængden af sjusk og manglen på kvalitetskontrol er desto mere irriterende som udgiveren ikke lider af nogen ydmyghed i sin glæde ved at belære. Den canadiske digter og typografiske teoretiker Robert Bringhurst har meget rigtigt sagt: God typografi er til for at ære indholdet. Her må man sige at manglen på gennearbejdning ikke ærer den gode typografi.

Lars Boje Mortensen
labo@hist.sdu.dk



Philip Matyszak, *Ancient Rome on Five Denarii a Day*, Thames & Hudson 2007, ISBN -13: 978-0-500-05147-4 (145 s. med 43 illustrasjoner, kart og parlør)

Dette er en guidebok til det antikke Roma, nærmere bestemt Roma ca. 200 e. Kr., i keiser Septimius Severus' regjeringstid – altså et Roma ikke ulikt det den moderne leser vil kjenne fra filmen *Gladiator*. Etter mønster av moderne reisebøker gir guiden den moderne turist nyttig informasjon om hvordan man kan komme seg dit, hvor man bør bo (helst i nærheten av en av de bedre akveduktene), hva man bør ta med seg (toga er unødvendig – for trekkfull om vinteren og for varm om sommeren, dessuten brukes den bare av romerske borgere), hva man bør spise, hva man bør se og – ikke minst – shopping-tips. Ja, boken kommer til og med utstyrt med små latinske fraser. Som det står på omslaget: “You just have to pack your imagination and your toothbrush.” Med så entusiastisk omtale av den evige stads fristelser og forlystelser spør det imidlertid om den enkle turist virkelig kan klare seg på fem denarer om dagen (ifølge forfatteren koster for eksempel et par elegante dametøfler 15 denarer, s. 67).

I det siste har vi sett en strøm av dektektivromaner med handling fra antikken (for omtaler av disse se *Klassisk Forum* 1998:1 og 2001:2). Disse har i høy grad fulgt den moderne kriminalromans sjangerkrav. Vi har fått privatdetektiver med deduksjonsevne a la Sherlock Holmes (Steven Saylor's Gordianus) og drikkevaner og dametekke som Philip Marlowe (Lind-

sey Davies' Falco). Nå kaster en ny moderne sjanger seg over antikken, nemlig reiseguiden. Som i en *Time Out*- eller *Lonely Planet*-guide presenteres turisten for antikkens Roma gjennom kjente kategorier som “out and about”, “shopping”, og “must-see sights”. At leseren er en turist gjør i motsetning til kriminalromanene at det i prinsippet ikke er grenser for hva som kan forklares. Forfatteren Philip Matyszak, som selv har en doktorgrad i romersk historie fra Oxford, får da også presset inn en imponerende mengde opplysninger, skjønt den er presentert med retning og snert, slik at den sjelden virker påtrengende.



Romernes "favourite custom" her fremstilt av Sir Lawrence Alma-Tadema (1909). For den estetisk anlagte anbefaler guiden særlig Neros bad.

Et tilbakevendende tema i behandlingen av den antikke verden er balansegangen mellom å se de antikke samfunn som like oss, eller som fundamentalt forskjellige. Matyszak og guidebok-sjangeren heller uttrykkelig mot det siste. Sjangeren tillater forfatteren å ta historikeren David Lowenthal på alvor, han som hevdet at “fortiden er et fremmed land”. Ikke minst når det gjelder eksotiske matvarer og underholdningsformer minnes leseren på hvor fremmede romerne er. På den annen side tillater formen å sammenligne antikken med vårt moderne ståsted og å beskrive den ved hjelp av vår moderne terminologi. *Birotæ* (tohjulsvogner) omtales som “sports cars of Antiquity” (s. 10), oversikten over Romas regioner er kalt “Rome’s postcodes/zip codes” (s. 26) og beskrivelsene av de forskjellige områdene i Roma er som hentet ut av en eiendomsmeglerbrosjyre. Også geografiske navn kan uten videre suppleres med forklaringer i moderne termer. Dermed blir det gamle Roma og de antikke romere kanskje ikke så annerledes likevel? Videre blir det ikke noe problem å være anakronistisk, leseren er en turist både i tid og rom. Boken inneholder derfor mange nyttige frempek, både språklige (som for eksempel at det moderne ordet bank kommer fra benken pengevekslerne brukte (s. 66), eller at Terents og Plautus’ komediestil senere ble kopiert av en viss Mr Shakespeare, s. 91) og konkrete (som at tempelet for Antoninus og Faustina (dessverre kalt “Antonius og Fausta”) “deserves mention for its extraordinary toughness... the columns of this temple

