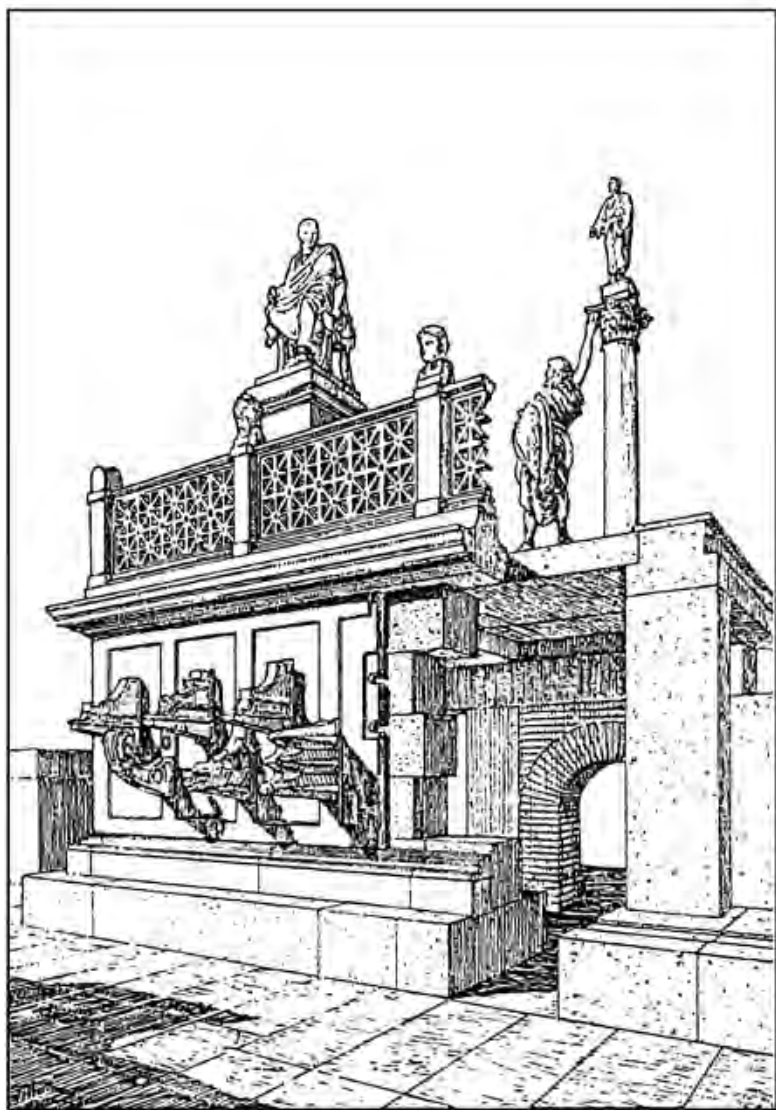


KLASSISK FORUM



2008 : 2

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
2008:2

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

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

Medlemskontingenten er kr. 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
Hilde Hauland (kasserer), Oslo
Kristin Hedda Heffermehl, Oslo
Marek Kretschmer, Trondheim
Anders Pio Pethon, Oslo
Gjert Vestrheim, Bergen
Eirik Welo, Oslo

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

Innhold

Fra Styret	4
Norsk Klassisk Forbund – årsberetning 2008.....	6
Protokoll fra årsmøtet i Norsk Klassisk Forbund 2008	7
Årets klassiker.....	9
Antikviteten: En satyr.....	12
SIRI SANDE	
Kallimakhos: Epigrammer – gjendiktet og med innledning og noter	34
GJERT VESTRHEIM	
Oktavians hus på Palatinen.....	38
J. RASMUS BRANDT	
Fra en tekstkritiker – i anledning av en ny “Vergilius”	59
EGIL KRAGGERUD	
Pirat- eller handelsvirksomhet? Norske utgravninger i Bosnia-Herzegovina	68
LENE OS JOHANNESSEN	
Senantikkens niddaler – teorien og to eksempler	75
MARTIN SAND	
Hva vet vi om satireforfatteren Juvenal?	85
JON WIKENE IDDENG	
Hierapolis 2008 – inntrykk frå norske utgravningar i italiensk regi på tyrkisk jord.....	96
KJETIL BORTHEIM OG EVA MARIE SUND	
Res coquinaria	104
GUNN HAALAND	

Fra Styret

“Skal *du* bli statsraad. Det er som et emne skapt til i morgen – jeg skal fortælle paa møtet hvad slags folk de sætter til at styre os her i landet – en mand som gud hjælpe mig i hele sit liv ikke har gjort annet end at skrive en bok om partikelen *ut* – huttetu – og saa været human”, utbryter Gunnar Heibergs tante Ulrikke i stykket av samme navn (1884) når hun hører at hennes bror, Professor Blom, er aktuell for en statsrådspost. Professor Blom blir da heller ikke statsråd i stykket. Det kunne ellers vært ganske morsomt. I en senere scene spør nemlig Professor Blom sin statsrådsvenn hva han evt. skulle finne på som statsråd. Hans statsrådsvenn svarer da med vår tids melodi: “Reformer! Vi skal administrere.” Hvorpå professoren får følgende gode idé: “Det skulde da være at der gjordes noget mer for de klassiske studier”.

London har imidlertid fått en borgermester som kan sine klassiske studier: Boris Johnson. Hans far er ifølge avisene ikke i tvil om at sønnen vil klare brasene: “Han var svært god i gresk og latin og hvis du kan gresk og latin, kan du styre hva som helst, i alle fall en by som London”. Mindre begeistret var muligens publikum ved åpningen av British Museums stor-slåtte Hadrian-utstilling da borgermester Johnson snakket latin i talens første fem minutter (de skjønte heller ikke at de neste fem minuttene var en gjentakelse på engelsk av hva han akkurat hadde sagt på latin). Kommentatorer har heller ikke vært spesielt begeistret for verken farens uttalelse eller Johnsons bruk av latin. Tore Rem hevdet i *Morgenbladet* for en stund

siden at farens uttalelse peker i “andre retninger enn avviklingen av klasse-samfunnet”. Her viser han til hvordan kunnskapen om gresk og latin i England dessverre fortsatt er knyttet til kllassesamfunnet, og at gresk og latin kan misbrukes som et kriterium for å definere hvem som er medlem og ikke-medlem av det gode selskap. At latin og gresk nesten bare ble tilbudt i det private skolesystemet, var da også et av argumentene for at universitetene i Oxford og Cambridge endelig begynte med nybegynnerundervisning i gresk og latin. Uten denne muligheten kom nemlig deres rekrutter nesten utelukkende fra privatskolesystemet. Enda bedre hadde det selvfølgelig vært om man gjeninnførte mer latin og gresk i det offentlige systemet!

Her på berget er det forhåpentligvis ikke den helt store fare for at de klassiske studier skal bli brukt som klassemarkør. For tiden gjenoppstår Latinskolen i miniatyrformat i NRK P2, lørdager 17.03 med reprise tirsdag 13.03 (programmet kan også høres via nettsiden, <http://www.nrk.no/programmer/sider/latinskolen/>). Det er å håpe at disse programmene ikke bare bekrefter klisjeene om den strenge latinskolen og den mystiske og ekskluderende latinen, men også klarer å få frem den kulturelle gullgruven, det mangfoldet og den referanserammen som man får tilgang til ved å bli bedre kjent med de klassiske språk (og at man klarer å få NRKs opplesere til omsider å legge trykket riktig når de skal uttale latinske ordtak). I den "ordentlige latinskolen" sørges det nå over at Oslo katedralskoles latinlektor Hilde Sejersted er gått over i pensjonistenes rekke. Hennes evige begeistring virker imidlertid ukuelig, måtte den fortsette å være akkurat det! Ved universitetene har også folk fått det for seg at de skal gå av med pensjon. Siri Sande, *Klassisk Forums* kanskje aller mest trofaste bidragsyter gjennom sin spalte "Antikviteten" (den 41. artikkelen står å lese i dette nummer), er gått over i de emeritertes rekke. Det fikk imidlertid ikke gå helt upåaktet hen. Forbundet i samarbeid med gode kolleger tok initiativ til at en rekke av hennes "antikviteter" i den anledning ble utgitt i bokform redigert av Marina Prusac, og denne boken ble overlevert på et eget lite festseminar. Forbundet er svært stolte av at disse artiklene nå kan presenteres

med skikkelig billedkvalitet og anbefaler *Antikviteten*. *Små ting, stor viten* som årets julegave! (Se egen annonse i bladet). Også Bergens store greskprofessor Tomas Hægg, som forbundet kjenner fra hans artikler og anmeldelser i *Klassisk Forum*, fant det for godt å gå over i de emeritertes rekke i høst. Heller ikke han ville egentlig feires. Dette tok kollegene i Bergen helt på alvor og laget derfor et anti-panegyriske seminar, dvs. et seminar om nidtalen (*psogos* på gresk eller *vituperatio* på latin). Et produkt av dette seminaret kan leses i dette nummer av *Klassisk Forum* i form av Martin Sands artikkel om nidtalen i senantikken. Vi håper imidlertid at ingen av disse professorene emeriterer seg fra skriverier i *Klassisk Forum*.

For øvrig har forbundet avholdt sitt årsmøte i Bergen. Der delte vi også for første gang i historien ut prisen "Årets klassiker". Årsberetning og begrunnelse for tildelingen til de to vossingene Hermund Slaattelid og Johannes Gjerdåker står å lese i dette nummer. Begivenheten fikk omtale i avisene *Hordaland* og *Dag og Tid*. I foredragene etterpå fikk vi overraskende vendinger: I Gjerdåkers foredrag ble Vinjes "Våren" plutselig kastet inn ved siden av Houseman, Samuel Johnson og Gjerdåkers egne oversettelser av Horats vårdikt, ode 4.7 (*Diffugere nives*). Og i foredraget om ros og nedrakking hos Quintilian dukket både Moses og Olav Thon opp. Det kan jo være opp til forbundets medlemmer å gjette hvem som opptrådte i et eksempel på ros og hvem som ble rakk ned på. Gjerdå-

ker brakte også inn et annet heksameterdikt av Vinje i sitt rike foredrag, diktet "Attende til antikken". Her skriver Vinje blant annet:

Shakespeare og Goethe kan tankane
snu og leikande vende,
men til Homer og Edda må du på
slutten attende.

Gjerdåker mente at dette diktet kunne bli en slags forbundshymne og at noen burde sette tone til det. Utfordringen er herved bragt videre.

Målet med prisen "Årets klassiker" er å hedre noen som har gre-

pet professor Bloms idé, dvs. gjort "noget mer for de klassiske studier". Skjønt det nok, slik jeg leser Heibergs stykke, sikkert var best at professor Blom ikke ble statsråd, så kan jo en nåværende eller fremtidig statsråd for eksempel lese Hermund Slaattelids Quintilian eller Gjerdåkers Horats – eller *Klassisk Forum*. Herved gjenopptar nemlig forbundet den gode skikk tidligere formann Hugo Montgomery fulgte med alltid å sende et nummer av *Klassisk Forum* til den sittende statsråd. God lesning!

Mathilde Skoie



Norsk Klassisk Forbund

Årsberetning 27-10.2007 – 25.10.2008

1. I NKF's 22. virksomhetsår har styret hatt denne sammensetningen: Dag Haug, Hilde Hauland (kasserer), Gunn Haaland (redaktør av *Klassisk Forum*), Marek Kretschmer, A. Pio Pethon, Hilde Sejersted, Mathilde Skoie (leder) og Gjert Vestheim. Varamedlemmer: Jon Iddeng, Vibeke Roggen og Catharina Stabel. Valgkomite: Marit Ingebrigtsen, Johan Schreiner og Tor Ivar Østmoe. Revisor: Sverre Aass.

2. Saldo pr. 20. oktober var: 92 395,90. Imidlertid er 50 000 av dem ikke våre, men penger som er kommet inn til spesielle bokutgivelser. Antall medlemmer er 427.

3. Forbundets årsmøte fant sted lørdag 27.10.2007 i Domus Academica på Universitetet i Oslo. Pio Pethons protokoll fra møtet står å lese i *Klassisk Forum* 2007:2. Øivind Andersen holdt et foredrag om "Georg Sverdrup – greskprofessor og grunnlovsmann" som også kan leses i ovennevnte nummer av *Klassisk Forum*. I tillegg viste Kirsti Strøm Bull oss rundt i Universitetets nyoppussede lokaler. Om kvelden ble forbundet bispist på restauranten Santinos, med stort fremmøte.

4. Styret har hatt to ordinære møter, 28.02 og 17.09, og ellers hatt kontakt på andre måter.

5. Athene sto i år for tur til å bli æret med fest på restaurant Kaktus siste dag i februar. Hilde Hauland arrangerte det praktiske og Marit Ingebrigtsen gjorde veltalende rede for gudinnens bedrifter. Hilde Hauland, Hilde Sejersted og Mathilde Skoie med kor fremførte en post-homerisk hymne til gudinnen.

6. Det tradisjonelle lørdagsseminaret i Oslo fant sted 12. april. Emnet var antikken på operascenen (og falt sammen med dagen for den nye operaen i Bjørvikas åpning). Her ga Live Hov, Erling Sandmo og Ståle Wikshåland en innføring i antikkens rolle

i operaen både i bredden og dybden. Medlemmer i Bergen og omegn ble 5. mars invitert til en forelesning om Romerretten ved prof. em. Edvard Vogt.

7. Vår redaktør Gunn Haaland har stått for to hefter *Klassisk Forum*, 2007:2 og 2008:1. I tillegg har forbundet stilt seg bak utgivelsen av et utvalg av Siri Sandes *Klassisk Forum*-artikler, *Antikviteten. Små ting, stor viten* (NOVUS 2008), redigert av Marina Prusac.

For styret,
Mathilde Skoie

Protokoll fra årsmøtet

i Norsk Klassisk Forbund 2008

Årsmøtet ble holdt i aud. M ved Sydneshaugen skole, Universitetet i Bergen, 25. oktober 2008. Mens storm og regn pisket mot rutene, var 13 medlemmer til stede, og antallet tilhørere økte jevnt og trutt til foredragene.

Vi skulle etter sedvanlig alternering ha vært i Trondheim, men ettersom vårt Trondheimsstyremedlem for tiden er å finne i Paris, ble Bergen valgt som rimelig substitutt.

1. Åpning

Forbundets leder Mathilde Skoie åpnet forhandlingene og ønsket velkommen. Pio Pethon ble valgt til referent, og innkallingen ble godkjent.

2. Styrets årsberetning

Årsberetningen ble lest opp, rettelser ble foretatt og i sedvanlig tro godkjent uten innvendinger. Norsk Klas-

sisk Forbund vil atter takke vår utrettelige redaktør Gunn Haaland for to gode numre av *Klassisk Forum*.

3. Regnskap

Kasserer Hilde Hauland la frem regnskapet for perioden 01.09.2007–31.08.2008, og orienterte kyndig og fyndig om forbundets økonomi. Beholdningen pr. 31.08.2008 er 92395,90.-, og balansen i regnskapet er på 32007,88.- Imidlertid viser balansen ca. 50000.- for mye, og det reelle underskuddet er på ca 18000.- Kasserer ser liten grunn til bekymring over dette, ettersom vi med tiden vil

få inn mer i medlemskontingent. Revisjonsberetningen fra revisor Sverre Aass ble deretter lest opp. Han anbefaler at regnskapet godkjennes. Norsk Klassisk Forbund takker igjen kassereren for eventyrlig godt arbeid.

Vedtak: Regnskapet godkjennes.

4. Valg

Våre to styremedlemmer Hilde Sejersted og Dag Haug har trukket seg, og valgkomiteen v/ Johan H. Schreiner har i deres sted foreslått Kristin Hedda Heffermehl (Oslo) og Eirik Welo (Oslo).

Vedtak: De foreslåtte kandidater ble valgt inn ved akklamasjon.

Det nye styret består etter dette av:

Mathilde Skoie, Bergen (leder)
Gunn Haaland, Oslo (redaktør)
Hilde Hauland, Oslo (kasserer)

Øvrige styremedlemmer (alfabetisk)

Kristin Hedda Heffermehl, Oslo
Marek Kretschmer, Trondheim
A. Pio Pethon, Oslo
Gjert Vestrheim, Bergen
Eirik Welo, Oslo

Varamedlemmer:

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

5. Program for kommende år

De planlagte evenementer er som vanlig en fest til ære for en guddom omkring februar måned. Nærmere informasjon og invitasjon følger. Tema for vårseminaret ser ut til å bli

“Øst-vestkonfliktens antikke røtter”. Høstens tur planlegges til Syria, med J. Christian Meyer som faglig ansvarlig. Innspill til innhold på turen kan rettes vår leder Mathilde Skoie. Det er for øvrig stadig styrets og forbundets ønske om mer aktivitet utenfor Oslo.

6. Eventuelt

Ingen innkomne forslag.

7. Årets klassiker

Første utdeling av Norsk Klassisk Forbunds pris *Årets klassiker* gikk til to meget verdige kandidater, Johannes Gjerdåker og Hermund Slaattelid, for deres utrettelige innsats med å oversette latinsk poesi til nynorsk. Begrunnelsen for prisen er å finne annet sted i dette nummer. Forbundet gratulerer nok en gang.

Etter forhandlingene var det som vanlig duket for god akademisk underholdning. Våre bejublete mottakere av prisen for årets klassiker holdt hvert sitt foredrag. Først ut var Johannes Gjerdåker, som i uværet ledet oss inn i oversettelser og finurligheter i Horats' vårdikt *Difugere nives* (ode 4.7). Vinjes *Våren* fra 1860 ble også satt i sammenheng med Horats' ode. Retorikkmesteren Hermund Slaattelid ledet oss deretter inn i verdenen til Quintilian, og så på ros og nedrakking i talene. Norsk Klassisk Forbund takker begge bidragsyterne for strålende foredrag og god humor på klingende vossadialekt.

A. Pio Pethon
Referent



Årets klassiker

Norsk klassisk forbunds pris “Årets klassiker” skal ifølge statuttene, som ble vedtatt på forbundets årsmøte i 2007, deles ut “til en person eller organisasjon som har gjort en stor innsats for å sette antikken og den antikkpåvirkede tradisjon på dagsorden i norsk offentlighet”. Den aller første prisen, prisen i år 2008, går ikke til en, men to personer som særlig har bidratt til utbredelsen av antikke tekster på norsk:

Johannes Gjerdåker og Hermund Slaattelid

I en fortegnelse over greske og latinske klassiske tekster på dansk fra 1816 klaget dr. Gustav Ludvig Baden over at danskene overhodet ikke kan måle seg med tyskerne: “da vi af snart nogle de vigtigste Klassiker, som Plato, Aristoteles, Homer, Cicero, Ovid, Quinctilian (sic) og Flere Intet helt have”.¹ I Norge anno 2007 er dessverre ikke situasjonen særlig endret, men vi har noen som forsøker å gjøre noe med saken. I tillegg til at Platons samlede verker nå foreligger

på norsk – mens Aristoteles er på vei – kan vi også glede oss over de to prisvinnernes utrettelige innsats for å omforme latinsk litteratur til klingende nynorsk.

Johannes Gjerdåker er en kjent gjendikter av både tysk, engelsk, persisk og latinsk poesi. Han har snart gjendiktet, eller “tolka” som han selv liker å uttrykke det, samtlige av Horats’ oder i originale strofeformer.² Han har også gjendiktet Vergils fjerde Ekloge og andre latinske

-
- 1 Gustav Ludvig Baden, *Fortegnelse over de romerske og græske Klassiker, som haves oversatte i det Danske Sprog* (Kjøbenhavn 1816)
 - 2 Hittil har han utgitt i underkant av 2000 verselinjer av Horats. Disse er kommet ut i *Odav av Horats. Første Samling* (Det norske Samlaget 2001) og *Odav av Horats. Andre Samling* (Det Norske Samlaget 2005). Han arbeider nå med en ny komplett utgave.



Johannes Gjerdåker til venstre, Hermund Slaattelid til høyre.

vers. I sitt arbeid med tysk lyrikk har han nylig utgitt en bok med et utvalg av Schiller-dikt med tittelen *Dei Greske Gudane og Lagnaden*. Også her er antikken en selvsagt referanseramme. Christian Janss skrev i *Dag og Tid* at “gjendiktingane til Johannes Gjerdåker får dikta til Friedrich Schiller til å puste på norsk”. Gjerdåkers gjendiktninger får også Horats til å puste på norsk. Men

det dreier seg ikke bare om pust, som Gjert Vestrheim bemerker i sin anmeldelse av den første samlingen av Horats’ oder, dreier det seg om å bruke en antikk dikter til å skape et helt nytt poetisk rom på norsk. Det er bare å tiltre Vestrheims konklusjon i hans anmeldelse av den andre samlingen: “Det må være en glede for alle som er opptatt av romersk litteratur at en av dens største klas-

sikere har fått en norsk gjendikter av Gjerdåkers format”.³

Hermund Slaattelid har i sin oversettergjerning konsentrert seg om latinsk prosa, fortrinnsvis tekster om retorisk teori. Han har oversatt Cicero, Tacitus, Quintilian og til og med Augustins retorikk, *De Doctrina Christiana*.⁴ Mens retorikk for kun kort tid siden var et skjellsord, er det nå igjen blitt et viktig fag på våre universiteter. Slaattelid har med sine oversettelser av kjerne-tekster innenfor den retoriske teori gitt viktige bidrag til at denne utviklingen kunne finne sted. Med hans informative innledninger og kom-

petente oversettelser er det ingen tvil om at vi, som Øivind Andersen skriver i sin anmeldelse i *Klassisk Forum*, er “i trygge hender hos vossingen Hermund Slaattelid”.⁵ Vi er også mange som ønsker at vi en dag skal kunne se hele Quintilians verk i Slaattelids språkdrakt. Georg Johannesen skriver i forordet til Quintilian-oversettelsen at hans synes en oversetter som Hermund Slaattelid “bør belønnes med en bompengering”. Dette tiltredes, men Norsk klassisk forbund kan dessverre ikke annet enn å utnevne ham til årets klassiker. Det er likevel det beste vi kan gjøre!



-
- 3 Vestrheims anmeldelser kan leses i *Klassisk Forum* 2002:2 og 2006:1.
 - 4 Et utvalg av de tre førstnevnte kom i 1993 under tittelen *Romersk retorikk*. I denne inngår Cicero, *De oratore (Om taleren)*, Bok I; Quintilian, *Institutio oratoria (Opplæring i talekunst)*, bok 5.8-10 og Tacitus *Dialogus de oratoribus (Dialog om talerne)*. I 1995 fulgte et bind med Cicero under tittelen *Retorikk og filosofi*. I denne inngår *Orator (Taleren)* 1-147 og 237 samt bok 2 av *Academica* også kalt *Lucullus*. I 1998 kom Augustins *Om kristen opplæring (De doctrina christiana)* og i 2004 Quintilians *Opplæring av talaren (Institutio oratoria)* I-III. Alle bøkene er utgitt på Samlaget.
 - 5 Andersens anmeldelse sto i *Klassisk Forum* 2006:1.

En satyr

SIRI SANDE

Siden jeg i forrige nummer skrev om en silen, kan det denne gangen passe å ta for seg hans slektning satyren, også den i form av en skulptur (Fig. 1–4). I likhet med silen er satyren under legemsstor, skjønt han er adskillig større enn førstnevnte. Da den var fullstendig, må skulpturen ha hatt en høyde på ca. 80 cm. Man kan vel kalle den en stor statuett, skjønt det er ikke alminnelig enighet om når en skulptur slutter å være en stor statuett og begynner å være en liten statue. Det er kanskje et akademisk spørsmål, for statuett betyr jo “liten statue” uansett.

Noe man også kan diskutere, er om skulpturen skal kalles en torso eller en fragmentarisk statue/statuett. Ifølge Norsk Riksmålsordbok er en torso “kroppen av en statue som gjengir en menneskeskikkelse uten hode og lemmer” (Bind II, annet halvbind, spalte 2832). Vår skulptur mangler hodet og halsen, og av lemmene er høyre arm med skulderen fullstendig borte. Venstre arm er bevart bortsett fra hånden, og begge ben er bevart ned til rett under knærne. Bevaringstilstanden varierer med hvilken side man ser skulpturen fra. Bak er det slått av temmelig mye, men forfra er den bevart mellom skulder og kne. De fleste vil vel kalle en såpass fragmentarisk skulptur for en torso siden alle lemmene er ufullstendig bevart.

Torsoen, som er 47,5 cm høy i sin nåværende tilstand, er av stor-

krystallinsk marmor med gyllenrød patina. Man vil gjette på at marmoret kommer fra en av de greske øyer, men for å være sikker, skulle man ha kombinert synsintrykket med en såkalt isotopanalyse. Slike analyser er interessante for å belyse marmoreksport i antikken, men i vårt tilfelle er det kanskje ikke så viktig å vite hvor marmoret kommer fra siden skulpturen ikke har noen sikker proveniens. Den stammer fra internasjonal kunsthandel, og kan derfor ha flyttet på seg mange ganger.

Skulpturen viser en person av hankjønn, noe man tydelig ser av hans avslåtte penis. Den er liten, men da dette var et ideal i antikken, behøver det ikke å bety at vi har en gutt foran oss. Mer avslørende er mangelen på hårvekst over penis. Det pleier å antyde at den fremstilte er ung. Han er ingen slank person, men har tydelige



Fig. 1–4. Satyrtorso i norsk privateie.

tendenser til mage (Fig. 2), noe man i samband med manglende kroppshår kunne tolke som “hvalpefett”. På den annen side er han også kraftig, hvilket den markerte hofte- og rygg-

muskulaturen viser (Fig. 1, 3, 4). Det virker som om billedhuggeren ikke kunne avgjøre om han ville gi sin figur fett eller muskler, og så har han gitt ham begge deler.

Den lubne og samtidig kraftige unge mannen er fremstilt stående med kroppsvekten på høyre ben. Den markerte forskjellen i høyde mellom høyre og venstre hoftekam viser at figuren lente seg mot sin venstre side. Der har det stått en støtte, som var hugget i ett med figurens underkropp. Om støtten var en trestamme eller en lav, firkantet pilar, er ikke lett å avgjøre. Støttens øverste del er dekket av et plagg som henger ned fra figurens venstre skulder. Siden plagget og støtten mer eller mindre går i ett, kunne billedhuggeren på den måten føre støtten helt opp til figurens albue.

Én grunn til at den unge mannen må ha en støtte ved sin venstre side, er at hans standmotiv er temmelig labilt. Han står nemlig med bena over kors, hvilket vi kan se av de tett sammenpressede lårene og venstre kne, som er satt frem foran det høyre. Bedre bevarte versjoner av samme motiv (Fig. 18, 23) viser hvordan vår figur kan ha sett ut: høyre ben, som bar kroppsvekten, var trukket inn bak det kryssende venstrebeinet, hvis fot bare delvis hvilte på bakken. Hælen var hevet mens tærne berørte underlaget. Med et slikt standmotiv er man nesten nødt til å ha noe å støtte seg på, og de fleste steinstatuer med dette motivet har da også det.

Vår figur har et kontrapostmotiv som kjennes allerede fra Polykleitos' *Doryforos* (Fig. 5): mens det ene beinet bærer kroppens vekt, bærer motstående arm en gjenstand som hviler på skulderen. I *Doryforos*' tilfelle var det en nå tapt lanse, mens vår figur har bevart sitt attributt: en trestokk



Fig. 5. *Doryforos*, moderne rekonstruksjon i München basert på forskjellige romerske kopier. Originalen, som er tilskrevet Polykleitos, dateres vanligvis til ca. 440 f.Kr.

som er for tynn og kort til å være en klubbe. Den ble holdt skrått foran brystet av den nå ødelagte venstre hånd. Enden hviler på et gevant som ligger ytterst på venstre skulder og som antagelig ville falt ned om ikke

stokken hadde holdt det på plass. Dette gevantet, hvis nedre ende som nevnt dekket toppen av støtten som figuren lener seg mot, er sterkt skadet. Materialet er rimeligvis tykt og stivt siden det nesten ikke danner folder.

Figurens høyre arm og skulder er som sagt forsvunnet, men armen må ha hengt ned langs siden, hvor den var forbundet med kroppen ved hjelp av en *puntello* i hoftehøyde. Slike *puntelli*, marmorstenger av varierende lengde som avstiver nedhengende armer, gevanter eller attributter, kjennes allerede fra arkaisk tid. I romersk skulptur tolkes de ofte som et tegn på at man har å gjøre med et verk som kopierer en original av bronse, men det behøver ikke alltid å være tilfelle.

Puntelli hjelper oss til å bedømme hvordan tapte legemsdeler som for eksempel armer var holdt i forhold til kroppen. Siden *puntelloen* på vår skulptur befinner seg i hoftehøyde, er det rimelig å tro at høyre arm var senket. Høyden passer til håndledet, et svakt punkt som gjerne trengte støtte.

På vår skulptur stikker *puntelloen* ut fra hoften som en vorte eller sårskorpe, og om vi går bak figuren, ser vi et lignende "sår" i nedre del av korsryggen, akkurat i kroppens vertikale midtakse. Flaten er sirkulær i motsetning til den mer uregelmessige hofte-*puntelloen*. Bak i ryggen har statuen neppe trengt noen *puntello*, så den runde bruddflaten må bety noe annet: nemlig at her har det sittet en hale. Dette er ikke noen ren gjetning, for satyrer pleier å ha halen plassert

nettopp på dette punktet. Oftest er den som i vårt tilfelle brutt av, men bruddflaten står igjen. Når man tolker figuren som en satyr, forklarer det også hvorfor gevantet på venstre skulder virker så stivt. Det er ikke stoff, men dyrehud, enten panter-skinn eller hjorteskin (nebris). Stokken som satyren holder, må være et *pedum* (gresk *lagobolon*), en knortet stav med fortykket og lett krummet ende. Det *pedum* som satyrer pleier å holde, er som regel tynnere enn det som vår satyr bærer. Kanskje har det noe å gjøre med billedhuggerens smak: på samme måte som han likte en kraftig kropp, har han gitt satyren en solid stokk i hånden.

Mens silenen kan være både et medlem av en gruppe og en bestemt mytologisk figur, *Silenos*, er satyrene alltid flokkdyr. Antikke forfattere fremstilte *Silenos* som satyrenes far, og i arkaisk og tidlig klassisk kunst er det ofte vanskelig å skjelne mellom dem idet begge kan bli fremstilt med lang hestehale. Etter hvert mister silenene mye av sitt dyriske aspekt. Satyrene beholder sitt, men de går over til å bli definitivt bukkeaktige. Bak i ryggen sitter det en liten stumpehale, og noen ganger har de på halsen slike kjertler som geiter har. Dessuten har de spisse ører, og de kan også ha hår på brystet, noe som i antikk kunst gjerne kjennetegner naturvesener. Ser man en antikk torso med hår på brystet, bør man gå rundt den for å se om den ikke har hale også, eller om kroppen på baksiden løper ut i en kentaurkropp. Kroppsbehåringen symboliserer åpenbart den ville natur, mens siviliserte menn og deres

guder fremstilles med glatte kroppar – kun over kjønnsorganene har de en liten dusk hår for å markere at de har nådd voksenalder.

Når en satyr er vist helt uten kroppshår som torsoen på Fig. 1-4, er det som nevnt et tegn på at han er ung. Fra senklassisk og hellenistisk



Fig. 6. Satyr som forsøker å se halen sin, statuett i Museo Nazionale Romano. Romersk kopi etter original fra 2. årh. f.Kr.

tid av blir det populært å fremstille unge satyrer i kunsten, ja, noen av dem kan være rene barn som skikkelsen på Fig. 6. Dette er en type som må ha vært populær, for den er kjent i flere kopier. Den lille satyren snur hodet og overkroppen for å få et glimt av halen sin, akkurat som en hundehvalp eller kattunge ville gjort det. Bevegelsen skaper en dreining i figuren, noe som var meget populært i hellenistisk kunst.

Hvem var mødrene til disse satyrbarna? Moderskapet er like dunkelt som det til Donald Ducks nevøer i Andeby, men man tør vel formode at mødrene var noen av de mange menadene og nymfene som satyrene støtt og stadig jaktet på. Som silenene tilhører satyrene Dionysos' følge, og i likhet med dem elsker de piker, vin og sang. Mens silenene foretrekker vinen, er satyrene avgjort mest opptatt av piker. Spesielt i senarkaiske og tidligklassiske vasemalerier sees satyrene med konstant erigert penis. Slike bilder har ført til at *satyriasis* er blitt betegnelsen på vedvarende erigert penis hos menn. Mens denne tilstanden i det virkelige liv er ubehagelig og krever legebehandling, synes satyrene i greske vasemalerier å være nokså fornøyde. Hvis de ikke finner noe annet å bruke sin penis på, balanserer de drikkeskåler på den (Fig. 7).

De som dannet koret i de såkalte satyrspill, lignet satyrene i vasemalerier. De bar masker med stumpnese og spisse ører, og underkroppen var dekket av en slags tettsittende truser av pelsverk med påsydd penis. Fig. 8 viser personer som antagelig skal

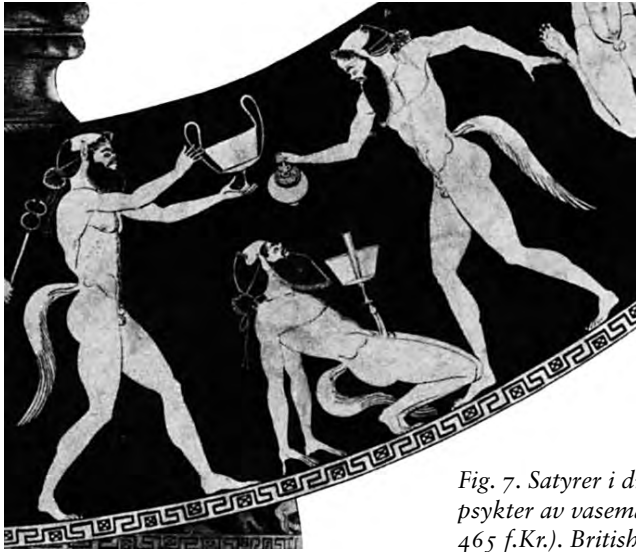


Fig. 7. Satyrer i drikkelag, detalj fra psykter av vasemaleren Duris (ca. 505–465 f.Kr.). British Museum, London.

delta i et satyrspill. De er fremstilt sammen med en fløytespiller som akkompagnerer dem, men ellers er det ikke alltid lett å se om et vasemaleri fremstiller en “ekte” myte eller om maleren er blitt påvirket av noe han har sett på scenen. Antagelig har scenekunsten og maleriet gjensidig inspirert hverandre. Forholdet mel-

lom dem og graden av en eventuell påvirkning har ført til lange diskusjoner innen forskningen. Noen hevder at visse vasemalerier baserer sin tematikk direkte på tekstene til skuespill av kjente forfattere, så man nesten kan tale om illustrasjoner. Andre mener at påvirkningen har vært mer indirekte.

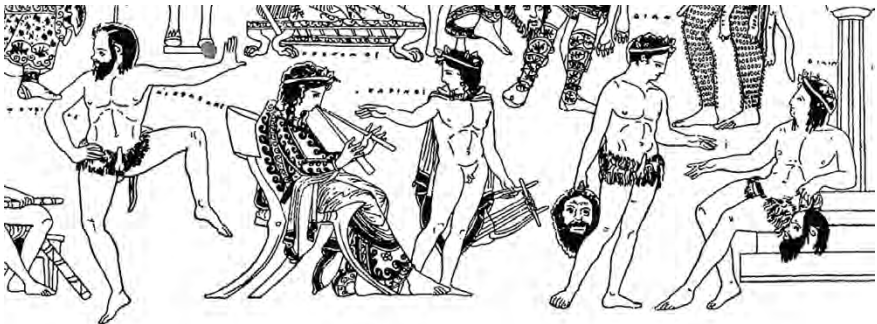


Fig. 8. Deltagere i et satyrspill, utsnitt av vasemaleri i Museo Nazionale, Napoli. Ca. 400 f.Kr.

Fig. 9 viser et rødfigurig vasemaleri fra Syd-Italia. Motivet er Odyssevs og hans menn som blinder kyklopen Polyfemos. Bipersonene, som vi ser på begge sider av hovedmotivet, er satyrer. Vasemaleriet er datert til den senere del av 5. årh. f.Kr., og siden vi vet at Evripides i denne perioden skrev et satyrspill ved navn *Kyklops* som nettopp handlet om blindingen av Polyfemos, er det fristende å sette de to i forbindelse med hverandre selv om ingen av figurene på vasen er kledd som skuespillere. Ettersom satyrene ikke hører hjemme i Homers versjon av myten, kunne det tenkes at deres nærvær i vasemaleriet skyldes at maleren hadde fått kombinasjonen Polyfemos' blinding/satyre fra Evripides. Vasemaleren behøver ikke å ha

sett satyrspillet oppført, det er nok å ha kjent til innholdet.

Kyklops er det eneste satyrspill som er fullt bevart. I tillegg har vi ganske store fragmenter av to andre: "Sporhundene" (*Ikhnevtai*) av Sofokles og "Garn-trekkerne" (*Diktyulkoi*) av Aiskhylos. I "Sporhundene" er det satyrene som følger spor. De har fått i oppdrag å finne det kveget som den nyfødte Hermes stjal fra sin bror Apollon. "Garn-trekkerne" begynner med at to fiskere trekker et garn. I stedet for sin vanlige fangst finner de en stor kiste som inneholder Danae og hennes sønn Persevs. Kisten var satt ut på havet av Danaes grumme far Akrisios, men historien fikk en happy ending siden den fløt i land på øya Serifos.

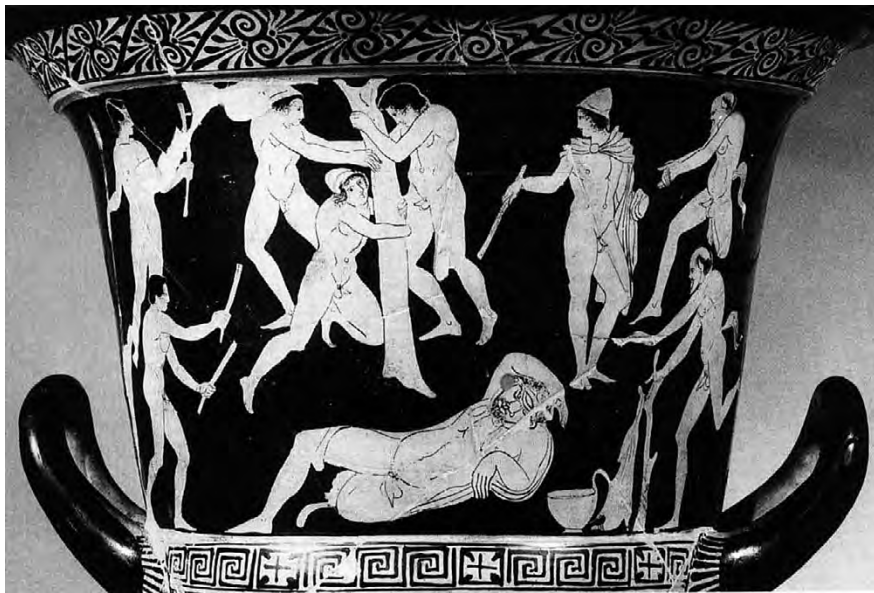


Fig. 9. Odyssevs og hans menn blinder Polyfemos i nærvær av satyrer. Vasemaleri fra ca. 410 f.Kr. British Museum, London.

En happy ending synes å ha vært typisk for satyrspill. De forfatterne som deltok på den årlige Store Dionysosfesten i Athen, måtte stille med tre tragedier og ett satyrspill. Sistnevnte skulle antagelig gi en viss avspenning etter de dystre og dramatiske tragediene. Mens både tragedien og komedien ble gjenstand for en lang og rik utvikling i senere tider, fikk satyrspillet ingen fremtid. Alt i det sene 5. årh. f.Kr. ser vi at enkelte forfattere som Evripides kuttet satyrspillet helt ut og stilte med fire tragedier i stedet. En manglende interesse for satyrspillet merkes også ved at nesten ingen er bevart, så de ble tydeligvis ikke kopiert så ofte. Kanskje falt de mellom to stoler fordi de hverken var så tragiske som tragedien eller så komiske som komedien. Mangelen på utviklingsmuligheter var antagelig betinget av at satyrspillet, som navnet sier, skulle inkludere satyrer. Det ble derfor bundet til det dionysiske miljø, mens komedien, som foregikk i selve det greske samfunnet, kunne utvikle seg i takt med dette.

Om satyrene forsvinner fra teatret i senklassisk tid, vedvarer deres

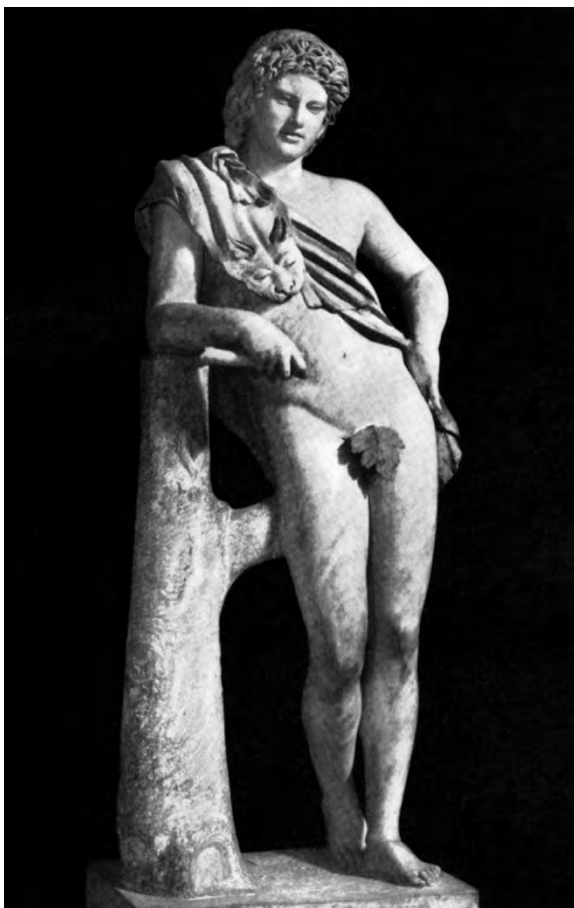


Fig. 10. Hvilende satyr, romersk kopi etter en original fra ca. 350 f.Kr., av mange attribuert til Praksiteles. Museo Capitolino, Roma.

popularitet i billedkunsten. Der gjennomgår de en viss utvikling. Fra å være ityfalliske, skjeggete og hårete naturvesener blir de ungdommelige, ofte skjeggløse, og mer pyntelige. En av de mest populære satyrfremstillinger fra antikken er representert av statuen på Fig. 10. Over femti kopier i full størrelse er kjent, og i tillegg kom-

mer diverse mindre versjoner i form av bronsestatuetter. Originalen, som dateres til midten av det 4. årh. f.Kr., attribueres vanligvis til Praksiteles. Kanskje var det den statuen som Plinius d.e. betegnet som *periboetos*, “viden berømt” (*Naturalis Historia* XXXIV, 69). Den var antagelig av marmor, og har en støtte som føyer seg naturlig inn i fremstillingen, for trestammen som satyren lener seg mot, skal gi assosiasjoner til naturen. Satyren selv er fremstilt som en pen ung mann med myke, glatte lemmer – bare de spisse ørene røper hans dyriske karakter. Panterskinnet som ligger tvers over brystet hans, gir assosiasjoner til den dionysiske sfære, for panteren er Dionysos’ dyr.

Panterskinn og trestamme kom til å bli vanlige attributter for satyrstatuer – vår satyr på Fig. 1–4 kan også ha hatt dem. Praksiteles’ satyr får i hellenistisk tid en rekke etterfølgere i form av unge gutter – i noen tilfelle rene barn – med myke former, men man finner også kraftfulle og muskuløse satyrer. “Den barberinske faun”, som jeg har vist et bilde av i et tidligere nummer av *Klassisk Forum* (2007:1, Fig. 17), er en av disse. En annen er antagelig den som kalles “Belvedere-torsoen” (Fig. 11).

Torsoen, som står i Vatikanet, har navn etter en åpen gård med utsikt (“belvedere”) som ble anlagt av pave Julius II (1503–1515). Her stilte han opp sine egne antikke statuer, som kom til å danne grunnstammen i det som senere ble Vatikanmuseene. På 1700-tallet ble den opprinnelige fir-kantede gården gjort åttekantet og bygget inn, så man ser ikke noe av

den opprinnelige utsikten. Enkelte “kjendiser” fra Julius IIs tid står ennå igjen i *Cortile del Belvedere*, fremfor alt Laokoon og Apollon Belvedere. Torsoen er flyttet til et rom lenger inne i museet. I motsetning til hva som ofte sies, tilhørte den ikke Julius II, men kom til Vatikanet først under pave Clemens VII (1523–1534). Tidligere var den eid av den romerske Colonna-familien.

I likhet med Laokoon var torsoen gjenstand for Michelangelos beundring. Han brukte blant annet dens ryggparti som inspirasjonskilde for sin berømte statue “Dagen”, som



Fig. 11. Den såkalte Belvederiske torso. Original av Apollonios fra Athen fra ca. 50 f.Kr. Vatikanmuseene.

pryder Giuliano de' Medicis grav i Firenze. Michelangelos og senere Winckelmanns beundring for torsoen har gitt den en egen nimbus som har påvirket forskningen syn på den. Torsoen er signert av atheneren Apollonios, Nestors sønn. Innskriften antyder en datering til midten av 1. årh. f.Kr., en periode som tradisjonelt har vært regnet som litt mindreverdig i forhold til de tidligere gloriøse epoker i gresk kunst. Det var da greske kunstnere for alvor begynte å arbeide for romerne, som til og med fikk dem til å lage kopier! Belvedere-torsoen er da også av en del forskere blitt betraktet som en kopi av et eldre verk, for dens svulmende muskulatur leder tanken hen mot figurene på Pergamon-alteret og andre monumenter fra 2. årh. f.Kr. I antikken signerte kopisten med like stor stolthet som opphavsmannen til originalen, så slik sett kan Apollonios godt ha vært en kopist. Imidlertid er det like sannsynlig at torsoen er en original, og at Apollonios har parafasert verker fra den såkalte hellenistiske barokk uten å kopiere noen bestemt skulptur.

Hva angår torsoens identitet, ble den tidligere kalt Herakles, en identifikasjon som ble forfektet av Winckelmann. Torsoen sitter på et dyreskinn hvis hode er lagt over dens venstre lår. Det ble tolket som et løveskinn, Herakles' attributt, til tross for at det tydelig er et pantherskinn, noe som henviser til den dionysiske sfære. Pantherskinnet er satyrens vanligste attributt, og da torsoen bak i korsryggen har et hull som akkurat passer til innsetningen av en hale, er det sannsynlig at den fremstilte en satyr.

Dette har falt noen forskere tungt for brystet. De mener at et så "nobelt" verk som har inspirert selveste Michelangelo, umulig kan fremstille noe så frivolt som en satyr. Den avbildete må være en heros. Svensken Arvid Andréén har kommet med den mest populære hypotesen: torsoen fremstiller ifølge ham den sårede homeriske helt Filoktetes på øya Lemnos. Når det gjelder synet på Belvedere-torsoen, går det et skille mellom den tyske og den anglo-amerikanske tradisjon. Representantene for førstnevnte er fremdeles influert av Winckelmann og mener at torsoen må fremstille en heros. Forskerne som står i den anglo-amerikanske tradisjonen har et mer avslappet forhold til torsoen, både når det gjelder identifikasjon og datering. Slår man f. eks. opp i R. R. Smiths bok *Hellenistic sculpture* fra 1991, finner man Belvedere-torsoen omtalt som en satyr (s. 133), og Fig. 165–168 viser den i selskap med flere muskuløse satyrer, inkludert den barberinske faun.

De fleste antikke satyrfremstillinger har en anatomi som verken er så myk som Praxiteles' statue eller så muskuløs som den belvederiske torso. Vanligvis fremstår de som unge menn eller gutter med en spenstig kropp. I likhet med silener var satyrer populære hageskulpturer i den romerske verden, og de ble produsert i store mengder. De skulle gi hagen en touch av den ville natur, og de har gjerne attributter som markerer deres tilknytning til Dionysos. Ofte har de sine røtter i hellenistisk kunst idet de kopierer eller parafaserer verker fra denne perioden.



Fig. 12. Satyr med vindruer, statuett i Nasjonalmuseet, Oslo. 2. årh. e.Kr.

Det finnes flere satyrskulpturer i norsk eie. Fig. 12 viser en statuett i Nasjonalmuseet (tidligere Nasjonalgalleriet). Den er av storkrystallinsk, lett grålig marmor og kommer i likhet med silenen i forrige nummer av *Klassisk Forum* fra kammerherre Paus' samling, hvilket gjør det sannsynlig at den er kjøpt i romersk kunsthandel. Høyden er 59,5 cm.

Både i Samson Eitrems katalog over Nasjonalgalleriets antikksamling fra 1927 (under nr. 39) og katalogen over skulptur fra 1952 (under nr. 65) omtales statuetten som "Eros med fruktkurv". Det er imidlertid ingen erot vi har for oss. Han mangler vinger, og det strie håret og pinjekransen han har på hodet identifiserer ham som en satyr. Det er imidlertid mulig at billedhuggeren er blitt inspirert fra en fremstilling av Eros, for en speilvendt versjon fra Efesos, nå i museet i Selçuk, viser en liten gutt med vinger (Fig. 13).



Fig. 13. Eros med hare, statuett i Selçuk museum (Efesos). Romersk kopi etter original fra 2. årh. f.Kr.

Statuetten fra Efesos er i likhet med Nasjonalgalleriets versjon romersk, og det er interessant å se hvordan to kunstnere har forholdt seg til et felles forbilde.

Begge figurene er fremstilt i rask bevegelse forover. Den ene armen er lagt skrått over brystet og fører betrakterens blikk i kroppens bevegelsesretning, mens hodet er vendt bakover. Dette gir en vridning i kroppen som er typisk for hellenistisk kunst. Grunnen til at de to figurene snur hodet, er at de vender seg mot et dyr som hopper opp på dem bakfra. Dyret er åpenbart ute etter noe som de to holder. I erotens tilfelle er det snakk om en hare eller kanin, som han tviholder på med begge hender. Satyrens armholdning er mer komplisert. I sin senkede venstre hånd har han en kurv med druer, mens den løftede høyre har holdt et ganske smalt attributt som har etterlatt en bruddflate på venstre skulder. Det var antagelig et *pedum*, den samme slags stokk som satyren på Fig. 1–4 holder, og meningen er nok at han skal til å lange ut et slag mot angriperen.

Av denne er det bare tilbake en forpote på satyrens høyre lår. Siden vi har for oss en figur som tilhører den dionysiske sfære, er det rimelig å forestille seg dyret som en panter, det dionysiske dyr *par excellence*. Nå må man selvsagt ikke tenke seg en realistisk panter. En slik ville naturligvis sonderrevet satyren på flekken, og den ville heller ikke være interessert i fruktkurven som han prøver å forsvare. Panterne i dionysiske scener forakter imidlertid verken druer eller vin. De er fremstilt harmløse som

katter, og ofte er de ikke større enn katter heller.

Også eroten fra Efesos angripes av et dyr med poter. Det har neppe vært en panter, men et mer ufarlig husdyr som en katt eller en liten hund. Sammen med sin angriper dannet satyren og eroten opprinnelig en gruppe. Det angripende dyret stod i begge tilfelle på bakbena og dannet en diagonal som i sin tur forsterket gruppens opprinnelige pyramideform.

Pyramideformete grupper var populære i hellenistisk kunst, og det er bevart flere som fremstiller et barn med et dyr eller en fugl. Den mest berømte, som vanligvis attribueres til billedhuggeren Boethos, viser en liten gutt som står bredbent med armene rundt halsen på en stor gås. En av de mest kjente kopiene befinner seg i Kapitelmuseet i Roma, hvor det også finnes en annen gruppe som minner om vår satyr/erotgruppe idet motivet er et barn som forsøker å beskytte noe mot en angriper. I dette tilfellet er det snakk om en liten pike med en due. Angriperen er restaurert som en fæl slange, men som det er blitt påpekt av flere forskere, kan dette ikke ha vært den opprinnelige figuren siden piken ikke viser redsel. Antagelig ville hun forsvare duen mot en hund eller katt.

Hvis vi går tilbake til satyren i Nasjonalmuseet og eroten fra Efesos, bør vi spørre oss hvilken av de to som kan ha ligget nærmest opptil den eventuelle hellenistiske modell. Jeg vil holde en knapp på eroten, siden den langt tydeligere gjengir hellenistiske stiltrekk. Satyren er antagelig en relativt fri omforming. At den er

speilvendt, er mindre viktig, for romerne laget speilvendte kopier hvis det passet til den oppstillingen de skulle ha. Mer bemerkelsesverdig er det at den romerske billedhuggeren har endret originalens identitet fra en liten lubben erot til en satyr som fremdeles er en gutt, men tydelig eldre av år. Også holdningen er endret idet satyren er blitt utstyrt med et *pedum* som han skal til å slå den nå tapte panteren med. Kunstneren kan ha vært inspirert av en populær type som nettopp viser en satyr i en slik situasjon (Fig. 14). Panteren, som sitter ved en trestump som danner støtte for statuen, ser ikke akkurat ut som noen trussel mot druene, som i dette tilfellet ligger i et dyreskinn som satyren bærer skrått over brystet.

Statuetten i Nasjonalmuseet kan i høy grad kalles et eklektisk verk, d.v.s. et verk hvor kunstneren har latt seg inspirere av forskjellige modeller som han har føyd sammen til en ny helhet. Resultatet er absolutt vellykket. Statuetten er antagelig laget i 2. årh. e.Kr. Øynene har plastisk utformet iris og pupill, noe som kommer inn i løpet av keiser Hadrians regjeringstid (117–138), først i portrettkunsten og siden i annen skulptur også. Den hadrianske epoken er altså den tidligst mulige. Det er meget mulig at statuetten er fra den tiden, som var preget av en sterk interesse for gresk kunst. Den kan også være litt senere, men jeg ville ikke datere den til stort lenger enn midten av det 2. årh., for da kommer man inn i en periode hvor bruk av bor blir populært. Vår statuett viser nesten ikke



Fig. 14. Satyr med druer, romersk kopi etter original fra 1. årh. f.Kr. Museo Nazionale, Napoli.

bruk av dette redskapet bortsett fra noen huller mellom druene.

Nasjonalmuseet eier enda en satyrfremstilling (Fig. 15), men den er sterkt fragmentarisk og omfatter bare overkroppen (Katalog 1952, nr. 119; Eitrem 1927, nr. 46). Torsoen er i marmor, og hodet har vært tilstykket med en metalltapp. Enten skyldes det en restaurering i antikken, eller så skyldes det at blokken ikke var stor nok til både hodet og kroppen. Derfor kan man ha laget hodet separat, kanskje av en bit marmor som ble til overs i forbindelse med huggingen av en annen skulptur. Antikke billedhuggere var flinke til å utnytte slike rester.

Torsoen på Fig. 15 er bare 13 cm. høy, og den stammer rimeligvis fra medisinaldirektør Dahls samling. Denne, som ble kjøpt av det daværende Skulpturmuseet i 1890, bestod



Fig. 15. Satyrtorso i Nasjonalmuseet, Oslo. Romersk arbeid.

for en stor del av slike små, fragmentariske skulpturer. At vi i det hele tatt kan identifisere torsoen som en satyr, skyldes den *nebris* den bærer skrått over brystet. Dyreskinnets ben er knyttet sammen i en knute, og den ene klauven henger ned på høyre side av brystet. Høyre arm var senket mens den venstre er strukket litt ut fra kroppen. Kanskje hadde satyren hånden i siden. Modellen kan ha vært Praksiteles' hvilende satyr (Fig. 10), selv om denne bærer et panterskinn og ikke et hjorteskin. Torsoen i Nasjonalmuseet stammer fra romersk keisertid om man skal dømme etter borrhillene i dyreskinn og overflatebehandlingen ellers, men noen mer nøyaktig datering vil jeg ikke innlate meg på.

Fig. 16 og 17 viser en torso som antagelig også fremstiller en satyr, siden den har et panterskinn over venstre skulder. Torsoen, som er i marmor, er kjøpt i romersk kunsthandel, og den har tilhørt H. P. L'Orange. Da den er gått ut av familiens eie, har jeg ikke mål på den, men den stammer fra en statuett. Jeg husker torsoen fra den tiden da andre etasje på Det norske institutt i Roma fremdeles var bestyrerbolig. Etsjen er gjennomskåret av en lang gang. På høyre side lå et soveværelse og to stuer som tjente til representasjon, mens det på venstre side lå et mindre rom og et kjøkken. Sistnevnte befant seg i enden av gangen, som førte ut til en liten balkong som fremdeles finnes (det gjør også rommene, som er blitt omdannet til kontorer). På balkongen pleide torsoen å stå, og Fig. 16 viser den der,



Fig. 16–17. Satyrtorso, tidligere på det norske institutt i Roma. Romersk arbeid.

for anledningen satt opp på en stol for å fotografere. Vanligvis stod den på gulvet, og det ble sagt at fru L'Orange pleide å legge vaskekluten på den. På Fig. 16 henger imidlertid kluten på en krok i bakgrunnen, så historien om at fru L'Orange la vaskekluten på torsoen, er kanskje bare en myte. Sant eller ikke – i 1960-årene kunne man ennå tillate seg å legge en vaskeklut på en antikk torso, da det var nok av slike til salgs i romersk kunsthandel for en overkommelig pris.

Panterskinnet som torsoen bærer, har den ene labben slengt tilbake over venstre skulder. Skinnen har vært viklet om figurens underarm, som var fremstrakt. For å spare marmor var underarmen hugget separat og festet med en metallstift. Av høyre arm er

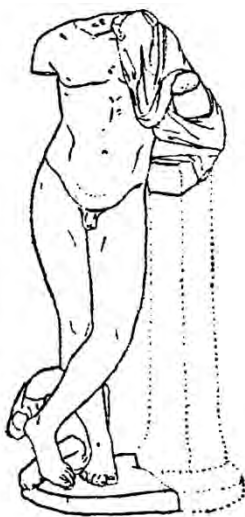


Fig. 18. Fragmentarisk satyrstatue fra Alise-Saint-Reine i Syd-Frankrike. Romersk arbeid.

bare ansatsen bevart, men man kan se at den var senket.

Den opprinnelige statuetten kan ha lignet statuen på. Fig. 18, som viser en satyr med et skinn eller en kappe som er drapert på samme måte

som på L'Oranges torso. I begge tilfelle synes venstre albu å ha støttet seg på noe. Om også benstillingen var den samme, er usikkert. De romerske billedhuggerverkstedene hadde en rekke modeller de kunne variere slik at armholdningen kunne være lånt fra én type og benholdningen fra en annen. Det viktigste var at helheten ble harmonisk og overbevisende.

Den siste satyrfremstillingen som jeg skal presentere, er et lite hode fra en norsk privatsamling (Fig. 19). Om

det ennå er i norsk eie, skal jeg ikke kunne si, for det er mange år siden jeg har studert det. Derfor kjenner jeg heller ikke målene, men hodet tilhørte en statuett (som man kan se av det omgivende bladverket på Fig. 19, er det ikke særlig stort). Materialet er marmor, og hvis jeg ikke husker feil, skal hodet stamme fra Nord-Afrika. I så fall bør det dreie seg enten om en skulptur som var importert, eller som ble hugget på stedet av en omreisende billedhugger. Nord-Afrika hadde ikke hvitt marmor, og derfor importerte de både materialet og de billedhuggerne som kunne bearbeide det.

Hodet, som er dreid lett mot figurens høyre side, viser en ung gutt, nærmest et barn. Han har stumpnese og et bredt smil. Ørene er spisse, og håret, som danner totter eller tjafser, er prydet med en pinjekrans. Alle de beskrevne trekkene, også smilet, viser at den fremstilte er en satyr. Det er nemlig ikke selvsagt at antikke skulpturer smiler. De er som regel alvorlige, eller så kan de ha et svakt elskverdigg uttrykk med opptrukne munnviker.

Smil og latter, og likeledes gråt, var noe man holdt seg for god til å vise hvis man var et voksent, reflektert menneske. Bare barn og naturvesener kunne tillate seg å vise slike følelser i kunsten. Den lille Eros kan både gråte og le fordi han er fremstilt som et barn, og satyrer har heller



Fig. 19. Satyrhode i norsk privateie. Romersk arbeid, ant. 1. årh. e.Kr.

ikke vanskelig for å vise sine følelser. Fig. 20 vier et satyrhode i Musée du Louvre som smiler bredt akkurat som vår satyr, og en gruppe i samme museum avbilder en satyr som skjærer grimaser av smerte mens Pan trekker en torn ut av foten hans (Fig. 21). Å gi uttrykk for sine følelser viser at man er umiddelbar, men samtidig at man er så utviklet og primitiv at man ikke kan beherske seg. For de som er interessert i å utdype emnet, kan jeg henvide til Hedwig Kenners *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst* (Wien 1960).

Hodet på Fig. 20 ligner ganske mye på den før omtalte statuetten i Nasjonalmuseet (Fig. 12) hva angår det stumpnesete ansiktet og pinjekransen. Toppen av de spisse ørene



Fig. 20. Satyrhode, romersk kopi etter hellenistisk original. Louvre, Paris.

er på statuetten skjult av håret, som står opp over pannen i strie totter. Dette “tottehåret” finner vi mer tydelig fremstilt på Fig. 19. Det skal være et trekk inspirert fra gallerne, et navn man i antikken brukte på forskjellige keltiske stammer. Ved flere anledninger trengte gallerne inn i middelhavsområdet og truet lokale statsdannelser og riker. Omkring 390 f.Kr. lyktes de å innta Roma med unntak av Kapitol, og i 278 krysset de Hellesponten og gav seg til å herje og plyndre i Lilleasia.

En av de herskere som kjempet mot gallerne med en viss suksess, var den pergamenske kongen Attalos I, som overvant dem i et slag i 228. Riktignok var det først romerne under ledelse av Cn. Manlius Vulso som kunne innkassere den endelige seieren over gallerne, men det hindret ikke Attalos I i å markere sin seier med en rekke monumenter som han lot reise ikke bare i Pergamon, men også andre steder i den greske verden.

Ingen av Attalos’ monumenter er bevart, men man regner med at noen av dem er representert i romerske kopier, hvorav den mest berømte er “Døende galler” i Kapitolmuseet i Roma. Fig. 22, som avbilder hodet, viser tydelig hvordan håret danner strie totter. Man oppnådde etter sigende denne effekten ved å smøre lokkene inn med fett så de ble harde og stive. Denne hårmoten er det altså som skal ha inspirert det strie satyrhåret. Selv om dette må forbli en hypotese, er den for så vidt sannsynlig nok: gallerne ble regnet som primitive naturmennesker, og da var det

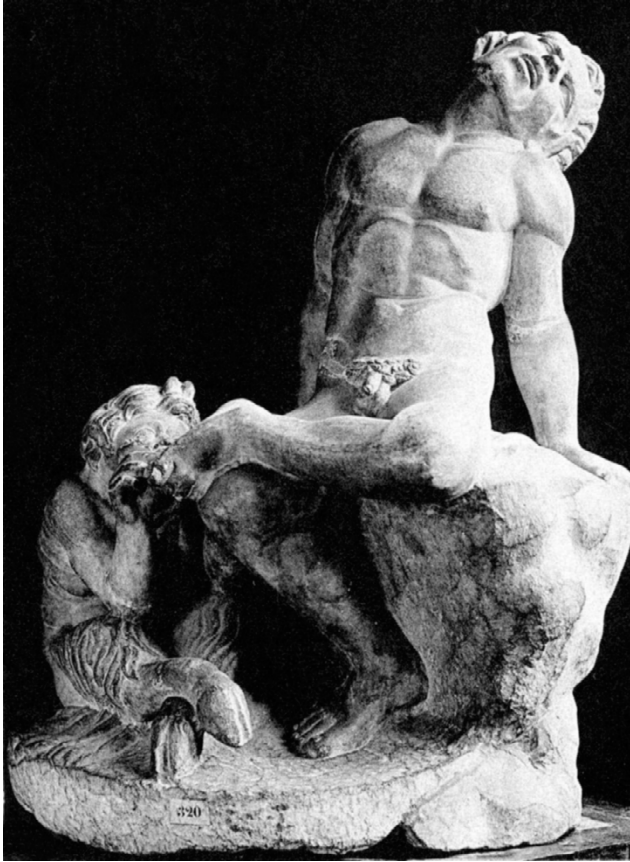


Fig. 21. Pan som trekker en torn ut av foten til en satyr, romersk gruppe, kopi etter hellenistisk original datert til 1. årh. f.Kr. Louvre, Paris.