will withstand all efforts to topple them, although their tops will evermore bear the deep scars where the workmen’s cables dug in as they [the Christian barbarians] tried to pull the columns down” (s. 100), eller at en “lonely arch” av *pons Aemilius* vil bli stående inn i det 20. århundret (s. 131), dvs. den delen vi ser i dag litt syd for Tiberøya). Forfatteren gjør til og med et nummer ut av det anakronistiske fugleperspektivet av en Romamodell reproduisert over to sider, dette er “Rome as the Romans never saw it” (s. 50-51).

Guidebok-sjangeren tillater ikke minst et blick på det mer hverdagslige. Turisten skal innføres i romerske rutiner og omgangsformer. På denne måten blir guiden en vittig oppdatering av Jérôme Carcopinos *Daglig liv i antikkens Roma* (1940, på norsk i 1968 og 1998). Turisten får informasjon om klesdrakt (supplert med en nyttig faktaboks med oversikt over de forskjellige toga-typene) og priser på forskjellige varer. Turisten får også praktiske tips for selskapslivet, som å bli minnet på å ta med sin egen serviett og hva som er forskjellen på *cena* og *symposium*, en full middag og et “drinking party with snacks” (så her bør man ha spist godt på forhånd). Blir man invitert til *cena* kan det også være nyttig å finne ut om drikkingen skal foregå i gresk stil, da er det nemlig helt nødvendig å bestille en bærestol til hjemturen. *Klassisk Forums* lesere vil også kjenne igjen mang en rett presentert i spalten “Res coquinaria”.

Spesielt vanskelig er kanskje det 20. århundres blick i forhold til Ro-

mernes forlystelser, gladiatorkamper og kommersiell sex. Matyszak legger ikke to fingre i mellom i sine beskrivelser (en anmelder mente av den grunn at boken ikke egnet seg for barn), men klarer å balansere mellom en moraliserende pekefinger og opplysende reklame i sine beskrivelser. På den ene siden fremhever han at “the broad range of activities which the Romans put under the name of ‘fun’ shocks many cultures both contemporary and later, which see nothing remotely entertaining about the slaughter of defenceless prisoners or the forced prostitution of 14-year-old girls” og konkluderer med at om en turist tar en tur til Colosseum eller ikke avhenger av “personal ethics” (s. 80). På den annen side kommer han med saklige råd til turistene om hvor man finner forskjellige typer prostituerte (for eksempel finner man de laveste i de små rommene under Colosseum kalt *fornices* (sg. *fornix*) derav det engelske verbet “to fornicate”), men minner samtidig om hva slags kjønns sykdommer man bør se opp for (s.93-5). Underveis får han også avlivet noen myter, som at kristne ble kastet til løvene i Colosseum (det skjedde snarere i Neros amfiteater på den andre siden av elven).