Fig. 22. Hodet til "Doende galler", romersk kopi etter original fra 3. årh. f.Kr. Museo Capitolino, Roma.

naturlig å overføre deres frisyre til de primitive naturvesener satyrene.

Etter denne oversikten over satyrskulpturer i norsk eie kan vi gå tilbake til den skulpturen som danner utgangspunktet for artikkelen. Den lar seg ikke tilbakeføre til noen bestemt type, skjønt en av inspirasjonskildene kan ha vært "Satyr med fløyte", et verk som antagelig ble til i 3. årh. f.Kr. (Fig. 23). Den er kjent i diverse kopier og varianter, så den må ha vært populær. Med fløytespilleren har vår satyr hatt benstillingen til felles, samt støtten ved sin venstre side. Begge holder venstre arm på omtrent samme måte, men vår satyr legger overarmen tettere inn til brystet, og hånden griper ikke om en fløyte, men om et pedum. Dyreskinnet som dekker venstre overarm og faller ned på støtten, kan også sammenlignes hos de to, men på vår satyr henger det rett ned fra skulderen mens den fløytespillende satyren har knyttet det tvers over brystet. Sistnevnte har myke, barnslige former og en S-kurve i kroppen som antagelig i siste instans er inspirert fra Praksiteles' satyr, mens vår satyr har en mer oppreist holdning og en kraftigere, kjøttfull kropp.

Siden det ikke finnes noe nøyaktig motstykke til satyren på Fig. 1-4, kan man stille spørsmålet om den er en original eller kopi. Mange vil ønske å datere skulpturen før de uttaler seg, for det er fremdeles en utbredt oppfatning at hvis man har å gjøre med et gresk verk, har man en original foran seg. Er skulpturen derimot laget i en periode hvor det politiske og sosiale liv var dominert av romerne, er det

snakk om en kopi. Dette synet forbindes særlig med Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), også kalt den klassiske arkeologiens far. Romerne fradømmes enhver form for originalitet med unntak av visse kunstformer som portrett og offentlig relieff.

Nå er det ikke så lett å datere vår satyr. Oftest pleier man å se på behandlingen av hodet, særlig håret og øynene, samt foldefallet i drakten dersom figuren er påkledd. Satyren mangler imidlertid hodet, og noe foldefall i dyreskinnet kan man knapt snakke om. Skulpturen viser ikke bruk av bår, noe som i mange forskeres øyne skulle tyde på en relativt tidlig datering, men her er det mange variasjoner. Noen billedhuggerskoler, som den i Afrodiasias i Lilleasia, f. eks., var gjennomgående svært glade i å bruke bår, mens andre var mer tilbakeholdne. Siden vår torso delvis er inspirert av en kjent hellenistisk statue (Fig. 23), bør den stamme fra en tid da slike originaler var blitt lettere å studere gjennom kopier som ble produsert og distribuert i et visst omfang. Av den grunn vil jeg datere torsoen tidligst til 1. årh. f.Kr., men den kan også stamme fra keisertiden.

Når man hører "romersk" eller "keisertid", vil man straks tenke på en kopi eller i beste fall på en såkalt pastisj. Betegnelsen kommer av det italienske ordet "pasticcio", som blant annet betyr "grateng", altså noe sammenblandet eller sammensatt. Men ordet betyr også "kludder, vanskelighet, komplikasjon". Når det ikke akkurat henspiller på mat,



Fig. 23. Satyr med fløyte, romersk kopi etter original fra 3. årh. f.Kr. Villa Albani, Roma.

har det gjerne en negativ valør. Det har “pastisj” i kunsthistorisk terminologi også, idet det betegner et verk som er sammensatt av forskjellige elementer og som foregir å være noe som det ikke er, nemlig en “ekte” original.

I antikken hadde man imidlertid et annet syn på dette. Riktignok ble originalitet verdsatt – Plinius d.e. nevner ofte i de kunsthistoriske delene av sin naturhistorie hvem som var den første til å innføre forskjellige stilistiske eller tekniske elementer, men var de først oppfunnet eller oppdaget, kunne hvem som helst forsyne seg. Man kopierte hverandre hemningsløst, hvilket ikke var merkelig, for den naturlige måte å lære noe på, var gjennom kopiering. Helt opp i moderne tid var det vanlig å kopiere eldre verker (gjerne i form av gipsavstøpninger) på kunstakademiene. Dette var en form for øvelser man skulle gjennom for å mestre det tekniske. Senere var det meningen at man skulle frigjøre seg fra modellene og finne sin egen stil.

I eldre tid, derimot, holdt kunstnerne ofte fast på den stilen de hadde lært seg ved å kopiere. Det var gjerne stilen til mesteren i det verkstedet hvor de hadde gått i lære. Og de kopierte ikke bare stilen, men også navnet, hvis de mente det kunne gi dem en større *auctoritas*. Parallellt til dette synet finnes i flere kulturer, blant annet den kinesiske. Der var det ikke uvanlig at kunstnere malte bilder i stilen til avdøde kunstnere og til og med signerte med deres navn, dette som en hyllest til mesteren og ikke fordi de ønsket å forfalske hans bilder.

I oldtiden finner man nok av eksempler på kunstverksom ligner hverandre. De arkaiske *kuroi* og *korai* er stort sett skåret over samme lest, men ingen ville drømme om å kalle dem kopier eller pastisjer. I klassisk tid finner man større individuelle variasjoner, men heller ikke da var originaliteten det viktigste. Noen av de mest berømte billedhuggere fra høyklassisk tid som Fidias og Polykleitos var ikke berømte fordi de var banebrytende, men fordi de hadde perfektionert tendenser som allerede eksisterte.

Disse billedhuggerne hadde selv sagt verksteder og elever, og det er ikke alltid lett å se forskjell på lærlingens og mesterens arbeider. Fidias tillot f. eks. sin elev Agorakritos å utgi sine verker som Fidias’ egne, antagelig fordi de da var lettere å selge (Plinius, NH XXXVI, 17). Det tyder ikke akkurat på noen stor originalitet fra Agorakritos’ side hvis hans skulpturer var vanskelige å skille fra lærerens. Men det var heller ikke noe poeng at Agorakritos skulle være original, det viktigste var at hans verker holdt samme kvalitet som de fidiasiske. Man var nøye med de rent håndverksmessige kvaliteter i antikken, for som Storm P. sier i en av sine “fluer”: “Forskjellen på kunst og håndverk er at man må være sakyndig for å kunne bedømme håndverket”.

Moderne kunstnere er ikke alltid på høyden håndverksmessig sett, men det hindrer dem ikke i å henspille på antikke verker. Bente Kiilerich, som er kjent for *Klassisk Forums* lesere, har skrevet en meget interessant ar-

tikkel i siste nummer av tidsskriftet til Det norske institutt i Roma (“From Greek Original to modern Pastiche: the Reformulation of the Classical Statue in Contemporary Art”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XX, s. 241–265). Der tar hun opp original/kopi-problematikken på bred basis, og trekker blant annet inn samtidskunstnere som bruker kopier av antikke kunstverk i billig materiale i en ny kontekst, hvor kopiene ofte mangfoldiggjøres for derved å berøves sin “unike” verdi. Av dette kan man lære at hvis man har én billig plastkopi i heimen av Venus fra Milo, er man happy, har man mange, er man derimot trendy.

Sett i lys av det som er sagt over, vil i hvert fall jeg kalle torsoen på Fig. 1–4 og likeledes satyren fra Nasjonalmuseet på Fig. 12 for originaler fra et antikt synspunkt. Begge er laget av billedhuggere som har hatt ett eller flere eldre verker for øye, men de har omformet dem og gitt dem nytt innhold. Satyrene er ikke mindre originale enn en gresk kuros eller en madonnafigur fra middelalderen. Dette er naturligvis mitt subjektive syn. Nylig (i september i år) deltok jeg på en internasjonal kongress i klassisk arkeologi i Roma, hvor en av delta-

gerne oppsummerte det tradisjonelle syn på original og kopi slik: “Hvis vi finner et kunstverk tiltrekkende, kaller vi det en gresk original, hvis vi ikke liker det, rubriserer vi det som en romersk kopi”. Utsagnet, som er satt på spissen, gjelder selvsagt ikke all kunst fra antikken, men det har gyldighet for mytologiske fremstillinger, ofte av dekorativ karakter. Og de satyrstatuettene som her har vært gjennomgått, har nok hovedsakelig vært beregnet på dekorasjon, formodentlig av hager i likhet med silenfigurene i forrige nummer av *Klassisk Forum*. Begge kategorier tilhører den dionysiske sfære, begge representerer den utemmede natur (kanskje særlig satyren, silenen er mer sedat), og de egner seg derfor til å minne om at det utenfor den temmede hagen var en annen og villere verden som både lokket og skremte. Med sin på én gang dyriske og menneskelige natur representerer satyrene noe som både kan idylliseres og gjøres skremmende alt etter hvilken kontekst man velger. Kanskje er denne tvetydigheten en av forklaringene på deres vedvarende popularitet i antikk kunst.

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

Kallimakhos: Epigrammer

gjendiktet og med innledning og noter

GJERT VESTRHEIM

I nærmere tre hundre år etter Aleksander den stores død var Aleksandria i Egypt hovedstad for et gresk dynasti: ptoleméerne. Særlig i den første delen av denne perioden var byen et viktig sentrum for gresk kultur, og Kallimakhos fra Kyrene (som var litterært aktiv ca. 285–240 f.Kr.) var en av flere fremtredende diktere ved ptoleméernes hoff. Av hans dikt er seks hymner og noenogseksti epigrammer bevart, i tillegg til en rekke fragmenter, blant annet av Aitia, et dikt i fire bøker av blandet innhold.

Tittelen kan oversettes som *Årsaker* eller *Opprinnelser*, og diktet fortalte om den historiske eller mytiske opprinnelsen til forskjellige greske byer, kulturer, fester og tradisjoner. En fortelling fra Aitia er bevart i Catullus' gjendiktning (*Cat.* 66). Aitia ble også et viktig forbilde for Ovids *Metamorfoser*, mens Propertius tok mål av seg til å bli den romerske Kallimakhos og som ham “syngende om ritualer og guder og gamle stedsnavn” (*Prop.* 4.1.69). Kallimakhos var også forfatter av en rekke lærde avhandlinger (om elver, om nymfer, om bygrunnleggerne, om barbariske skikker m.m.) og av *Pinakes*, en katalog over biblioteket i Aleksandria.

“Epigram” betyr opprinnelig “innskrift”, det vanligste versmålet for innskrifter var *elegisk distikon* (flertall: *distika*), dvs. et heksameter fulgt

av et pentameter, og navnet “epigram” ble derfor brukt om ethvert kort dikt i dette versmålet, også om slike som var bestemt til muntlig fremførelse. Et lengre dikt i samme versmål ble kalt elegi, selv om innholdet vanligvis ikke var “elegisk” i vår forstand av ordet; betegnelsen er rent metrisk.

Greske versmål var basert på motsetningen mellom lange og korte stavelser, men gjengis på germanske språk som en veksling mellom tunge og lette stavelser: Et norsk heksameter består av seks takter, hvorav de fem første kan være både daktyler og trokéer (femte stavelse er oftest en daktyl), mens den sjette og siste alltid er en troké. Også pentameteret har på norsk seks takter: Det deles i to halvvers, hvert på tre takter. I første halvvers kan de to første taktene

være enten daktyler eller trokéer, de etterfølges av en enkeltstående tung stavelse; annet halvvers består alltid av to daktyler pluss en tung stavelse. Det metriske skjemaet for norske epigrammer ser derfor slik ut (S står for tung stavelse, s står for lett):

Ss(s) Ss(s) Ss(s) Ss(s) Ss(s) Ss
Ss(s) Ss(s) S Sss Sss S.

De tidligste innskriftsepigrammene er vanligvis på to eller i høyden fire vers og har et dokumentarisk innhold: De fastholder minnet om en gave til en helligdom (dedikasjonsepigrammer) eller om en avdød (gravepigrammer). De eldste gravepigrammene er anonyme og oftest uten store kunstneriske ambisjoner, de inneholder sjelden mer enn avdødes navn, en kort hyldest i alminnelige vendinger og noen ganger navnet til den som reiste minnesmerket. Senere ble denne dokumentariske formen en del av den litterære epigramtradisjonen, i form av fiktive grav- og dedikasjonsinnskrifter, ofte parodiske. En sentral skikkelse i denne litterariseringen av sjangeren er korlyrikeren Simonides, han var blant de første som gjorde gravepigrammet til en kunstform, og en lang rekke epigrammer ble i ettertid tilskrevet ham. Hans epigram over de 300 spartanere (som døde i Thermopylene i 480 f.Kr.) er særlig berømt:

Fremmede venn, bær bud til lakedaimonerne, si dem
at vi ligger her, lydige mot deres ord.

Lakedaimonere er et annet navn for spartanere. Det ordet som er oversatt som “fremmede venn”, *xenos*, har nettopp denne dobbeltbetydningen

på gresk, det brukes ikke om en personlig venn, men om en fremmed som møtes med vennlige hensikter, en “gjestevenn”. Gravskriftene henvender seg vanligvis til leseren som til en fremmed, og denne innledende apostrofen av en ukjent leser ble også tatt opp av forfatterne av fiktive gravskrifter; nr. 58 nedenfor er en variasjon over dette temaet.

Epigrammet ble også brukt til å behandle andre temaer, ikke minst erotiske og litterære. I flere av epigrammene driver Kallimakhos litterær polemikk: De sykliske dikt, som han erklærer at han forakter (nr. 28), var dikt med mytologiske emner som etterlignet Homers språk og stil og utfylte hans fortellinger, men som ikke holdt samme kunstneriske nivå og derfor nøt liten anerkjennelse. “Renhetens sti” (nr. 7) er en metafor for den form for diktning Kallimakhos selv verdsetter, andre steder bruker han metaforer som den rene kilde (til forskjell fra en grumsete elv), sikaders sang (til forskjell fra skrikende esler) og den slanke Muse (til forskjell fra en tykk kvinne). Denne metaforikken gjør at man gjerne kaller Kallimakhos’ estetiske ideal for *leptotisk* (gr. *leptós*, fin, slank, liten), og dette idealet ble også viktig for de romerske gullalderdikterne to hundre år senere: Når Catullus presenterer sine dikt som en liten bok som han har polert med pimpsten, er det nettopp det leptotiske idealet han påberoper seg.

En stor samling epigrammer av Kallimakhos og andre er bevart i *Anthologia Palatina*, et manuskript fra 900-tallets Konstantinopel som

senere fant veien til pfalzgrevenes bibliotek i Heidelberg. En del av manuskriptet er i dag i Paris. Forfatterskapet til A.P. VII. 320, her gjengitt som [3], er usikkert; diktet står med dette nummeret i A. W. Mairs Loeb-utgave av Kallimakhos (London 1921), men er utelatt i Rudolf Pfeiffers standard-utgave (Oxford 1949–53). De øvrige epigrammene følger Pfeiffers utgave og hans nummerering.

2

Han som fortalte at du var død, Herakleitos, han bragte

meg til tårer da jeg mintes hvor ofte
vi to

lett kunne snakke solen i senk. Og nå er
du aske,

firfold aske forlengst, halikarnassiske
venn.

Men dine nattergaler lever fremdeles.

På dem skal

Hades, som røver alt, aldri få legge
sin hånd.

[3]

Rundt om graven vokser det skarpe torner
og tistler.

Hvis du kommer for nær, vil du bli
revet til blods.

Jeg som bor her er Timon, menneske-
hateren, gå så!

Si om meg hva du vil, ynk eller hån
meg, men gå!

3

Si ikke “gled deg!”, du hjerteløse, men
gå forbi meg!

Det som gleder meg mest er at du
ikke er glad.

7

Renhetens sti har Theaitetos gått. Hvis
ikke den fører

ham til din eføykrans, Bakkhos, den
vei han har valgt,

skal en stakket stund heroldene utrope
andres

navn, men Hellas skal alltid bekranse
hans kunst.

10

Kort, Dionysos, er den dyktige dikterens
tale,

kort og herlig, og helst sier han bare
“jeg vant.”

Han som mangler din gunst, han svarer
oss helst når vi spør ham

hvordan det gikk at “nei, det er en
vanskelig kunst.”

Det kan han si som har onde tanker,
herre, men la meg

aldri bruke *en* stavelse mer enn jeg
må.

22

Solen sto opp da vi la Melanippos i
graven. Hans søster

døde for egen hånd da den gikk ned.
Basilo

valgte å dø fordi hennes bror var død og
hun ikke

orket å se hans grav. Men Aristip-
pos' hus

så et dobbelt onde den dag, og hele
Kyrene

bøyet sitt hode i sorg over hans
barnløse hjem.

28

Jeg forakter de sykliske dikt. Jeg misliker
slike

veier hvor alskens folk farer snart
hit og snart dit,

og slik jeg avskyr de promiskuøse rører
jeg aldri

drikkefontener. Alt folkelig er meg
imot.

Å, du er vakker, Lysanias, vakker. Men
mens jeg snakker

svarer et ekko igjen: Han har en annen
til venn.

44

Gjesten hadde et sår, men han skjulte det.
Så du hvordan han

sukket lenge og tungt da han drakk
beget ut

tredje gangen, mens kransen av roser han hadde i håret

visnet og falt ned foran ham der hvor han lå?

Men jeg er selv en tyv og jeg kjenner en tyv når jeg ser ham:

Han har lekt med ild, og han har skadet seg stygt.

58

Fremmede sjømann, hvem var du? Leon-
tikhos fant deg på stranden,

druknet, og gav deg en grav her hvor
du førtes i land,

mens han begråt sitt eget liv, for han selv
er en fredløs,

vergelses måke. Som den ferdes han
alltid til havs.

63

Måtte du sove slik, Konopion, slik som
du lar din

elsker ligge her, frossen og fæl ved
din dør.

Måtte du sove slik, urettferdigste, slik
som du legger

meg til hvile, for ikke i drømme
engang

synes du synd på meg, slik naboen gjør.
Men snart skal du

selv si det samme som meg, når du
blir gammel og grå.

Noter

2. Herakleitos er ikke filosofen, men en dikter, en av Kallimakhos' samtidige. Nattergalene er hans dikt.

[3]. En av mange gravskrifter over misantro-
pen Timon.

3. En annen i samme sjanger som for-
rige. *Khairé*, dvs. *gled deg!*, er det van-
lige hilsningsordet på klassisk gresk.

7. Eføy er forbundet med Dionysos
(Bakkhos), og eføykransen er her

prisen i en konkurranse mellom dik-
tere.

10. Siste vers innledes av to trokéer (på
gresk to spondéer), og verset har der-
for så få stavelser som versemålet
tillater.

28. De sykliske dikt, drikkefontenen og
den promiskuøse står alle som mot-
setninger til Kallimakhos' litterære
ideal. I den siste kupletten vendes
imidlertid det litterære temaet til et
erotisk, med en selvironisk konklus-
jon. I originalteksten inneholder den-
ne kupletten en rimeffekt som illustre-
rer ekkoet, og som er språkhistorisk
interessant: Ordene rimer når de leses
med nygresk uttale, men ikke på klas-
sisk gresk; diktet er derfor et av flere
beviser på at flere av lydforandrin-
gene som skiller nygresk fra klassisk
gresk fant sted allerede i antikken.

44. Et dikt om kjærlighetssorg: På seg selv
kjenner man andre og brent barn skyr
ilden. Ved greske symposier var det
vanlig å ha blomsterkranser i håret.

58. Uten begravelse kan sjelen ikke finne
hvile, å omkomme på havet er derfor
en vanskjebne. I gravepigrammet er
det vanligvis den døde som sier sitt
navn til de levende; her er det mot-
satt.

63. En *paraklausithyron*, dvs. en tale for-
an den elskedes stengte dør. Motivet
var populært i gresk og romersk poesi,
og gjenfinnes blant annet i Theokrits
Idyller (11) og Horats *Oder* (1.25).
Konopion er et kvinnenavn.

Gjert.Vestrheim@lle.uib.no
LLE, Universitetet i Bergen

Oktavians hus på Palatinen

J. RASMUS BRANDT

Tidlig i mars i år ble Oktavians hus på Palatinen åpnet for publikum. Dermed var sluttsteinen lagt på et arbeid som har strukket seg over nær to generasjoner fra det øyeblikket den italienske arkeologen og soprintendent for Roma, Gianfilippo Carettoni, i 1956 startet de omfattende utgravningene av Palatinens sydvestre hjørne, etterfulgt av møysommelige restaureringer og sikringer av arkitektur og veggmalerier, og endelig den første omfattende billedpublikasjon av husets rike samling av malerier, skrevet av Irene Iacopi, nestleder av Roma-soprintendenzaen i en menneskealder med hovedansvar for Forum Romanum og Palatinerhøyden.

Dessverre mangler det ennå en grundig, fornyet gjennomgang av husets arkitektur og byggefaser, satt inn i en større kulturhistorisk sammenheng, men Iacopis farverige bok åpner et nytt kapittel i romersk kunsthistorie.

Oktavians hus

I år 27 f.Kr. ga senatet *Iulius Caesar Octavianus*, på grunn av hans meritter, hedersnavnet Augustus. Slik kan vi lese det i keiserens senere testamente *Res Gestae divi Augusti* 34.3. Fra dette tidspunktet sitter den 36-årige Oktavian *de facto* med enemakten i riket og med senatets fulle støtte i

ryggen. Veien fra Caesars mord i 44 f.Kr. og straffen av hans mordere i slaget ved Filippi i 42 f.Kr. hadde vært lang og tornefull, men den var vel forberedt og gjennomtenkt allerede fra et tidlig tidspunkt. En av disse etappene på veien til enemakt lå i konfiskeringen av guvernøren Quintus Hortensius' hus i det sydvestre hjørnet av Palatinerhøyden (Fig. 1).¹ Oktavian var født og oppvokst *in Palatio*, i kvarteret *ad Capita Bubula*, som skal ha ligget på høydens nordøstre hjørne, i skråningen ned fra Velia der senere Venus' og Romas tempel og Colosseum ble bygget. Hvorfor ønsket han å flytte over til høydens motsatte hjørne?

1 Normalt ansees eieren å ha vært taleren Q. Hortensius Hortalus, men han døde i 50 f.Kr. og huset gikk i arv til sønnen Quintus; se Corbier 1992, 887–891, og slektstavlene fig. 1–2, s. 874–875.

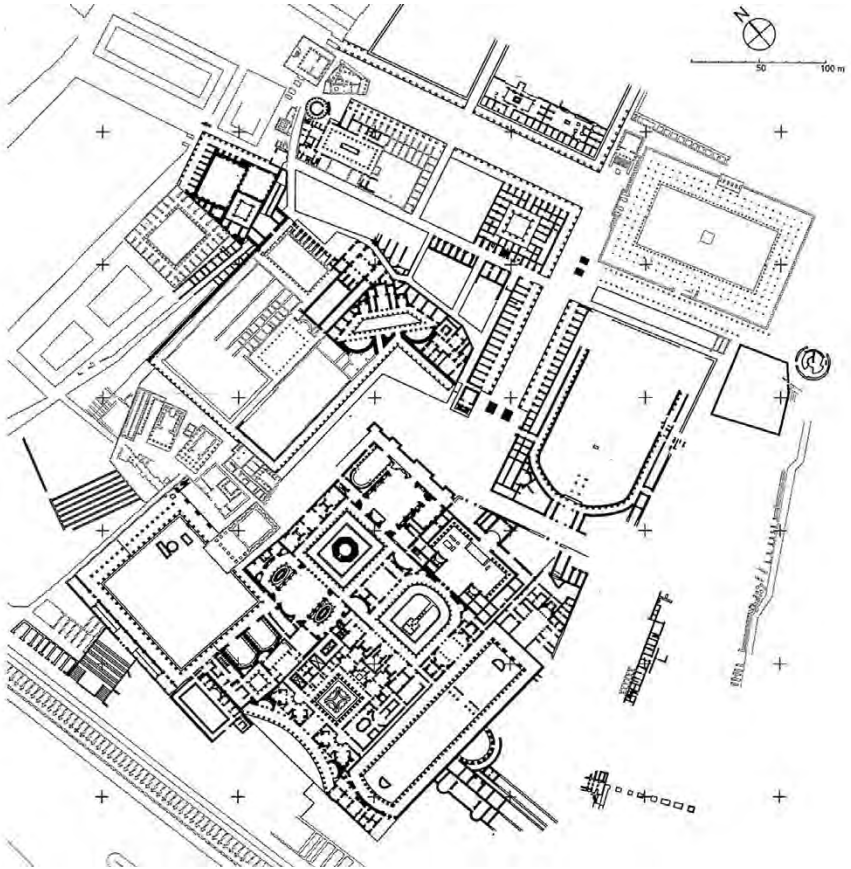


Fig. 1. Palatinen. Kart over høyden som den tok seg ut ca. år 100 e.Kr. etter keiser Domitians utbygninger (Mar 2005, s. 106, fig. 83). Det sydvestre hjørnet ligger i nedre venstre halvdel.

Svaret ligger i den sterke konsentrasjonen av minnesmerker knyttet til Romas tidligste historie, som er samlet her: Luperkalgrotten med det overliggende Viktoria-templet, som begge henviste til byens tidligste bosetting under arkadieren Evander, videre Magna Mater-templet med bånd til Troja og Aeneas-myten, den neste etappe i byens tilblivelseshistorie, samt Romulus' hus, boligen til byens virkelige grunnlegger i 753 f.Kr.² Ved å presse seg inn her ga Oktavian et tydelig signal om at hans maktambisjoner ikke ville bygge videre på adoptivfaren Caesars østlige, eneveldige despotforbilder, men på Romas egne statsdannende tradisjoner, vedlikeholdt av senatet og folkeforsamlingen.

Quintus Hortensius satt i 44 f.Kr. som guvernør i Makedonia og stilte seg på Caesarmordernes side i maktkampen som fulgte. Valget kan ha vært bestemt av hans slektskap med Brutus, adoptivsonnen til hans svoger Q. Servilius Caepio. Skjebnen ville at han skulle falle i slaget ved Filippi; hans eiendom ble konfiskert og antagelig solgt på auksjon. Den nye eier var Oktavian, som kanskje var mer interessert i husets beliggenhet enn huset selv. Historikeren Velleius Paterculus forteller (*Historiae* 2.81) at Oktavian noen år senere, i år 36 f.Kr., etter å ha beseiret Pompeius den stores sønn, Sextus Pompeius, en av hans utfordrere til makten, kjøpte

flere hus ved hjelp av stråmenn, for skape et fritt område rundt sitt eget. Ved samme anledning lovet han også å bygge et tempel på Palatinen for Apollon med søylehaller rundt, et arbeid som ble fullført i 28 f.Kr. Hvis denne nye rekonstruksjonen av Oktavians huskjøp på Palatinen er riktig, betyr det at han allerede i 42 f.Kr. som 21-åring hadde lagt grunnstenen for sitt politiske program. Plasseringen av hans hus var en av byggeklossene i dette programmet. Kommer dette også til uttrykk gjennom billedprogrammet i husets veggmalier?

Husets organisasjon – de bevarte rester

Oktavians hortensiske hus ute på kanten av Palatinerklippen, besto av to terrasser, der bare den nedre og et rom av den øvre i dag er bevart. Den nedre terrassen besto av en stor søylegård, et peristyl (*Peristilio*) med omkringliggende rom, men der bare NØ- og SØ-fløyene er bevarte (Fig. 2). Ifølge historikeren Sveton (*Divus Augustus* 72) skal huset ha vært verken “særlig stort eller flott; søylegangene var ikke lange, med søyler av albansk sten, og i værelsene fantes ikke noe av marmor eller noe herlig mosaikkgulv”.³ Maleriene, mange av ypperlig kvalitet, nevnes ikke.

Langs peristylets NØ-fløy organiserer likeformede rom seg symmetrisk omkring et stort sentral-

2 For en gjennomgang av disse monumenter og deres historie, se Brandt 2008.

3 Oversettelse Henning Mørland.

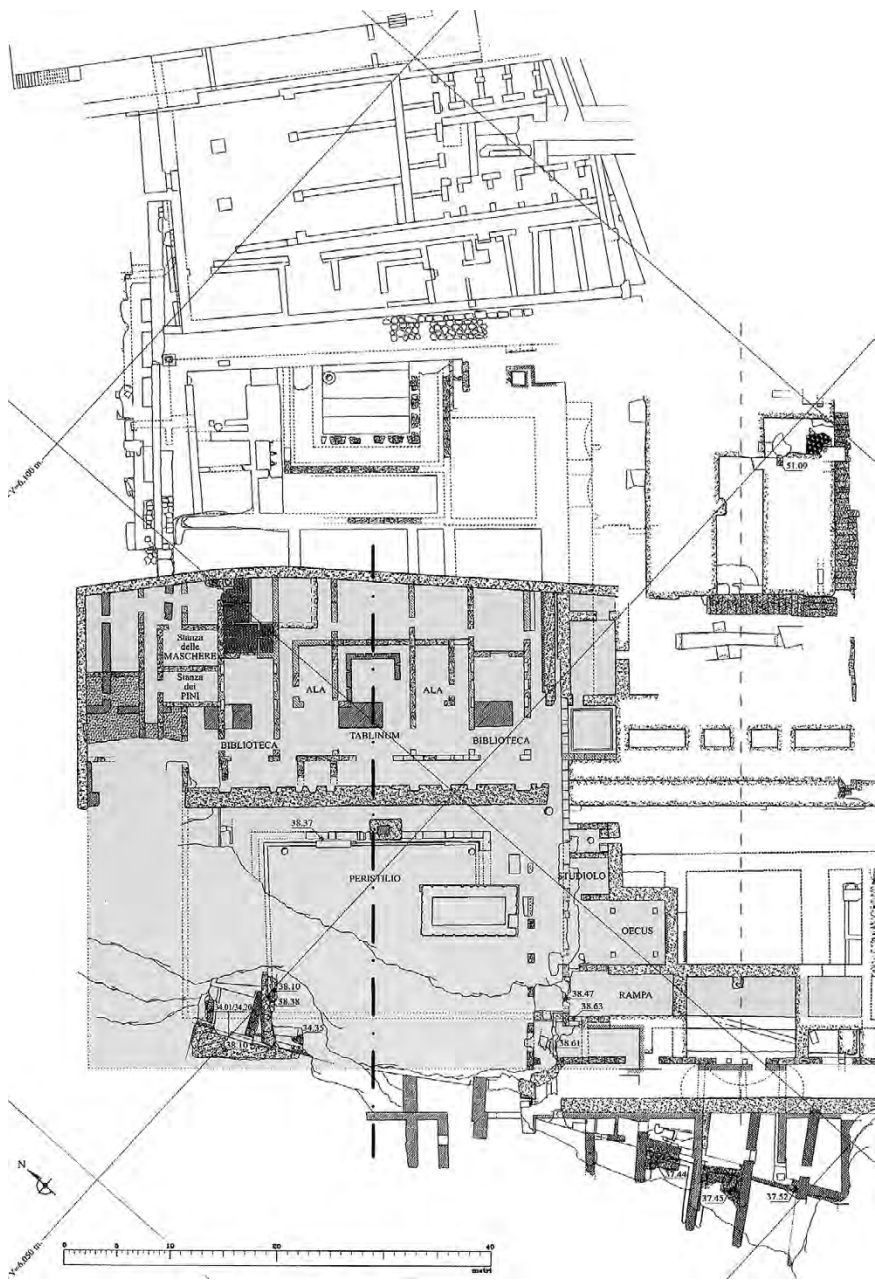


Fig. 2. Palatinen. Kart over Oktavians hus (Iacopi 2007, fig. s. 11).

rom (6.60 x 10.50 m), ofte kalt et “*tablinum*”, i mangel av en bedre betegnelse, underforstått et rom av mer offentlig karakter, kanskje for mottagelse av mer spesielle gjester og klienter. Vi må anta at den øvre, ikke bevarte terrassen, slik vi kan se det i samtidige terrassehus i Pompeii, har bestått av inngang, atrium og et *tablinum* (husherrens kontor) der Oktavian daglig tok i mot de vanlige klienter. Det nedre “*tablinum*” var flankert av to smale rom av uklar funksjon kalt “*Ala*”, eller vingerom, og utenfor disse igjen, først av hver sin korridor med forbindelse til rom bakenfor, deretter av to store rektangulære rom. Disse to ytterste rom har begge en serie med høye, rektangulære nisjer på langveggene, av flere tolket som nisjer for skap til papyrusruller, følgelig identifiserte som “Bibliotek” (*Biblioteca*), kanskje et for greske og et for latinske skrifter. – I N-hjørnet av peristylet, bortenfor det ene biblioteket, leder en korridor inn til private deler av huset, bl.a. to utsmykkede rom kalt “Pinjerommet” (*Stanza dei Pini*) og “Maskerommet” (*Stanza delle Maschere*).

Langs peristylets SØ-fløy ligger tre dekorerte rom på rad og rekke. Det største, kalt “*Oecus*”, kan ha vært en spisesal (*triclinium*) med fire innvendige piller/søyler på høye baser (som har båret et senket tak; basene er ennå bevarte) og som gliir direkte over i et tilhørende forrom (til sammen 6.20 x (8.80 + 3.70) m). Det var flankert i SV av en rampe til den øvre terrassen og

i NØ av et lite rom som bar det bevarte rommet på den øvre terrassen, et meget rikt dekorert rom, men uten andre sikre holdepunkter, kalt Oktavians “*Studerammer*” (*Studiolo*). Det er dessverre en sjargong hos arkeologer å gi navn til rom før et hus er skikkelig gjennomstudert, sjargongnavn som så blir sittende fast og kan gi gale assosiasjoner hos en utenforstående leser. I det foreliggende tilfelle henvises det ofte til Sveton (*Divus Augustus* 72), som forteller at dersom keiseren “hadde foresatt seg å arbeide isolert og uforstyrret med noe, så hadde han oppe på høyden et eget lite hus som han gjerne kalte sitt Syrakus eller sitt spekulatorium”⁴ – henvisningen til Syrakus kan ha vært fordi hans lille hus eller rom lå adskilt fra resten av den offisielle delen av huset, liksom den sicilianske storbyen lå på en øy adskilt fra fastlandet med et lite sund. Det funne rommet ligger høyt oppe og adskilt fra den nedre terrassen, men vi mangler konteksten til rommet, som må sees i sammenheng med den øvre og kanskje ikke var så adskilt fra de ikke-bevarte rommene her, som de som bruker Svetons tekst vil ha det til.

La oss nå se på husets bevarte veggmalerier utførte i *al fresco* teknikk, det vil si malingen ble påført veggen mens det siste murpusslaget ennå var ferskt og fuktig. Jeg begynner med de mer offentlige rom, som “*tablinet*” og de flankerende rom langs NØ-fløyen, beveger meg deretter til SØ-fløyen og “*studerammeret*”, for så å avslutte

4 Se fotnoten over.

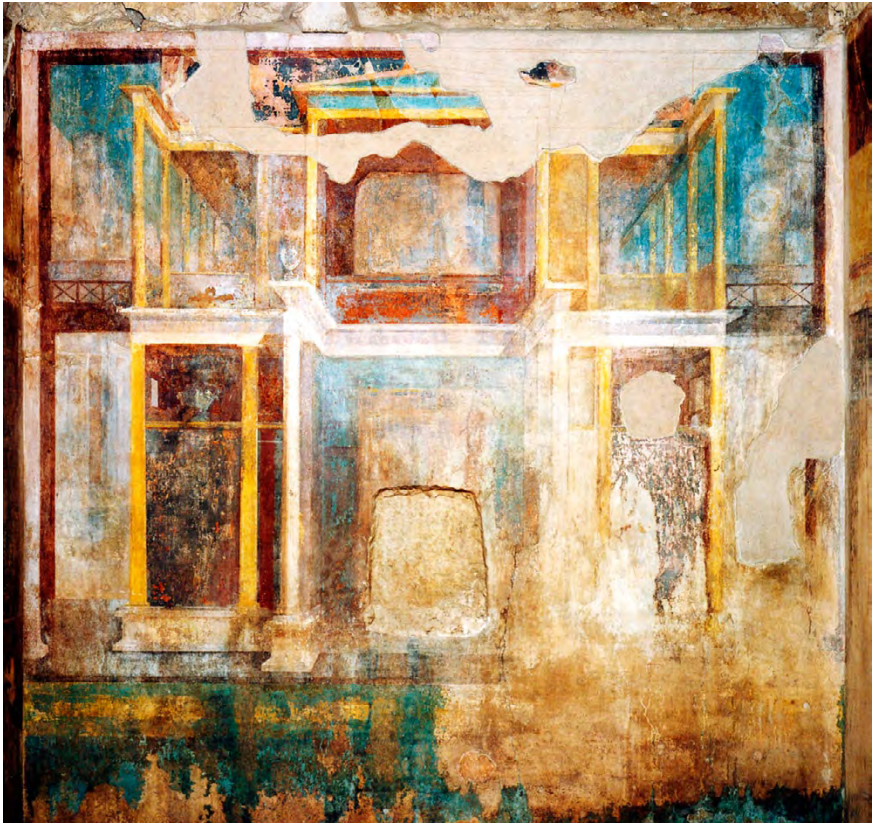


Fig. 3. Oktavians hus, bakveggen i høyre ala (Iacopi 2007, fig. s. 31).

i det private N-hjørnet med Pinje- og Maskerommene.

Veggmaleriene – de bevarte rester

NØ-fløyen. – NØ-fløyen er den dårligst bevarte del av huset når det gjelder veggmalerier. Verken tablinet, bibliotekene eller venstre ala har bevart nevneverdige rester, mens

i høyre ala er bare bakveggen bevart i forslitt tilstand. Over en sokkel mot en blå bakgrunn viser den et stykke arkitektur i to etasjer sett en face med fremskytende og tilbaketrukne vegger og gesimser og flankerende søyler, alt fremstilt i sterkt fremhevet perspektiv (Fig. 3). Formen er typisk for den andre pompeianske malestil (normalt datert til ca. 80–15 f.Kr.⁵), men vi befinner oss i stilens senere

5 Ling 1991, 23–51.



Fig. 4. Oktavians hus, rampen, NV- og SV-veggene (Iacopi 2007, fig. s. 59 t.h.).

fase der søylene er høye og slanke og har mistet mye av sin bærende kraft, slik vi tydelig kan se dem i stilens midtre fase. Antagelig har venstre ala hatt en likedan bakvegg. Tablinet skiller seg ut fra de andre rommene i NØ-sekvensen ved at det

har hatt en veggsokke, ikke bemalt, men dekket med marmorplater – en type veggdekor som ga rommet en høyere “verdi” og tydelig fremhevet dette rommet på bekostning av de andre. Gulvet i alle rommene var dekket med tilskårne marmorbiter (*opus*

sectile) lagt i geometriske mønstre, en form for kvalitetsmessig gulvbedekning som samstemte godt med kvaliteten på veggutsmykningene.

SØ-fløyen. – Rampen skiller seg ut fra de andre rommene i denne fløyen ved sin strenge, nøytrale karakter, der veggene er bygget opp av flere registre bemalte stenplater og -friser avsluttende øverst med små “vinduer” med utsyn til bakenforliggende perspektivisk fremstilte bygninger med og uten søyler (Fig. 4). Det hele er kronet av et rikt bemalt tønnehvelv, delt opp i kvadratiske og rektangulære kassetter.

Oecus’ malerier er langt mer pompøse og kanoniske i sitt opplegg holdt i dyprøde og gule farver med innslag av grønt. Fondveggen er ødelagt, men den har antagelig sett ut som sideveggene med en sentralt plassert firesøylet, gavlprydet bygning på et høyt markert podium og med et tilbaketrukket sentralparti, som også bryter gavlen (Fig. 5). Oppunder taket i sidefløyene sitter en teatermaske i hvert sitt lille vindu og antyder dermed også arkitekturen, ikke som sakral, heller som tilhørende teatersjangeren. Sentralpartiet åpner seg som en stor dør ut mot et vilt land-



Fig. 5. Oktavians hus, Oecus, NØ-veggen (Iacopi 2007, fig. s. 75 øverst).



Fig. 6. Oktavians hus, Oecus' forrom, SV-veggen (Iacopi 2007, fig. s. 70).

skap uten andre klart identifiserbare elementer.

Oecus' vegger glir direkte over i forrommets vegger. Skillet er markert med en bemalt pilaster, men siden forrommet ikke hadde et senket tak, fortsetter veggmaleriene her høyere opp på veggen, opp mot rommets virkelige tak. Over en sokkel og rektangulære, stående røde orthostatplater, felles for begge rom, følger det i forrommet en akantusfrise og over denne, malt i en grønnaktig farve, en stor firesøylet, svakt perspektivisk

fremstilt gavlbygning, der den hvite bakgrunnen mellom søylene er fylt med figurer (Fig. 6): i et av feltene kan sees en tilhyllt kvinne med en hjelperske i ferd med å utføre en offerhandling(?).

Det lille rommet i NØ er holdt i den samme kanoniske stil og farveholdning med inspirasjon hentet fra teaterarkitekturen, men her med to foranstilte korintiske søyler som deler veggene i tre og synes selvstendige, uavhengige av den bakenforliggende arkitekturen (Fig. 7). Midtpartiet

på fondveggen åpner seg ut mot et udefinerbart landskap, mens det på sideveggene ender finnes små genscener med mennesker plassert i et bylandskap. Begge disse to rommene har gulv smykket i *opus sectile* teknikk, men der, liksom i NØ-fløyen, bare avtrykkene i sementen er bevart til å fortelle oss om utsmykningsformen, men dessverre ikke om gulvenes eventuelle fargeprakt.

Over dette rommet, og like stort, ligger “Studerammeret”. Dette er det best bevarte rommet med fresker på alle vegger og i taket – men rommet så ikke slik ut da det ble gravd ut.

Alle freskene lå som små puslespillbiter i den akkumulerte jorden inne i rommet – og uten bruksanvisning for hvorledes de skulle settes sammen. Det tok Gianna Musatti og hennes restaureringsteam over 10 år å løse gåten og få bitene på plass, men det var verdt strevet. Dette er et av de vakreste rom som er overlevd fra antikken. Rommets vegger er strengt strukturerte og bygget over en harmonisk symmetri rundt et sentralvindu innrammet av en bemalt *aedicula*, og med veggen ellers delt horisontalt av en sort sokkelsone under orthostatplater i rødt og gult, her og der



Fig. 7. Oktavians hus, rommet under “Studerammeret”, fondveggen (Iacopi 2007, fig. s. 77 nederst).

avbrutt av sorte og hvite detaljrike friser, og vertikalt, på sideveggene, av to “frittstående”, foranstilte søyler, som deler disse to veggene i tre (Fig. 8–9). Arkitekturen er slank og elegant, men inneholder detaljer som ikke finnes i den virkelige arkitektur: søyler som vokser opp av bladkalker; horisontale gesimser formet av lotusblad og som bærer vegetale oppsatter flankert av smekre voluttstengler; gavlgesimser bestående av to liggende tykke plantestengler som møter hverandre i topp-punktet, bindes sammen i to løkker og vikler seg sammen i en spiral som reiser seg og ender i et

blomstermotiv; vegetale kandelabre som balanserer som dekorasjoner på arkitekturelementer; abstraherte lesbiske kymatier, som antar blomsterformer med støvbærere formet som stiliserte obelisker; metallvaser som balanserer på toppen av vegger – og som små humoristiske anslag, en og annen tilfeldig plassert fugl som titter ned på oss. Her finnes videre hegrer, svaner og griffer (de siste to Apollon-attributter) gjemt i de små frisene. Det hele er flettet sammen i en vegg som veksler mellom å være romlig og flat, der det romlige og det flate eksisterer samtidig på samme



Fig. 8. Oktavians hus, “Studerkammeret”, fondveggen (Iacopi 2007, fig. s. 36).



Fig. 9. Oktavians hus, "Studerammeret", SV vegg (Iacopi 2007, fig. s. 43).

sted på vegg, liksom i en tegning av den hollandske kunstneren Maurits Cornelis Escher.

De små dekorative kymation-obeliskene gir rommet en egyptiserende karakter, som forsterkes gjennom nærvær av lotusblomster, metalliske *situlae* (i form av globulære vaser med lokk), *urnulae* (vaser med tut), *uraei*-slanger, alle nær knyttet til Isis-kultens billedspråk. Her videreføres den sans for det egyptiske som Caesars forhold til Kleopatra tilførte den romerske kunst, men om den er meningsbærende eller bare deko-

rativ, er vanskelig å avgjøre. Rommet har således mange fellestrekk med Aula Isiaca, et noe senere stort mottagelsesrom i et annet, nærliggende privathus på Palatinen. Denne egyptiserende bølgen i romersk kunst ble etter hvert tonet sterkt ned, ikke minst etter Augustus' forvisning av kulten i 20 f.Kr. Grunnen var kanskje ikke så meget et forsøk på å stanse en fremmed religion i byen, men antakelig heller et forsøk på å fremme *mos maiorum*, de fedrenes skikker, også innen den religiøse sfære.

De innrammede sentralbildene viser klassiske idylliske landskap med sakrale elementer, som kultbygninger og statuer. På NØ-veggen sees bl.a. en Priapos-herme, mens det på SV-veggen er fremhevet tre mennesker som ofrer til en Hera(?)-statue. Således er de med på å aksentuere bildenes religiøsitet.

“Studerammeret” krones av et rikt kassettert tønnehvelv i hvit stukk med varierte geometriske motiver som veksler med bemalte vegetale motiver innrammet i blå og fiolette rammer; her og der finnes det i tillegg små detaljer utført i gullblikk (Fig. 10). Sentralrotunden viser en bevinget kvinne som bærer(?) en annen, mens det langs hvelvroten løper en

fantasirik vegetal frise med et sentralt plassert satyraktig hode (se ørene) (Fig. 11) flankert av symmetrisk plasserte Nike-figurer og små erot-figurer med bladformede underkropper.

N-hjørnet. – Lengst nord i anlegget, i et område tolket som peristylterrasens private lomme, møter vi først et lite rom, kalt Pinjerommet, fordi det er dekorert med pinjegirlandre hengende mellom lisener mot en hvit bakgrunn under åpne vinduer med utsyn mot en perspektivisk fremstilt monumentalarkitektur (Fig. 12). Opplegget er enkelt og litt hjelpeløst i sin utforming, langt fra den høye kvalitet vi hittil har møtt i husets fresker.

Innenfor dette følger et nytt rom med høy kvalitet i utformingen, kalt



Fig. 10. Oktavians hus, “Studerammeret”, det tønnehvelvde taket (Iacopi 2007, fig. s. 48).



Fig. 11. Oktavians hus, "Studer-kammeret", detalj fra frisen langs tonnehvelvets fot (Iacopi 2007, fig. s. 53).



Fig. 12. Oktavians hus, Pinjerommet, NØ og SØ veggene (Iacopi 2007, fig. s. 17).

Maskerommet på grunn av de mange teatermaskene som fyller åpninger i de øvre deler av veggene. I Oecus og siderommet i NØ møtte vi i freskene en arkitektur som var inspirert av teatrenes sterkt artikulerte og arkitektonisk oppbygde scenevegger med tilbakeliggende nisjer og fremskytende elementer bundet sammen av forkroppede gesimser og etasjeskiller. I Maskerommet trer teaterarkitekturen ennå sterkere frem med en oppbyggd, frittstående vegg med en sentral gavlkronet dør som åpner seg ut mot et bakenforliggende sakralt landskap

(Fig. 13). Veggens ender er omgjort til fremskytende *paraskenia*, slik vi kan finne dem i enkelte teaterbygninger. Det hele krones av gjenstander (som overflødigthorn i gavlenes topppunkter og fuglebad på toppen av veggene), fantasifulle dyr og menneskelignende vesener som ikke har noe å gjøre med en virkelig arkitektur eller arkitekturdekor. Dette grunnmotivet med variasjoner dekker alle rommets tre hele vegger.

To av de sentrale utsyn til idyllisk-sakrale landskap er godt bevarte, det tredje bare delvis. På SV-veggen,



Fig. 13. Oktavians hus, Maskerommet, fondveggen (Iacopi 2007, fig. s. 20 nederst).

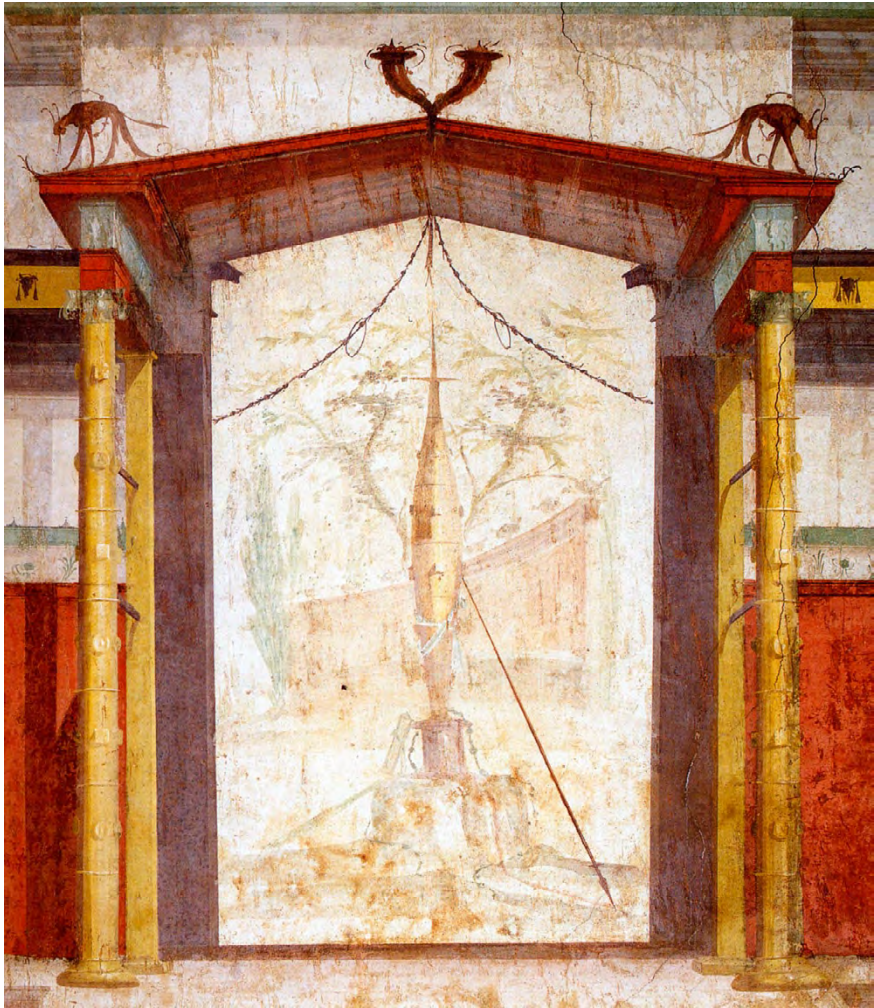


Fig. 14. Oktavians hus, Maskerommet, fondveggenes "vindu" (Iacopi 2007, fig. s. 21).

midt i mot døren til rommet, ser vi i bakgrunnen en lund med trær og en mur, grensen for *temenos*, det hellige område. Sentralt i forgrunnen reiser det seg, fra en base, en rakettlignende gjenstand, en *betyllus*, en anikonisk gjenstand ofte knyttet til Apollon (Fig. 14). At vi her har å

gjøre med en avbildet Apollonhelgdom forsterkes ved nærværet av gudens pilekogger, som lener seg mot betyllens base. Men hva med lansen (med spissen i bakken) som også lener seg til betyllen, hører den også til Apollons attributter? – Det andre bevarte utsynet som finnes på NV-

veggen (Fig. 15), viser en avkuttet søyle som bærer en stor tohanket situla. Søylen, som står på en liten klippe, er omslynget av et gammelt, knudrete tre og ved dens fot lener en Pan-fløyte seg. Også det tredje utsynet (på SØ-veggen) viser en avkuttet søyle, som denne gang bærer en stor vinbolle, en *krater*, men her er nedre del av bildet sterkt forslitt, og eventuelle attributter som skulle kunne identifisere guddommen æret i dette bildet, er dessverre ikke synlige.

Veggmaleriene – stil og tids-epoke

Som nevnt innledningsvis tilhører alle maleriene perioden for den annen pompeianske malestil, normalt dateret ca. 80–15 f.Kr. Men når i denne perioden hører våre malerier hjemme? Fra et rent stilistisk synspunkt synes den annen stil å utvikle seg fra den første stils flate kvaderstil uten perspektiviske arkitekturfremstillinger og gjennomsyn. Det perspektiviske innslag begynner forsiktig, slik vi kan se det i rampefreskene (Fig. 4), blir så mer og mer pompøst og monumentalt, som vi kan ane det litt i Oecus-maleriene (Fig. 5), før søylene blir slankere og lettere, men uten å gi slipp på perspektivfremstillingene, slik vi finner dem i høyre ala (Fig. 3), til veggen begynner å lukke seg, toner ned perspektivet og blir mer og mer flat, som vi kan se en begynnelse på i “Studerammeret” (Fig. 8–9) – et første steg på veien mot den flate, rent ornamentale tredje stil.

Hva betyr dette? Strakk utsmykningen av Oktavians hus seg over en periode som begynte allerede under Hortensius i 70/60-årene f.Kr. og endte med Augustus i 20-/10-årene f.Kr.? Det synes lite rimelig. Ut fra de arkeologiske holdepunkter er det grunn til å tro at utsmykningen er mer eller mindre samtidig. Ifølge historien vi trakk opp i innledningen overtok Oktavian huset i år 42 f.Kr. og begynte med omarbeidninger, samt byggingen av Apollon-templet med omgivende søyehall etter år 36 f.Kr. Templet og søylehallene ble lagt på et nivå noe høyere enn den øvre terrassen i Oktavians hortensiske hus. For å sikre en skikkelig fundamentering ble det reist dype grunnmurer og hele den nedre, samt deler av den øvre terrassen, ble fylt igjen med jord i over 7 m høyde.⁶ På den måten ble det gamle huset hermetisk forseglet med sine praktfulle malerier. Utsmykningen skriver seg følgelig fra før denne andre boligperioden, før Oktavian hadde bestemt seg for å bygge et Apollon-tempel i forbindelse med sin bolig. Det er derfor grunn til å tro at alle maleriene daterer seg fra den første boligperioden i årene 42–36 f.Kr. Hvis disse nye tolkningene av utgravningene er riktige, flyttes malerisyklusen ca. 10 år tilbake i tid i forhold til det som tidligere er blitt hevdet. Dette kan føre til at vi antagelig må foreta visse små justeringer i annen stils stilistiske kronologi.

Men hvorledes kan det ha seg at fire stilistiske faser opptrer mer eller

6 Iacopi & Tedone 2005/2006.

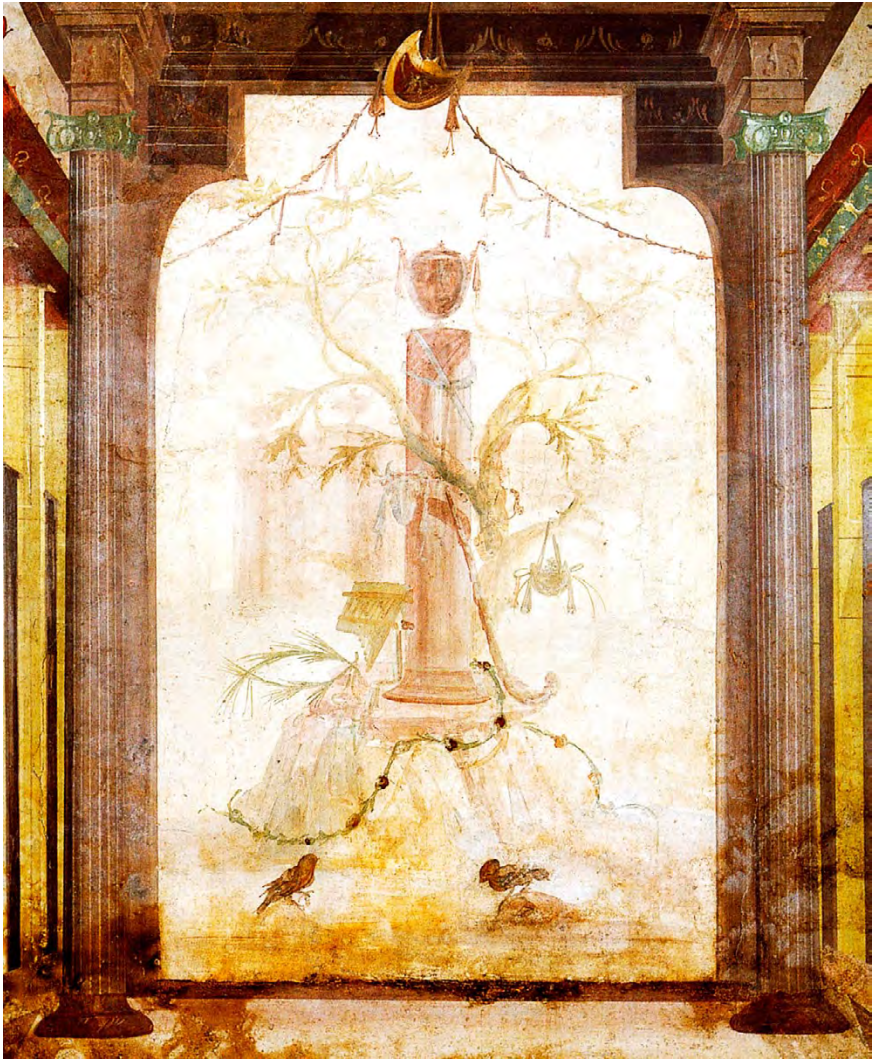


Fig. 15. Oktavians hus, Maskerommet, NV veggens "vindu" (Iacopi 2007, fig. s. 23).

mindre samtidig i huset? Her står vi ved et viktig punkt i romersk kunsthistorie. Romersk kunst fulgte visse utviklingsbaner, liksom den greske kunst, men i motsetning til den greske ble eldre stilfaser brukt sammen med

nye alt ettersom de var tjenlige for kontekst og funksjon. Første stilsenkle og beherskede anslag i rampen, som ble brukt som adkomst til den nedre terrassen, understreket betydningen av den fedrene arv Oktavian bygget

sin politikk på. Pompøsiteten i Oecus ga verdighet og status til det offentlige spiserommet; den lette arkitektur og dens oppløsning hørte hjemme i den private sfære med alaene og i "Studerkammeret", der husherren kunne tillate seg å eksperimentere med nye uttryksformer.

"Studerkammeret" med sin egyptiserende stil, mulig utført av fremragende aleksandrinske kunstnere, er det rommet som, med sin blanding av perspektiv og flater, mest bryter med grunnkonseptet i den annen stil og legger grunnen for den tredje. Arkitekten Vitruvius (7.5.2-4) raser mot de nye påfunn i den nye stil som utvikler seg under Oktavian/Augustus. I sitt kapittel om veggmalierier trekker han opp maleriets utvikling og den dyktighet kunstnerne etter hvert utviklet til å kunne fremstille

"... havner, nes, strender, elver, kilder, kanaler, templer, lunder, åser, sauer, gjetere. På enkelte steder har noen også statuers anatomi, bilder av guder, eller fremstillinger av sagn, dessuten kampene ved Troja og Odysseus' vandringer gjennom landskapet med andre gjenstander gjenskapt på samme måte fra naturen. (3) Men disse som var etterligninger basert på virkeligheten er nå foraktet av dagens usømmelige smak. Nå males uhyrer heller enn virkelige fremstillinger tatt fra virkelige ting. I stedet for søyler reiser det seg nå stengler; i stedet for gavler stripe vedheng med opprullede blader og volutter. Kandelabre

bærer helligdommer og over deres gavler vokser knipper av små stengler og volutter opp fra sine røtter der små menneskefigurer sitter uten mening; for ikke å snakke om slanke stengler med hoder av mennesker og dyr festet til halve kroppen. (4) Slike ting verken er, kan være, eller har noen gang vært... For hvorledes kan et siv virkelig støtte opp et tak, eller en kandelaber en gavl med sine ornamenter, eller en myk og spinkel stengel, en sittende statue? Eller hvorledes kan blomster og halvstatuer heve seg vekslende fra røtter og stengler. Og likevel, når folk ser slike falskheter aksepterer de heller enn å fordømme dem, og unnlater å vurdere om noe av dette virkelig kan forekomme eller ikke... For bilder som ikke ligner virkeligheten kan ikke bli godkjente..."⁷

Om Vitruvius hadde fått se særlig "Studerkammeret" og Maskerommet ville det unge keiser-emnet antagelig ha fått en leksjon i hvorledes man ikke burde male. Arkitekten ville derimot ha følt seg mer til pass i Oecus og kanskje til og med ha rost kunstneren.

Vi kan undre oss med Vitruvius hvordan den tredje stil med sitt flate ornamentmaleri kunne bli så populær under Oktavian/Augustus, i en tid da de klassiske forbildene i skulpturen med vekt på orden og idealisering var så fremtredende. Grunnen kan muligens ha ligget i et behov for å føre veggene tilbake til sin flatedimensjon, skape orden og oversikt, i

7 Norsk oversettelse basert på Frank Grangers engelske oversettelse i Loeb-utgaven av 1934.

en reaksjon mot de oppløste og gjennombrutte, perspektiviske flatene i den andre stil.

Veggmaleriene – et tolkningsforsøk

Veggmaleriene i Oktavians hortensiske hus domineres av arkitektur- og ornament- fremstillinger. Bare leilighetsvis finnes vi figurscener, men hele tiden underlagt den omrammende arkitektur. Mange scener er dårlig bevarte og vanskelige å tolke – og de som er bevarte synes mest å være sjangerscener knyttet til dagligliv og til idyllisk-sakrale landskap med offer-scener – den siste motivformen er meget anvendt i den tidlige keisertid. Her ligger det gjemt et anslag av religiøsitet, som Oktavian/Augustus la stor vekt på i sin politikk, og som kan ha gitt scenene en generell popularitet uten at de nødvendigvis behøvde å knytte seg til en bestemt religionsretning eller en bestemt guddom.

Det eneste stedet man kan ane en mer spesifikk programmessig bruk av valgte motiver er i det private Maskerommet. På tre av veggene, i sentralbildet som åpner seg ut mot et bakenforliggende landskap, er det fremstilt symbolske gjenstander som knytter an til stedets tidligere og fremtidige historie. På den ene sideveggen (NV) møtte vi en avkuttet søyle med en Pan-fløyte ved basen (Fig. 15). Hva har Pan med Oktavians hus og Pala-

تينen å gjøre? Bildet er en referanse til et element i stedets topografi. Her ved foten av Palatinens SV-hjørne lå Luperkalgrotten, der Romulus og Remus ble ammet av ulvinnen. Men grotten var opprinnelig viet Pan Lykaios av Evander fra Arkadia, som var den første som bosatte seg på Palatinerhøyden.⁸ Maleriet knyttet følgelig symbolsk an til den første fase i Romas grunnleggelsehistorie.