Matyszak supplerer imidlertid sitt 21. århundre og guidebok-perspektiv med sitater fra antikke forfattere. Sølvalderdikterne Juvenal, Martial, Petronius og Plinius d.y. er favoritter, men han bringer også inn for eksempel Horats. I kapittelet “How to get there” gir han til og med en reversert versjon av Horats satire “Turen til Brundisium” (1.5). Sitatene er knyt-

et både til sider ved dagliglivet, som for eksempel Tibulls beskrivelse av hvordan hans elskede vandrer rundt i silke fra Kos (Tibull 2.3) eller Juvenals linjer om nattestøy (satire 3), og konkrete steder, som Martials utsagn om Neros bad (“Hva er verre enn Nero? Hva er bedre enn hans bad?”), 7.34) eller Svetons beskrivelse av hvordan Caligulas palass til slutt omsluttet Castor og Pollux-tempelet på forum (*Caligula* 22). (Hvis *Klassisk Forums* lesere skulle være interessert i den siste kategorien, altså antikke forfatteres utsagn om konkrete steder, finnes det faktisk en latinsk guide som utelukkende består av litterære sitater organisert etter region, *Breviarium Urbis Romae Antiquae*, Brill 1977, trykket opp i 2002). Ikke minst bidrar disse sitatene til å nyansere bildet av romerne, for eksempel i behandlingen av gladiatorkamper kan turistene møte antikke stemmer for og mot. Vi blir imidlertid ikke bare presentert for litterære kilder, Matyszak benytter seg også av graffiti og innskrifter fra *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), som for eksempel gravskriften over en sirkus-kusk (CIL 6.10050).

Boken representerer et vell av kunnskaper som presenteres på en ryddig, men aldri kjedelig måte. Nyttige ting som romersk navneskikk, mynt og kalender presenteres på en lettfattelig måte. Teksten suppleres ikke bare av sitater, men også av små faktabokser som gir nyttige oversikter over for eksempel forkortelser av romerske fornavn og Romas akvedukter. Faktaboksene brukes også til å fremme snurrige små ekstraopp-

lysninger om Roma, som at romerne spiste dadler i stedet for popcorn i pausen under fremføringen av en komedie, eller at den berømte gladiatorhilsenen, *Ave, Caesar, morituri te salutant* (Vær hilset Caesar, de som skal til å dø hilser deg), i realiteten bare ble brukt en gang under keiser Claudius. Ikke alle kapitlene er like innskrevet i turistbok-sjangeren, men selv i de kapitlene som bærer minst preg av *Lonely Planet*-stilen, “Law and order” og “Religion”, som ligner mer på generelle fremstillinger, beholder Matyszak den uformelle og lette stilen. De produserte faktakunnskapene er høyst pålitelige og tydelig basert på nyere forskning, selv om det ikke er noen henvisninger til moderne sekundærlitteratur eller noen litteraturlister til slutt. Dette følger kanskje turistguidens sjangerkrav. Det er vel de færreste turistguider som kommer med fotnoter. For de antikke sitatene er derimot kildene alltid oppgitt. Og selv om det av og til kan være irriterende med ordforklaringer i hakeparenteser inni sitatene, er de i hvert fall gitt et sted.

Teksten er ikke bare utstyrt med faktabokser, den er også rikt illustrert. For det første er boken utstyrt med små tegninger av medisinske instrumenter, middagselskapsoppsett, kokekar og lignende. For det andre får vi se noen autentiske illustrasjoner som mynter og relieffer. For det tredje er boken påkostet med noen rekonstruksjoner, både tegninger og – enda flottere – datarekonstruksjoner i farger. I tillegg kommer et kart. Illustrasjonene supplerer teksten på en ypperlig måte. Tegningene

er elegante, skjønt litt underlig er det at man har valgt en rekonstruksjon av Colosseum fra år 350 e. Kr. når bokens tid er år 200 (s.81), og at Augustus ser ut som han har bukser på seg der han troner på toppen av sitt mausoleum (s. 133). Nok en gang kunne referansene vært bedre. Det er riktignok en liste bakerst over hvor de forskjellige illustrasjonene er hentet fra, men det hjelper ikke så mye å vite at Roger Wood/CORBIS har copyright på gladiatormosaikken på s. 83. Leseren kunne godt få vite hvor og når denne mosaikken er fra også. Hvis disse manglende referansene skyldes guidebok-formatet, er det en grundig undervurdering av turistene som her ligger til grunn.