Sentralbildet på fondveggen i samme rom viste en *betylus*, et bilde på en Apollon-helligdom, bekreftet ved gudens pilekogger som lener seg mot betyllens base (Fig. 14). Men lansen som også hviler seg mot betyllen hører ikke hjemme blant gudens vanlige attributter. Den refererer antagelig heller til lansen Romulus kastet i forbindelse med grunnleggelsen av Roma.⁹ Romulus var godt forankret til stedet gjennom sitt bevarte (og kontinuerlig restaurerte) hus her oppe i Palatinen sydvestre hjørne; Apollon var en fremmed gud (selv om han hadde stått på trojanernes side i kampene mot grekerne), som ikke hadde adgang til det hellige byrom Palatinen var en del av. Det eneste tempel viet Apollon i Roma på det tidspunktet Oktavian flyttet inn på Palatinen, var Apollon Medicus' tempel¹⁰ nede på Marsmarken utenfor bymurene, reist rundt 430 f.Kr., da guden reddet byen fra en alvorlig pest (den samme som rammet Athen under Peloponneskrigen

8 Se Brandt 2008, 68.

9 Se for eksempel Cappelli 2000.

10 Templet omtales også som Apollon Sosianus' tempel, etter navnet på en av Markus Antonius' tilhengere, som sent i 30-årene begynte en restaurering av templet.

første år). Apollon var Oktavians spesielle favorittgud – bildet tyder på at han allerede på dette tidspunkt nært ønsker om å føre guden inn på Palatinen (noe han også gjorde kort etter). Gjennom denne billedfremstillingen prøver han symbolsk å binde sin favorittgud sammen med byens grunnlegger og således forene dem i en høyere religiøs enhet.

Det tredje veggbildet (i SØ) mangler dessverre tydelige attributter, som skulle kunne knytte også det til kultverdenen i dette hjørnet av Palatinen. Siden vi allerede har Evander (gjennom Pan) og Romulus på plass, er det ikke urimelig å anta at det tredje bildet skulle ha en referanse til Troja og Aeneas, det mellomste leddet i byens grunnleggelsesmyte: Evander – Aeneas – Romulus.

Avsluttende kommentarer

Oktavians oppkjøp av den avdøde Quintus Hortensius' av staten konfiskerte eiendom i 42 f.Kr. var ikke betinget av et tilfeldig ønske om å finne seg et nytt og mer statuspreget hus med aftensol oppe på Palatinen til erstatning for sitt gamle barndoms-hjem nede ved foten av høyden, i solskyggen, på den motsatte siden. Bak oppkjøpet lå allerede så tidlig et ønske hos Oktavian om å knytte sin person mer bevisst til byens grunnleggelsesmyter. Hensikten var å styrke det politiske program, som var bygget på grunnbegrepet *mos maiorum*, det vil si å ta vare på forfedrenes skikker. I den private delen av sitt hus (hvor privat var det?) følger han opp de samme tankene gjennom sym-

bolske fremstillinger av de tre kultområder som lå her, alle knyttet til byens opprinnelse og grunnleggelse. Det eneste nye element i dette var fremstillingen av Apollons *betylus* – her tydeliggjort som et programfestet ønske om å innføre den fremmede guden som det fjerde element i den kultiske grunnleggelsestrekanten.

Litteratur

- Brandt, J. Rasmus 2008: "Luperkalet på Palatinen", *Klassisk Forum*: 1, 62–80.
- Cappelli, Rosanna 2000: "Questioni di iconografia", i A. Carandini & R. Cappelli, *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città*, Electa, Milano, 151–183.
- Carettoni, Gianfilippo 1983: "La decorazione pittorica della casa di Augusto sul Palatino", *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 90, 373–419 (også publisert som egen bok på tysk i 1983: *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein).
- Corbier, Mireille 1992: "De la maison d'Hortensius à la Curia sur le Palatin", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 104, 871–916.
- Iacopi, Irene 2007: *La Casa di Augusto. Le pitture*, Electa, Milano.
- Iacopi, Irene & Tedone, Giovanna 2005/2006: "Bibliotheca e Porticus ad Apollinis", *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 112, 351–378.
- Ling, Roger 1991: *Roman Painting*, Cambridge University Press, Cambridge etc.

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

Fra en tekstkritiker

i anledning av en ny “Vergilius”

EGIL KRAGGERUD

Alt det å kalle seg ‘klassisk filolog’ i dagens Norge er å plassere seg som et kuriøst innslag i det akademiske liv. For selve betegnelsen er knapt forståelig lenger. Enda verre er det med ‘tekstkritiker’, ett av mine alias’er. Verfremdningseffekten er bare enda større. Jeg tar da også nødvendig slike yrkesbetegnelser i min munn i selskapslivet. Men overfor KFs lesere er det fristende å stå frem – når god anledning byr seg.

Og det er sågar en dobbelt anledning: Nyss havnet en ny svær Vergilutgave på mitt bord (*P. Vergili Maronis OPERA ... iterum recensuit Marius Geymonat, Roma 2008* [Edizioni di Storia e Letteratura], 786 s.). Og dessuten: Min egen ambisjon er å gjøre den første av Vergils 17 bøker (*Bucolica*: 1, *Georgica* 4, *Aeneiden* 12) tilgjengelig i en form som svarer til min idé om et edisjonshistorisk trinn IV. (Derfor tar jeg altså fortrinnsvis mine eksempler fra *Bucolica* i det følgende.)

Edisjonshistorien i de store trekk
Vergil har sin teksthistorie som i et fugleperspektiv tar seg slik ut: **Trinn**

I: Verkene utkommer: *Bucolica* 39 f.Kr., *Georgica* 29 f.Kr. og den posthume *Aeneis* 17 f.Kr. (alle årstall med et visst lite forbehold). **Trinn II:** 1469; verkene trykkes for første gang med Gutenbergs teknikk i Venezia. **Trinn III:** 1859; den første sant tekstkritiske utgave ved Otto Ribbeck (1827–1898) begynner å utkomme.

En rekke såk. *kritiske utgaver* fulgte etter Ribbeck; de har altså *apparatus criticus*, mer eller mindre forenklet riktignok.¹ En ny fullskalautgave, til erstatning for Ribbecks annentutgave fra 1894, fikk man så i 1973 ved den dengang unge Mario Geymonat, professor i Venezia. Geymonats utgave er en usedvanlig arbeidsprestasjon. I den

1 Hirzel (*OCT*), Saint-Denis – Goelzer – Perret (*Budé*), Sabbadini (*Corp. Parav.*), Mynors (*OCT*).

generasjon som siden er gått, har den etablert seg som den mest utførlige moderne *Vergili Opera*.

For noen måneder siden kom denne utgaven i revidert form. Det dreier seg om en facsimile med bortimot 80 sider addenda og corrigenda. Men med all respekt føles ikke Geymonats utgave, hverken i første eller annen utgave, som noen ny milepæl edisjonshistorisk sett. Nyutgaven er dessuten blitt en temmelig u håndterlig murstein av en bok med en noe vaklende og tungvint ajourføring av 1973-utgaven. Boken er dømt til å være hyllepryd i institutt- og universitetsbiblioteker. Den blir ikke den grunntekst for studenter og Vergil-lesere verden over som man hadde kunnet håpe på i dag. Men denne utgaven er ikke den eneste grunn til ønsket hos meg om en ny type utgave. For min del vil jeg slå til lyd for et **trinn IV** i den edisjonshistorien jeg skisserte.

Hva kreves av et trinn IV?

Det er behov for en fornyelse av selve utgavekonseptet. En Vergil-tekst bør – som enhver annen tekst fra antikken – imøtekomme to hovedkrav: 1) Den må føles like trygg, oversiktlig og naturlig å bruke rundt hele seminarbordet, dvs. både av studenter på alle trinn og av deres professorer; 2) samtidig skal den være forskerens og hvermanns “Handexemplar”. Det særegne ved et håndeksemplar er at man bare unntaksvis trenger en annen tekst; håndeksemplaret er ens livsledsager i beste forstand. Utgaven

skal være hendig i presentasjonsformen og – fremfor alt – ikke underslå vesentlig innsikt ervervet i løpet av de to tusen år.

I dag vil nok mange av mine kolleger – uten å skjemmes – ha Loeb-utgaven av Vergil i sin reisebagasje. Faircloughs populære utgave ble revidert så sent som i 1999 av den fremstående tekstkritiker George Goold. Denne utgaven er faktisk et ‘must’ i enhver Vergilforskers hylle. Men de fleste vil av gammel vane nok sverge til OCT, dvs. til Roger Mynors’ Vergil-tekst fra 1969 (*Bibliotheca Oxoniensis*). Sir Roger var en av sin tids fremste og best kvalifiserte tekstkritikere og dertil en høyt beundret kjenner av Vergils *Georgica*. Likevel: Både Goolds og Mynors’ tekstutgaver svikter på avgjørende steder når det gjelder de opplysninger en kritisk utgave bør inneholde.

Et godt eksempel er *Ecl.* 10. 44–45 der hovedpersonen Cornelius Gallus, plassert av Vergil i et bukolisk Arkadia, sier: *Nunc insanus amor durime Martis in armis/ tela inter media atque adversos detinet hostis.* (Loeb: “But now a mad passion for the stern god of war keeps me in arms, amid clashing steel and fronting foes”). Vergil lar den svekne og intenst sørgende dikterkollega være omgitt av all den lindrende sympati man kan tenke seg i sitt Arkadia. Naturen, hyrdene og hyrdelivets guddommer tar inderlig del i hans lidelse. Og Gallus higer etter både å leve og dø i dette Arkadia. Mye av diskusjonen rundt diktet i forrige århundre dreide

seg om hvor Gallus' krigstjeneste fant sted. I nyere tid mener mange med den antikke Servius-kommentaren at det bare er i fantasien Gallus forflyttet seg fra Arkadia til en krigsleir. Uklarheten med denne teksten nekter stadig å forsvinne.

Finnes det noe svar? For 283 år siden var det en tysk filolog (Heumann) som så at *me* måtte rettes til *te* og at Gallus' utsagn ikke gjaldt ham selv, men den utro venninnen Lycoris, hun som hadde forlatt ham til fordel for en romersk offiser som tjenestegjorde på Rhinfronten. Denne konjekturen ble tatt inn i Christian Gottlob Heynes Vergiltekst som med rette hadde høy prestisje i tiårene før og etter år 1800, men rettelsen ble av senere utgivere kastet ut igjen. Både Mynors og Goold har utelatt denne konjekturen i sitt tekstkritiske apparat.² Den samme fortielsespraksis vederfares hos dem også en hel del andre viktige forslag på samme kvalitetsnivå.

Når konjekturen bruker så lang tid på til og med å bli nevnt i det kritiske apparat – åpenbart som følge av en konservativ treghet –, blir et grundig studium av filologiens historie desto mer nødvendig når en ny tekstutgave skal planlegges. Eller rettere sagt: Det store prosjekt i vårt klassiskfilologiske fag burde være å samle inn konjekturmaterialet på et systematisk grunnlag. Først når en slik innsamling er gjort, kan man

lettere virkeliggjøre den nye type utgaver jeg etterlyser.

Forord/ Praefatio/ Preface

Et forord bør i dag være på engelsk. Ha meg unnskyldt, høyst ærede *Bibliotheca Teubneriana* og *Bibliotheca Oxoniensis* (skjønt utgaver som Lloyd-Jones' & Wilsons Sofokles, Greens Ausonius og Heyworths Properters er blant de tungtveiende unntakene i sistnevnte serie). En latinsk *Praefatio*, mangen gang på flere titalls sider, skaper en effektiv barriere for selv godt motiverte studenter og lar dem ikke gjøre seg kjent med den filologiske basis som burde være utgangspunktet for fordypelsen i en forfatter.

Det er heller ikke uviktig hva som behandles i et *Preface*. Mange slags kunnskap kan være interessant i seg selv, men kriteriet må hele tiden være hva som har vært og er av betydning for tekstetableringen. Håndskrifter og tidligere utgaver må naturligvis stå sentralt i forordet. Men når det skal gjøres rede for håndskriftene, skal det ikke skje på den ahistoriske måten det ofte gjøres: En leser må få vite når de enkelte håndskrifter ble kjent, det vil si når de ble tatt i bruk, og hos hvem de inngikk i grunnlaget for tekstetableringen. *Habent sua fata libelli* er et gyldig ord også i den forstand at håndskriftenes historie

2 I art. "Vergil, Ecl. 10.44 – A pivotal Line", *Eranos* 35–37 har jeg gitt min begrunnelse for nødvendigheten av denne konjekturen.

må forfølges i lang tid etter at trykkekunsten var etablert.

For neglisjerer man håndskriftenes resepsjon, kan det lett føre til at tvilsomme tekstvarianter får ufortjent autoritet. Det følgende er et godt eksempel fra en Vergil-ekloge (6. 33–34). Her hadde alle utgaver til langt ut i det 20. århundre den samme tvilsomme tekst basert på *codex Romanus (R)*. Sjette ekloge dreier seg om Silenus' visjon av verdens tilblivelse og den etterfølgende mytiske tid. Silenus, dette halvguddommelige vesen, begynner som en annen Lucretus med å fortelle om verdens skapelse fra det øyeblikk da atomene fant sammen i det øde kosmos hvorpå verden ble til. Slik lød teksten tidligere: *ut his exordia primis/ omnia et ipse tener mundi concreeverit* ("how from these elements/ all beginnings and the world's tender orb itself took shape" for å sitere oversettelsen til en sen tilhenger av denne lese måten, A.J. Boyle 1976). I en artikkel fra 1861 foreslo den radikale tekstkritiker Peter Hofman Peerlkamp å rette til: *ut his ex omnia primis, omnia etc.* Dette forslaget var vel forblitt i konjekturalfilologiens papirkurv om det ikke hadde vært for at det antikke håndskrift *P* for alvor ble kjent, kuriøst nok, omtrent samtidig. Dette viktige håndskriftet hadde man riktignok visst om fra renessansen av, men det var aldri blitt skikkelig og grundig gransket. Nå viste det seg, uten at Peerlkamp var klar over det, at dette håndskriftet hadde den samskrevne form EXOMNIA. Ribbeck kunne rapportere dette, men lot f.ø. den gamle *R*-teksten

stå. Det skulle gå over nitti år før den *P*-baserte lese måten ble tatt inn av noen Vergil-*editor*. For først med Luigi Castiglionis nyutgave av Remigio Sabbadinis Vergil-tekst fra 1944 (i Paravia-serien) kunne man lese *ut his ex omnia primis, omnia*. Deretter finnes den hos Mynors i 1967 og hos Clausen i 1994: "han sang om hvordan det var fra disse førsteting at alt, ja alt og <deriblant> selve den tandre verdenskrets vokste til." Det tar tid å kvitte seg med en godt innarbeidet forvanskning og la en bedre lese måte innta dens plass, selv når den støttes av håndfast overlevering like fra antikken.

Teksten og dens apparat

For meg er tekst og apparat to sider av samme sak. Den vakreste Vergilteksten i min hylle ble utgitt i London i 1912, med stilrene, klare typer i godt format og på beste papir. En av datidens ledende latinister, professor John Percival Postgate, stod bak og borget for tekstens kvalitet. Men for meg har boken ingen verdi utenom den estetiske. En tekst uten *apparatus criticus* er for meg bare en tekst i navnet. En tekst som er blitt bevart for ettertiden takket være kopiering fra hånd til hånd gjennom århundrer, kan ikke klare seg uten et kritisk apparat. Tekster, ribbet for alle variantopplysninger slik vi nå har lett tilgang til dem på nettet, er virkelig en moderne uting og potensielt skadelige: Gå inn på "The Latin Library" eller på "Bibliotheca Augustana". På sistnevnte nettsted finnes Mynors' tekst, men uten apparat. *Bibliotheca*

Teubneriana finnes nå komplett på CD-rom – uten kritisk apparat! Et kritisk apparat tjener som en påminnelse om at våre tekster har en lang og iblant direkte slett overlevering. Et blikk på et godt apparat viser, selv uten nærlesning, hvilke steder som er mer usikre enn andre. Derfor er det grunn til å advare mot studiet av tekster uten apparat. Mangt nedslående møte med antikke tekster på nettet har gjort at følgende er rykket opp til første trosartikkel i min filologiske katekisme: En gresk eller latinsk tekst er aldri *hel og fullstendig* før den suppleres med det best mulige kritiske apparat. Kort sagt: Definisjonen av en klassisk tekst er: tekstsiden + apparatet.

Som man skjønner er kvaliteten av apparatet et hovedanliggende. Det er vel neppe noe sted som er mer lærerikt enn *Ecl.* 4. 62–63, dvs. sluttlinjene i den berømte Messias-eklogen om det nyfødte barnet som skal innlede en gyllen tidsalder. Setningen har to forskjellige former hos utgiverne. I den ene versjonen, som støttes av begge de senantikke håndskriftene *P* og *R*, heter det: *cui non risere parentes, / nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.* (Goold: “The child who has not won a smile from his parents, no god ever honoured with his table, no goddess with her bed!”). Da jeg for mange år siden skrev om den forutgående linje 60 *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem* (“Begin, baby boy, to recognize your mother with a smile”)³, slo det meg at den sto dårlig til 62–63 for

linje 60 fortsetter med: *matri longa decem tulerunt fastidia menses* (“ten months have brought your mother long travail”). Denne setningen er klart begrunnende (*asyndeton explicativum*): “for de ti måneder bragte din mor lang kvalme”; så skjenk et smil, kjære barn, som takk for ditt liv og for hva din mor har måttet tåle!

Fra denne synsvinkel blir den teksten som bevitnes av det tidligste tekstvitne til 62–63, nemlig Quintilian, så meget bedre: *qui non risere parenti* etc. “når det gjelder dem som ikke smiler til sin mor”, så har “en slik en” ingen fremtid som guddommelig heros. I det kritiske apparat trenger vi kun den forenklete henvisning at Quintilian leste *qui* (pl.) fulgt av *hunc* (sg.) som eksempel på en form for halv-anakoluttisk konstruksjon som han kaller *figura in numero*: en retorisk figur i numerusbruken.

Hva gjør en tekstkritiker?

Hovedsaken for en tekstkritiker er simpelthen å lese tekster med kynlig oppmerksomhet rettet mot den overleverte ordlyd. Det skjer ikke nødvendigvis i den hensikt å utgi teksten. Slik lesning inneholder, selv i de best overleverte tekster, mange elementer av usikkerhet. Jeg sier med hensikt ‘usikkerhet’, heller enn feil enda slike også forekommer selv i en så grundig edert tekst som Vergils. Men vanligvis møter vi ikke feil i den banale betydning av ordet. Jo, noen ganger kommer vi faktisk, tross 2000 års edisjonshistorie, temmelig nær.

3 I artikkelen “noscere” i *Enciclopedia Virgiliana* 1984.

Hermed min siste lille oppdagelse: I *Ecl.* 2. 32 foretrekker de aller fleste utgivere fortsatt *Pan primum calamos cera coniungere pluris/ instituit* “Pan var den som først lærte (folk) å forbinde flere sivrør med voks.” Men *primum* betyr helst ‘først’ i betydningen ‘for første gang’, og fra grammatikken vet vi at latinen helst skiller mellom adverbialt *primum* og predikativt *primus* ‘som den første’. *Ecl.* 8. 24, som nesten siterer 2. 32, har: *Panaque, qui primus calamos non passus inertis* (“Pan, han som ikke tillot, som den første, sivrørene å være uvirksomme.”). *Primum* i *Ecl.* 2. 32 bør derfor rettes til *primus*. Og orienterer man seg videre, så ser man at Vergil har en temmelig fast måte å omtale slike guddommelige eller heroiske ‘oppfinnere’ på, jf. f. eks. omtalen av Ceres/ Demeter som lærte menneskene jordbruket *G. 1. 147 Prima Ceres ferro mortalis vertere terram/ instituit* eller av Erichthonius som lærte dem kunsten å kjøre vedeløpsspann *G. 3. 113: Primus Erichthonius curus et quattuor ausus/ iungere equos*. Pan, Ceres og Erichthonius har det til felles at de er *protoi heuretai*.

Like fullt: et tekstkritisk begrep som ‘emendasjon’ (eg. ‘fjerning av feil’) bør en Vergilkritiker være forsiktig med å bruke. Man er heller ikke en korrekturleser i den gjengse betydning av ordet. ‘Usikkerhet’ er mer dekkende fordi tekstene gjennom sin overlevering gir eksempler på *forvanskninger* (korrupteler), både ufri-

villige og bevisste, som det ikke er lett å oppdage, samt en mengde varianter i håndskriftene som det ikke er lett å ta stilling til. Enhver utgivelse vil søke å eliminere forvanskningene og gjøre de riktige valg blant variantene, men sporten er bare blitt mer og mer krevende. “The law of diminishing returns” (“det minkende utbyttes lov”) har i høy grad gyldighet når man etterfølger skarpskodde utgivere som La Cerda (1608), Burmannus (1746), Heyne (1767 og senere), Wakefield (1796), Ribbeck (jf. ovenfor) og Conington (1858–1871) for bare å nevne noen.

En emendatio palmaris?

M.a.o. en såkalt *emendatio palmaris* henger så høyt ved utgivelsen av Vergils *Opera* at man ikke kan gjøre seg håp i den retning lenger. I Catulls og Properts’ tilfelle er saken en annen. Her har det vært flere å finne like til det siste. Men siden saken i siste instans beror på den enkelte utgivers kompetanse og skjønn, må man regne med at selv briljante emendasjoner overses, glemmes eller bekjempes. At Geymonat (tydeligvis) ikke anerkjenner den unge Robert Nisbets briljante forslag til *Aeneiden* 3. 685 tjener ham til liten ære i mine øyne. For min del regner jeg med at det i filologiens annaler finnes enkelte glemte briljante forslag som har lidd den ufortjente vanskjebne at de er blitt glemt i århundrer.⁴

4 For egen del regner jeg min helhjertede tro på Bouhiers (og Prunelles) to hundre år gamle emendasjon av scriptor honoratum si forte reponis Achillem til scriptor honoratus si forte reponis Achillem i Horats’ *Ars poetica* v. 120, med derav følgende konsekvenser, som verd trykksverten (SO 82, 2007).

Hermed et bidrag i denne gate hvor hovedæren tilfaller den samme omstridte Peerlkamp. Igjen dreier det seg om sjetten ekloge. Da gjeterne Chromis og Mnasyllus kom over den sovende Silen (13 ff.), bandt de ham med båndene fra symposiekransen som var glidd ned fra guddommens berusede hode. Silenen våkner og ler av det hele:

Ille dolum ridens: "Quo vincula
nectitis?" inquit.

"Solvite me, pueri; satis est potuisse
videri.

Carmina quae vultis
cognoscite ..."

25

(Goold: "Smiling at the trick, he cries: "Why fetter me? Loose me, lads; enough that you have shown your power. Hear the songs you crave ..."). Oversettelsen har den hake ved seg at den oversetter *satis est potuisse*, ikke *satis est potuisse videri*. *Videri* har ikke fortolkerne fått skikk på. For å gjøre en lengre historie kort: Clausen (1994) velger Heynes forståelse 'ut videamini me vincire potuisse', but karakteriserer setningen som kryptisk. Peerlkamp kaller *videri* i en lengre harang for "pessima Latinitas": Gjeterne hadde jo virkelig bundet ham. Peerlkamp foreslår *viere* i stedet for *videri*. *Viere* er å 'binde' (f. eks. en krans).⁵ Det er grunn til å tro at Vergil har forberedt bruken av verbet *viere* gjennom det synonyme *vincula nectere* i foregående linje. *Satis est potuisse viere* er Peerlkamps for-

slag med forklaringen: "Sufficit, puto, quod potui vinciri" med en vanlig ellipse av pronomenet = <nam> *satis est <me/ nos> potuisse viere*. (Omtrent: Det klarer seg at jeg kunne bindes"). Det er intet skår i Peerlkamps fortjeneste hvis jeg foreslår en liten forbedring: *satis est (sc. vos) potuisse viere (sc. me)*, for sammenlign hvordan gjeterne er subjekt gjennom hele partiet: i *nectitis* (23), *solvite* (24), *vultis* and *cognoscite* (25) mens Silenus er objekt (*me* 24).

En tekstkritikers ambisjon er alltid å komme så nær det opprinnelige som mulig. Og kommer man med en ny utgave etter et par hundre forgjengere, håper man å gjøre arbeidet bedre enn disse i hvert fall på noen punkter. For tekstkritikeren av faget er *apparatus criticus* langt mer enn halyparten av arbeidet. Selv der hvor utgiveren kan bygge på generasjoners innsats forut, er det apparatet som klartest viser hva utgiveren er god for.

Apparatet skal reflektere to ting: Håndskriftgrunnlaget for teksten og mulige filologiske forbedringer utover dette grunnlaget, nemlig de såkalte konjekturene. Å hankses tilfredsstillende med begge disse sider av en utgave samtidig, stiller sine krav.

Håndskriftgrunnlaget

Tar man for seg Vergil i Oxford-serien av klassiske tekster, ser man at apparatet til hvert tekstavsnitt har to, tre, fire store kursiverte bokstaver i front.

5 Cf. Ennius *Varia* 25 (Vahlen) i et frgm. bevart hos Varro (De lingua Latina 5. 62): *lbant malaci viere Veneriam corollam*: "de feminine fyrene bega seg avsted for å binde en kjærlighetskrans." Varro vil vise det nære slektskap mellom ordene *viere* and *vincire*.

Disse bokstavene (f. eks. *MPFR*) angir hvilke *antikke* manuskripter det er å bygge på til enhver tid. Den ting at vi har i behold antikke – riktignok senantikke – tekstvitner for hele Vergils livsverk er for øvrig litt av et særsyn innenfor den profanantikke litteratur. Tendensen har like til våre dager vært at man har overvurdert disse vitnene. Selve redegjørelsen for variantene i disse sentrale håndskriftene er lærerik. Det er såpass mange varianter allerede innenfor den antikke overlevering at vi uten videre kan regne med at overleveringen har mistet en del sanne lesemåter på veien. I noen tilfeller kan slike være bevart i tradisjonen utenom håndskriftene, f.eks. som sitater hos andre forfattere, hos kommentatorene, Servius i første rekke, eller i papyrusfragmenter som er kommet for dagen relativt nylig. I andre tilfeller må vi regne med at det kan finnes gull i middelalderske håndskrifter, særlig i de karolingiske som kan ha hatt forelegg fra antikken utenom det bevarte antikke håndskriftmateriale. Forskerne har i for liten grad regnet med at det har vært flere antikke håndskrifter i omløp i tidlig middelalder enn de vi har i dag – og at noen av dem vi har i behold, har vært mer fullstendige i tidlig middelalder enn det de nå er.

Konjekturene

Det har i siste generasjon vært en påtagelig spenning mellom mer kon-

servative og mer konjekturåpne Vergillesere. Det burde forlengst ha vært en selvfølge at det fantes et register over alle konjekturer, både av dem som er blitt fremsatt (og begrunnet) på trykk og av dem som har dukket opp på annen måte. Men et slikt registreringsarbeide er bare i liten grad blitt gjort, og da bare til noen enkelte forfattere (Aischylos, Pindar, Sofokles blant de greske, Properts blant de latinske).

Dette betyr ikke at alle konjekturer skal plasseres i *apparatus criticus*. Ofte ser man at sidene i utgaver er blitt nedsyltet i forslag, likt og ulikt. Noen utgivere vil også gjerne verbalisere sin stillingtagen eller gi henvisninger til støtte for det ene eller annet tekstvalg. Vergil-teksten til Geymonat er ikke bra i så måte. Over en lav sko tar han med også artikler som behandler teksten til fordel for den ene eller annen lesemåte. Men et apparat skal hverken være et konjekturregister, bake inn litteraturlister eller erstatte en kommentar. Tekstkritikerens viktigste oppgave er nettopp *krinein*, ‘skjelne’, ‘vurdere’. Kritikerens skal i sitt apparat bare ta med det som etter best skjønn *kan* være riktig. Når det gjelder Vergil, skal det bare i sjeldne tilfeller tas med flere forslag til ett og samme tekstproblem. Alt annet bør også være med i utgaven, for all del, men plassert som en egen avdeling, en *Appendix critica*, bak i utgaven.⁶

En annen reform jeg føler sterkt for, er opplysninger som gjør at man

6 *Appendix critica* finnes i mange eldre utgaver, men da i stedet for *apparatus criticus*. Men bruk av begge typer i kombinasjon for å skille mellom konjekturer av *primi* og *secundi gradus* har jeg hittil ikke sett brukt.

kan gjenfinne konjekturen der den opprinnelig ble publisert, og det uten altfor stort besvær eller tidsspille om man det skulle ønske. *Ecl.* 4. 62 byr på et godt eksempel også slik. Den viktigste konjekturen til denne linjen er *parenti* i stedet for *parentes*. Her er det bare Geymonats utgave som har navnet på opphavsmannen, ‘Schrader’, en opplysning som er begravet i en altfor oppsvulmet note. Johannes Schrader var en av de mange dyktige hollendere på 1700-tallet. Jeg hadde nylig lyst til å se på hans begrunnelse, men fant hans forslag hverken i hans to mest berømte tekstkritiske arbeider: *Liber observationum* fra 1761 (som jeg har sett på i Bodleian Library, Oxford) eller i hans *Liber emendationum* (som vårt eget GS-bibliotek har). Ingen utgave ga noen opplysning om hvor konjekturen stammet fra før jeg mer tilfeldig fikk napp i Christian Gottlob Heynes Vergil, *editio altera* fra 1788. Her omtaler Heyne i *Praefatio* at ved Schraders død i 1783 gikk kollegaens hele bohabe under hammeren, men kjøperen lot Heyne ta hånd om avdødes etterlatte papirer. Heyne gjennomså disse og noterte seg ting fra dem, dvs. slike konjekturen som ifølge Heyne var opphavsmannen “verdige” og kunne interessere de mest kompetente le-

sere. Slik slapp *parenti* inn i Heynes kommentar, dog uten at Heyne selv synes å ha hatt sympati for idéen for han beholdt den gamle tekst. For å spare fremtidige generasjoner for tilsvarende leteaksjoner synes jeg en tekstkritiker av i dag burde ha som plikt å skrive i apparatet: “*parenti Schrader apud Heyne 1788 : parentes codd.*” For øvrig er det ganske hensynløst ikke å utstyre en utgave med en skikkelig litteraturliste, men hvor mange kritiske utgaver har egentlig en som duger? I så måte tyder Heyworths ferske Properts-tekst i OCT på at vi kan gå bedre tider i møte.

En gjennomgående feil ved tekstutgaver er at de er et nummer for store og omfattende for den enkelte utgiver. Ingen utgiver kan egentlig gape over hele Vergil, vel å merke hvis det skal gjøres slik det bør gjøres.

Ergo

Et godt utgangspunkt er å tilmåle seg en utgivelsesoppgave mer etter det antikke bokomfang, det vil si ca. 30 til 40 sider, helst med en *tekstkritisk kommentar* i tillegg, eventuelt basert på mer spesifikke forarbeider.

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

Pirat- eller handelsvirksomhet?

Norske utgravninger i Bosnia-Herzegovina

LENE OS JOHANNESSEN

Overskriften vil kanskje lede mange til å tenke på vikingene og diskusjonene rundt deres virksomhet. Det er dog ikke vikingene, men illyrerne vi her skal beskjeftige oss med. Illyrerne er betegnelsen brukt om befolkningsgruppene med tilhørighet i det vestlige Balkan (Fig. 1) i jernalderen og antikken. I mange av de romerske kildene (se for eksempel Appian *Illyrica* 8; Strabo 7.5.5–7.5.6) beskrives illyrerne som primitive og krigerske pirater, men mye tyder også på at det foregikk fredelig handel mellom de to ulike kulturene. Så hvordan artet egentlig kontakten mellom romerne og illyrerne seg? Drev illyrerne primært pirat- eller handelsvirksomhet?

Denne problemstillingen vil jeg knytte til de norske arkeologiske undersøkelsene i Desilo i Bosnia-Herzegovina over tre uker i september 2008. Det overordnede målet med undersøkelsene i Desilo er nettopp å lokalisere kontaktpunkt mellom romere og illyrere. Under ledelse av førsteamanuensis Marina Prusac ved Kulturhistorisk museum var vi i utgangspunktet en liten gruppe, bestående av Prusac, Dr. Adam Lindhagen og undertegnede, som avla mastereksamen i klassisk arkeologi i vår, til å undersøke Desilo. For den siste uken fikk vi forsterkninger fra Norge: master i klassisk arkeologi Ole Christian Aslaksen og master-

student i klassisk arkeologi Jo-Simon Frøshaug Stokke.

Illyria – historisk bakgrunn

Illyrerne er på mange måter et forsømt folk i forskningshistorien. I de fleste versjoner av antikkens kulturhistorie blir de simpelthen ignorert. I tillegg er den forskningen som tidligere er gjort om illyrerne, ofte preget av politiske agendaer. Det at illyrerne ikke hadde et eget skriftspråk, er også en faktor som bidrar til mangel på kunnskap om dem. Illyrerne og Illyria er dog beskrevet i flere greske og romerske skriftlige kilder. Vi får mye kunnskap om illyrerne gjennom disse kildene,

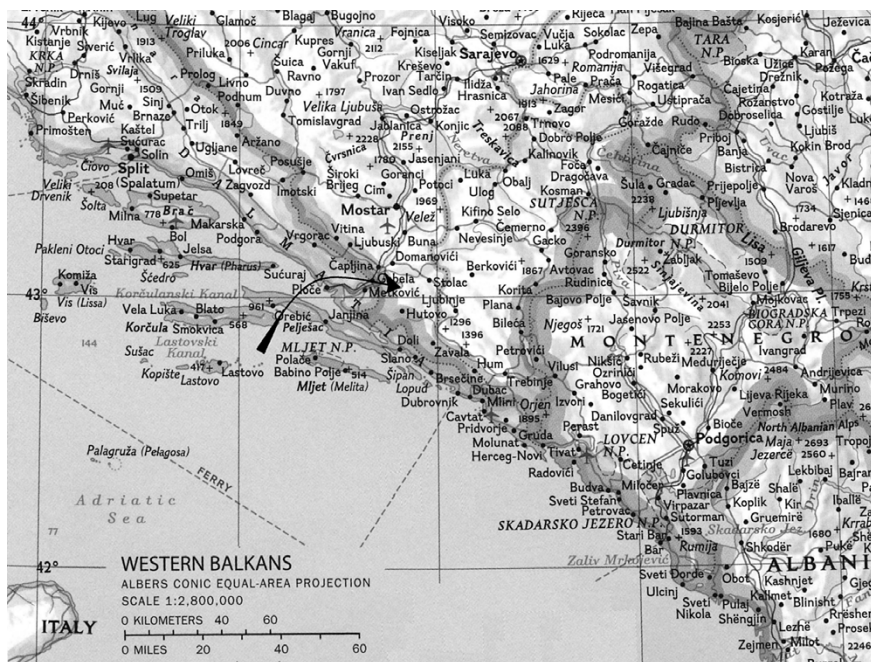


Fig. 1. Kartutsnitt. Fra National Geographic collegiate atlas of the world (2006:168).

for eksempel hvor de bodde samt steds- og personnavn. Men beretningene er også preget av at illyrerne oppfattes som “de andre,” og blir ofte beskrevet som “ville” og “barbariske” pirater. Disse kildene har vært vektlagt i forskningen rundt illyrerne og preger dermed vår oppfatning av dem (Wilkes 1995:4–19). Siden piratvirksomhet ikke kan belegges i det arkeologiske materialet, og siden de skriftlige kildene er ambivalente når det gjelder å karakterisere illyrerne som pirater, er det rom for diskusjon. Kanskje ambivalensen også er et resultat av de ulike illyrer-gruppenes ulike karakter? Arkeologisk materiale fra lokaliteter i sør, som

Daorsi-bosettingen i Ošanići, indikerer stabil og fredelig handel med grekerne, mens dalmatene, bosatt nord for Naron, ser ut til å ha gjort mer motstand mot gresk og romersk innflytelse (Prusac 2007:51, 53–54).

Det er bred enighet om at det er først fra begynnelsen av jernalderen, ca. 1000 f.Kr., at man kan snakke om formasjonen av de historiske illyriske gruppene. Illyrerne hadde mange felles kulturelle trekk, men faktorer som tilgang på naturressurser, som jernmalm og salt, og tilgrensende grupper, for eksempel keltere i nord, epiroter i syd og ikke minst tilreisende fra Egeerhavet, førte til interessekonflikter. Dette ledet igjen

til etableringen av illyriske grupperinger med økt bevissthet rundt en kollektiv identitet under individuelle ledere. Perioden omkring 1000 f.Kr. er for illyrerne preget av en rik materiell kultur og kontakter med den egeiske verden. Men det var først fra ca. 800 f.Kr. at det som skulle bli varige kontakter mellom illyrerne og det arkaiske og klassiske Hellas startet (Wilkes 1995:39–40).

Gresk kolonisering i Adriaterhavet startet i det sørlige Illyria, særlig i forbindelse med elven Naron (gr., dagens Neretva), i det 6. årh. f.Kr. Det ble etablert et *emporium* i Naron (dagens Vid) med tilknytning til illyriske lokaliteter, noe som indikerer kontakt mellom greske handelsmenn og illyrere. Hvis man kan peke på ett element som ble viktig for kontakten mellom grekere og illyrere, så må det være vinen. Vin ledet til en ny dimensjon for kontakten, og den forårsaket endringer i kulturlandskapet. Selv om grekere koloniserte land i Illyria og selv om grekere og illyrere hadde hyppig kontakt og påvirket hverandre, levde de i separate bosetninger. Ifølge det arkeologiske materialet ser det ut til at kontakten med grekerne hovedsakelig var fredelig, men krigshandlinger forekom, som slaget mellom illyrere og greske kolonister i 384 eller 385 f.Kr. (Prusac 2007:46–49).

Romersk aktivitet langs den illyriske kysten kan spores til det 3. årh. f.Kr. Etter krigene mellom romere og illyrere i perioden 229 til 219 f.Kr., ble Illyria gjort til et romersk protektorat. Men romerne fikk ingen innflytelse i det illyriske innlandet,

som på grunn av bratte fjell og dype daler gjorde det vanskelig å innta og å kontrollere. De første romerne bosatte seg i Illyria i det 2. årh. f.Kr., hvorpå flere illyriske opprør og kriger mellom romere og illyrere fulgte (Wilkes 1995:162–197). Med romerne ble Naron, som ligger strategisk til med mulighet for kontroll over kontakten og handelen mellom kysten og elvedalen innenfor, utviklet til et betydningsfullt handelssenter, og ble trolig en romersk by og koloni under Cæsar eller Augustus. Romersk handelsvirksomhet i Illyria, som nå ble kalt Dalmatia, økte i det 1. årh. e.Kr. På grunn av strategiske, politiske og kommersielle interesser var kontakten med det indre Illyria omfattende (Prusac 2007:57–58).

Undersøkelsene i Desilo

Desilo ligger ca. 20 km sør for Vid. I dag utgjøres Desilo av en liten dal med tett bevokste åskammer i nord, sør og vest. I dalen er det i dag noen få hus, dyrket mark og et lite vann. Øst for Desilo ligger Hutovo-sjøen (Fig. 2). Nord for Hutovo-sjøen og Desilo renner Neretva. I antikken var Neretva forbundet med Hutovo-sjøen og med Desilo gjennom en sidearm. Neretvas elveløp er dannet av underjordiske kilder, som renner fra åssidene og kalksteinsfjellene ned til hovedløpet, som igjen renner ut i Adriaterhavet. I Desilo er det tydelig, med kilder, kulper og formasjoner i landskapet, hvordan elveløpene og vannet har vært, og fortsatt er, i konstant endring. På grunn av alle de underjordiske kildene som får grunn-



Fig. 2. Desilo og Hutovo-sjøen sett fra vest. Foto: Forfatteren.

vannet til å stige, oversvømmes dalen hver vinter.

Så hvorfor er akkurat Desilo viktig i forbindelse med vår problemstilling? Hvordan kan dette, både i antikken og i dag, avsideliggende stedet være et godt utgangspunkt for å undersøke kontakten mellom illyrere og romere?

De første arkeologiske undersøkelser i Desilo ble gjort i 2007 av arkeologer fra universitetet i Mostar under ledelse av Prof. Snježana Vasilj. Da ble et prehistorisk gravsted gravd ut og det ble gjort undervannsundersøkelser i tjernet. Undervannsundersøkelsene avdekket at det ligger hele 16 illyriske skipsvrak på bunnen av tjernet (Fig. 3). Fire av dem ble undersøkt nøyere. Det leirete jordsmonnet i Desilo generelt og tjernet spesielt utgjør særlig bra forhold for bevaring av tre. Det interessante i vår

sammenheng er at skipene var fulllastede med romerske amforaer (type Lamboglia 2). Ca. 500 amforalokk er registrert, et antall som trolig utgjør en brøkdel av amforaene på bunnen av tjernet. Amforaene er datert til 1. årh. f.Kr. til midten av 1. årh. e.Kr. Det ble også funnet en spydspiss

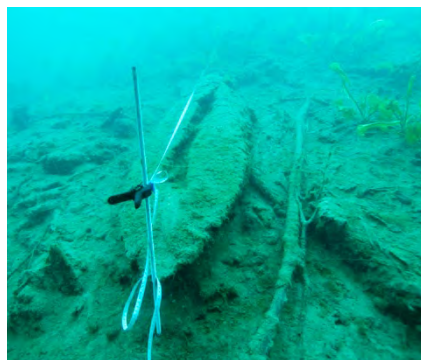


Fig. 3. Skipsvrak i Desilo-vannet. Foto: Universitetet i Mostar/Snejana Vasilj.

og andre metallgjenstander. Her ble Mostar-arkeologenes undersøkelser avsluttet, og i september 2008 kom altså vi ned for å gjøre videre undersøkelser i Desilo.

Situasjonen før vi begynte våre undersøkelser, var altså 16 illyriske skip fullastede med romerske forseglede amforaer på bunnen av et tjern som i antikken var en del av et elveløp fra den viktige handelsruten, elven Naron. Etter samtaler med Vasilj og den interesserte og kunnskapsrike grunn-eieren Milenko Kršić og etter en rask rekognosering av Desilo, fikk vi også informasjon om andre antikke materielle rester i Desilo. For det første er det en antikk mur, som ingen tidligere har undersøkt, helt nede ved tjernet. For det andre ligger det strødd skår etter grovkeramikk (stort sett amfora) ved foten av og et stykke opp i bergskrånningen noen hundre meter vest for tjernet. I dette området har også Kršić funnet en illyrisk fibula. Kan det ha vært en illyrisk bosetting i bergskrånningen eller på toppen av åskammen, et sted hvor illyrerne pleide å legge bosettingene sine? Det har trolig også gått en landevei til Naron i nord fra Desilo gjennom dalpassene i nordvest, slik at Desilo var tilknyttet den romerske handelsbyen både til lands og til vanns. Tolkningen om at det har gått en landevei her i antikken ble forsterket da Kršić viste oss en antikk brønn og antikke askeurner langs veien. I antikken var det vanlig å plassere både brønner og graver langs veiene. Med sin lokalkunnskap var Kršić en viktig ressurs hele veien, og Vasilj har virkelig vært sjenerøs når det gjelder å dele sin kunnskap

om og materialet fra området og gitt oss så å si frie tøyler til å grave hvor vi måtte ønske. Men hvor skulle vi begynne?

Mens Vasiljs forståelse av stedet og funnene omhandlet piratvirksomhet, tolket vi stedet som et handelsområde, eller en møteplass mellom to kulturer. Siden vårt mål i Desilo er å undersøke kontakten mellom to kulturer, ønsket vi å lokalisere havnen, som ville være en viktig indikasjon på hvordan kontakten foregikk. Derfor startet vi undersøkelsene ved muren (Fig. 4), som ligger slik til at den kan ha vært en del av et havneanlegg. Muren viste seg å være svært interessant, om enn litt mystisk. Murens nordvestlige side er ca. 120 cm dyp og består av store tilhugde steiner, hvor mellomrommene mellom steinene er tettet igjen med mindre stein. I den nederste delen av murens nordvestlige side er stein med naturlig utformede hull plassert slik at det kan virke som om hullene står symmetrisk i forhold til hverandre. Ved siden av to av hullene er det mulige merker etter kramper. Denne nordvestlige siden har også et trappeanlegg formet ved at to lengre steiner stod ut av muren. Det ble ikke funnet noen materielle rester i jorden da vi avdekket muren. Murens beliggenhet rett ved et vann fullt av båter, hullene, merker etter kramper, trappetrinnene og det at det ikke er noen arkeologiske rester rundt muren, kan, ifølge Prusac og Lindhagen, tyde på at det var vann rundt muren i antikken og at den ble brukt som fortøyningsbrygge for båter. Kunne vi ha funnet deler av havna?



Fig. 4. Forfatteren i ferd med å grave frem en murstruktur som sannsynligvis var en del av et havneanlegg. Foto: Marina Prusac.

I de videre undersøkelsene forflyttet vi arbeidet til området rundt bergskråningen med grovkeramikken. Det ble funnet noe grovkeramik i en rute og i noen prøvestikk oppe i skråningen. Ved begynnelsen av bergskråningen er jorda rett under overflatelaget dekket av et lag bestående av stein og keramikkskår (stort sett amforaskår). Lindhagen påpekte at antikke veier nettopp kunne lages av tettpakket stein og keramik, og at vi derfor kunne ha å gjøre med en vei. En vei opp til bosettingen? Problemet er at det ikke ser ut til at veien fortsetter så langt opp i skråningen. Det er heller ingen platåer her. Siden det ikke er noen vei og ingen platåer,

er det lite trolig at det kan ha vært en bosetting her i bergskråningen. Men hvor kommer da all keramikken fra? Kan den ha blitt skylt ned? Kan det ha vært en bosetting lenger opp i åsen med en tilknyttet vei som har gått et annet sted enn der vi har lett? En annen mulighet er at denne "åren" med keramik var bunnfallet i en bekk, som siden har endret løp.

I tillegg til undersøkelsene av muren ved tjernet og bergskråningen rekonoserte vi terrenget i to av åskammene og startet utgravningen av en antikk mur nummer 2. Den antikke muren nummer 2, som vi ikke ble ferdig med å avdekke, er oval og massiv. På en av sine rekognoseringsstokter

kom Aslaksen over en tumulus-grav som vender mot Hutovo-sjøen.

Helt på tampen av undersøkelsene, da Kršić gravde med gravemaskinen sin¹ nede i dalen ca. 100 meter vest for tjernet, kom han over rester i tre og jern etter flere illyriske båter av samme type som de som var tatt opp fra tjernet, slik at de snarest kunne fraktes til laboratoriet for undersøkelser. Restene ble funnet i et område hvor elveleiet skal ha gått i antikken. Det er altså muligheter for at det ligger like mange skipsvrak her som i tjernet.

Hva sier så funnene i Desilo om kontakten mellom illyrere og romere? Indikerer illyriske skip med romersk amforalast i en illyrisk avsidesliggende havn pirat- eller handelsvirksomhet? Jeg vil nok i utgangspunktet helle mot at det tyder på fredelig handel mellom illyrere og romere. Men hva gjør disse skipene på bunnen av tjernet? Ble de senket fordi de var gamle og ute av drift? Men hvorfor ble da ikke amforaene med vin i (de var jo forseglet med lokk) tatt opp av båtene først? Kan båtene ha blitt senket som et hevntokt fra romerne for piratvirksomhet fra illyrisk side?

Desilo – kontaktpunkt mellom romere og illyrere?

Har vi så kommet noe nærmere en konklusjon på problemstillingen vår: pirat- eller handelsvirksomhet? Kan-skje ikke. Fortsatt er spørsmålene

mange. Men undersøkelsene som er blitt gjort i Desilo viser at stedet utgjør en utmerket lokalitet for å studere kontakten mellom illyrere og romere. Illyriske skip med romersk last, den mulige fortøyningsbryggen, ikke-undersøkte murer, bosettingsspor, tumulusen, brønnen, askeurnene og ikke minst funn av flere skipsvrak viser at potensialet for å erverve ny kunnskap om forholdet mellom illyrere og romere her er stort.

Litteratur

Prusac, Marina

2007. *South of the Naro, North of the Drilo, from the Karst to the Sea. Cultural identities in South Dalmatia 500 BC-AD 500*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo, Oslo.

Šašel Kos, M.

2002. 'From Agron to Genthius: large scale piracy in the Adriatic' i *I Greci in Adriatico* 1, Hesperia 15:137-157.

2004. 'The Roman conquest of Dalmatia in the light of Appian's Illyrike' i *Dall' Adriatico al Danubio. L'Illirico in età greca e romana. Atti del convegno internazionale, Cividale dei Friulli (25-27 settembre 2003, Pisa)*, s. 141-166. Pisa.

2005. Appian and Illyricum, Situla, Dissertationes Musei Nationalis Sloveniae vol. 43. Ljubljana.

Wilkes, John

1995. *The Illyrians*. Blackwell, Oxford.

1 Vi ønsket ikke at Kršić skulle foreta slike "stikkprøver" med gravemaskin. Han gjorde det på egen hånd for å overbevise oss om hvor mye som finnes der.

Senantikens niddaler

Teorien og to eksempler

MARTIN SAND

Etter Aristoteles' symmetriske inndeling i Retorikken (1358b) finnes to hovedtyper av oppvisningstaler (epideiktisk talekunst). Den ene og hyppigst forekommende typen er lovtalen, enkomion. Den andre er smedetalen (gr. *psogos*; lat. *vituperatio* eller *oratio invectiva*). Den stilles opp som motsetning til lovtalen, idet den har en diametralt motsatt oppgave. En *psogos* skal ikke prise en person eller sak, men sverte den.

Denne artikkelen vil peke på noen gjennomgående trekk ved genren i sin alminnelighet, slik de fremkommer i teori og praksis, og deretter kaste et blikk på den epideiktiske smedetalen i senantikken, nærmere bestemt på siste halvdel av 300-tallet i det greskspråklige, østlige Romerriket, den siste epoken hvor hedendom og kristendom eksisterte som reelle rivaler i kampen om den kulturelle makten. Som avslutning vil kort to nær samtidige eksempler på slike taler bli presentert: en tale fra den hedenske sofisten Libanios' hånd og en fra kirkefaren Gregor av Nazianz'.

Niddalen som retorisk genre

Mens det fra senantikken er overlevert vidt utbredte og omfattende håndbøker om enkomiet, hvorav de

to mest kjente stammer fra en viss Menander Rhetor, er det lite detaljert teori å finne om *psogos*. Noe utlegning om *psogos* i den greske retorikken finner man i *Rhetorica ad Alexandrum* (kap. 3 og 35), en praktisk rettet håndbok av anonymt opphav som er overlevert sammen med Aristoteles' verker. En hjelp til å utfylle bildet er også de senantikke samlingene av skoleøvelser, *progymnasmata*, som inneholdt eksempler på og forventede krav for det standardiserte, retoriske reper-toaret som ethvert dannet menneske skulle beherske: malerisk beskrivelse (ekfrase), fabel, anekdote, drøftelse, lovtale, niddtale og lovforslag er noen eksempler. Det finnes flere samlinger av *progymnasmata*, men den som klarest uttrykker kravene til *psogos* er Aphthonios' samling fra slutten

av 300-tallet.¹ I en psogos skal fremstillingen gå ut fra livsløpet til en person, og skjemaet for genren impliseres ved å snu reglene for lovtalen på hodet.²

I grove trekk kan man ut fra de nevnte kildene angi følgende, løse rammeverk: innledningen (*prooimion*) skulle inneholde anbefalte topoi som hadde til hensikt å vinne publikums velvilje. Hoveddelen skulle gi en kronologisk-biografisk gjennomgang av handlingene og holdningene til den som ble angrepet (*praxeis*). Hele fremstillingen skulle basere seg på en synkende verdiskala fra understreking av kroppslige mangler og ytre svakheter til det laveste nivået, de åndelige lastene. Fremstillingen etter prooimion burde dermed begynne med ytre svakheter i barndommen, som familiebakgrunn og oppdragelse, og deretter gå over til kroppslige og sjelelige mangler. Så fulgte ytre feil som fattigdom, dårlig rykte og manglende popularitet; altså feil som viste seg i voksenlivet. Dessuten skulle man nevne alle handlinger og holdninger som manifesterer kardinallastene – dårskap, urettferdighet, feighet og tøylesløshet. Egen-skaper som kunne tolkes positivt eller

nøytralt, skulle erstattes med negative varianter: den tapre ble dumdriktig, den sparsomme ble gjerrig osv. Andre virkemidler var nedsettende sammenligninger, metaforer (typisk om sykdom, svakhet, gift, ulykke) og karikerende og selvmotsigende sitering. For ytterligere å forsterke det dårlige bildet av personen, kunne også *synkrisis* inkluderes, en ufordelaktig svart-hvittsammenligning med en prisverdig person eller sak. Avslutningsvis kunne det komme en bønn eller en oppfordring om ikke å etterligne denne personen. Skjemaet for oppbygningen av en psogos bør ikke forstås slik at alle delene i skjemaet måtte inkluderes. Snarere skulle man velge de mest virkningsfulle. Et utdannet publikum ville forvente at en psogos i likhet med en enkomion hadde en viss utvikling og inneholdt visse topoi. Taleren hadde frihet til å variere og eksperimentere med innhold og form, men veien til anerkjennelse gikk gjennom ikke å bevege seg for langt bort fra konvensjonelle temaer. Det var de som strukturerte publikums løpende forventninger under talens gang. Det følgende skjemaet er basert på en lett modifisering av Afthonios' beskrivelse:

-
- 1 Denne høyst lesverdige samlingen finnes i svensk oversettelse: *Retoriska övningar: Afthonios' progymnasmata* (overs. Anders Eriksson). Nora (2002).
 - 2 Den generelle beskrivelsen av psogosgenren i denne artikkelen er basert på Severin Koster: *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*. Meisenheim am Glan (1980), s. 1–39 og 353–54; Uwe Neumann: "Invektive" i: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*: Band 4. Tübingen (1998), s. 549–561; Laurent Pernot: *La rhétorique de l'éloge dans le monde Gréco-Romain*. Tome I : *Histoire et technique*. Paris (1993), s. 481–90.

I.	Prooimion		
II.	Slekt (genos)	1. nasjonalitet	
		2. hjemby	
		3. forfedre	
		4. foreldre	
III.	Natur (fysis)	1. kropp	a. skjønnhet
			b. hurtighet
			c. styrke
		2. sjel, dyder	a. mot, mandighet
b. intellekt, fornuft			
IV.	Oppvekst og utdanning (anatrofe/paideia)		
V.	Bragder eller gjerninger som avslører karakter (epitedeumata)		
VI.	Handlinger (praxeis)		
VII.	Lykke, lodd (tykhe)	1. makt, autoritet	
		2. rikdom	
		3. venner	
VIII.	Synkrisis (sammenligning)		
IX.	Epilogos (avslutning)		

I praksis var den retoriske fremgangsmåten ganske lik for alle former for psogos (slik den fremstår både i rettstaler, politiske taler og epideiktiske taler). Den skulle blottlegge og avsløre hva som skjulte seg bak en person og vise hans sanne vesen. Samtidig skulle det mangfold av retoriske virkemidler som stod til disposisjon for taleren, skille en psogos fra en alminnelig utskjelling ved at den ikke lot seg redusere alene til en rekke skjellsord. Den skulle ha en struktur. Forfatteren av en slik tale ville tegne et bilde av motstanderen som en (skadelig og farlig) fiende, mens taleren selv skulle fremstå som

en hederlig person. Taleren benyttet seg ofte av stereotypier, og det å basere sine argumenter på aggressive fordommer var helt akseptabelt. Alle egnede midler kunne brukes. Dette var en innforstått del av genren. Med tiden utviklet det seg visse faste topoi for slike taler. Det kunne f. eks være at den som ble angrepet var slave eller av slaveherkomst; at han var utlending, dvs. av barbarisk bakgrunn; at han var en tyv eller var notorisk upålitelig; at han hadde en lumsk personlighet; at han var en fare for sine omgivelser eller sitt land; at han vakte oppsikt i utseende, klesdrakt og opptreden. Et fullt ut akseptabelt

virkemiddel var generalisering, sarkasme og personlige angrep i form av skjellsord og spottende ordspill. Disse siktet gjerne mot navn, slekt, rase, religion, yrke, spisevaner, osv. Dette ble akseptert antakelig fordi det antikke samfunn i liten grad skilte mellom saklige og personlige argumenter. En persons karakter og offentlige bilde var ofte viktigere enn hans politiske resultater. Vellykkede resultater ble først og fremst tillagt personens høye karakter, mens en dårlig karakter la til rette for det motsatte.

Retorikk i senantikken

Man kan meget vel stille spørsmålet om hvilke gode eksempler på epideiktisk psogos som overhodet finnes. Det hyppigst nevnte eksempel på psogos i kommentarlitteraturen er Demosthenes' *filippiske taler*. Men strengt tatt passer ikke disse inn i kategorien ettersom de må betraktes som politiske taler og ikke epideiktiske. De forsøker å oppnå noe, nemlig å mobilisere Athen til motstand mot makedonerne, og ikke hovedsakelig være en oppvisning i talekunst. På latinsk side må en si det samme om Ciceros anklager mot f. eks. Catilina, Verres eller hans egne *filippiske* mot Marcus Antonius: de er ikke epideiktiske. Det var først i senantikken, i romersk keisertid, da endrede samfunnsforhold hadde begrenset arenaene for politisk og juridisk talekunst, at oppvisningstalene, den epideiktiske talekunsten, fikk dominere. Dette åpnet for epideiktiske taler av alle gener.

Perioden fra år 100 til 400 e.Kr. var preget av en høyretorisk renesanse som ofte går under navnet *den andre sofistikken*, som en parallell til den første oppblomstringen av talekunst i æraen til de greske bystatene et halvt tusenår tidligere. De mest kjente forfatterne i den andre sofistikken tilhører den første del av perioden, som Dion Khrysostomos, Aelius Aristeides, Lukian, og Filostratos. Forfattere som inngår i siste del av perioden er Libanios, Keiser Julian den frafalne, Himerios, og kirkefedre som Gregor av Nazianz og Johannes Khrysostomos. Det viktigste kjennetegnet for den andre sofistikken var imitasjon av klassiske modeller, hvor de kanoniserte, attiske talerne (Lysias, Demosthenes osv.) ble regnet som de viktigste. Det var et utbredt syn at det greske språket hadde forfalt fra sin storhetstid. I varierende grad skrev derfor sofistene et strengt litterært språk, klassisk attisk (ca. 400 f.Kr.), som på grunn av århundrer med språkutvikling lå svært langt fra datidens talemål. Beherskelsen av dette språket var en forutsetning for og en del av den greske dannelsen, *paideia*. Utover ren imitasjon av klassiske forbilder, strukturerte også mange *sofister*, profesjonelle talere som var blant senantikkenes største underholdningsartister, sine taler rundt et lite antall temaer som på virtuost vis ble variert ved å introdusere myter, anekdoter, sammenligninger og malende beskrivelser. Det var viktig å ha et stort register av litterære og retoriske grep, især allusjoner til klassiske forfattere. Talene var antakelig siktet inn mot den dannede overklassen, de som var

i stand til å sette pris på språket og allusjonene.

Mange av talene fra perioden er sterkt preget av faste rammer og forventede topoi, idet forfatterne brukte kanoniserte tekster fra tidligere tider som opphøyde modeller. Dette gjelder også de ulike genrene som ble brukt. De retoriske håndbøkene fra den tiden (som samlingene til Hermogenes fra Tarsos og Menander Rhetor) gjenspeiler gjeldende praksis ved å kategorisere og liste opp et utall topoi og forventede innslag, og bidrar til å forsterke bildet av en bevisst, epideiktisk kultur. Det var dessuten ikke minst i senantikken at standardene for et retorisk repertoar ble utbredt til et noe større publikum. Dette har mye med den utstrakte bruken av faste retoriske øvelser i undervisningen å gjøre. Komposisjon av lovtaler og smedetalen var sentrale punkter i disse øvelsene. Flere kjente samlinger av progymnasmata (som Afthonios') ble til på 300-tallet, og disse beholdt sin faste plass i uendret form i grunnundervisningen til langt inn i middelalderen (og lenger) over hele Europa. Den fremtredende rollen retorikken og dens normer spilte i denne kulturen, gjør at man kan forvente å finne standardiserte punkter eller former i nesten enhver tekst fra perioden. Det var uråd å ikke bli påvirket. Flere av forfatterne fra senantikken, som Libanios og Gregor av Nazianz, som blir behandlet nedenfor, var også blant de mest ak-

tede i bysantinsk tid. Deres smedetalen ble i likhet med deres øvrige verk nøye studert og betraktet som etterligningsverdige modeller. Slik kan senantikken sies å ha vært en viktig periode for dannelsen av visse kristne tankemønstre og retoriske skjemaer.

Libanios og Eutropios

Libanios (ca. 314–394) var den store sofistene i Antiokia på siste halvdel av 300-tallet og samtidig en av senantikken mest berømte kulturpersonligheter. Han har etterlatt seg en kolossal produksjon, skrevet på attisk og i høy stil: store taler, deklamasjoner, progymnasmata og brev. Han stilte seg på keiser Julian den frafalnes side i kampen for hedendommen mot kristendommen og er blant de aller siste store representantene for de ikke-kristne sofistene. Hans innflytelse og status var betydelig, og han hadde mange elever, både kristne, som Johannes Khrysostomos, og hedenske, som keiser Julian selv.

Et eksempel på en Libanios-tale som ikke er en øvelse (progymnasmata) eller et fiktivt eksempel (deklamasjon), men som har med virkelige omstendigheter å gjøre, er hans ti sider lange *oratio 4, In Eutropium* (antakelig fra 380-tallet).³ Dette er den gamle Libanios' personlige anklage mot guvernøren i Syria for nedsettende å ha omtalt ham som en senil mann som ikke lenger taler fornuft. Slikt må selvsagt straffes med

3 Libanios: Discours II-X (utg. Jean Martin), Paris: Les belles lettres (1988).

en psogos, en tale som i det hele svarer til invertert lovtale. Det er verd å merke seg at talen kan klassifiseres som epideiktisk. Den synes ikke å ha til hensikt verken å avsette guvernøren politisk eller å få ham dømt for forbrytelser med juridisk argumentasjon. Slike oppgaver hadde normalt ikke en sofist i romersk keisertid. Libanios ville antakelig først og fremst sette Eutropios i et dårlig lys på grunn av hans nedsettende omtale av ham selv.