Bakerst i boken finner turistene en liten parlør. Her følger nyttige fraser når du er på bar, skal sjekke damer, handle osv. Den som kan litt latin vil more seg over hvordan forfatteren anbefaler Ciceros åpningsord fra hans første tale mot Catilina når man skal spørre barverten hvor lenge man må vente (*Quousque tandem expectem?*). Eller bruken av det religiøse prinsippet *do ut des* på markedet. Det er også en komisk effekt i oversettelsen av de mest banale fraser til latin, som for eksempel *In hac tunica obesa videbor?* (ser jeg tykk ut i denne kjolen?), eller *Noli me vocare, ego te vocabo* (Ikke ring meg, jeg ringer deg). Hele konseptet er da også latterliggjort av den aller første frasen: *Quidquid latine dictum sit, altum videtur* (Hva som enn sies på latin synes høytravende). Ja, for i tillegg til å være en nyttig kilde til kunnskap om Roma er også boken en parodi

på reisebok-sjangeren og dens topoi (shopping, hotellkvalitet osv.). Ikke minst tar den ofte på kornet den litt bråkjekke tonen, som her: “The best advice for those falling unexpectedly sick in Rome is – don’t.” (s. 35).

Matyszak fikk selv idéen til boken da han diskuterte lenestolsguidebøker med en kamerat som skulle skrive om den transsibirske jernbane. Selv om den har et kapittel med foreslåtte turer, “Roman Walks” og “Must-see-sights”, som man vel kan bruke når man beveger seg rundt i Roma, er dette en relativt liten del av boken. Den egner seg nok absolutt best i lenestolen. Ved å velge år 200 som bokens tid får Matyszak imidlertid beskrevet de fleste monumentene vi kan se i dag (han går dog glipp av Diokletians og Caracallas termer), så det er bare å prøve seg! Boken anbefales på det varmeste. Kunnskapene som presenteres er solide, selv om det dessverre har sneket seg inn noen tulle småfeil; Kalendae (den første dag i måneden) på engelsk har blitt til det uvanlige Kalens i stedet for Kalends (s. 103) og Numa Pompilius’ venninne har fått navnet Egenia og ikke Egeria (hennes grotte er også feilplassert på kartet). Selv om boken ellers er vakkert produsert har noe galt skjedd

i presentasjonen av Martials dikt (s. 33). At parløren oppgir den riv ruskende gale varianten av “jeg bryr meg ikke om småtteri”, *De minimus non curo* (burde vært *De minimis non curo*), kan imidlertid være en henspilning på at den grammatisk gale konstruksjonen, *de minimus*, i tillegg til den korrekte, *de minimis*, er gått inn i moderne juridisk terminologi. Utgangspunktet er uansett det juridiske prinsippet *De minimis non curat lex* (loven bryr seg ikke om småtteri) og viser nok en gang hvordan parlørens fraser inngår i en lek med forskjellige typer språkbruk.

Mens Hellas har sin antikke guidebok i Pausanias *Periegesis Hellenica* (Hellasbeskrivelse) fra 100-tallet e. Kr., finnes det intet lignende for Roma. Her må vi helt til den karolingiske renessanse og den såkalte *Itinerarium Einsiedlense* skrevet av en anonym kristen pilgrim som bl.a. inneholder elleve turer i Roma hvor han beskriver hva han ser på veien. Matyszak fyller derfor med sin guidebok en lakune i reiselitteraturen.

Mathilde Skoie
Universitetet i Bergen
Mathilde.Skoie@lle.uib.no



Res coquinaria

INGER MARIE MOLLAND STANG

Mang en leser av vår matspalte vil kanskje smile og kjenne seg igjen i Annie Riis' noe nølende begeistring for antikkens kokekunst. Men av maten som er nevnt her, velger vi trygt og plukker med oss 'dadler fra arabiske oaser'.

Denne meget anvendelige frukten har dukket opp også tidligere hos oss, senest som *Dulcia domestica* i 2007 :1. Nå er den ingrediens i en sennepssaus.