Etter mønsteret for en psogos er argumentet at ingenting Eutropios sier, kan tillegges vekt fordi han på generelt grunnlag ikke er til å stole på. Eutropios' herkomst blir latterliggjort ved at hans far karakteriseres som en latsabb og svindler som flyktet fra ærlig arbeid i jordbruket til et liv hos en embetsmann som betalte ham for seksuelle tjenester (15). Da han etter hvert ble far til Eutropios, ansatte han retorikklærere for gutten, som han aldri betalte (17). Men Eutropios hadde uansett liten nytte av undervisningen. Hans evner var for mangelfulle. Han havnet derfor på stedet for de mindre begavede, nemlig jusstudiet, men maktet aldri å overtale noen, verken utlendinger, borgere, menn, kvinner eller fattigfolk, til å hyre ham (18). Libanios bryter nå inn med et direkte spørsmål om man synes disse beskrivelsene virkelig tilhører en gammel manns forvirrede sinn. Nei, sier han. Tvert om er dette bare en presis gjengi-

velse av de virkelige forhold, både om Eutropios og om hans far. Og hvis Eutropios selv ikke makter å tilbakevise dette, noe han umulig vil kunne, er ikke dette alene tegn på at Libanios ikke har mistet forstanden i alderdommen, men også det klareste tegn på Eutropios' frekkhet (19). Gjennomgangen fortsetter så: På uærlig vis skaffer Eutropios seg omsider en stilling i embetsverket, som han skamløst utnytter til egen fordel, til han ender opp som guvernør (20). Men posisjonen er oppnådd med lånte midler, og som en nikkedokke kan han ikke annet enn viljeløst adlyde sine kreditors ønsker (21). "Du er på en og samme tid både servil og despotisk! Serviliteten kommer av overtrampene du har på samvittigheten, mens despotismen er der for å skjule din servilitet." (23)

Slik fortsetter Libanios over flere sider med detaljerte beskrivelser av Eutropios' klanderverdige oppførsel og karakter. Særlig dreier det seg om hans pengegriskhet og hvordan han på skammelig vis utnytter sin guvernørstilling til egne egoistiske formål. Dette understrekes ved å ligne Eutropios i en synkrisis med det sekshodede uhyret Skylla, med den begrunnelse at ikke bare han selv, men også hele hans familie, kvinner inkludert, tar del i hans maktmisbruk (30–32). Avslutningen (33–40) er en lang oppsummering av Eutropios' udyktighet som guvernør og svakhet som menneske.

Det samlede karakterdramet på Eutropios sørger for å forsterke anklagene om hans uskikkethet til å anklage noen for noe som helst, aller minst Libanios for å ha blitt sløvsinnnet i alderdommen. Dessuten virker den retoriske rammen med til å opphøye talen til noe mer enn bare et privat angrep. Talen blir i seg selv en modell for en psogos. Selv de som sympatiserte med Eutropios' fornærmelser mot Libanios, kunne glede seg over at de ble besvart med en retorisk forseggjort motfornærmelse. Dette er neppe et ubetydelig aspekt ved Libanios' tale.

Gregor av Nazianz og Keiser Julian

Den kristne talekunsten overtok mange faste topoi fra den hedenske talekunsten, men supplerte dem gjerne med innhold fra kristendommens erfaringsområde. Gjennomgående i kristne psogoi er moralsk diskvalifisering (gudløs, kjettersk, overtroisk, utakknemlig, pervers, overmodig, grådig osv.), intellektuell diskvalifisering (tåpelig, udannet, mangel på forstand osv.), ironi og enkle ordspill, sammenligning med foraktede figurer fra Bibelen (Judas, Herodes osv.) og anvendelsen av metaforer (gift som sprer seg, sykdom som bryter ned, slange, hund, ulv osv.). Sær-

lig Tertullian (ca. 155–230) ble med sine smedeskrifter stildannende for kristen praksis på latin.

Det er i en blanding av denne kristne praksisen og den samtidige hedenske retorikken at Gregor av Nazianz' taler mot keiser Julian bør betraktes. Gregor av Nazianz (ca. 329–389), kirkefar og på et tidspunkt erkebiskop i Konstantinopel, var utdannet i retorikk både av kristne og hedenske lærere (dog ikke av Libanios selv) og hadde inngående kjennskap til både den kristne og den klassiske, hedenske litteraturen. Han har et meget stort forfatterskap av både taler, brev og poesi, men det er først og fremst de gjennomarbeidede og velformede talene skrevet i et kraftfullt, billedrikt språk som gav ham en status av høyeste rang i bysantinsk tid.⁴

Gregors stort anlagte taler (til sammen 110 sider) mot keiser Julian er fra midten av 360-tallet og er overlevert som to separate taler, *oratio* 4 og *oratio* 5.⁵ Best mening gir det likevel å betrakte dem samlet som ett verk, ettersom begge fremstår uferdige lest hver for seg. Denne oppfatningen bestyrkes ved sammenligning av Gregors øvrige taler som i all hovedsak fremstår som alt annet enn uferdige.

Talene utgjør til sammen et nådeløst angrep på den nylig avdøde keiser Julian, den siste ikke-kristne

4 Det er for øvrig verd å merke at både Libanios og Gregor av Nazianz inngår som aktører i Ibsens julianske drama *Keiser og galilæer*.

5 *Grégoire de Nazianze: Discours 4–5*. Contre Julien (utg. Jean Bernardi), Paris: Les belles lettres (1983).

keiser på tronen og kristendommens erklærte fiende. Julians samlede karakter – hans utiltalende ytre, hans slette fremtreden, manglende intellekt, håpløse planer og umoral – blir grundig hamret inn i alle sine aspekter. Talene er omhyggelig utarbeidet såvel innholdsmessig som ved en avansert bruk av tale- og tankefigurer og et utall referanser til hedensk kultur og litteratur. Dette i seg selv peker i sin ytre form mer mot klassisk gresk dannelse som referansepunkt enn kristendom.

Som en kunne vente, er mye av polemikken *ad hominem*; Julian blir angrepet for sine personlige egenskaper vel så mye som for sine handlinger. De hyppigste og mest påfallende av anklagene mot Julian omhandler hans dumhet, dårskap, enfold og uforstand. Ellers blir Julian gjennom hele verket gitt hatefulle karakteristikk og ufordelaktig sammenlignet med andre illgjerningsmenn, særlig fiender av kristendommen. Noen få eksempler er: en frafallen⁶ (4.1), en tyrann (4.1–2), farao i Egypt (4.18), Nebukadnesar (4.42), Herodes (4.68), Judas (4.68), Kristusmorder (4.68) og Zeusforakteren Salmoneus fra mytenes verden (5.8). Det tekststedet hvor Julians “sanne natur” i størst detalj blir beskrevet, er imidlertid kap. 5.23. Her hevder Gregor å ha sett onde trekk i Julian lenge før han kom til makten, da han selv hadde

kunnet observere ham under sin studietid i Athen:

Et dårlig tegn syntes for meg å være hans vaklende nakke, hans evig rykkende skuldre som trakk opp og ned, hans rullende øye som flakket fra side til side med et blick av galskap, hans urolige ben som aldri stod stille, hans nesebor som snøftet av arroganse og forakt, hans latterlige grimaser som bar uttrykk om det samme, hans ukontrollerte og krampeaktige latterutbrudd, meningsløse nikk og risting på hodet, hans stemme som bråstoppet og stammet når han trakk pusten, hans usammenhengende og tåpelige spørsmål, og hans svar som ikke var noe bedre, de overlappet hverandre, var alt annet enn velformulerte og fremkom heller ikke i den orden god dannelse foreskriver. (5.23)

Dette viser en teknikk som er klassisk innenfor genren: det er helt akseptabelt å mistenkeliggjøre indre kvaliteter og slutte seg til onde hensikter ut fra et ufordelaktig ytre. Hver del av Gregors beskrivelse kan tolkes negativt og peker på kroppsspråk som i antikken ble oppfattet som utvetydig negative.⁷ Julian fremstår som en ytterst tvilsom person: hans vaklende nakke peker mot en mann med onde hensikter; hans rykkende skuldre mot frekthet og arroganse; hans flakkende og gale blick mot en demonbesatt og falsk natur; hans urolige ben

6 Gregors bruk av *fracfallen* fra kristendommen (apostata) er det eldste belegget vi har for det tilnavnet som siden har fulgt Julian.

7 Rudolf Asmus diskuterer (sen)antikkens tolkninger av kroppsspråk i artikkelen “Vergessene Physiognomika.” *Philologus* 65 (1908), s. 410–24.

mot galskap og kvinneaktighet; hans ukontrollerte latter mot frekkhet og skamløshet. Portrettet impliserer at Julian oppfyller alle utvendige tegn på innvendig ondskap.

Hvis en skifter fokus fra karakterisering av Julians karakter til verkets totale ramme, dvs. de to talene sett under ett, kan en oppsummere med at det åpner med en feiring av Julians død og går over til et mangfoldig angrep på Julians karakter, prinsipper og handlinger. Dette blir, med visse avbrudd, gjort i kronologisk rekkefølge fra hans barndom til hans død i krigen mot perserne. Vesentlige deler av teksten kan gjenkjennes som progymnasmatiske former. Strukturelt lar talen seg, med visse forbehold, stille opp i et kronologisk-biografisk livsløp som passer til et omvendt enkomion, men talene følger likevel en løsere struktur enn en

streng psogos skulle forventes å gjøre, idet det narrative elementet avbrytes av prekenaktige innslag ved mange anledninger. Ved en nøyere lesing vil det, slik jeg ser det, også være mulig å stille de to talene sammen slik at de utgjør en strukturell enhet som tilsvarende den etablerte genren *epitafios*, en hyllende minnetale over en død person, med det vesentlige avvik at fortegnet her er snudd. I en genretro epitafios hører det med å inkludere en rekke standardiserte punkter: en innledning som opphøyer den avdødes storhet, en hoveddel som har form som en vanlig lovtale (enkomion), før talen avsluttes med et sørgende utbrudd, et råd til tilhørerne om å etterligne den avdødes gode sider og en siste oppsummering. I det lys kan Gregors taler mot Julian tolkes i følgende tabellariske form:

I.	Prooimion	4.1–20
II.	Psogos (som erstatning for enkomion)	4.21–5.38
	1. Familiebakgrunn	4.21
	2. Oppvekst og utdanning	4.22–56
	3. Praxeis (Kronologisk gjennomgang av Julians illgjerninger generelt og mot de kristne spesielt)	4.57–5.12
	4. Synkrisis (sammenligning)	(spredt rundt i hele talen)
	5. Julians død	5.13–15
	6. Begravelse	5.16–18
	7. Oppsummering av Julians liv	5.19–28
III.	Epinikion (seierssang) som erstatning for en threnos (sørgesang)	5.29–32
IV.	Råd til tilhørerne (om ikke å etterligne Julians tanker og gjerninger)	5.33–38
V.	Epilogos (avslutning)	5.39–42

Gregor har i denne tolkningen forfattet en invertert epitafios, en ond minnetale over Julian. Dette kombinert med de kristne innslagene i verket bidrar i praksis til å skape en kristen utgave av psogosgenren. Talene mot Julian er ikke “regelrette” slik antikk teori og håndbøker foreskriver, men beveger seg heller ikke lenger bort fra de standardiserte elementene enn at de likevel må betegnes som gjenkjennelige innenfor en etablert genre.

Gregors formål med talen kan ha vært mange. Å angripe en formidabel motstander av kristendommen er en naturlig grunn. Å gi et kristent publikum en kristen modell på en klassisk psogos er en annen. Det å vise sin retoriske dyktighet og at den var helt på høyde med den hedenske, er utvilsomt også av betydning. I en tid hvor kristendommen og hedendommen kjempet om den kulturelle makten, kan det ha vært sentralt for den kristne siden å vise at også den hadde dyktige utøvere av retorikken og at det fantes alternativer til de hedenske modellene, alternativer som kunne brukes i den kristne utdannelsen.

Avslutning

Med denne korte gjennomgangen av senantikkenes retoriske kultur og epokens ideer om epideiktisk psogos og dens praksis, illustrert gjennom de to talene av Libanios og Gregor av Nazianz, håper jeg å ha fått frem at selve genren psogos, hvis eksistens utover rene teoretiske øvelser ofte har blitt benektet, faktisk konkret kan identifiseres i senantikken, om enn ikke i et stort antall eksempler. Jeg er for øvrig i begynnelsen av et treårig doktorgradsprosjekt som skal se nærmere på genren og denne litteraturen, både på hedensk og kristen side, og håper at et klarere syn på psogosens bruk og funksjon i senantikken kan komme ut av det. Dette vil ikke minst kunne ha betydning for oppfatningen av den kristne retorikken som nettopp i denne epoken utvikler seg i kampen mot kjettere og andre motstandere av kirken.⁸

Martin.Sand@lle.uib.no
LLE, Universitetet i Bergen

8 Relevant for dette temaet er den nettopp utgitte *Kjetterne og kirken fra antikken til i dag*, (red. Tomas Hägg). Oslo (2008).

Hva vet vi om satireforfatteren Juvenal?

JON WIKENE IDDENG

Juvenal er en av antikkens mest kjente forfattere og en bejublet satiriker, men biografiske opplysninger er beskjedne og upålitelige. Hvem var han?

Vi har overlevd 16 satirer fra Juvenal, fordelt på 5 bøker, men den sekstende og siste satiren er ufullstendig. Juvenal har vært svært populær. I perioden 400–1800 var Juvenal ansett for å være blant de fire-fem fremste i romersk litteratur, flittig kommentert, oversatt og kopiert. Utover i det 19. århundre var det derimot en tendens til å nedvurdere romersk litteratur generelt, og Juvenalinteressen dalte. Hans popularitet steg ikke i takt med mye annen romersk litteratur i det 20. århundre. Han er blitt ansett for å være “utilgjengelig” eller i overkant moralistisk, surmaget og konservativ. Ikke desto mindre er hans mange poengterte sentenser blitt stående, som aforismer eller uttrykk: “hvem skal vokte vokterne?”, “en sunn sjel i et sunt legeme”, “ærligheten roses, men fryser” og “brød og sirkus”. Juvenalinteressen fikk et lite oppsving på slutten av 1900-tallet, og flere tekstutgivelser, kommentarer og litterære monografier om Juvenal er blitt pub-

lisert. Sist ut er Frederick Jones med en leseverdig bok, *Juvenal and the Satiric Genre* (2007). Men det har særlig vært filologer og litteraturvitere som har ledet an i den gjenvunne interessen for satireforfatteren. Dette har ført med seg mye nærlesning av tekstene, men i mindre grad studier av Juvenal i forhold til samfunnet rundt. I hele etterkrigstiden vet jeg bare om to større verk i så måte, som også behandler spørsmålet om forfatterens biografi, nemlig Gilbert Highets *Juvenal the Satirist* (Oxford 1954) og Jean Gérards *Juvénal et la réalité contemporaine* (1976).

Når levde og skrev han?

Bemerkelsesverdig få biografiske detaljer om Juvenal er bevart. Vi vet ikke når han ble født eller døde. Vi vet heller ikke når han skrev de overleverte satirene og om han skrev noe mer. Vi har noen *termini post quem* fra enkelte satirer (1.49–50: år 100 evt.; 6.407–12: 116 evt.; 13.16–7 og

15.27: 127 evt.) som sammen med detaljkunnskaper om Roma rundt det første århundreskiftet gir en viss indikasjon på at satirene ble avfattet mellom ca. 110 og 134 evt., det vil si under keiserne Trajan (98–117) og Hadrian (117–38). Highets dateringer fra 1954 er blitt fulgt av mange, og av en eller annen grunn er man opphengt i ideen om at satirebøkene ble fullført med omkring fem års mellomrom. *Post quem* gir jo bare en tidligst mulig datering. Detaljkunnskapene om perioden og til dels språkføringen og stilen holdes likevel som bevis for at satirene ikke kunne være skrevet noe særlig senere. Femårsintervallene virker litt vel oppkonstruert. Forfatterskapet er egentlig påfallende lite, selv tatt i betraktning at han var en godt voksen mann da han begynte. Både Syme (1984:1156) og Waters (1970: 62) holder en knapp på at Juvenal fullførte alle sine satirer under Hadrian, iallefall etter 115. Jeg er tilbøyelig til å være enig med dem, men det er mer følelse enn fakta. Skal jeg våge meg på gjetninger, tror jeg de to første bøkene er forfattet mot slutten av det andre tiåret, nærmere 118–120. Bok 3 kanskje midt på 120-tallet og de to siste rundt 130. De to første bøkene er like i stilen, og harmen og temperaturen er fremtredende. De bør derfor neppe legges for langt fra hverandre i tid. De tre siste er noe mer neddempet, hvorav de to siste viser tegn til å være skrevet av en aldrende mann. Disse bør derfor heller ikke legges for langt fra hverandre i tid. Det er som sagt godt mulig at bok 1 ble forfattet under Trajan. Vi må

også ha en dør på gløtt for at også bok 2 kan ha blitt fullført rett før han døde. Imidlertid er det intet til hinder for at hele Juvenals produksjon kan tilskrives Hadrians regjeringstid. Så langt satirene, men hvilke kilder har vi til Juvenals liv?

Juvenal hos Martial

Epigrammatikeren Martial (som levde ca. 40–104) refererer tre steder til en *Iuvenalis*. I epigram 7.24 og 7.91, begge fra år 92, omtales han som en venn (*Iuvenalis meus*) og med lett fleipende stil som veltalende (*facundus*). I epigram 12.18, fra omkring år 101, er tonen nær sagt mobbende, og en beskrivelse av Iuvenalis som en svett klient på morgenvisitter rundt i Roma. Meg bekjent er det ingen som har tvilt på at denne er identisk med satirikeren Juvenal. Flere har da også vist at Juvenal bygger endel på Martials epigrammer (se særlig Colton 1991), uten noen gang å referere direkte til ham. Jeg mener det kanskje er grunn til å sette et par spørsmålstejn ved en sikker identifisering. Navnet Iuvenalis er ganske sjeldent, men dog ikke unikt. De to første henvisningene er minst tyve år (antageligvis mer) før Juvenal skriver sine første satirer. Vi kjenner til flere Iuvenalis-er i perioden, blant annet C. Iulius Iuvenalis, consul i 81 evt. og en L. Cassius Iuvenalis i samme embete under Antoninus. Det må åpenbart ha vært flere velskolerte herremenn med dette navn på denne tiden. Skulle noen om endel år analysere en tekst hvor jeg-personen stikker innom Gaarder og får seg en bok-

hulle – så er det neppe klokt å være sikker på at han har vært hos Jostein Gaarder, og ikke møbelhuset. Også vår satiriker har vel dessuten hatt familiemedlemmer med samme navn, muligens også med talent for språk og retorikk, slik som også forfatteren av *Sofies Verden* har. *Facundus* (veltalende) er da også et begrep som i første rekke knyttes til talekunsten og ikke diktning. I epigrammet 12.18 er det heller ikke noe som tyder på at Iuvenalis er en poet. Kanskje er altså ikke Martials Iuvenalis identisk med satirikeren. Er han det, må vi regne ham som en velutdannet mann, men ikke blant den politiske eller økonomiske elite.

Juvenal på innskrift fra Aquinum

En nå tapt innskrift fra Aquinum (*CIL* 10,5382), forteller at en ..NIVS IVVENALIS, antageligvis militærtribun for en kohort med dalmatere (*coh. Delmatarum*) og prest (*flamen*) for den guddommelige Vespasians kult, ofret og reiste en tavle for Ceres. Innskriften ble oppdaget i 1772, og var forvunnet før midten av neste århundre. Teksten er siden Mommsen bare vært utførlig behandlet av Monti (*RAAN* 40, 1965, s. 79ff). Jeg vil ikke gå inn på noen tekstanalyse, men kort se på tre hovedlinjer i synet på innskriften. Highet (1954:32ff) redegjør delvis for eldre divergenser, men forsøker selv å finne støttepunkter både i satirene og de senantikke kommentarene til dem, for å identi-

fisere personen på innskriften med satirikeren. Han innrømmer dog at en sikker identifikasjon er umulig. Courtney (1980:5) konkluderer motsatt av Highet hva gjelder innskriftens innhold:

“This does not at all fit what we know about Juvenal, and in my opinion we do best to suppose that the inscription refers to some relative of his; probably one of a younger generation, since military cohorts of Dalmatians were evidently first raised in the Marcomannic wars of Marcus Aurelius”.

Syme (1979) trekker hele innskriftens ekthet i tvil, ettersom det knytter seg en underlig historie til dens vei inn i, og ut av dagens lys, samt at flere andre påviselig falske innskrifter av samme art har dukket opp i Italia. Konklusjonen må bli at innskriften har begrenset verdi som kilde til Juvenals liv.

Juvenal-vita fra 300-tallet

Det verserte flere Juvenal-vitae fra senantikken, som forskerne er enige om alle går tilbake til et fra slutten av 300-tallet.¹ Verd å merke seg er det faktum at vitaet er det eneste som opererer med et fullt navn, dvs. Decimus Iunius Iuvenalis. Vitaet forteller at Juvenal var sønn (eller adoptiv sønn) av en velstående frigiven, at han hadde praktisert som oppleser i mange år før han tok til pennen. Han skulle ha fornærmet en samtidig skuespiller og hofffavoritt

1 Teksten er gjengitt hos Ferguson (1987:123 og 1979:xv).

gjennom bemerkningene mot pantomimedanseren Paris (*Sat.* 7.90–2). Pantomimeskuespilleren Paris var Neros spesielle favoritt. Men også under Domitian dukker det opp en pantomimeartist med samme navn, som keiserfavoritt. Imidlertid falt han i unåde og ble drept etter å ha innledet et forhold til keiserinnen, sier Sveton (*Dom.* 3). Dette førte ifølge vita-forfatteren til at han ble “straffet” med en militærkommando i Egypt, selv om han var over 80 år, og han døde straks etterpå.

Dette vitaet skapte tidligere hodebry for en rekke forskere, all den stund det ikke helt henger sammen. Det som i særlig grad er problematisk, er historien om invektiver mot Paris og Juvenals militærekstil i en alder av 80. Vahlen behandlet dette i en artikkel fra 1883 (“Juvenal und Paris”, *SBBerl.* s. 1175ff.), som er blitt stående. Hans konklusjon er at hele vitaet er fri diktning, satt sammen på en ganske uforstandig måte fra Juvenals egne satirer. Dette har etter hvert fått bred oppslutning i forskermiljøet. Selv Highet stiller seg skeptisk til den senantikke vitatradisjonen, særlig ettersom disse *vitae* er knyttet til en dårlig håndskrifttradisjon, og vi kan la ham konkludere: “...the intrinsic credibility of the lives is small, and the more details they contain the less reliable they seem to be. ... They should be distrusted”.

Biografiske detaljer hos *Scholia Pithoeana*

Noen få biografiske detaljer fremkommer også i tekstkommentaren

til scholiasten i *Codex Pithoeanus*. Scholiasten forteller omtrent følgende: Juvenal rettet et bittert angrep på Domitian fordi skuespillere hadde stor innflytelse ved hoffet (1.1), og han gjør narr av hans skallethet (4.37). På grunn av dette ble Juvenal sendt i eksil til Egypt (hvor han skrev *hos libros*; 1.1, 7.92), under skinn av å ha blitt forfremmet og gitt en militærkommando, og han døde der i svært framskreden alder (4.37). Highet (1954:23) har klokkertro på dette, fordi “it cannot have been extracted from Juvenal’s poems by mere inference, and since the information given in these scholia is generally reliable, this statement should be accepted as the main fact about Juvenal known after his death to the scholars of antiquity”. Highet stoler altså på disse opplysningene ettersom teksten i scholiastoverleveringen er bedre. Men siden forskjellen mellom disse biografiske kommentarene og vita-tradisjonen er svært liten, er det grunn til å tro at de stammer fra samme kilde. To andre seinantikke kilder, som ikke er knyttet til en utgivelse av satirene, har styrket troen på en forvisning av Juvenal. Sidonius Apollinaris nevner i en behandling av Ovid (*Carm.* 9.269–73) at også en senere poet ble besørget sendt i eksil av en sint skuespiller (*irati histrionis*). Den bysantinske historieskriveren Johannes Malalas skrev at Domitian sendte Juvenal i eksil til Africa, etter at denne sammen med senatet hadde hengt ut skuespilleren Paris, som Domitian var forelsket i (*Corp. Script. Hist. Byz.* 31). Dette har gjort at ikke bare Highet, men flere andre

konkluderer med at satireforfatteren Juvenal sannsynligvis ble sendt i eksil. Men historiene er altså sprikende, og rimer ikke med hva vi mener å vite om kronologi og historiske fakta fra Domitian til Hadrian. Og de som nevner hans endelikt, påpeker alle at Juvenal døde i eksil. Alle som velger å tro at eksiltradisjonen har en kjerne av sannhet, må tilpasse kronologi til Juvenals liv og satireskriving. Ingen av disse rekonstruksjonene er etter mitt skjønn overbevisende. Som Peter Green (1989:248) påpeker:

“It is worth noting, in this context, that Juvenal himself never says one word about being exiled. This apparent reticence forms a striking contrast to the loud complaints of Cicero or Seneca during their brief relegations, and *a fortiori* to the single-mindedness of Ovid.”

Michel (1964:317) viser også til at Juvenals manglende referanse til sitt eget eksil er underlig i lys av at det ville ha vært “une persécution qui à ce moment-là paraîtrait fort honorable”. Informasjon om Juvenal og hans eksil er også fraværende hos Domitian-biografene Sveton og Dio, hvor vi kunne forventet å finne den. Gérard (1976:341) bygger videre på Michels synspunkter og lanserer teorien om at Juvenal ble forvist på sine gamle dager av Hadrian. Dette innebærer imidlertid at Hadrian som agens av underlige grunner er fjernet i alle senere kilder, og en enda mer forunderlig omstokking på satirenes kronologi. Å sende en så gammel mann i eksil og gjøre ham til en litterær martyr etter å ha godtatt hans satirer i en årrekke, virker også merk-

verdig. Jeg mener Syme, Courtney, Rudd og den senere Green gjør rett i å avvise hele eksiltradisjonen som et senere påfunn, ekstrahert fra satire 15. Vi kan uansett ikke slå fast om og når noe eksil har funnet sted, eller hvem som eventuelt sto bak.

Konklusjonen må være at bemerkelsesverdig lite om Juvenal er kjent. De få opplysningene vi har om hans liv fra andre, er i hovedsak sene (tidligst omkring 250 år etter hans død) og upålitelige.

Selvbiografiske data i satirene

Å bruke satirene som kilde til forfatterens eget liv byr på flere metodiske problem. Enkelte vil avvise at det i det hele tatt er mulig å avdekke biografiske detaljer i et skjønnlitterært verk, all den stund det er fiksjon og jeg-personen eller dikterjeget ikke er identisk med forfatteren. Selv om jeg ikke helt deler en slik distansering av det antikke dikterjeget (*persona*) fra forfatterpersonen (se Iddeng 2000 & 2005), mener jeg det er høyst problematisk å anse alle referanser til egen person i satirene som reelle i forhold til Juvenal, forfatteren. Vi kan likevel forsøke å stille opp noen mulige kategorier hvor de selvbiografiske aspektene kan søkes:

- a) profilerende (hvilke egenskaper/personlige trekk Juvenal “avslører” gjennom satirene)
- b) selvhenvisende (hvor dikterjeget refererer til, og gir til kjenne opplysninger om seg selv)
- c) transcendent henvisende (opplysninger, følelser og ikke eksplisitte

henvisninger i satirene som forsøkes knyttet til begivenheter i forfatterens eget liv)

Kategori a) er rimelig uproblematisk. Vi kan fastslå gjennom satirene at Juvenal var svært retorisk og språklig begavet, at han hadde et talent for formulering og diktning langt ut over det vanlige, og at han var vel bevandret i romersk litteratur. Han må følgelig ha fått en god klassisk utdanning, på rhetornivå. Han legger imidlertid aldri for dagen en veldig overbevisende kunnskap om verken statsmannskunst, krigføring eller filosofi, noe som kan tyde på at han ikke tilhørte topparistokratiet. Følgelig er det relativt uproblematisk ut fra satirene å fastslå at Juvenal må ha tilhørt en velstående familie, med et altfor moderne begrep, *den øvre middelklasse*. Han viser inngående kunnskaper om Roma og forholdene der for alle lag av befolkningen, i den grad at det må være rimelig å regne ham for byborger.

Kategori b) er det derimot noe vanskeligere å benytte rent biografisk. Vi kan ikke være sikre på at henvisningene er reelle og i overensstemmelse med forfatteren. De er imidlertid få og sjeldne: 1) Juvenal forteller at han ikke lenger er *iuvenis* (ung) og at han har rhetorskolering i satire 1 (15–21 og 25). 2) Umbricius som fører ordet i mesteparten av satire 3, refererer på slutten til *tuos Aquino* (ditt Aquinum; 3,319), noe som kan forstås som en henvisning til Juvenals hjemtrakter. 3) Flintoff (1974) argumenterer for at passasjen som knytter seg til advokater i 7.124–5 (*et melius nos / egi-*

mus) skal forstås som Juvenals eget utsagn, og følgelig gir et hint om at han selv har en lang bakgrunn som “public speaker”. Denne lese måten og fortolkningen har ikke vunnet særlig gehør og viser tydelig problemene med å bruke jeg/vi-referansene som biografiske kilder. 4) I satire 11 inviterer Juvenal en venn på et enkelt middagsmåltid på sin gård i Tibur. Han beskriver sin hud som rynkete (*contracta cuticula*; 11.203), og må følgelig regnes som en aldrende mann. Ikke særlig mye å lage en biografi ut av. Men dersom vi aksepterer at disse refererer seg til forfatteren, kan vi regne med at han var en godt voksen mann med skolert bakgrunn da han skrev sine satirer, at han kom fra Aquinum og på sine eldre dager eide en liten gård i Tibur.

Kategori c) er og blir tendensløs gjetting. Selv om Juvenal viser kjennskap til Egypt, har han ikke nødvendigvis tilbrakt lang tid der. Selv om han skildrer den fattige klients kår, var han ikke nødvendigvis selv en slik, og selv om han senere omtaler en egen Tibur-gård, er det ikke jevngodt med at han plutselig ble tilgodesett en god slump penger av noen. Og harmen i den første satireboken betyr ikke at han selv må ha blitt utsatt for fæl behandling. Highet, den tidlige Green (1972) og Gérard har alle prøvd å trekke ut livsskildringer av satirene, og stiller seg etter mitt skjønn lagelig til for hugg. Det blir kun gjetning når man forsøker å tegne opp Juvenals liv på bakgrunn av det han utleverer i satirene. Kategori c) må derfor i stor grad avvises som kilde til Juvenals liv.

Det jeg finner mest spennende ved de biografiske detaljene i satirene er rett og slett mangelen på dem. Juvenal avslører aldri sitt eget navn, eller andre kjennemerker på egen identitet. Han dediserer aldri sine satirer til en patron eller refererer til en slik, og i de satirene hvor han henvender seg direkte til en annen person, er lite eller ingen ting om disse kjent.

Juvenals liv – en oppsummering

Alt i alt vet vi svært lite om Juvenal, selv om vi forsøker å rekonstruere en slags biografi ut fra de ytterst få og problematiske kildene som finnes. Som vist over, knytter det seg såpass stor usikkerhet til de fleste av dem at resultatet av en slik rekonstruksjon i høy grad blir upålitelig. Det eneste vi med noenlunde sikkerhet kan si, er at Juvenal kom fra en relativt velstående familie, at han var en godt voksen mann da han debuterte som satiriker (en gang mellom 110 og 120). Vi vet at han er godt bevandret i litteratur, og at han har tilbrakt mye av sin tid i Roma by. Alle forsøk på tidfesting av hans levetid er mer eller mindre kvalifiserte gjetninger, men den mest vanlige er ca. 60 – ca. 130.

Denne nær sagt totale mangelen på opplysninger om personen Juvenal er både oppsiktsvekkende og forunderlig. At ingen av hans samtidige (da med unntak av de tidlige referansene hos Martial) eller folk i hans nære ettertid tilsynelatende kjenner mannen, er besynderlig. For som Kenney (1982:10) sier: “In spite of the huge and heterogeneous population of the capital, the literary public must have

been relatively small: Martial’s epigrams give an impression of a closed society whose members were mostly well known to each other” (White 1975 er dog noe mindre overbevist om hvor enhetlig det litterære miljøet var). Plinius d.y. understreker at han er velbevandret i de litterære kretser (“Sant nok var de i hovedsak mine venner, for det er nesten ingen som er glad i litteratur, som ikke samtidig er glad i meg”; *Ep.* 1.13). Men ikke engang han, som også videre i sine brev nevner store mengder med litterater og intellektuelle på den tiden, sier et pip om Juvenal. Ingen omtaler eller refererer til ham i hans satireproduktive tid. Juvenal må, i motsetning til hva vi får inntrykk av gjennom satirene, ha vært en mann som gjorde lite av seg og satirene. Hvor ble det så av satirebøkene etter at Juvenal hadde strøket pimpsteinen over for siste gang?

Satirenes nedslag og *Nachleben*

Ulrich Knoches veldige verk om Juvenalteksten og dens snirklete vei til vår tid, *Handschriftliche Grundlagen des Juvenaltexes (Philologus – Suppl.* 33:1; 1940), står fremdeles som det fremste innen teksttradisjonen og -kritikken. Både Knoche og andre senere tekstkritiske forskere er samstemte i at det ikke finnes reelle spor av Juvenals satirer hos noen forfattere eller i litterære kommentarer i hele det annet århundre. Verken Gellius, Apuleius, Cyprian, Arnobius, Minucius Felix, Iuvenus eller *Panegyrici Latini* nevner Juvenal eller noe fra satirene. Også Fronto, som

flere ganger refererer til Lucilius og Horats som satirikere, er stille som et blåskjell hva gjelder Juvenal, hans noe eldre samtidige.

Det betyr kort og godt at vi ikke vet om noen som leste satirene verken på den tiden de ble skrevet eller årene etter. Det har vært forsøk på å knytte bånd mellom Fronto, Lucian, Minucius Felix, et epigrafidikt fra 200-tallet og Juvenal, uten et veldig overbevisende resultat. Man har forsøkt med noe større kraft å tolke et par fraser fra Tertullian som allusjoner til Juvenal. Tertullian nevner dog aldri Juvenal ved navn, det gjør han derimot med en rekke andre av hans samtidige (Tacitus, Plinius, Sveton), og partiene er på ingen måte lange og absolutt identiske med Juvenal. Om Tertullian hadde kjennskap til Juvenals satirer, forblir usikkert. Knoche lar seg ikke overbevise. Baldwin (1982:76–7) mener at innledningen til Nemesianus' *Cynegetica* (fra 284) er "a clear reminder of Juvenal *Satires* I". Men igjen, felles tanker eller ord og vendinger er ikke et bevis for at Nemesianus kjente Juvenal. Utbruddet mot diktere som syslet med epikk og mytologisk stoff, ble ikke funnet opp av Juvenal.

Heller ikke det tredje århundre kan skilte med særlig kjennskap til *Satirene*. De er fraværende hos litteraturkritikere og grammatikere som Julius Romanus, Nonius Marcellus, Donatus, Festus og Charisius. Mer bemerkelsesverdig er det at Juvenal heller ikke dukker opp hos Porphyrio og Diomedes, som behandler satiren som genre. Horats-kommentatoren Porphyrio bruker begrepet *satura*

og *satiricus* og refererer ofte til Lucilius og Persius, endog Ennius og Varro, men aldri til Juvenal. Grammatikeren Diomedes, langt inn i det fjerde århundre, har en liten diskurs om den romerske satiren, hvor han fremhever de store og gode romerske satirikerne Lucilius, Horats og Persius. Igjen glimrer Juvenal med sitt fravær.

Den første som nevner Juvenal ved navn og siterer fra hans satirer, er Lactantius, en kristen forfatter, i *Divinae Institutiones* (3.29) på begynnelsen av 300-tallet. Det går med andre ord omkring 200 år før vi med sikkerhet kan finne spor av Juvenals satirer. Juvenal dukker etter hvert mer og mer opp i ymse kristen litteratur utover mot slutten av det fjerde århundre. Særlig Vergil-kommentatoren Servius ser ut til å ha betydd mye for utbredelsen av Juvenal. Man mener også å kunne henføre tekstkommentarer og Juvenalvitaet til denne tiden. Den første tekstutgivelsen med kommentar synes å komme rundt 400, og tilskrives Nicaeus. Stadig flere referanser til Juvenal ser dagens lys, og utover 400- og 500-tallet er han med ett blitt populær. Irmscher (1966:443) viser at Juvenal var populær i den bysantinske verden på 500-tallet, av alle ting som stilideal for latinundervisning! Juvenal fremstår utover i senantikken og tidlig middelalder som en av antikkens fremste forfattere også i det "usiviliserte" Vest-Europa, hvor det mellom 550 og 750 så å si ikke finnes spor av klassisk litteratur. Av fire bevarte manuskripter som kan dateres til perioden, er to av Juvenal

(Reynolds & Wilson 1968:85). Det verserte også da flere ulike tekstutgaver og en tradisjon med relativt dårlige avskrifter, med påfallende mange forenklinger, og åpenbare feil florerer. Imidlertid har vi, som nevnt over, også bevart en tradisjon med gode, mer profesjonelle manuskripter. At det også her er avvik som følge av få gode manuskripter, understrekes av funnet i Oxford-manuskriptet av 34 verslinjer det er bred enighet om er genuine, men som bare finnes her. Men som Highet (1954:187) så riktig påpeker om manuskriptene:

But they all shared one very significant feature: they all stopped at the sixtieth line of Satire Sixteen. This can mean only one thing. It means that, when Nicaeus (if it was he) rediscovered and edited Juvenal's poems, most of the last satire had already been lost; and that there must have been *only one* copy of Juvenal's poems which was even partially complete, when they emerged from the long silence that enveloped them after the poet's death.

Konklusjonen er altså ganske klar, etter at Juvenal skrev sine satirer, så gikk de i glemmeboken fullstendig i bortimot 200 år. Hvorfor? Hans voldsomme popularitet i seinantikken tyder ikke på at det var litterære grunner til dette. Ettersom vi ikke engang har sikre spor etter mannen og hans verk i egen samtid, kan vi også spekulere på om satirene noen gang ble utgitt i den romerske offentligheten. Skrev Juvenal for skrivebordet? Ble satirene kun sirkulert i svært

engere kretser? Og igjen, hvorfor? I min hovedoppgave mente jeg det var fordi satirene var regimekritiske og ikke tålte dagens lys. Det er jeg ikke like sikker på lenger, men jeg har intet godt, alternativt svar.

Litteratur i utvalg

- Baldwin, B. "Literature and Society in the Later Roman Empire", *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome* (Gold, B. ed.), Austin 1982.
- Cizek, E. "Juvénal et Certains Problèmes de son Temps; Les Deux Exile du Poète et Leurs Conséquences", *Hermes* 105, 1977, s. 80.
- Colton, R.E. *Juvenal's Use of Martial's Epigrams; a Study of Literary Influence*, Amsterdam 1991.
- Courtney, E. *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980.
- Ferguson, J. *Juvenal; The Satires*, New York 1979.
- Ferguson, J. *A Prosopography to the Poems of Juvenal* (Col. Latomus 200), Bruxelles, 1987.
- Flintoff, T.E.S. "New Light on the Early Life of Juvenal", *WS NF8*, 1974.
- Gérard, J. *Juvénal et la Réalité Contemporaine*, Paris 1976.
- Green, P. "Juvenal and His Age", *The Shadow of Parthenon*, Berkeley 1972, s. 216.
- Green, P. "Juvenal Revisited", *Classical Bearings*, DDR 1989, s. 240.
- Highet, G. *Juvenal the Satirist*, Oxford 1954.
- Iddeng, J.W. "Juvenal, satire and the persona theory: some critical remarks", *Symbolae Osloenses* 75, 2000; 107–129.

- Iddeng, J.W. "How shall we comprehend the Roman *I*-poet? A reassessment of the *persona*-theory", i *Classica et Mediaevalia: Revue danoise de philologie et d'histoire* 56, 2005; 185–205.
- Irmscher, J. "Römische Satire und Byzantinische Satire", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock, Ges.- und Sprachwiss. Reihe* 15, 1966, s. 441.
- Jones, F. *Juvenal and the Satiric Genre*, London 2007.
- Kenney, E.J. "Books and Readers in the Roman World", *The Cambridge History of Classical Literature; II Latin Literature* (Kenney, E.J. & Clausen, W.V.- ed.), Cambridge 1982, s. 3.
- Knoche, U. *Handschriftliche Grundlagen des Juvenaltextes (Philologus – Suppl.* 33:1), 1940.
- Marache, R. "Juvénal; Peintre de la Société de son Temps", *ANRW* II,32.1, 1989, s. 592.
- Michel, A. "La Date des *Satires*; Juvénal, Héliodore et le Tribun d'Arménie", *REL* 41, 1964, s. 315.
- Reynolds, L.D. & Wilson, N.G. *Scribes and Scholars; A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford 1968.
- Rudd, N. *Themes in Roman Satire*, London 1986.
- Syme, R. "The Patria of Juvenal", *Classical Philology*, Vol. 74, No. 1 (Jan., 1979), 1–15.
- Vahlen, J. "Juvenal und Paris", *Gesammelte Philologische Schriften* II, Berlin 1923, s.181.
- Waters, K.H. "Juvenal and the Reign of Trajan", *Antichthon* 4, 1970, s. 62.
- White, P. "The Friends of Martial, Statius and Pliny, and the Dispersal of Patronage", *HSPh* 79, 1975, s. 265.

j.w.iddeng@iakh.uio.no
IAKH, Universitetet i Oslo

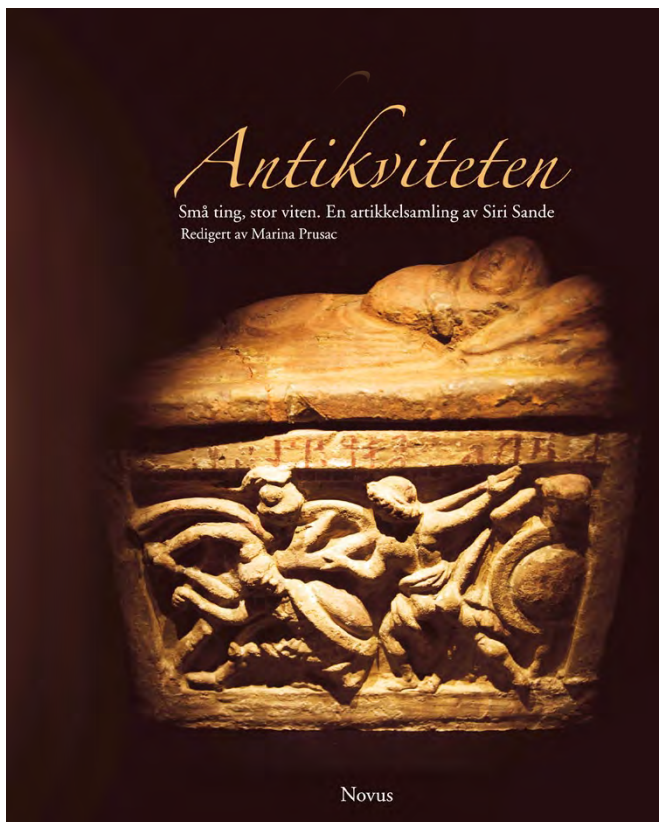
Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. mars 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.

Bokannonse



Det er sikkert mange av våre lesere som vil glede seg over at en stor del av Siri Sandes 'Antikviteten'-artikler nå er utgitt i bokform. Boken ble lansert i forbindelse med at Siri trekker seg tilbake fra sin stilling ved Universitetet i Oslo, for å nyte en pensjonisttilværelse i Roma. Vi ser frem til mange flere 'Antikviteten'-artikler i *Klassisk Forum* i årene som kommer, og i mellomtiden kan leserne hygge seg med boken. Den er også et godt julegave-tips! Boken heter *Antikviteten – små ting, stor viten*, koster 345 kroner og kan fås direkte fra NOVUS forlag, eller i bokhandelen.

Hierapolis 2008

Inntrykk frå norske utgravingar i italiensk regi på tyrkisk jord

KJETIL BORTHEIM OG EVA MARIE SUND

Fire veker i august og september dette året var ei norsk gruppe arkeologar i Pamukkale (Denizli) i Tyrkia. Dei var der som gjestar ved den italienske utgravinga av Hierapolis, eit prosjekt i sin 51. sesong.

På norsk kunne ein sagt at kalksteinsklippane ved Hierapolis heng lik eit stivna fossefall eller ei smeltande snøfonn nedover mot hellinga der den moderne landsbyen Pamukkale ligg. Tyrkiske augo ser sjølvstekt noko heilt anna, og landsbyen ved desse klippane heiter difor *bomullsborga*. På plataet bak desse klippane, og til dels gøymt under kalksteinen, ligg det som er att av den antikke byen Hierapolis. Byen vart grunnlagt av seleukidane i det tredje hundreåret f.Kr. og har utsikt over den frodige Lykos-dalen. Byen har i hovudsak romerske og bysantinske bygningar, mellom desse teateret, Apollon-tempelet og martyriet som etter tradisjonen er bygt over grava til apostelen Filip. Rundt byen ligg tre store nekropolar, ein i nord, ein i aust og ein i sør, og ein finn stor variasjon

innanfor gravmonumenta i nekropolane. I 1957 sette Paolo Verzone og hans arkeologiske team opp telt og tok til å grave ut enkelte monument, og arbeidet har pågått jamnt sidan den tid. Den noverande direktøren for prosjektet, Francesco D'Andria, har sidan 2000 leia arbeidet, som no omfattar sju italienske universitet, i tillegg til Universitetet i Oslo (UiO). Dette året deltok òg ei gruppe konserveringsstudentar frå universitetet i Istanbul.

Dette var andre sesongen det var nordmenn på utgravinga; sommaren 2007 reiste to arkeologar ned med kvar sin blyant og skriveblokk til det dei trudde skulle bli eit gjestepphald der dei hjelpte eitt av dei italienske teama der det var plass til dei. I staden fekk dei tilbod om å utforske aust-nekropolen, eit område

på fleire titals hektar. Arkeologane kunne raskt fastslå at det i alle fall ikkje sto på plassmangel, snarare var dei underbemanna.

Dette året var det derimot sju arkeologar som sette kursen for Tyrkia den 16. august. I tillegg til dr. Sven Ahrens som feltleiar og Hanne Ekstrøm som osteologisk spesialist, bestod gruppa av feltassistentane Kjetil Borthheim, Julia Holme Dammann, Linn Trude Lieng, Eva Marie Sund og Tora Krogseter Vinje. Doktorstipendiat ved Kulturhistorisk museum, David Hill, kom over frå Metropolis og gjorde GIS-registreringar av nekropolen vi heldt oss i. Midtvegs i opphaldet fekk vi selskap av prosjektleiaren, professor Rasmus Brandt.

Allereie på intervju under utveljingsprosessen i november 2007 fekk søkjarane åtvaringar om den tyrkiske varmen. I tillegg kom formaningar om å velje klesplagg med tanke på at vi skulle arbeide i eit muslimsk land, og særleg for dei kvinnelege deltakarane var dette ei kilde til uro. Ein førestiller seg gjerne dei mest uhamselege, teltliknande antrekk så fort ein blir beden om å unngå utfordrande toppar, og i kombinasjon med varmt klima kunne dette bli ei kokande oppleving. I røynda var overgangen frå norske til tyrkiske sommarklede nokså umerkande, og mellom ruinane i Hierapolis var vi slett ikkje dei minst tekkeleg kledde. Med tanke på at eit badeanlegg er bygt rundt det naturlege bassenget sentralt i den antikke byen, bør ein i Pamukkale vere førebudd på å møte ymse variantar av badetøy overalt i

gangavstand frå dei varme kjeldene – det vil seie over omtrent heile det arkeologiske området og ned til holla i den moderne småbyen.

I Pamukkale har den italienske utgravinga av Hierapolis sin *missione archeologica*, der dei har bibliotek, laboratorium og kontor for dei tilsette, og også ein matsal der alle dagens måltid blir servert. Rett over vegen frå det italienske huset ligg Hotel Maritim, som i gravesesongen husar flesteparten av arkeologane, arkitektane og konservatorane som arbeider i Hierapolis. Som hotell har det ein enkel, men god standard: basseng med jamn tilførsel av vatn frå dei varme kjeldene, utandørs lounge med servering og residerande personell – eit attraktivt alternativ til telt-camping.

Mykje lys og mykje varme

Arbeidsdagen byrja nådeløst, med frukost kl 05.15 og avreise til feltet 05.45. For å utnytte dagslyset maksimalt før varmen gjorde arbeid nærast umogleg, tok vi graveskeiene fatt kort tid før soloppgang. Vi lærte oss fort å verdsetje dei svale morgontimane, og då haustmånaden september kom, og middagstemperaturen kraup under tretti grader, var det godt å kjenne at ein hutra litt i grålysninga. Vi prisa oss og lukkeleg over å ha topografien på vår side. Aust-nekropolen, som ligg i ei åsside over byen og har utsikt over heile Lykos-dalen, er meir utsett for vind enn kva byen er. Dei gongene vi var nede og vitja andre felt, innsåg vi at vi hadde ein relativt behageleg arbeidsplass.

Den første veka i felt grov vi ut nokre av dei gravene som var registrert og frilagt året før. Desse gravene låg nedanfor Filips martyrium, og byggemateriale frå denne konstruksjonen kan ha blitt gjenbrukt i gravene på terrassen nedanfor. Dei resirkulerte steinblokkene tilsa at gravene kunne vere frå bysantinsk tid, og sjølv om det undervegs var diskusjonar om dei mogleg kunne vere ottomanske, heldt vi fast ved den bysantinske tidfestinga. Då gravene var svært grunne og gav mindre informasjon enn ein hadde håpa, valde vi å late det bli med å grave ut eit fåtal graver, resten skulle få liggje i fred.

Heile gruppa var sjeldan samla på ein stad. Linn Trude var den utvalde som fekk innsyn i GIS-registreringa sine gleder, og trakka rundt blant

tistlar og kratt medan ho og David kartla store delar av aust-nekropolen (Fig. 1). Hanne var ettertrakta hjå italienarane for spesialkompetansen ho hadde, og vart tidleg tilkalla for å delta då eit team frå den polytekniske skulen i Torino skulle opne ein sarkofag. Julia, som tilhøyrer masterprogrammet i konservering ved UiO, var to veker med det italienske firmaet Catania Restauratore i deira arbeid med å setje opp att ein del av søylegangen rundt gymnasiet.

Tyrkiske tradisjonar

Den andre veka i Hierapolis tok vi til med mausoleet som skulle oppta resten av tida vår. Dette vesle huset, som er om lag like breitt som det er langt, har tre sarkofagar plassert



Fig. 1. Linn Trude og David GIS-registrerer på toppen av det vesle mausoleet vårt. I bakgrunnen ser ein bysletta (Foto: Sven Ahrens).



Fig. 2. Arbeidarane våre, frå venstre: Ramazan (Raymond), Hassan (Hans) og Kadir (Kåre) framfor mausoleet vi undersøkte dette året (Foto: Sven Ahrens).

rundt seg og utgjør saman med desse eit kompleks av gravmonument. Monumenta er knytt til kvarandre gjennom slektsnamn nemnde på innskrifter på husgavlen og på sarkofagane sine langsider, og kan truleg kallast ei familiegrav. Vi tok til i det små, og byrja å grave ut benkene inne i sjølv mausoleet og på trammen rett framfor inngangen, men meininga var frå byrjinga av å finne ut meir om planen i nekropolen. Difor ville vi grave ei grøft frå vårt mausoleum til ei rekkje av liknande gravhus på terrassen nedanfor, og til dette hadde vi bruk for større spadar og lokal arbeidskraft. Etter kvart fekk vi selskap

av arbeidarane Ramazan, Hassan og Kadir, som hadde god erfaring frå før på Hierapolis-utgravingane, og som hjelpte oss med å grave ut jordmassane i tunet framfor mausoleet (Fig. 2). Dei tre var svært inkluderande og snakkesalige, og trass i at smerteleg få av oss kunne noko særleg tyrkisk, lét dei ikkje det stå i vegen for ein samtale. Som så ofte i slike situasjonar var kommunikasjonen samansett av stikkord, gestikulering og teikning i lufta og på bakken. Litt engelsk, litt tyrkisk, litt italiensk, og til og med nokre spanske gloser vart brukt i den daglege utvekslinga mellom nordmenn og tyrkarar. Tradisjonen

tru (jf. *Klassisk Forum* 2006:1 s. 78) gav arbeidarane oss nye namn som passa betre for tyrkiske tunger:

Selim	~	Sven
Devran	~	David
Çetin	~	Kjetil
Aynoor	~	Eva Marie
Leyla	~	Linn Trude
Türkan	~	Tora
Hayriye	~	Hanne
Gülyan	~	Julia
Profesör	~	professor Rasmus

Våre forsøk på å kontre med norske namn på arbeidarane – Raymond, Hans og Kåre – fekk ikkje like godt fotfeste i den daglege bruken.

Ein annan tradisjon vi vart godt kjent med, var han vi kallar Trommemannen. Ingen av oss såg nokonsinne Trommemannen. Men dei fleste hørde han. Kvar morgon, i god tid før det lysna, vandra denne mannen gjennom gatene, stoppa ved kvart hus, hamra i veg på ei stortromme og ropa høgt. Trommemannen vart først diskutert med undring ved frukostbordet, men det vart fort klart kva funksjon han hadde. Månaden ramadan hadde byrja, og Trommemannen hadde ansvar for å vekke folk i tide, så dei fekk i seg eit skikkeleg morgonmåltid før sola sto opp. Vi var samde om at Trommemannen var sitt ansvar bevisst.

Kontaktar og konklusjonar

Om det var gjort i ei hand vending å bli kjent med arbeidarane våre, var nok den språklege barrièren eit større hinder for rask forbrødring mellom norske og italienske arkeologar. Etter som opphaldet nærma seg slutten,

og den eine italienske delegasjonen etter den andre reiste heimover, vart dei attverande meir tilgjengelege for samver, og spake nordmenn vart modigare i sine forsøk på å opprette kontakt, men tidlegare var det ikkje like enkelt. Våre italienskkunnskapar strekte seg lite utover det grunnleggjande (“God morgon” og “vil du vere så snill å sende saltet?”), og dei av italienarane som kunne nok engelsk til å halde ein samtale i gang, hadde ofte ikkje nok tiltru til eigne kunnskapar. Dei beste banda vart nok knytt gjennom å arbeide saman, slik Hanne og Julia fekk høve til med nokre av kollegaene våre.

Utfallet av undersøkingane den norske gruppa gjorde denne sesongen er enno under lupa. Beinprøver vart tekne og er i skrivande stund framleis til testing. Det gjenstår meir graving, både inne i huset og mellom husrekkene, før ein kan kome til endelege konklusjonar. Nokre umiddelbare slutningar er likevel mogleg å dra. Utgangspunktet vårt var at mausoleet er bygt i det tredje hundreåret e.Kr., men funn inne i mausoleet – mellom anna fem såkalla pilgrimsmerke i bly og ein bronsekross til å ha rundt halsen – viser at huset òg har vore i bruk om lag tusen år seinare, noko vi ikkje hadde venta oss då vi tok til på prosjektet. Det er lagt eit godt grunnlag for vidare aktivitet og forskning framover.

Avkopling og ekskursjonar

Hierapolis var eit attraktivt reisemål for spa-turistar også i antikken, og ein kan ikkje bu ein månad i Pamuk-

kale og ikkje nytte seg av dei varme kjeldene minst éin gong. Same kor trangt det er i bassenget, er det verdt tida og pengane å senke seg ned i 35°C varmt, brusande mineralvatn. Det er som å bade i varm Farris! Her kunne òg dei badedraktene ein hadde sett ute blant ruinane tidlegare, observerast i sitt rette miljø. Rett nok var det ein del underlege syn også her: turistane tok med seg mykje av det dei hadde hatt på land ut i vatnet, både solhattar, solbriller, smykke og fotoapparat. Vi la ikkje merke til nokon uhell, men ein kan spørje seg kor mange kamera badevaktene måtte plukke opp frå bassengbotnen i løpet av ein månad.

Vi låg ikkje på latsida sjølv om vi ikkje arbeidde på sundagane. Kvar helg reiste vi og såg oss om i det sørvestlege Tyrkia, og vitja utgravin-

gar andre stader i regionen. Då vi først kom til Tyrkia, landa vi i Antalya, som ligg ein halv dagstur med sundagskøyring unna Pamukkale. På vegen dit gjorde vi Termessos til vår første arkeologiske destinasjon. Denne byen ligg drygt tusen meter over havnivå, og sjølv Aleksander den store gav opp å innta dette “ørnereiret”, som han skal ha kalla det. Det er gjerne gjennom å vere så utilgjengeleg at Termessos er ein av dei best bevarte ruinbyane i Tyrkia, og når ein vitjar staden i dag, finn ein han nokså overgrodd, men ikkje mindre vakker og fredfylt, der han ligg som eit sentrum i Termessos nasjonalpark. Spesielt teateret låg lekkert til ute på toppen av ein bratt skrent, og spektakulære fjell reiste seg som kulissar på den andre sida av dalsøkket (Fig. 3).



Fig. 3. Termessos, klippegraver (Foto: Eva Marie Sund).

Den andre utflukta vår gjekk til Sagalassos, men for å få flest moglege timar ut av høgfjellsbyen, overnatta vi i Eðirdir. Dette er ein nokså liten by som er kalla opp etter innsjøen han ligg ved. Ei idyllisk lita øy ute i innsjøen har vegsamband med fastlandet og resten av byen, og på denne utstikkaren kunne ein lett tru at ein var lenger vest langs Middelhavet. Det einaste som kunne forstyrre illusjonen, var ein lite vinvand kelner, som i jakta på ein god kvitvin til fisken gjorde eit vilkårleg og uheldig innhogg i restauranteigaren si samling av museumsvinar. Den 20 år gamle vinen var ærverdig, men lite anna. Fisken var for øvrig upåklageleg.

Sagalassos ligg enno høgare enn Termessos, men er lettare tilgjengeleg, og byen er under utgraving i regi av belgiske arkeologar frå det katolske universitetet i Leuven. Denne utgravinga har fått ein del omtale i det siste, ikkje minst på grunn av dei kolossale keisarstatuene av Hadrian og Marcus Aurelius som har vore funne i det romerske badet her. Ei av arkeologane på staden gav oss ei orientering om aktiviteten deira på eit bustadfelt eit stykke over det romerske badet. Det var interessant å få eit lite innblikk i dei pågåande utgravingane. Vi fekk til og med sjå feltlækjaren deira i aksjon då ein norsk arkeolog pådrog seg eit kvepsestikk under orienteringa.

Ein del av reisene våre bar preg av å enten vere utanfor turistsesongen eller utanfor allfarveg. Både Termessos

og Sagalassos hadde få andre besøkjande medan vi var der, trass i at dei blir omtalt som to av dei viktigaste kulturelle reisemåla i landet. Efesos sto i sterk kontrast til desse folketomme kulturperlene. Her er det lagt til rette for turistindustri i stor skala, med postkort, t-skjorter og nips til sal nær dei fleste tenkjelege turistattraksjonar. Her er det òg rikeleg med stader som er verd å få med seg, frå restane av Artemis-tempelet – som knapt er noko att av – via Johannes-basilikaen til det storslagne Celsus-biblioteket (Fig. 4). Noko som kanskje gjorde størst inntrykk var det nyopna terrassehuset i den antikke byen. Sidan 1960-talet har det pågått utgravingar her. No ligg eit heilt bustadkvartal under moderne tak, og dei vitjande kan vandre på pleksiglas gjennom husa frå rom til rom, opp ei trapp til andre etasje, og sjå både veggmaleri, marmor og mosaikkar frå same ståstad som dei romerske innbyggjarane kunne.

Opplevingane på helgeutfluktene var mange, og skulle alle reisemåla takast med her ville det drege ut. Minne som likevel ikkje bør forbli unemnde, er biblioteket med tilhøyrande olivenlund i Nysa, å gå i det golde landskapet ved Laodikeia var ei sær oppleving, og det å vakne opp i Didyma og ete frukost med Apollon-tempelet som næraste nabo var absolutt minneverdig.

kjetilbo@student.hf.uio.no
eva.sund@gmail.com
IAXH, Universitetet i Oslo



Fig. 4. Efesos, Celsus-biblioteket (Foto: Kjetil Bortheim).

Litteratur/Vidare lesnad

Ahrens, Sven, J. Rasmus Brandt og Håkon Ingvaldsen. 2008. Utgravninger i Tyrkia 2002–2007, i Nicolay. *Arkeologisk tidsskrift* nr. 105. IAKH/UiO, Oslo.

Arthur, Paul. 2006. *Byzantine and Turkish Hierapolis (Pamukkale): An archaeological guide*. Ege Yayinlari, Istanbul.

D'Andria, Francesco. 2003. *Hierapolis of Phrygia (Pamukkale): An archaeological guide*. Ege Yayinlari, Istanbul.

D'Andria, Francesco og Maria Piera Caggia (red.). 2007. *Hierapolis di Frigia, I: Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000–2003*. Ege Yayinlari, Istanbul.

D'Andria, Francesco, Giuseppe Scardozzi og Antonia Spanò (red.). 2008. *Hierapolis di Frigia, II: Atlante di Hierapolis di Frigia*. Ege Yayinlari, Istanbul.

Res coquinaria

GUNN HAALAND

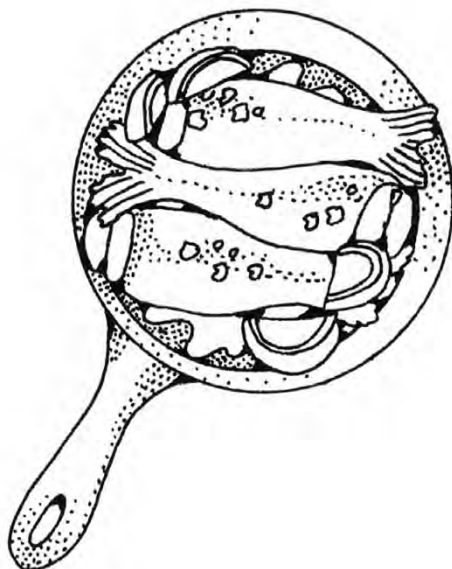
Jeg har tidligere i denne spalten fortalt at Apicius skrev en generell kokebok pluss en bok om sauser, og at den boken vi har overlevert som Apicius' kokebok, har oppskrifter fra begge. Jeg har også påpekt at det er svært mange sauseoppskrifter, særlig i bok 9 (Havet) og 10 (Fiskeren), de to bøkene som er viet sjømat.

Disse oppskriftene er det helt klart sausen som gjør susen – for ikke å si at det er sausen som er retten. Jeg har mange ganger tenkt: hva skal vi med alle disse sauseoppskriftene? På den andre siden: hvor mange måter kan man steke fisk på? I panne, ovnsbakt, grillet – det er ikke så store forskjellen i smak. Er det ikke gjennom tilbehøret vi tilfører fisken noe mer? Apicius sier alltid hva sausen skal brukes til – stekt fisk, fisk i form, kokt fisk: ingrediensene i sausen skal fremheve eller understreke smaken i den spesielle råvaren sausen er komponert for.

Denne gangen har jeg valgt en saus til stekt fisk. Slik lyder Apicius' oppskrift:

Ius diabotanon in pisce frixo: piscem quemlibet curas, salsas, friges. Teres piper, cuminum, coriandri semen, laseris radicem, origanum, rutam, fricabis, suffundis acetum, adicies caryotam, mel, defrutum, oleum, liquamen, temperabis, refundes in caccabum, facies ut ferveat, cum ferbuerit, piscem frictum perfundes. Piper asperges et inferes. (10.1.1)





Du trenger (til 4 personer):

- 4 passe store steinbitfileter
- ½ ts sort pepper
- ½ ts koriander
- ½ ts spisskummen
- 1 ts oregano
- 3 ss olivenolje
- 2 ss vineddik
- ½ ss honning
- 4 store dadler
- ½ dl søt hvitvin
- 1 ts nuoc mam

Apicius sier at du kan bruke hvilken fisk du vil. Jeg har valgt steinbit, men du kan like gjerne bruke torskefilet eller flyndrefilet.

Rens, salt og stek fisken. Støt pepper, koriander, spisskummen og oregano i en morter. Mos dadlene. Ha resten av ingrediensene i en kasserolle, tilsett dadlene og krydderne og la det hele koke opp. Når sausen er kokt, skal du slå den over den stekte fisken, strø pepper over og servere, sier Apicius.

Som dere ser, er det noen ingredienser jeg har utelatt: laser er ikke å få, rute er vanskelig å få tak i, og liquamen har jeg erstattet med vietnamesisk nuoc mam, som i likhet med liquamen er en fiskesaus.

Server fisken med en god salat til, og gjerne også brød.