Navnet kommer fra gresk – daktylos (finger) – og var en av de viktigste importerte varer i antikken. Den kom fra Nord-Afrika eller Midt-Østen, da ingen palmer fra den andre siden av Middelhavet bar frukt. Høysesongen var høst og vinter – og dadler var en viktig gave ved Saturnaliefesten, gjerne med et pengestykke stukket ned i en av dem. De ble også solgt som godteri i teatret i iøynefallende innpakning.

Denne frukten kunne enten spises fersk, konservert, tørket eller malt til mel. Også vin kunne man lage. En arabisk kilde nevner 365 kulinariske og medisinske anvendelser!

Denne gang fungerer den som tykningsmiddel i en kalveragu. Annet kjøtt eller kylling kan selvfølgelig også brukes.

Vi trenger:

½ kg kalvekjøtt skåret i terninger
½ ts malt pepper
4 hakkete selleriblader
2 ts støtt fennikkelfrø eller tilsvarende fersk
2 ts oregano
100 gr. pinjekjerner
30 dadler uten stener
2 ss honning
1 ss rødvinseddik
noe liquamen (se tidl. oppskr.) – salt kan brukes
smak til med sennep rørt sammen med olivenolje

Kjør dadlene og pinjekjernene i en matmølle, eller bruk håndkraft som i antikken. Denne blandingen vil tykne ragen.

Alle ingrediensene has i en gryte som småputrer i ca. 3/4 time.

Annie Riis
ROMERSK

Hvor gjerne, Lucullus, –
byttet jeg ikke all verdens
sitteriktige stoler,
helsekost,
kildevann,
friske fjelluft,
sunne vaner,
ærlige, blå øyne, –
med
bronsebenkens bløte puter
av purpurfarget, gallisk ull,
trukket med skarlagensfarget silke fra Kina,
ivevet gulltråder, –
til bords med deg, Lucullus,
utstrakt ved ibenholtsbordet med perlemor,
time etter time
mens natten kommer. –

Påfuglegg innbakt i tertedeig,
kapuner, svinejur, peprete kalvenyrer,
sauekjøtt fra Tarent,
dynket med indiske krydder,
villsvin med flettede kurver
på støttene,
fylt med honningkake, –
dadler fra arabiske oaser,
svarte og hvite druer
i skinnende klaser,
på tallerkener av sølv fra Spania.

Falernervin, Anno Optimus,
hundre år gammel,
skjenket av langhårete etiopiere
med silkemuskler,
i funklende glass fra Fønikia og Syria.

I berusende røkelsesduft, Lucullus,
mer og mer avkledd
luftige gevanter,
gjennomsiktig, indisk silke,
spindelvestynn, egyptisk bomull,
smykker av gull og sølv,
av rav fra Østersjøen.

Hvor gjerne, Lucullus,
skulle jeg ikke til slutt
synke til bunns i,
oppløses i, forsvinne i,
bli ett med,
bronsebenkens bløte puter
røkelsesduften, fløyte-tonene
og deg, Lucullus, –
hvor gjerne skulle jeg vel, –
skulle jeg nok, –
tror jeg,
antagelig,
kanskje. –

Jeg faller også for fristelsen til å komme med en moderne oppskrift på daddelgodt som er enkel og spennende – kanskje har den antikke aner og kan være en av de 365? Min kommer fra en ungarsk konditoridame – Maria Floris – en institusjon i Londons elegante matverden..

Rull en del av en marsipanpølse ut til en leiv med et kjevle. Bruk melis som mel. Pakk en stengløs daddel inn i en passende tynn bit (skåret til med en liten skarp kniv) og sett alle på en stekeplate med skjøten ned. Pensle bitene med sammensvpet eggeplomme

og stek dem i varm ovn til de har fått farge. Spises avkjølt som “petit four” til kaffen. De er meget holdbare og avgjort ‘a conversation piece’!

